

**МИОН**

Межрегиональные  
исследования  
в общественных  
науках

монографии

А.Б. Ботникова

Немецкий романтизм:  
диалог художественных форм



Воронежский  
Межрегиональный Институт  
Общественных наук



Данное издание осуществлено в рамках программы “Межрегиональные исследования в общественных науках”, реализуемой совместно Министерством образования РФ, “ИНОЦЕНТРОм (Информация. Наука. Образование)” и Институтом имени Кеннана Центра Вудро Вильсона, при поддержке Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США), Фонда Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США). Точка зрения, отраженная в данном издании, может не совпадать с точкой зрения доноров и организаторов Программы.

А. Б. Ботникова

Немецкий романтизм:  
диалог художественных форм

Воронежский  
государственный университет  
2004

УДК 821.112  
ББК 83 3(4Герм)  
Бот86

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *В. И. Грешных*;  
доктор филологических наук, профессор *Е. М. Табориская*

Печатается по решению Совета научных кураторов программы  
“Межрегиональные исследования в общественных науках”

**Ботникова А. Б.**

Бот86      **Немецкий романтизм: диалог художественных форм.** – Воронеж:  
Воронежский государственный университет, 2003. – 341 с. (Серия  
«Монографии»; вып. 2)  
ISBN 5-9273-0497-4

Литература немецкого романтизма исследуется в монографии как культурологический и эстетический феномен. На примере творчества таких классиков романтизма, как Новалис, Тик, Гофман, Гейне и др., рассматриваются характерные для времени формы общения, образ эпохальной личности, особенности романтического мироощущения, диалектика «своего» и «чужого», а также бытование и развитие разных жанровых форм и повествовательных перспектив в их художественном взаимодействии. Особое внимание уделено жанру литературной сказки как барометру романтического сознания. Показываются также отголоски эстетических открытий немецкого романтизма в русской литературе.

Книга адресована филологам – специалистам по зарубежной литературе, аспирантам, студентам.

УДК 821.112  
ББК 83.3(4Герм)

Книга распространяется бесплатно

ISBN 5 9273 0497-4

© Ботникова А. Б., 2003  
© АНО «ИНО-Центр (Информация. Наука.  
Образование)», 2003  
© Воронежский государственный университет,  
2003

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора .....	7
I Романтизм: мироощущение, эстетика, культура .....	9
Романтизм как культурная и эстетическая эпоха .....	11
Общение в романтическую эпоху .....	26
Немецкий романтизм: диалог художественных форм и романтическая ирония .....	36
Романтическая ирония и разрушение монологизма .....	47
О формах выражения авторского сознания в романтическом произведении ( <i>Э. Т. А. Гофман</i> <i>«Песочный человек»</i> ) .....	53
Функция фантастики в немецкой романтической прозе .....	64
Наследие романтизма и современность .....	82

II Сказка немецкого романтизма .....	93
Барометр романтического сознания .....	95
О жанровой специфике немецкой романтической сказки ..	113
У истоков жанра ( <i>В. Г. Вакенродер</i> « <i>Удивительная восточная сказка о нагом святом</i> ») .....	125
«Сказка Клингсора» Новалиса и романтическая теория «новой мифологии» .....	131
Антиномия романтического мироощущения ( <i>Сказки Людвига Тика</i> ) .....	144
Высшая фаза и завершение жанра ( <i>Сказки Э. Т. А. Гофмана</i> ) .....	162
III Немецкий романтизм и русская литература ..	187
Немецкая и русская сказка в эпоху романтизма .....	189
Э. Т. А. Гофман и русская литература .....	205
<i>Приложение. Писатели-романтики (из лекций</i> <i>по истории немецкого романтизма)</i> .....	237
Эрнест Теодор Амадей Гофман ( <i>1776–1822</i> ) .....	238
Адельберт фон Шамиссо ( <i>1781–1838</i> ) .....	258
Генрих Гейне ( <i>1797–1856</i> ) .....	274
Вильгельм Гауф ( <i>1802–1827</i> ) .....	301
Примечания .....	324

## От автора

*В конце прошлого века в нашей стране появилось несколько фундаментальных работ по проблемам немецкого романтизма: монографии А. В. Карельского «Драма немецкого романтизма» (Москва, 1992), Д. Л. Чавчанидзе «Феномен искусства в немецкой романтической прозе» (Москва, 1997), К. Г. Ханмурзаева «Немецкий романтический роман» (Махачкала, 1998), В. И. Грешных «Мистерия духа» (Калининград, 2001), ряд содержательных сборников по проблемам романтизма под редакцией И. В. Картацовой (Тверь). Значит, явление, от рождения которого прошло целых два столетия, сохранило свою актуальность. Сохранило потому, что многие его идеи оказались созвучны концу XX века, а его художественные формы востребованы им.*

*Романтизм в Германии всегда оставался главным предметом научных поисков автора. Привлекала загадка фантастического в романтизме, романтическая ирония, игра и взаимодействие повествовательных форм, а также сопоставление российского художественного опыта с немецким, вопрос о литературных и культурных взаимосвязях и взаимодействиях. По этим проблемам автор выступал с докладами на научных конференциях, публиковал статьи и предисловия к изданиям романтических писателей. Первые из этих публикаций появились еще в 1960-е годы. Сейчас большинство из них уже мало доступно.*

*Так как время, по существу, ничего не изменило во взгляде на проблему, автор счел возможным объединить ранее опубликованное с тем, что еще не увидело света, и предложить все для издания в качестве монографии. Но то, что ее отдельные части создавались в разное время и по разным поводам, порой вызывало «возвращения» к уже высказанному, поскольку всякий раз этого требовал предмет разговора.*

*В качестве Приложения в книге публикуются тексты лекций о немецких романтиках, читанных в Воронежском университете и в других вузах, в том числе и за рубежом.*

*Хочется надеяться, что эта книга прибавит нечто новое к тому, что уже сделано другими учеными в исследовании такого сложного духовного и эстетического явления, каким был немецкий романтизм.*

Воронеж

1 июня 2003 г.



Романтизм: мирочувствование,  
эстетика, культура



## Романтизм как культурная и эстетическая эпоха

В литературоведении романтизмом называется широкое литературное течение, начало которого приходится на последнее десятилетие XVIII века. Оно господствовало в литературах Запада всю первую треть XIX столетия, а в некоторых странах и дольше. Известный исследователь романтизма Н. Я. Берковский писал: «Романтизм складывался как целая культура, многообразно разработанная, и именно в этом был подобен своим предшественникам – Ренессансу, классицизму, Просвещению»<sup>1</sup>. Иначе говоря, романтизм был не просто литературным направлением – он составил целую культурную эпоху. Люди этой эпохи обрели новое чувство мира и создали новую эстетику. Искусство романтической поры сильно отличалось от того, что господствовало в предшествующий период – в эпоху Просвещения. Исследователи говорят даже о «романтической революции»<sup>2</sup>, или о «перевороте в мировоззрении»<sup>3</sup>, имея в виду те глубокие и принципиальные изменения, которые произошли в это время не только в разных видах искусства, но и во всем укладе жизни.

Романтическая эпоха – время небывалого расцвета литературы, живописи и музыки. Композиторы-романтики: Вебер, Шуберт, Шопен, Берлиоз, Лист, Вагнер – создавали произведения, исполненные напряженной и страстной жизни души. В области живописи романтизм тоже одарил мир полотнами замечательных мастеров.

Проникновенные пейзажи создавали Джон Констебл в Англии и Каспар Давид Фридрих в Германии. Красочные изображения то спокойной, то бушующей морской стихии оставил английский художник Вильям Тернер. Героическим вдохновением овеяны полотна французских живописцев Эжена Делакруа и Теодора Жерико. Их яркие краски, почти не знающие полутонов, передают напряженное биение жизни.

Однако наиболее полно идеи всего романтического движения проявились в искусстве слова. Романтическая литература в Европе, включая Россию, представлена знаменитыми именами. Все искусство романтизма было связано с особенностями переживаемого исторического момента. К концу XVIII века обнаружили свою непригодность старые феодальные институты, старые формы хозяйствования, старая идеология (еще просветители подвергали их жесткой критике). Начало романтической эпохи совпало с крупными потрясениями в мире. История властно вторглась в жизнь людей, меняя ее. Событием огромного значения для всех современников была Великая французская революция 1789–1794 гг. Ее воздействие ощущалось не только во Франции, но и во всей Европе. Ее современники стали свидетелями огромных, неслыханных перемен. Мир пришел в движение. Рушились и воздвигались троны. Закрывались монастыри. Грохот сражений наполеоновской армии звучал во всей Европе. Он докатился и до России. В поработенных странах зарождались национально-освободительные движения. Революция во Франции, Промышленный переворот в Англии, наполеоновские войны, взбаламутившие весь европейский континент, восстание декабристов в России – знаки времени.

Головокружительная смена событий воодушевляла, рождала надежды на перемены, будила мечты, но порой и приводила в отчаяние. Провозглашенные революцией лозунги Свободы, Равенства и Братства открывали простор человеческому духу. Однако очень скоро стало ясно, что эти принципы неосуществимы. Породив небывалые надежды, революция не оправдала их. Рано обнаружилось, что полученная свобода несла не только добро. Она проявлялась также и в жестоком и хищническом индивидуализме. Послереволуционные порядки менее всего походили на то царство разума, о котором мечтали мыслители и писатели Просвещения. Катаклиз-

мы эпохи повлияли на умунастроение всего романтического поколения.

Настроение романтиков постоянно колеблется между восторгом и отчаянием, воодушевлением и разочарованием. пламенным энтузиазмом и поистине мировой скорбью. Чувство абсолютной и безграничной свободы личности соседствует с осознанием ее трагической незащищенности.

Один я в мире средь пустых,  
необозримых вод.  
К чему вздыхать мне о других,  
кто обо мне вздохнет? –

– скорбно вопрошает байроновский Чайльд Гарольд в своих известных стансах.

Поиски выхода из одиночества приводили к культуре любви и дружбы. Любви романтики придавали огромное значение, ибо «только через любовь и сознание любви человек становится вполне и повсюду человеческим и проникнутым человечеством»<sup>4</sup>. Это понятие приобрело даже философский характер. Любовь трактовалась и воспринималась не только как чувство, связывающее людей друг с другом, но и как связь между разными явлениями, как мистерия бытия в духе Платона, где издревле разъединенное должно обрести свою недостающую часть. Она воспринималась как начало всех начал. «Любовь – изначальная сила бытия. Все рождается из ее игр. Таким образом, все сущее есть первозданное воплощение любви...» (*kursprunglich leiblich gewordene Liebe*)<sup>5</sup>. И в сфере человеческих взаимоотношений ни в какую другую эпоху это чувство не поднималось на такую духовную высоту. Соответственно изменилась общественная роль женщины. Женщина превращается в равноправного члена культурного сообщества.

Идеология романтиков возникла из того нового чувства мира, которое было свойственно послереволюционному поколению. В своих оценках событий реальной жизни они отнюдь не были едины. Общим для всех было недовольство тем, что они наблюдали вокруг. Дисгармоническая сущность эпохи была очевидна всем. Но все по-разному реагировали на происходящие в мире изменения.

Одни надеялись на лучшее будущее, другие предавались сожалению о прошлом, третьи искали выход в поэтической мечте. И политические воззрения наиболее крупных представителей романтического движения были весьма неоднородны. Многие из них – особенно романтики Германии и Англии – сначала приветствовали Французскую революцию, даже объявили ее одной «из величайших тенденций нового времени», затем отшатнулись от нее, испугавшись не только ее террора, но и откровенно буржуазного характера послереволюционной действительности.

Вся история романтического движения – это нескончаемый поиск идеала. С этими поисками был связан свойственный многим романтикам интерес к прошлому и даже его идеализация. В этом интересе к прошлому заключалось и острое ощущение бега времени в его непрерывности и единстве. Романтики не только «открыли» историю, но и впервые восприняли ее в движении, в диалоге ее политических, социальных и культурных тенденций. Отсюда недалеко было до осознания мирового культурного единства.

Поиски идеала порой заставляли мыслителей и художников романтизма обращаться к народной жизни, к народной психологии, противопоставляемой ими «испорченным» нравам образованных слоев. Это явление характерно, например, для поэтов-лейкестов в Англии или для романтиков Гейдельбергской школы в Германии. Из такого своеобразного «народничества» родился интерес к фольклору, к собиранию старинных легенд, сказаний, мифов, баллад, песен. Особая роль в этом отношении принадлежит деятельности братьев Гримм в Германии, стоявших у истоков научной фольклористики.

В ходу были и политические мечтания о революционном освобождении мира. Наиболее явственно они звучат в известной драматической поэме Шелли «Освобожденный Прометей». В той или иной мере приветствовали грядущую революцию и Байрон, и Гейне, и Шамиссо...

Мечта об обществе социальной справедливости довольно рано возникла в сознании деятелей романтического движения. Однако надеждой на грядущую революцию поиски выхода из удручающей действительности не ограничивались. Иногда предлагался чисто эстетический выход – царство грез, область прекрасного вымысла,

фантастический мир, способный заслонить собой мир реальный – «жизнь в поэзии», если воспользоваться выражением немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана.

Благодаря такой разноголосице мнений и пестрому разнообразию художественных форм невозможно свести к одному знаменателю мировоззрение романтиков. С уверенностью можно сказать лишь то, что они не довольствуются реальностью, постоянно пребывая в поисках желаемого. Попытка упорядочить это многообразие, разграничив романтиков по выражаемым ими общественно-политическим взглядам, предпринятая в свое время советскими литературоведами, привела, в целом, к отрицательным результатам. Долгое время (отчасти с легкой руки М. Горького) было принято делить романтизм или на *активный* и *пассивный*, или на *революционный* и *реакционный*, или на *прогрессивный* и *консервативный*. Это разделение учитывало лишь политическую позицию писателей, чаще всего их высказывания за или против революции. Собственно художественное содержание их творчества игнорировалось. А оно, как правило, всегда и глубже, и шире любых теоретических постулатов. С эстетической точки зрения романтизм при всей его противоречивости – явление целостное, не исключающее, однако, диалога художественных форм.

Как уже говорилось, романтизм исходил из неприятия того, что Гегель называл «наличной действительностью». Романтики могли, как Байрон и Шелли, протестовать против политических форм современной жизни, как Гюго – против несправедливых социальных условий, как Гофман – против пошлости и бездуховности окружающего. Но их мировидение было гораздо более сложным. В их понимании мир, как правило, не ограничивался только формами повседневной жизни. Они воспринимали действительность глубже и многостороннее, чем их предшественники – просветители.

Рационалистическое мышление XVIII века склонно было считаться только с конкретными проблемами жизни человека. Просветители полагали, что главная роль в формировании личности принадлежит среде. Отсюда происходила их преувеличенная вера в возможности просвещения. «Пусть все люди сделаются просвещенными – и природа заговорит со всеми языком добродетели», – писал Дидро<sup>6</sup>.

Послереволюционное поколение поняло или скорее почувствовало, что столь простых связей между человеком и обществом не существует, что за пределами повседневности лежит еще огромный мир, необозримая природа, что видимая действительность не является единственной формой бытия и что помимо материального существует еще неизведанная область духовного.

Гегель писал: «В романтическом искусстве перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершенное в себе, душу, внутри себя примиренную... С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденное от прочно скрепляющего его соединения с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души»<sup>7</sup>. «Духовное царство» и «царство внешнего» противостояли друг другу в сознании романтиков. К тому же мир воспринимался ими как явление, бесконечное и многообразное в своих проявлениях. Не только человек, но и природа в ее необозримом величии составляли для романтиков мир, или, как они любили говорить, *универсум*.

Романтизм вообще была свойственна тяга к «бесконечному». Романтики стремились к достижению абсолютного и безусловного идеала. Характерное для них понятие «томление» (*Sehnsucht*) означало устремленность личности к неисчерпаемому богатству и разнообразию мира и одновременное сознание ускользающей непостижимости этого богатства. Поэтому в произведениях романтической литературы так часто встречаются определения типа: *непостижимый, странный, таинственный, несказанный, невыразимый, неизреченный* и т. п. Эти эпитеты свидетельствуют об убежденности художников в том, что безграничная полнота мира вообще не поддается полному выражению.

Но лзя ли в мертвое живое передать?

Кю мог Создателя в словах пересоздать?

Невыразимое подвластно ль выраженью?

вопросил русский романтик В. А. Жуковский.



Ощущаемое присутствие тайны жизни вело романтиков к неразрешимому противоречию. Провозглашаемая свобода личности, сталкиваясь с загадками мира в разных его проявлениях – от загадок Вселенной до загадки самого человека, невольно подвергалась сомнению, поскольку сознание упорно навязывало мысль о наличии неких внеположных человеку сил. Для всей послереволюционной эпохи было характерно умонастроение, признающее судьбу как непознаваемый и неуправляемый фатум, всецело властвующий над человеческой жизнью<sup>8</sup>. «Вне всякого сомнения, основным жизненным чувством романтизма было то, что человек гораздо больше, чем ему представляется, выступает марионеткой на проволоке судьбы, представляющей собой великую тайну жизни», – пишет Г. А. Корф<sup>9</sup>. Подтверждением этого может служить и гофмановский «чуждый духовный принцип», оказывающий влияние на людские жизни, и судьба у Клейста, и надпись «'ANÁΓKH» на стенах собора Парижской Богоматери у Гюго. Перед лицом этих внешних, непонятных и непознаваемых сил человек ощущал себя одиноким и покинутым.

Блестящей иллюстрацией к романтической картине мира и положению человека в нем может служить известное полотно немецкого художника К. Д. Фридриха «Монах на море» (1808–1810). На картине изображена узкая полоска каменистого и песчаного берега с маленькой одинокой фигурой человека. Над ней простирается огромное море с барашками волн и еще более огромное, безбрежное небо, как бы опрокинутое на эту крошечную фигуру. Человеческое одиночество и затерянность личности в огромном и беспредельном мире выступают здесь особенно наглядно. Генрих фон Клейст говорил, что зрелище, открывающееся при созерцании этого полотна, увидено глазами, лишенными век: «Ничего не может быть печальней и бесприютней, чем эта мировая ситуация; единственная искорка жизни в бескрайнем царстве смерти, одинокая точка в одиноком кругу»<sup>10</sup>.

Основным конфликтом романтической литературы был конфликт между личностью и миром. Разные формы этого конфликта образуют сердцевину всех романтических произведений. В философии романтическое сознание наиболее полно воплотилось в субъективном идеализме Фихте, который утверждал, что челове-

ческое Я является не только единственной реальностью, но и огромной творческой силой, создающей мир и равной самосознанию всего человечества. Близка романтикам была и натурфилософия Шеллинга, учившего о единой живой силе природы «мировой душе», заключающей в себе единство объекта и субъекта.

При этом личность воспринималась в первую очередь как средоточие духовной жизни. Романтическое понимание личности С. Франк назвал *романтическим гуманизмом*. О его происхождении и характере он писал: «... С начала XIX века в романтизме и идеализме возникает иная, новая форма гуманизма, которую можно назвать гуманизмом романтическим. С одной стороны, просветительство оттолкнуло своим узким рационализмом более глубокие эстетически и религиозно живые натуры; и, с другой стороны, практический плод просветительской философии – Французская революция, внезапно обнаружившая человеческое существо в его слепом, злом, демоническом начале, отвергавшемся просветительством, – был как бы экспериментальным обличением неправды и поверхностности просветительского гуманизма. В романтизме и идеализме складывается новое понятие о человеке, по которому сущность человека лежит не в его «разуме», а в том, что он есть средоточие и вершина космических сил, некий микрокосм; и «доброта» человека не есть здесь его прирожденное свойство, а есть плод духовного самовоспитания человека. <...> Здесь преодолен рационализм просветительства, но не его оптимизм, который, напротив, лишь в новой форме и здесь является основой понимания существа человека»<sup>11</sup>.

Однако оптимизм был только исходной, начальной точкой романтического мироощущения, его скоро сменило разочарование как естественное следствие несбывшихся надежд. В смене настроений и проявила себя внутренняя подвижность романтического сознания. Тот же С. Франк вынужден признать, что «XIX век насыщен и духовными явлениями совсем иного порядка, XIX век открывается чувством «мировой скорби». В мироощущении Байрона, Леопарди, Альфреда Мюссе – у нас в России у Лермонтова, Баратынского, Тютчева – в пессимистической философии Шопенгауэра, в трагической музыке Бетховена, в жуткой фантастике Гофмана, в грустной иронии Гейне – звучит новое сознание сиротства

человека в мире, трагической неосуществимости его надежд, безнадежного противоречия между интимными потребностями и упованиями человеческого сердца и космическими и социальными условиями человеческого существования»<sup>12</sup>.

Жизнь человеческого духа романтики противопоставляли низменности материального бытия. Из ощущения его неблагополучия рождался культ неповторимой индивидуальной личности. Она воспринималась как единственная опора и как единственная точка отсчета жизненных ценностей. Человеческая индивидуальность мыслилась как абсолютно самоценное начало, вырванное из окружающего мира и во многом противопоставленное ему.

Героем романтической литературы стала личность, оторвавшаяся от старых связей, утверждающая свою абсолютную непохожесть на всех других. Уже в силу этого она исключительна. Романтические художники, как правило, избегали изображать обыкновенных и заурядных людей. В качестве главных действующих лиц в их художественном творчестве выступают одинокие мечтатели, гениальные художники, пророки, существа, наделенные глубокими страстями, титанической силой чувств. Они могут быть злодеями, но никогда – посредственностями. Чаще всего они наделены мятежным сознанием. Градации несогласия с мироустройством у таких героев могут быть разными: от мятежной неуспокоенности Рене в одноименном романе Шатобриана до тотального разочарования в людях, разуме и миропорядке, свойственных многим героям Байрона. Романтический герой всегда пребывает в состоянии некоего духовного предела. Его чувства обострены. Контуры личности определены страстностью натуры, неумностью желаний и устремлений.

Романтическая личность исключительна уже в силу своей изначальной природы и поэтому совершенно индивидуальна.

Парадокс, однако, состоит в том, что, постулируя неповторимую индивидуальность человека, романтики воспроизводили лишь некую общую модель исключительной личности. В романтическом герое выделялись не столько индивидуальные черты его образа, сколько сама идея его непохожести на других.

Лучше всего эту мысль можно проиллюстрировать стилевой манерой подачи облика романтического героя. В поэме Байрона «Гяур» следующим образом дается портрет главного действующего лица:

Лицо - как мрамор гробовой  
С его холодной белизной.  
Нахмурен лоб, недвижим взор...

Этот портрет, лишенный конкретности, призван создать у читателя лишь впечатление о необычности облика героя, а не сам этот облик.

Исключительная самоценность индивидуальности не допускала даже мысли о ее зависимости от окружающих обстоятельств. Исходной точкой романтического конфликта является стремление личности к полной независимости, утверждение примата свободной воли над необходимостью. Открытие самоценности личности было художественным завоеванием романтизма. Но оно вело к эстетизации индивидуальности. Сама незаурядность личности уже становилась предметом эстетического восхищения. Выламываясь из окружения, романтический герой мог порой проявлять себя в нарушении запретов, в индивидуализме и эгоизме ( Рене у Шатобривана, Адольф у Констанана), а то и просто в преступлениях (монах Медард у Гофмана, Манфред и Каин у Байрона). *Этическое* и *эстетическое* в оценке личности могли не совпадать. В этом романтики сильно отличались от просветителей, у которых, напротив, в оценке героя этическое и эстетическое начала полностью сливались. В этой связи полезно вспомнить Тома Джонса у Филдинга, гетевского Вертера или Сен-Пре – героя «Новой Элоизы» Руссо.

По сравнению со своими предшественниками романтики по-иному изображали человека. Просветительская эстетика стремилась к некоей обобщенной подаче личности – личности так называемого *естественного человека*. Герой просветительской литературы индивидуализирован лишь настолько, насколько его личные качества не разрушали цельности его личности. Английский просветитель Филдинг полагал, что в искусстве надо придерживаться не только возможного, но и вероятного. В образах таких героев просветительской литературы, как Том Джонс, Робинзон или Вертер, на первый план выдвигается их общечеловеческое, типическое содержание. Просветительский характер обычно социально определен и, как правило, не знает противоречий. Романтиков, напротив, интересовало движение, происходящее во внутреннем мире личности,

порой противоречивой, но в этой своей противоречивости совершенно неповторимой.

Из этих мировоззренческих основ вытекают и особенности романтической эстетики. Главная из них состоит в том, что по большей своей части эта эстетика создавалась деятелями нового направления *в момент* или еще *до* появления крупных художественных памятников. И создавалась она в первую очередь в Германии.

Высказывания романтиков по вопросам эстетики не всегда облекались в форму научных трактатов. Они часто оставались просто фрагментами, а порой включались в ткань их художественных созданий. Несмотря на отсутствие систематического изложения теоретических принципов, эстетические воззрения деятелей романтического направления в целом представляли собой некое единство. Это единство обусловлено в первую очередь характером романтического художественного мышления.

Начало разработке новой эстетики положили немецкие литераторы – братья Август-Вильгельм и Фридрих Шлегель. В дальнейшем их эстетические воззрения были дополнены другими писателями, в основном теми, кто составил Иенскую школу немецкого романтизма (Новалис, Тик), а также философами – Фихте, Шеллингом, Зольгером.

Главной особенностью эстетики романтизма было то, что его представители с самого начала отказались от *мимезиса* – принципа подражания природе, который еще со времен Аристотеля составлял основу всех эстетических установок европейского искусства. «Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, – писал Фридрих Шлегель, – чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы...»<sup>13</sup>. По мнению теоретиков романтизма, в искусстве должна править фантазия, иначе говоря, воля творческой личности. Художник не должен подчиняться никаким правилам, над ним нет законов. Он творит по собственному произволу. Однако то, что он творит, отмечено печатью высокой истины, ибо, как писал Новалис, «поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»<sup>14</sup>.

В высоком мнении о поэте и поэтическом творчестве романтики удивительно единодушны. Английский романтик В. Вордсворт восклицал: «Поэт? Что такое поэт? <...> Это человек... наделенный более тонкой чувствительностью, большей способностью к восторгу и нежности, обладающий большими знаниями человеческой природы и более отзывчивой душой, чем мы предполагаем у простых смертных...»<sup>15</sup>. Поэзия воспринималась как *иероглиф* всего сущего, его зашифрованный знак, а поэт как хранитель знания, недоступного для обычных смертных. «Тем, чем являются люди среди других созданий земли, тем являются среди людей художники», — пишет Ф. Шлегель<sup>16</sup>. Ему вторит Новалис: «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении»<sup>17</sup>.

Художественное творчество мыслилось одновременно и как самовыражение художника, и как выражение сущности жизни. По словам все того же Фридриха Шлегеля, «в поэзию должно быть привнесено иероглифическое изображение окружающей природы, просветленное фантазией и любовью...»<sup>18</sup>. У Вордсворта читаем: «Поэзия является духом и квинтэссенцией познания»<sup>19</sup>. Никогда еще в истории искусство не ставилось так высоко, никогда так высоко не ставился художник — поэт, музыкант или живописец.

Из всех видов искусства романтики более всего ценили музыку. Это и понятно. Выразительная сила музыки не нуждалась в переводе на язык разума. В музыке романтическая душа выражала себя и свое чувство мира без слов. Не случайно Э. Т. А. Гофман назвал музыку «санскритом природы». Романтизм и музыка были как бы созданы друг для друга. Именно в музыке, полагали многие романтики, может полностью раскрыть себя человеческий дух. Музыка — «единственное искусство, которое сводит все разнообразные и противоречивые движения нашей души к одним и тем же прекрасным мелодиям, которые говорят о радости и горе, об отчаянии и благоговении одинаково гармоническими звуками», писал немецкий романтик В. Г. Вакенродер<sup>20</sup>. Романтическая музыка на долгое время вперед определила развитие европейской музыкальной культуры.

Эстетическим открытием романтиков был принцип *романтической иронии*. Ирония должна была вскрыть относительную ценность разных жизненных явлений, отметить постоянство изменений в мире,

указать на его бесконечность и смысловую многозначность. Ирония в одинаковой мере отражала и отношение художника к миру, и его отношение к собственному творению. Она не только освобождала художника от всяких правил, но и требовала от него многообразия в освещении и передаче явлений бытия. Может статься, именно поэтому столь многообразны и часто не похожи друг на друга жанры романтической литературы и внутрижанровые разновидности.

Ощущение единства противоположностей и стремление художественно отразить его привели романтиков к выдвиганию гротеска, который, по словам Виктора Гюго, являлся характерным признаком нового искусства и одной из самых плодотворных его форм. В своем известном Предисловии к драме «Кромвель», ставшем «библией» для французских романтиков, Гюго указывал на соответствие гротеска самой жизни: гротеск «встречается повсюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное, с другой – комическое и шутовское». «... Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству», – пишет Гюго<sup>21</sup>. Он полагал, что гротеск призван был показать неоднородное содержание жизни.

Романтическая эстетика вообще отводила большую роль воображению и фантазии. Это и понятно, если учесть то значение, которое романтики придавали воле творящего субъекта. Кольридж писал, что воображение – «это живая сила, главный фактор всей человеческой способности восприятия, она отражается в конечном разуме, как копия вечного акта творения в бесконечном Я»<sup>22</sup>. Воображение должно быть направлено на творческое пересоздание действительности, на выявление ее скрытой сущности. Кольридж выделял два «кардинальных пункта поэзии»: «верное следование правде жизни» и способность придавать ей прелесть новизны «изменчивыми красками воображения»<sup>23</sup>. Вордсворт почти слово в слово повторяет эту мысль в предисловии к «Лирическим балладам». Он требует от поэта «отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни» и поведать о них «обыденным языком и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде...»<sup>24</sup>. В этом стремлении показать обыденное в непривычном свете романтики поразительно едино-

душны. С такой же мыслью мы встречаемся и в известном фрагменте Новалиса: «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными – в этом и состоит романтическая поэтика»<sup>25</sup>. И почти то же самое повторяет Фридрих Шлегель уже в 1815 году: «Истинный поэт, искусство которого в том и состоит, что умеет считавшееся самым обыкновенным и повседневным представлять совершенно новым и преображенным в поэтическом свете, вкладывая в него высшее значение и <...> угадывая в нем глубочайший смысл...»<sup>26</sup>.

Романтическая поэтика базируется на романтическом мироощущении и сильно изменила характер словесного искусства, предугадав при этом пути его будущего развития.

Несмотря на общность главных эстетических постулатов, романтизм был явлением движущимся, развивающимся. В истории романтического движения можно выделить несколько этапов. Если представить общую схему развития романтического направления, то оно шло от абстрактно-метафизической постановки проблем в ранний период в сторону большего сближения с действительностью у поздних романтиков. В разных странах эти процессы проходили по-разному.

В Германии, стране, экономически и политически отсталой, крупнейшие исторические события романтические мыслители переживали и осмысливали издали. Скорее всего, поэтому немецкий романтизм носит наиболее философский, умозрительный характер. На долю именно немецких романтиков – писателей и философов – выпала задача формулирования основных мировоззренческих и эстетических установок всего движения. Искусство художников немецкого романтизма тяготело к мифологической форме мышления, к иносказательности, к фантастике. Далекие от житейской практики, они больше всего интересовались жизнью духа. Именно они впервые подняли художественную натуру на небывалую высоту, видя в художнике носителя божественной искры, истины, скрытой от глаз толпы. От них берет начало столь распространенный в поэзии XIX века образ поэта-пророка.

Английские романтики творили в другой стране и в иных исторических условиях. Конфликты нового времени были там острее и вызывали активную реакцию. Поэтому в творчестве крупнейших



представителей романтического направления – в творчестве Байрона и Шелли – наблюдается стремление представить грандиозность этих конфликтов с помощью небывалых художественных средств. Неслучайно именно в Англии появился и исторический роман, родоначальником которого считается Вальтер Скотт.

Во Франции, на родине революции, на повестку дня в первую очередь встала проблема личности, ее одиночества и разочарования. Это отчетливо видно на примере творчества Шатобриана, Сталь, Констан. Лишь на втором этапе французская романтическая литература перешла к отражению конфликтов эпохи. Французскому романтизму, развивавшемуся на фоне рационалистической национальной культуры, вообще была свойственна большая трезвость в постановке проблем и большая приближенность к жизнеподобным формам их выражения. Яркий пример этому – наследие Гюго.

Американский романтизм развивался значительно позже европейского. Его начало падает на конец 20-х и 30-е гг., и продолжается он значительно дольше, чем в других странах. Существовая на фоне литературы реализма в Европе, американский романтизм вбирает в себя многие его тенденции, но иногда, как, например, в творчестве Эдгара По, превосходит и пути развития литературы, связанные с отказом от жизнеподобных форм художественной выразительности.

## Общение в романтическую эпоху

Форма общения между людьми, как известно, понятие историческое, и каждая эпоха отличается своим типом человеческого поведения. Новое время неизменно разрушает автоматическую власть старого ритуала или существенно видоизменяет его. В постсоветское время возникли и распространились ностальгические воспоминания о «разговорах на кухне», составлявших одну из важных и распространенных форм общения в 60-е гг. XX века. Молодому поколению это понятие мало что говорит, зато тем, кого нынче именуют «шестидесятниками», оно хорошо знакомо. В нем заключен целый комплекс реалий тех лет: только что обретенные малогабаритные квартиры с крошечной кухней и по тем временам порой почти крамольные беседы о жизни, протекавшие, разумеется, не «между лафитом и клико», но часто тоже сопровождавшиеся чем-то «горячительным», будь то бутылка сухого вина или банальная пол-литровка.

Для определения сугубо современных форм общения в русский язык вошло слово «тусовка» и, похоже, утвердилось в нем. Оно обрело права гражданства и, надо полагать, зафиксировано новейшими словарями. Не исключено, что со временем это слово утратит тот слегка иронический оттенок, который поначалу ему сопутствовал, и будет восприниматься чисто терминологически.

Формы человеческого общения меняются, отражая как представляемый временем общественный образ жизни, так и, в еще большей мере, особенности мироощущения поколений. Их изучение поэтому составляет важную культурологическую проблему.

Романтическая эпоха продиктовала своим современникам особый стиль поведения и особые формы общения. Историческое порубежье XVIII и XIX веков, когда зарождался романтизм, формировало образ жизни и образ поведения и определило его, по крайней мере, на полстолетия вперед. Крупные потрясения в мире вторгались в повседневную жизнь людей, меняли ее, диктовали новое понимание жизни, новый стиль самовыражения личности, новое чувство мира. Революция во Франции, Промышленный переворот в Англии, взбаламутившие весь континент наполеоновские войны, восстание декабристов в России – знаки времени, когда

Игралища таинственной игры,  
Метались смущенные народы;  
И высились, и падали цари,  
И кровь людей то Славы, то Свободы,  
То гордости кропила алтари...

*А. Пушкин «Была пора...»*

Политое кровью, овеянное надеждами, но и богатое разочарованиями время принесло с собой новое мироощущение, в корне отличное от того, которое было свойственно предшествующему периоду.

Новое время подвергло сомнению безусловное доверие к разуму. В глазах современников мир отразился более сложным. Личность оказалась один на один с необозримым и необъяснимым универсумом. Человек ощутил пьянящее чувство свободы, отсутствие стесняющих пут. Но все это означало и разрыв с традиционными опорами, и обреченность на одиночество, ощущение, что «нет извне опоры, ни предела». Это ощущение и стало основой нового мироощущения, которое, в свою очередь, породило и новый образ эпохальной личности. В литературе это – одинокий странник, разочарованный разбойник, непризнанный художник, демоничес-

кий злодей. По словам Л. Я. Гинзбург, «самая суть романтической личности в ее отличии от толпы»<sup>1</sup>.

Новое время принесло с собой новые формы быта, жизненного поведения, новый язык. Романтическая личность стремилась утвердить себя через эксцентричное поведение. Ею всегда двигало стремление к тому, чтобы выделиться среди окружающих. Приметой времени стал дендизм – особая форма жизненного поведения, «манера жить», приметой которой было стремление «более удивлять, чем нравиться»<sup>2</sup>. Привлекала к себе общее внимание независимость поведения. Огромное влияние фигуры Байрона объясняется не только его художественным творчеством, но и его поведением в обществе. Поза байронического героя стала приметой времени. «Гарольдов плащ» – знак отщепенства и избранничества – одежда романтического поколения. Точно так же, как и красный жилет, которым молодой французский романтик Теофиль Готье возмутил чинное спокойствие парижской театральной залы, явившись в нем на премьеру пьесы Гюго «Эрнани».

Эпоха активно утверждала «самостоянье человека», однако неизбежно должна была констатировать его непонятость и одиночество. Вырванные из привычных связей, предоставленные самим себе, люди романтической эпохи особенно остро жаждут контактов с другими. «Общение для меня потребность», – читаем в одном из писем романтической поэтессы Каролины фон Гюндероде<sup>3</sup>. Старые формы общения видоизменяются. Салонная культура XVIII века сменяется культурой дружеских кружков. Эти кружки – особая форма общения. Они представляли собой не всегда регулярные, но частые собрания единомышленников. Они возникали спонтанно в разных странах, как потребность времени. Применительно к германским условиям Криста Вольф назвала их «вольными объединениями литераторов и ученых, использующих короткий промежуток времени между двумя эпохами, чтобы в лихорадочной спешке выработать новое мироощущение»<sup>4</sup>.

Членами таких кружков чаще всего были люди молодые, как правило, почти ровесники, в отличие от разновозрастной и вообще разной по интересам публики, наполнявшей салоны. Собираясь вместе, кружковцы-романтики не занимались светской болтовней, а обсуждали философские или научные проблемы, читали друг

другу свои произведения, не обязательно даже художественные: романтикам была свойственна широта интересов.

В одном из писем Людвигу Тику его друг и коллега по литературной работе Вильгельм Генрих Вакенродер сообщал: «Некоторое время назад мы учредили ученое общество, собираемся каждый четверг, один раз ведем дискуссии на разные темы, другой – читаем что-либо вслух»<sup>5</sup>. В «Разговоре о поэзии» Ф. Шлегель тоже рисует такие беседы: «Без уговора или правила выходило большей частью само собой, что поэзия составляла предмет, повод, средоточие их встречи. То один, то другой из них читал драматическое или какое-либо иное произведение, о котором затем много говорилось и высказывалось немало хорошего и прекрасного»<sup>6</sup>.

Не салонный разговор, но интеллектуальная беседа составляла суть общения членов такого кружка. В отличие от аристократических салонов здесь собирались люди, объединенные не общностью происхождения или родственными связями, а близостью интересов и личным, дружеским расположением друг к другу. В России такими сообществами были кружки Герцена и Станкевича, во Франции – знаменитый Сенакль, в Германии – кружок иенских романтиков. Жившие в Италии немецкие живописцы объединились в так называемое «братство Назареев». О творческой атмосфере, царившей в таких кружках, Ф. Шлегель вспоминал: «Мне издавна доставляло большое удовольствие говорить с поэтами и поэтически настроенными людьми о поэзии. Многие разговоры этого рода я помню всегда, о других я не знаю точно, что в них принадлежит фантазии и что воспоминанию, многое в них реально, кое-что вымышлено»<sup>7</sup>. Жизнь этих и им подобных содружеств получила художественное отражение в обрамляющем рассказе «Фантазуса» Тика и в «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана.

Люди, близкие по духу, тянулись друг к другу. Философ Фихте, например, лелеял планы о том, чтобы поселиться в одной квартире со Шлегелями (речь идет о двух братьях и их женах) и Шеллингом, вести общее хозяйство и ежедневно общаться. Новалис, живший в Вайсенфельзе, неподалеку от Иены, но не имевший возможности часто видаться с друзьями, переписывался с ними почти ежедневно.

В романтическую эпоху претерпевают существенные изменения отношения между мужчиной и женщиной. Женщина перестает быть

только предметом поклонения или украшением салона. Она превращается в равноправного члена содружества, а порой и играет в нем ведущую роль. Каролина Шлегель-Шеллинг и Рахель Фарнгаген фон Энзе составляли интеллектуальный центр собиравшегося в их доме кружка. Именно в эту пору женщины особенно интенсивно начинают заниматься творческим трудом. Романтическая эпоха знает много женщин-писательниц. Самые известные среди них, конечно, Жермен де Сталь и Жорж Санд во Франции. Но и в Германии некоторые жены и подруги известных литераторов вполне самостоятельно занимались творческой деятельностью. До сих пор филологи спорят о том, какие из рецензий А. В. Шлегеля принадлежат ему, а какие написаны его женой Каролиной. Жена его брата, Фридриха Шлегеля, Доротея, была автором довольно популярного в свое время романа «Флориан». Писательницей, заслужившей одобрение Шиллера, была жена Brentano Софи Мери. Можно вспомнить и литературные опыты Беттины фон Арним, а в Англии – творчество Мери Шелли.

«Тон, господствовавший в обществе самых молодых женщин, был крайне свободный», – замечает Георг Брандес о женщинах романтической поры<sup>8</sup>. Этот тон был следствием обретенной женщинами свободы. Она проявлялась в независимости высказываний, в открытом следовании чувству, в нескрываемой жажде любви. В Германии многие женщины той поры открыто шли на развод, не признавая над собой тиранической власти общественного мнения. В самом конце XVIII века весь образованный Берлин был потрясен скандалом, когда выяснилось, что жена известного банкира Фейта и дочь уважаемого просветителя Морица Мендельсона сделалась героиней по тем временам весьма вольного романа «Люцинда» и потребовала от мужа развода, чтобы соединить свою жизнь с автором этого романа Фридрихом Шлегелем. А его брат Август Вильгельм женился на сильно скомпрометированной в глазах общества Каролине, которую потом по-рыцарски уступил Шеллингу, согласившись на позоривший его развод.

Женщины романтической эпохи сами творили свою судьбу и сами находили язык для выражения своих чувств и требований к жизни. С их помощью поколение вырабатывало ее новые формы. Все эти женщины, подруги и возлюбленные, сотрудницы и сорат-

ницы известных деятелей эпохи, защищали свободу волеизъявления и свое право на любовь.

Любовь была девизом романтиков. Ни в какое другое время это чувство не поднималось на такую духовную высоту. Любовь провозглашалась важнейшей жизненной потребностью. «Голод мы зовем любовью», – писал Гельдерлин. Любовь, как пишет Л. Я. Гинзбург, «мыслилась как стремление конечной человеческой личности к слиянию с «бесконечным»<sup>9</sup>. Новалис заявлял: «Бог – это любовь. Любовь – высшая реальность – основа основ»<sup>10</sup>. В восприятии романтиков она то обретала мистический характер, то, напротив, выступала своей чувственной стороной. Примерами могут служить два почти одновременно появившихся произведения – «Генрих фон Офтердинген» Новалиса и «Люцинда» Фридриха Шлегеля. При этом в любом случае любовь трактовалась как фатальная предназначенность любящих друг другу. В этом смысле известные слова Татьяны из письма к Онегину: «Ты в сновиденьях мне являлся, // Незримый, ты мне был уж мил...» – верно характеризуют понимание любви в романтическую эпоху.

Не отрицая чувственной стороны любви, романтики делали упор на духовной сути любовного общения. Она признавалась важнейшей.

Сюзетта Гонтар пишет Гельдерлину: «И чем больше я погружаюсь в свои мысли, тем больше уверяюсь, что нет на свете ничего желанней, чем внутренние узы любви. Ибо что ведет нас сквозь это двуединство жизни и умирания, как не голос нашего лучшего существа, которое мы доверяем нам подобной любящей душе, этот голос, который мы не всегда можем в себе расслышать. Мы связаны крепко и неизменно в добре и красоте, во всех наших мыслях, в надежде и вере»<sup>11</sup>.

Характеризуя «любовь артиста», устами своего героя Э. Т. А. Гофман утверждал, что художественные натуры «носят избранницу в своем сердце и не желают ничего иного, как петь, слагать стихи, писать картины ей во славу...»<sup>12</sup>.

Любовь выступала средоточием жизни души, переживалась необычайно интенсивно. Острота этого чувства означала стремление порвать кольцо одиночества. Столь же повышенная эмоциональность сопровождала «святое дружбы торжество» (Пушкин).

История романтизма знает много примеров высокой дружбы. Назовем хотя бы дружбу Герцена и Огарева, Тика и Вакенродера, Гофмана и Гиппеля и др. Дружеские связи возникали из чувства общности, из равенства и сродства интересов. Привязанность друзей носила восторженный характер и по силе часто не уступала любовному чувству. Переписка показывает это. Даже речевые формы свидетельствуют о повышенной эмоциональности отношений. Обращаясь к своему другу с детских лет Теодору Гиппелю, Э. Т. А. Гофман начинает свои письма словами: «Мой единственный, драгоценнейший друг...», или: «Сердечно любимый драгоценнейший друг...», или: «Мой от всего сердца любимый друг...» и т. д.

Дружеская переписка по силе эмоционального накала и даже по стилистике ничем не отличалась от любовной. Энергия взаимных излияний была заразной. В письме к Тикку 5 мая 1792 года Вакенродер писал: «Любимейший Тик! Твое письмо доставило мне такую несказанную радость, что и вправду растрогало меня до слез... О, я в таком восторге, сознавая, что ты меня так любишь!.. О, Тик, на самого себя я готов молиться, раз ты, чьи слова всегда были для меня словами оракула, раз такой человек облагораживает мой образ и тем самым приводит меня в состояние восторженного опьянения. И если я в твоих глазах чего-то стою, то кого, кроме тебя, должен я благодарить за это? Тебе обязан я всем, что я есть, всем! Что было бы со мной, если бы я никогда не знал тебя?»<sup>13</sup>.

Тик отвечает в том же эмоциональном ключе: «Своим письмом ты хотел заставить меня возгордиться, милый Вакенродер. Тебе это не удастся. Разве ты должен за что-то благодарить меня? О, если бы знал ты, как многим я тебе обязан! Всем! Не ты ли излечил меня от горчайшей тоски?.. Ты сделал мои чувства более тонкими и благородными. И сейчас ты почти единственный, кто действительно знает и понимает меня...»<sup>14</sup>.

В романтическую эпоху переписка была одной из самых распространенных и важных форм общения. Ей придавали большое значение. Письма тщательно хранились. Как правило, они были пространственными, ими обменивались часто. Опубликованные в 1912 году письма Кройцера к Каролине фон Гюндероде содержат более 300 страниц, а связь между ними продолжалась всего два года. Письма были формой общения не в том смысле, в каком в наше время



общаются с помощью телефона. Обмен новостями, конечно, тоже имел место, но едва ли воспринимался как главная цель письма. Письмо содержало размышления, исповедание души, сердечное излияние, наблюдения над жизнью общества и природы. Именно в письмах более всего реализовалось учение романтиков о тождестве жизни и поэзии.

В письмах выразило себя высокое самосознание личности, эпохальное мироощущение и свойственная времени патетика. Подготовленное еще сентиментализмом, именно в романтическую эпоху эпистолярное искусство достигло своих высот. Дошедшие до нас письма тех лет являют собой блестящие образцы стиля. Люди той эпохи умели выражать свои чувства и переживания. Не предназначенные для чужих глаз, эти письма сохранили всю непосредственность диктовавших их чувств. Посредством переписки романтическое поколение развивало в себе способность к самоанализу, внимание к происходившим в душе процессам. Разбираясь в собственных чувствах, в глубинах и «подвалах» собственной личности, авторы писем открывали новую область, еще не освоенную искусством, – область внутреннего мира, противоречивой неоднородности импульсов, диктующих человеку его поведение. Сформулированные сначала в письмах, эти психологические находки впоследствии будут освоены психологической прозой, как это блестяще показано Л. Я. Гинзбург. Текст жизни стал текстом искусства.

В качестве примера можно привести одно из писем Брентано к Софи Мери. В этом письме содержится поразительный по глубине самопонимания анализ личности поэта: «Смотри, я позволяю тебе бросить взгляд в глубину моей души, не используй этого во зло, а присоедини к этому лучшее доказательство твоей любви ко мне. Все мои странности, все, что во мне кажется интересным, что бросается в глаза и что раздражает, есть не что иное, как внутренний разлад, замаскированный искусно и с боязливым тщанием, и протекающие из него малодушие и недовольство жизнью. Ты – первый человек, кому я в этом признаюсь, не потому, что хочу продемонстрировать сомнительную откровенность, а потому, что ты – единственный человек, которого я безгранично чтю и люблю, я вверяюсь тебе и жду от тебя помощи, любви и благодетельного влияния на мою жизнь»<sup>15</sup>.

Письмо превращалось в своего рода искусство. Прекрасные письма писали не только признанные мастера слова, но и обычные люди. Письма Сюжетты Гонтар (Диотимы) к Гельдерлину поражают необычайной точностью выражения наблюдений и самонаблюдений. Собранные воедино, они напоминают лучшие образцы эпистолярных романов.

Письма Софи Мери, которая сама была автором эпистолярного романа «Аманда и Эдуард», намного превосходят ее роман по силе художественной выразительности и по глубине мысли.

Речевой стиль романтиков, даже в интимном общении, обычно торжествен, мечтателен, высокопарен, а порой и взвинчен. Торжественный жест и патетика – опознавательные знаки эпохи. Криста Вольф восклицает: «Какие высокие они берут ноты, какой благодатно дерзновенный позволяют себе язык, какой требовательный дух»<sup>16</sup>.

Высота стиля соответствовала высоте мысли и силе чувства. Романтическое чувство всегда обострено до предела, романтическое сознание постоянно колеблется между утверждением жизни и свободным приятием смерти. В одном из писем Каролины фон Гюндероде читаем: «Давняя мечта умереть героической смертью – охватила меня с силой необычайною; нестерпимой показалась мне жизнь, еще более нестерпимой – спокойная, дюжинная смерть»<sup>17</sup>.

Ни одно дружеское или любовное послание не обходилось без пафоса. Повседневное поведение тоже отличалось пристрастием к «жесту», к смелым, порой героическим поступкам (вспомним участие Байрона в освободительной войне греков, вызывающее самоубийство Клейста, смерть русских поэтов на дуэли). Вспоминая известную клятву на Воробьевых горах, которой он подростком обменялся с Огаревым, Герцен писал впоследствии: «Сцена эта может показаться очень натянутой, очень театральной, а между тем через двадцать шесть лет я тронут до слез, вспоминая ее: она была свято искренна; это доказала вся наша жизнь»<sup>18</sup>.

Многие романтики своей жизнью, а порой смертью подтвердили патетику своего поведения, своих речей, своих писем. Вспомним судьбу Байрона или Шелли, Клейста или Гельдерлина. Высокий стиль соответствовал высоте и напряженности чувства. Это был язык эпохи, когда сила надежды рождала ответную силу разочаро-

вания. Последующим поколениям этот язык покажется непонятным и даже смешным. Он будет восприниматься как неестественный. Но в романтическую эпоху он был «свято искренен». Поэтому, читая письмо Татьяны к Онегину, мы совершим ошибку, если увидим в нем лишь излишества уездной барышни, начитавшейся модных романов. Нет, в них звучит подлинный голос эпохи, характер ее чувствований, ее стиль.

Позже этот стиль станет модой, а потом превратится в объект пародирования. Но это случится тогда, когда отомрут питавшие его настроения. Следующая эпоха будет культивировать иной стиль общения, ему будут соответствовать и иные стилевые нормативы. Но пока он наполнен внутренним содержанием и, больше того, способен на долгие годы дать эталон отношения к высоким началам жизни. Романтизм оставил потомкам не только высокие формы мысли и чувства, но и высокую культуру словесного общения.

## Немецкий романтизм: диалог художественных форм и романтическая ирония

Как известно, романтизм видоизменил существовавшую систему литературных жанров. Романтики многое предугадали в тенденциях литературного развития. В частности, они предсказали будущность роману, до них считавшемуся принадлежностью низкой литературы, и сами создали ряд блестящих образцов в этом жанре.

В общеевропейском масштабе романтизму был обязан своим появлением *исторический роман*. Современники крупных исторических событий, романтики острее своих предшественников ощутили движение истории, внутреннее содержание этого движения. Классическим примером этого жанра является, конечно, роман Вальтера Скотта. По справедливому замечанию Белинского, этот автор «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству»<sup>1</sup>. Исторические романы писали и французские романтики: Гюго, Виньи, Дюма. Определенную дань этому жанру заплатили и немцы: Тик, Арним, Клейст, Гауф.

К числу созданных романтиками разновидностей романного жанра можно отнести роман о личности (*исповедальный* или *личный роман*), широко представленный во французском романтизме (Шатобриан, Сталь, Констан, Мюссе, Ж. Санд), а также *роман о художнике (Künstlerroman)*, особенно характерный для немецкой литературы.

Сугубо романтическим жанром явилась и *лиро-эпическая поэма*, представленная созданиями Байрона и Шелли, Ламартина и Виньи, Мицкевича, Пушкина, Лермонтова и др. Этот жанр с его одиноким, страдающим героем на долгие годы стал знаковым явлением для всего направления. Именно в нем нашло себе выражение смятенное состояние мятежной души и исключительность главной фигуры.

Одним из характерных жанров романтической литературы была *фантастическая повесть, фантастическая новелла или сказка*. В произведениях этого типа более всего давало себе простор воображение. Именно здесь человеческий дух чувствовал себя наиболее раскованным. В создании фантастических произведений особенно отличились немецкие романтики. Но и в других странах стремление проникнуть в непознанные сферы жизни приводило художников к использованию фантастики. Можно назвать, например, знаменитый роман Мери Шелли «Франкенштейн», а также сказки Нодье или повести Жерара де Нерваля, не говоря уж о новеллах Э. По.

Романтическая эпоха с ее культом человеческой личности оказалась чрезвычайно благоприятной для развития поэзии. Романтизм – время небывалого расцвета лирики, время поистине великих поэтов. Среди них самые известные – Гельдерлин и Brentано, Эйхендорф и Гейне, Байрон и Шелли, Вордсворт и Кольридж, Ламартин и Виньи, Гюго и Мюссе, Э. По и др. Жизнь романтической души отражалась в лирическом излиянии. Возможности поэтического слова и лирического самовыражения расширились необычайно. Диапазон лирического чувства простирался от задушевности простой песни до сгущенной метафоричности и смысловой многозначности философической медитации. Произошли изменения и в области самого стихосложения, в сфере метрики и ритмической организации стиха. Поэтические достижения романтиков были подхвачены, развиты и дополнены в последующие эпохи развития литературы в разных странах.

Романтики создали особый, романтический, театр, покончивший с условностями классицизма. Они выдвинули музыку на особое место, показали ее неограниченные возможности, по словам теоретиков, выявили «самосознание музыки как содержательного и смыслового искусства»<sup>2</sup>.

Классической страной романтизма волею судеб оказалась Германия. Эпоха романтизма явилась эпохой расцвета немецкой литературы, возрастания ее международной роли, когда возникли художественные произведения высочайшей пробы, и доселе не утратившие своей актуальности.

Романтизм в Германии и его особенности в целом достаточно полно представлены в трудах отечественных и зарубежных ученых<sup>3</sup>. Здесь не место давать ему общую характеристику. Речь пойдет лишь о тех эстетических открытиях, которые совершили немецкие романтики, и о тех художественных формах, что, возрастая на немецкой почве, дали наиболее ценные плоды. Романтизм означал рождение нового сознания, восприятие целостности бытия как в его вечности, так и в исторической протяженности. В конечном счете, это привело к расширению художественного кругозора, в орбиту которого теперь вошла вся необозримость универсума, и к осознанию движения времени, к историческому взгляду на культуру и человека. Помимо этого, бесспорная заслуга романтиков состояла в открытии сложности человеческого сознания.

Слом и перестройка традиционных жанровых форм в той или иной мере были характерны для всего романтизма. Но немецкий романтизм – явление особое. В Германии характерные для всего движения тенденции получили своеобразное развитие, определившее национальную специфику романтизма в этой стране. Именно здесь, по словам В. М. Жирмунского, «мы спускаемся в более глубокий и коренной слой явлений. Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится прежде всего формой нового чувствования, новым способом переживания жизни»<sup>4</sup>. Это переживание жизни, по мнению ученого, было связано с ощущением бесконечности всего мироустройства, внутреннего единства природы и человека, с мистическим чувством «присутствия бесконечного в конечном»<sup>5</sup> или, говоря словами В. А. Жуковского, «*присутствия Создателя в создании*».

Романтический философ Ф. Шлейермахер называл это состояние сознания «религиозным размышлением», разумея под этим «... непосредственное сознание, что все конечное существует лишь в бесконечном и через него, все временное – в вечном и через него. Искать и находить это вечное и бесконечное во всем, что живет

и движется, во всяком росте, во всяком действии. страдании и иметь и знать в непосредственном чувстве саму жизнь лишь как такое бытие в бесконечном и вечном – вот что есть религия»<sup>6</sup>. Учение Шеллинга о «мировой душе», утверждая гармоническое единство природы и духа, тоже звало художественную мысль эпохи к ощущению бесконечности бытия и его внутренней тайны.

По мысли художников и философов романтизма, приближение к бесконечному могло осуществляться только в искусстве. Искусству отводилась грандиозная роль в познании и преобразении жизни. По мнению Шеллинга, *«искусство вновь воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму...»*<sup>7</sup>. Поэтому поэзия выше науки, ведь поэт способен понять больше, чем ученый. «Наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству» (Шеллинг)<sup>8</sup>. Соответственно этому возникал и культ «божественной гениальности», культ художника, творца.

«Романтический мыслитель – это воплощенное противоречие, противоречие неразрешенное; весь романтизм – это такое задержанное противоречие, которое возникает от расхождения идеала и исторической практики»<sup>9</sup>. Высота устремлений и вынужденное признание их неосуществимости – основа этого противоречия. Оно привело к осознанию, открытию и применению на практике принципа *романтической иронии*. Этот принцип основывался на субъективно-идеалистической философии Фихте. В трудах ранних теоретиков немецкого романтизма понятие «романтическая ирония» используется для обозначения эстетической категории, призванной адекватно отразить мировоззрение новой эпохи. Ирония определяет отношение творящего субъекта к сдвинутым формам мира, пришедшего в движение. Интерес к движущемуся объекту в ней осмыслен и возведен в принцип эстетической программы.

Одной из особенностей эстетики немецкого романтизма является то, что ее принципы были сформулированы раньше появления наиболее значительных художественных произведений нового направления. Теория предшествовала практике. В результате она отчасти превосходила реальные возможности того этапа эстетического освоения действительности, за которым укрепилось название романтизма.

Выдвигаемый романтиками принцип романтической иронии осознавался ими как новая форма художественности, но в значительной мере больше как потенция развития искусства, чем как итог его наличного существования. Сама сущность романтической поэзии состояла в ее «открытости». Понятие «романтическая ирония», как оно возникло в трудах Фридриха Шлегеля, с самого начала предполагало и отношение художника к творчеству, и использование им новых художественных форм, то есть одновременно и теорию, и практику творческого процесса. Короче говоря, речь шла «об особых внутренних условиях, которые заставляют рассматривать иронию одновременно как философскую позицию и как художественное средство (künstlerisches Vermögen)»<sup>10</sup>. Эти принципы Ф. Шлегеля были созвучны фихтеанским принципам «деятельности» и «рефлексии» Я.

Ирония объединяет рациональное и интуитивное. В известном 42-м критическом (ликейском) фрагменте говорится: «Философия – это подлинная родина иронии...», это «логическая красота», свойственная поэтическим произведениям. «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые дыханием иронии»<sup>11</sup>. Ирония одновременно отражает настроение творца и способ организации поэтического материала. Как исходная позиция она позволяет создать иллюзию и тут же разрушить ее. Это «подлинно трансцендентальная буффонада». «С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью и гениальностью; с внешней стороны – это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо»<sup>12</sup>. В 295-м фрагменте Шлегель говорит об иронии даже как о «диалектической виртуозности»<sup>13</sup>.

Определение иронии, данное в 108-м фрагменте, парадоксально объединяет ее противоположные составляющие, ее изначальные противоречия: «Все в ней должно быть шуткой и все всерьез. Все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым (verstellt). Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства». Вместе с тем это – постоянное самопародирование, «когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить», «понимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»<sup>14</sup>.



Грандиозность эстетических притязаний романтиков наталкивалась на серьезную помеху. Претендуя на универсальность и в этом смысле на *объективность* иронического осмысления жизни, они с самого начала признавали наличие «неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным»<sup>15</sup>. Ирония оказывалась единственным средством снятия этого противоречия, по необходимости *субъективным*, ибо только с помощью иронического осмысления явлений действительности творец получал возможность подняться над ними и над ограниченностью собственных потенций.

Ирония, эта философская и эстетическая категория, сознательно или бессознательно в той или иной мере принималась всеми деятелями немецкого романтизма как своеобразное неперемное условие – *conditio sine qua non*. Она оказалась чрезвычайно продуктивной и художественно востребованной.

«Самая свободная из всех вольностей»<sup>16</sup>, она предоставляла художнику полную свободу и позволяла действовать в искусстве совершенно бесконтрольно. В результате были нарушены все доселе существовавшие нормативы и правила. Все жанры вступили в свободное взаимодействие, пребывая в диалогических отношениях между собой.

Характерными для немецкого романтизма, практически почти исключительно «немецкими» жанрами стали фантастическая повесть или сказка, ироническая комедия, фрагмент, особый романтический роман и, в частности, «роман о художнике» (*Künstlerroman*).

Когда Фридрих Шлегель в «Письме о романе» говорит: «Роман – это романтическая книга», он имеет в виду не столько роман как жанр, сколько совокупность великих созданий мировой словесности, включая «Божественную комедию» Данте и драмы Шекспира. Важно лишь то, чтобы в них содержался «дух трансцендентальной буффонады». Он мыслит себе роман «не иначе, как сочетание повествования, песни и других форм»<sup>17</sup>. В романах немецких романтиков повествование действительно часто прерывается вставными историями, стихами, песнями. Можно вспомнить и «Странствования Франца Штернбальда» Тика, и «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, и даже «Из жизни одного бездельника» Эйхендорфа. То есть и в теории, и на практике речь идет о полном смешении жанровых нормативов. К. Г. Ханмурзаев видит в этом смешении стремление

писателей-романтиков «к универсальному, целостному охвату жизни человечества»<sup>18</sup>. Роман действительно выступает как «свободная форма».

Романтический роман являет собою отдельный этап в развитии жанра. Если взглянуть на созданные немецкими романтиками романы, то именно они более всего иллюстрируют выдвинутую М. М. Бахтиным концепцию романа как непрерывно становящегося образования, жанровый костяк которого еще «не затвердел». Немецкий романтический роман в большей своей части не стремится к фабульной занимательности, он создает иную художественную реальность – реальность духа. Ф. Шлегель писал, что «в хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, квинтэссенция авторской индивидуальности»<sup>19</sup>. И это относится не только к явно автобиографической «Люцинде» самого Шлегеля, этой, по выражению его брата, «безрассудной рапсодии», но и к «Гипериону» Гельдерлина, нарисовавшего жизнь деятельного и страдающего духа, и к «Генриху фон Офтердингену» Новалиса – «универсальному» роману, представившему модель всеобщего бытия, где поэзия объявлялась средством «возвышения человека над самим собой»<sup>20</sup>. И так вплоть до «Житейских воззрений кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана – романа, где само жизнеописание самодовольного кота пародийно высвечивает жизнь гениального композитора.

Романтический роман оказался принципиально новым жанровым образованием, и объединяющим в нем стала «личная культура» (В. М. Жирмунский), субъективное авторское начало. Как пишет современный исследователь, «основным признаком романа провозглашалась субъективность, что явилось отражением процесса развития самосознания личности, которая, по мнению романтиков, не только зависела от окружающей среды, но и сама могла свободно творить мир»<sup>21</sup>.

Ирония призывала к саморефлексии и вызывала ее. Искусство, его суть, творец и его дар поднимались на небывалую высоту и становились объектом художественного осмысления. «Неслучайно, – пишет Д. Л. Чавчанидзе, – в произведениях романтических прозаиков искусство стало таким же первостепенным предметом, как и человеческая душа. Этим была ознаменована наци-

ональная специфика важнейшего в истории немецкой литературы направления»<sup>22</sup>.

Начало «роману о художнике» было положено еще в предшествующую литературную эпоху романом В. Гейнзе «Ардингелло» (1787) и отчасти, конечно, «Вильгельмом Мейстером» Гете. Однако романтики немало постарались, чтобы по-своему поставить и решить проблему художника. В. Г. Вакенродер в «Сердечных изливаниях монаха, любителя искусств», Л. Тик в «Странствованиях Франца Штернбальда», Новалис в «Генрихе фон Офтердингене», Э. Т. А. Гофман в новеллах и в романе «Житейские воззрения кота Мурра» работали в этом жанре. Именно здесь творческая личность смогла осмыслить свое место и назначение в мире, утвердить особый жизненный статус художника и его право на владение истиной.

«Künstlerroman», во многом продолжая традицию «романа воспитания», служил саморефлексии художника и искусства и включал в себя эстетическую программу творца, его художническое кредо.

Вместе с романом большие изменения претерпела новелла, образовавшая самостоятельный этап в развитии жанра. Отталкиваясь от гетевской формулировки о новелле как о «неслыханном происшествии», романтические новеллисты усилили эмоциональное звучание этого малого жанра и широко использовали в нем фантастические мотивы и образы. Отсюда вытекает пристрастие немецких романтиков к фантастике как к средству выражения непознаваемой тайны мира.

Немецкие романтики создали особую форму фантастического, связанную с поэтикой тайны, с фантастикой необъяснимого и несказанного. Таковы и не подлежащие рациональному истолкованию сказки Тика, и кошмарная романтика Арнима, и «страшные» рассказы Гофмана. Фантастическое начало прочно входит в ткань художественных произведений романтиков. Оно может образовывать особое художественное пространство, может вторгаться в повседневную жизнь, может исказить ее до гротеска. В немецком романтизме фантастика становится полноправной эстетической категорией. Она диктует и свойственное именно немецким романтикам представление о сказке как о «каноне поэзии», как о своеобразном *жанре жанров*. Сказка возникла как порождение чистой

фантазии, как игра духа, претендующая, впрочем, на глубинное постижение сути бытия и на своеобразное постижение разноликих и «чудесных» явлений жизни. Сказки создавали почти все немецкие романтики. Трудно найти хоть одну творческую индивидуальность в немецком романтизме, которая не оставила бы ни одной попытки попробовать себя в этом жанре. Иронический дух, свойственный романтическому мироощущению, разрешал безграничный полет фантазии и вместе с тем, как уже говорилось выше, предполагал «рефлексию». Сказка поэтому воспринималась как наиболее свободная форма для самовыражения творящего субъекта и как своеобразный миф, закрепляющий в художественной форме некие изначальные основы мироздания и его проявлений.

Традиции, заложенные немецкими романтиками в жанре романа и новеллы, были по-настоящему оценены и восприняты не их непосредственными потомками, а значительно позже. По словам Гельмута Шанце, «только в XX веке теории и практики современного романа открыли в романтиках своих духовных отцов»<sup>23</sup>. Связь с романтической традицией достаточно отчетливо видна в романах Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, М. Фриша и др.

И, наконец, театр. По-своему продуктивными оказались изменения, которые у романтиков претерпели драматические жанры. В первую очередь, речь должна идти о комедиях Тика, таких, как «Кот в сапогах», «Шиворот-навыворот» и др.; в них романтическая ирония поистине демонстрировала свое полное торжество. Комедиограф постарался до конца разрушить сценическую иллюзию, поместив на сцену зрительный зал, столкнув фабульное действие с его «обсуждением» условными зрителями, создав совершенно невообразимый и провокационный диалог жанровых форм внутри одного произведения. По словам А. В. Карельского, представившего блестящий анализ тиковских комедий, «здесь в каждой сцене рушатся, провожаемые ядовитым смехом, серийные драматургические блоки мешанской драмы. Карточные домики плоского, пошлого – и потому ложного! – правдоподобия... На дальней же дистанции, освобожденная от вериг, возрождается сама Комедия – встает вдохновенная, не считающаяся с правилами Игра, смех раскованный, беззаконный»<sup>24</sup>. Открытия и находки Тика тоже уже в XX веке были

подхвачены многими драматургами. Среди них, конечно, стоит назвать Б. Брехта, Л. Пиранделло, Т. Уильямса и др.<sup>25</sup>

К числу особых романтических жанров можно, пожалуй, отнести такую форму, как фрагмент. Речь идет не просто о незаконченном произведении (впрочем, романтическая литература знает немало таких случаев), а об отдельной литературной форме, которая значительна именно своей незавершенностью, открытостью, возможностью быть продолженной. Есть мнение о том, что фрагмент в романтизме не только жанровое образование, но и форма мышления. «Модель этой формы существует в любой национальной ноосфере и, проходя через сознание автора, индивидуализируется, становится субъективной формой художественного мышления, материализуя в *тексте* идею незавершенности и диалогичности мысли. Мы сталкиваемся с явлением уникальным: жанр как особый поэтический инструмент познания жизни, как тип литературного произведения активно влияет на художественное сознание», – пишет В. И. Грешных<sup>26</sup>.

Фрагментарность мышления, в свою очередь, тоже напрямую была связана с романтической иронией, с ее абсолютизацией воли творца. Характерно, что помимо фрагментов философского и эстетического содержания, порой складывавшихся в афоризматическую форму, фрагментарность часто изначально образовывала структуру крупного художественного произведения. Можно в этом случае вспомнить, например, «Люцинду» Ф. Шлегеля или «Кота Мурра» Гофмана.

Главным объектом иронии в творчестве ранних романтиков (Ф. Шлегель, Л. Тик, К. Brentано) являлся низменный характер окружающей жизни. Незадемым иронией оставался только тот высокий поэтический мир, который утверждался ею с помощью иронического осмысления мира существующего. На первый план выдвигалась самооценность творящего субъекта.

В самом основании романтической иронии была, однако, заложена возможность постоянного изменения, вплоть до самоотрицания. В ней содержалось и стремление к объективному постижению мира, и разрушительная сила релятивистского отношения к его разнообразным и неоднозначным явлениям.

В процессе своего развития принцип романтической иронии расширялся. В иронии начала преобладать констатация объективной относительности разных ценностей мира, его смысловая многозначность. В позднем романтизме, в творчестве Гофмана например, ирония направляется не только на низменный характер действительности, но и на сам возвышенный поэтический объект. Иронически разрушается гармония единого романтического стиля. На его изломе возникают потенции новой художественности. Еще более отчетливо эти тенденции проявляются в поэзии и прозе Гейне. Его ирония открывает путь к более конкретному постижению мира в его противоречиях и, по сути, граничит с сатирой, а то и перетекает в нее. Стилистическая система становится все более многоголосой.

Благодаря иронии романтическое искусство в Германии оказалось своеобразной лабораторией художественных форм.

## Романтическая ирония и разрушение монологизма

Юрий Тынянов как-то сказал: «Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа, пусть даже неприемлемая для науки, чтобы возникали в литературе новые явления»<sup>1</sup>. Это высказывание представляется весьма подходящим для многих положений немецкой романтической эстетики. «Упорная работа мысли» ее создателей, как уже говорилось, во многом предугадала пути будущего художественного развития. И главным образом благодаря именно романтической иронии. Скорее всего, «неприемлемая для науки» мысль Фридриха Шлегеля, изложенная в 108-м ликейском фрагменте, оказалась плодотворной в таких сферах художественного творчества, о которых едва ли помышлял знаменитый эстетик.

Н. Я. Берковский относил принцип романтической иронии ко всем национальным явлениям романтизма<sup>2</sup>. Может статься, это и так. Однако «упорная работа мысли», приведшая к открытию этого принципа, велась в умах немецких теоретиков и к «новым явлениям» в литературе привела, в первую очередь, немецких художников слова, ибо ни в какой другой национальной литературе этой эпохи не были столь разноречиво и богато представлены эстетические постулаты романтического направления.

Романтизм, как известно, исходил из индивидуального сознания. «Индивидуальность есть совершенное явление, есть абсолютная система», – писал Новалис<sup>3</sup>. Личность, впервые в истории вы-

равшаяся из сословных перегородок, ощущала себя неким центром, исходной точкой отсчета. Она громко заявляла о своем существовании, изливаясь в бесчисленных монологах. Монологический принцип организации художественного текста преобладает во многих произведениях романтической литературы. «Для романтизма, – писал М. М. Бахтин, – характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никакими преломлениями сквозь чужую словесную среду»<sup>4</sup>.

Ich-Form – повествование от первого лица, чаще всего в форме исповеди или лирического монолога, явилось одной из главенствующих форм в искусстве романтизма. Ему была свойственна эстетическая одномерность, определившая нормативы того стиля, который принято называть романтическим. Строй мыслей и чувствований избранной личности диктовал особую организацию речи: возвышенная (часто абстрактная) лексика, обилие тропов (особенно метафор и перифраз), эмфатические предложения, важные и значительные не столько смысловым наполнением, сколько эмоциональным звучанием. Уже говорилось, что в переводе на другой язык «типично романтические» пассажи обнаруживают такую общность, что почти полностью утрачивают индивидуальную неповторимость речи их создателей.

Монологизм приводил к сужению дистанции между автором и героем. Центральный персонаж романтической прозы, как правило, герой лирический, то есть не столько индивидуальная личность, сколько выразитель эпохального мироощущения. Он призван был, в первую очередь, отразить особенности сознания своего времени<sup>5</sup>. Герой чаще всего выступал единственным и абсолютным носителем авторской концепции мира, был медиумом ее самовыражения. В науке не раз указывалось на совпадение биографических деталей у реального автора и его героя, наблюдаемое, разумеется, лишь в самых общих чертах. В этом смысле уместно вспомнить уже приводимое высказывание Ф. Шлегеля о том, что «... в хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, квинтэссенция авторской индивидуальности»<sup>6</sup>.

«Личные признания автора» чаще всего оформляются как монолог. Он господствует в романтической прозе. Но не менее оче-



видно и другое: достаточно рано обнаруживается ослабление или даже разрушение монологизма. Первоначально это разрушение наблюдается еще не на речевом уровне, а лишь на уровне композиционной организации произведения. Монолог героя включается в некую повествовательную раму, предполагающую иную оценку рассказанного или пережитого. Сталкиваются разные точки зрения. Вспомним разговор на берегу Миссисипи у Шатобриана, обрамляющий историю Рене, или часто встречающиеся записки или примечания издателя, нашедшего рукопись (Констан, Гофман и др.). Введение разных носителей речи свидетельствовало о стремлении вырваться из неизбежной однотонности и односторонности монолога. В том же ряду можно рассматривать и письма разных лиц, составляющие основу повествования.

Может статься, что о попытке преодоления монологизма свидетельствует и использование формы литературного диалога. В диалогической форме написаны труды многих романтических эстетиков (Ф. Шлегель, Шеллинг, Зольгер) и даже многие собственно художественные произведения. Форму диалога имеют многие сочинения Э. Т. А. Гофмана – «Сообщения о новейших судьбах собаки Берганцы», «Поэт и композитор», «О светской и духовной музыке». Как свидетельство стремления к диалогическому осмыслению явлений могут рассматриваться характерные для романтиков, хотя и не ими изобретенные, циклы новелл с обрамлением, с перемежающимися новеллы разговорами-обсуждениями рассказанного («Зимний сад» Арнима, «Фантазус» Тика, «Серапионовы братья» Гофмана и др.).

Разрушение монологизма ослабляло господство индивидуального сознания, подтачивало субъективное начало. Самое интересное, что это – отнюдь не парадокс, а проявление изначальных глубинных свойств романтического видения мира и романтической эстетики. Виной тому оказалась романтическая ирония, эта «пятая колонна» в системе романтизма (определение принадлежит А. В. Карельскому). Принцип романтической иронии, выдвинутый иенскими романтиками, и в первую очередь Ф. Шлегелем, в своем основании имел не только «произвол поэта», как полагал Гегель, но, главным образом, диалектическое ощущение многогранности, многомерности и многообразия мира. Ирония изначально была настроена на учет

противоречивости бытия. «Каждая фраза, каждая книга, которая не противоречит самой себе, несовершенна» (Ф. Шлегель)<sup>7</sup>. Ему же принадлежит утверждение: «Ирония есть анализ тезиса и антитезиса»<sup>8</sup>. Будучи, с одной стороны, проявлением крайнего творческого субъективизма, ирония, с другой стороны, отражая отношение художника к миру, выступала как эстетическая категория, нуждающаяся в таких художественных средствах, которые были бы способны передать разноликое течение жизни.

По мере развития романтизма в Германии сложность открывающегося взгляду художника мира все более нуждалась в изменении и усложнении художественных форм. Противоречивость бытия прекрасно ощущалась романтическими философами и художниками. Иронический подход к явлениям жизни вступал в противоречие с субъективным монологизмом и приводил к «ослаблению или разрушению монологического контекста»<sup>9</sup>. Этот процесс происходил постепенно. Словесное искусство не сразу смогло вобрать в себя различные звуки и голоса жизни. В раннем романтизме – у Новалиса – господствует чисто монологическая повествовательная форма. В «Генрихе фон Офтердингене» мы сталкиваемся с абсолютным единством речевого стиля. Все действующие лица изъясняются одинаково и одинаково афористично. Ухо поэта-романтика еще не различает людской разноголосицы. В одном из своих фрагментов Новалис даже задается вопросом: «Совершенно ли необходим для мышления язык?»<sup>10</sup>.

Однако уже в комедиях Тика ирония, стремясь разрушить иллюзию, вторгается в текст и сообщает речи персонажей элементы разговорного стиля. Слово обретает звучание.

Романтическая ирония предполагает игру: в ней ведь все должно быть шуткой и все всерьез. «Самая свободная из всех вольностей» начинает с игры словом. Первое место в этой игре принадлежит, бесспорно, Клеменсу Брентано. В своих сказках Брентано стремится придать слову фонетические краски. Он заставляет слова звучать, наслаждается их игрой, в разных вариантах повторяет те, которые сходны по звучанию, соединяет их в невообразимые – и тоже звучащие – единства, прибегает к каламбурам, внутренним рифмам, заимствованиям из других языков. Брентано обладал поистине абсолютным слухом, позволявшим ему улавливать скры-

тую музыку слов и их сочетаний. В этом случае наружу выступал не столько смысл, сколько фонетическая семантика, благодаря чему повествовательная форма приобретала особую эмоциональную выразительность. Язык демонстрировал свои неограниченные возможности, всю бесчисленность смысловых оттенков и музыкальных обертонов.

Сказочник упивается игрой слов. Друг с другом сталкиваются однородные слова, одинаково или родственно звучащие понятия. Дилльдапп («Сказка о Дилльдаппе») бежит durch Wälder und Felder, Land und Sand, Stock und Stein, Distel und Dorn... Имена и прозвища действующих лиц курьезны и тоже по-своему «озвучены»: Wellewatz, Dilldapp, Trilltrall... Звук колоколов, колокольчиков и бубенчиков не умолкает в царстве Глокотонии («Учитель Клопфшток и его сыновья»). Когда автор в «Сказке о Гокеле, Хинкеле и Гакелее» при помощи звукописи подражает ласточкину щебету, это уже становится похожим на то, что М. М. Бахтин называл «изображенным» или «объектным» словом. Конечно, это еще игра, а не воспроизведение живой речи, но это прорыв к полифонии.

Слово уже несет на себе отпечаток индивидуальности говорящего. Вспомним, например, в «Сказке о Гокеле» грубую речь мышиного принца Паффи и мягко изысканный говор его невесты Сисси. Речь повествователя откровенно стилизована, а включение в нее многочисленных пословиц и поговорок, частично бытующих в языке, а частично сочиненных, придает ей *сказовый* характер. Это – уже своеобразная полифония.

Ироническая игра помогла художнику уловить многоголосие жизни. Открытие было сделано, и вместе со звуками природы в романтический текст начинают проникать шумы улиц и городских рынков, людское разноречье. Может статься, что полифоническому звучанию слова в романтической прозе, помимо иронии, мы обязаны музыкальной одаренности многих писателей этого направления.

Особенно многозвучен мир у Э. Т. А. Гофмана. Вещи у него способны «хихикать и хохотать» (kickern und lachen), стенные часы – петь: «Uhr, Uhre, Uhre, Uhren, musst alle nur leise schnurren» («Золотой горшок»). В «Щелкунчике» стеклянная дверь шкафа разбивается со звуком: klirr-klirr-prr, шаги стучат: knack-knack-knack.

Мыши бегут: trott-trott-hopp-hopp. Перекликаются на разные голоса ручьи, фонтаны, деревья и кусты. По всей природе распространяется das Gelispel und Geflüster und Geklingel.

Но еще примечательнее многообразие звучания человеческих голосов. Эмфатические фразы возвышенного романтического стиля перемежаются с живым разговорным языком, а характерные для этого языка обороты часто выдают индивидуальность и даже социальную принадлежность говорящего. Ср., напр., в «Артуровой зале»: «Ach, sie ist es ja, die Geliebte meiner Seele, die ich so lange im Herzen trug, die ich nur in Ahnungen erkannte» («О, это она, возлюбленная моей души, которую я так долго носил в своем сердце, которую я знал в моем предчувствии...»). И рядом: «Das Satanskind, – avisieren soll er, macht Figuren – zehntausend Mark sind – fit» («Вашим маразмом вы чуть не нагрели меня на десять тысяч марок»). Высокая поэтическая речь соседствует с профессиональным жаргоном, с канцеляризмами, с бытовым языком эпохи. Значительно больше, чем другие писатели его времени, Гофман пользуется «изображенным» словом. В «Золотом горшке», например, речь героев пестрит формулами вежливого обращения, принятого в тогдашнем быту: wertester Archivarius, teuerste Demoiselle... Часто встречаются слова «низкой» речи: vermaledeiter Punsh, verdammt, wahnwitziger Narr... Есть и случаи употребления несобственно прямой речи. А рядом с этим – высокая патетика, обилие неопределенных прилагательных: wunderbar, wunderlich, sonderbar, geheimnissvoll... Гофмановское двоемирие, включающее в себя и сверхчувственную реальность, и быт, находит себе выражение также и в объемной и многоголосой речи.

Вторгаясь в высокую патетику романтического речевого стиля, ирония подвергает сомнению его убедительность и ставит рядом с ним просторечие живого «объектного» слова. Ирония разрушает гармонию единого стиля. На его изломе возникают потенции новой художественности.

О формах выражения авторского сознания в  
романтическом произведении  
(Э. Т. А. Гофман «Песочный человек»)

Доминирующая в художественной системе романтизма суверенная личность точкой отсчета делает индивидуальное сознание. Художественный текст замыкается в его пределах, что предполагает «моносубъектную» организацию повествования (термин Б. О. Кормана)<sup>1</sup>. В нем, как правило, господствует «до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду»<sup>2</sup>. Моносубъектное повествование, естественно, сокращало дистанцию между автором и героем. В той или иной мере герой превращался в рупор авторских идей.

По мере развития романтизма сложность открывающегося глазам художника мира требовала и усложнения повествовательных форм. Субъективно-личностное восприятие явлений осознается как недостаточное. Многомерность мира находит выражение в появлении разных носителей речи внутри одного художественного целого, в возникновении потребности выявить разные смысловые возможности одного и того же жизненного феномена. Принцип моносубъектного повествования постепенно начинает уступать место иным повествовательным формам. Уже было отмечено, что эта тенденция может проявляться «не только в масштабах литературы в целом, но и в пределах эволюции отдельного писателя...»<sup>3</sup>. В субъективной организации произведения происходят изменения. «Монологи-

ческий контекст» (М. Бахтин) ослабляется. Увеличивается число носителей речи. Излиянию героя может сопутствовать что-то вроде сопроводительного письма издателя или человека, в чьи руки попала рукопись (Шагобриан «Рене», Констан «Адольф», Байрон «Чайльд Гарольд», Гофман «Записки кота Мурра» и др.). Новеллистические сборники включают в себя комментарии к рассказанному (Тик «Фантазус», Гофман «Серапионовы братья» и др.). Цельный художественный текст может включать в себя нескольких носителей речи или просто комментарий условного «автора», обращающегося от собственного имени к «благоклонному читателю» и т. д. Соединение разных повествовательных перспектив усложняет и обогащает содержательность художественной формы. В связи с этим меняются и усложняются и формы выражения авторского сознания. Их система только в целокупности отражает мироотношение автора и его динамику, потому что, как пишет исследователь, «произведение – не только «высказывание», не только «речевая структура», но и отношение, бытие, творение, созданное при помощи художественной фантазии и на основе композиционного расчета»<sup>4</sup>. Заметим еще, что отраженная в художественном тексте авторская позиция предполагает наряду с выражением концепции мира еще и оценку изображаемого.

Попробуем рассмотреть формы выражения авторской позиции на примере известного рассказа Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек».

Написанный в 1816 году и открывший собою цикл «Ночных этюдов», этот рассказ стал любимым детищем исследователей и почвой для возникновения самых разноречивых концепций. Существует тенденция рассмотрения «Песочного человека» как «шедевра амбивалентного и двусмысленного искусства»<sup>5</sup>. Сторонники этой концепции недооценивают тот факт, что авторская позиция проявляется не только через субъектную организацию повествования, но и через весь сюжетно-композиционный строй произведения.

В рассказе несколько носителей речи. Экспозицию и завязку образуют письма главного героя – студента Натанаэля и его невесты Клары. Затем в рассказ включается «автор». В письмах содержится два разных истолкования одного и того же явления. В плане прочтения авторской мысли их можно рассматривать как своеобраз-

разную постановку проблемы. Натанаэль склонен рассматривать вторжение зловещего и отвратительного Коппелиуса в свою жизнь как пришедшую извне фатальную неизбежность. «... Темное предопределение и впрямь нависло надо мною, подобно мрачному облаку, которое я, быть может, рассею только смертью», – пишет он<sup>6</sup>. Его невеста Клара полагает, напротив, что зловещие фигуры двойников Коппелиуса и Коппола – лишь плод воображения юноши, фантом его собственного «я», «а действительный внешний мир весьма мало к тому причастен» (2, 297).

Сразу напрашивается вопрос, кто прав. Коренятся ли последовавшие за этим страшные и трагические события в характере психики Натанаэля, в его воображении, или они являются следствием воздействия на него неких надличных и в этом смысле объективных сил? Ответом на этот вопрос и служит дальнейшее развитие повествования.

Сторонники «амбивалентного» прочтения рассказа склонны считать, что автор, уклоняясь от ответа на вопрос, предлагает два *равнозначных* объяснения случившемуся. И в конечном счете оба персонажа – и Натанаэль, и Клара – в одинаковой мере выражают авторскую точку зрения.

Попробуем разобраться в характере повествования. Оно действительно строится как своеобразное чередование правомерности то той, то другой позиции. Сначала кажется доминирующей точка зрения Клары. В ответном письме к ней Натанаэль вынужден признать, что продавец барометров Коппола, скорее всего, не имеет отношения к адвокату Коппелиусу. Но, вместе с тем, тон его письма тревожен; он не может скрыть «дурного расположения духа» (2, 301); впечатление от «проклятого лица Коппелиуса» (2, 300) не стерлось из его сознания; и письмо «рассудительной» Клары с его «магистерскими дефинициями» (2, 300) явно не успокоило его, а чем-то раздражило.

Условный «автор», вступая в рассказ, не присоединяется ни к одному из высказываемых героями суждений, а подчеркивает сложность и запутанность жизни. «Нельзя измыслить ничего более странного и удивительного, чем то, что приключилось с моим юным другом, бедным студентом Натанаэлем...», – пишет он (2, 301). Обращает на себя внимание неприкрытое сочувствие и близость «авто-

ра» к герою («бедный друг»). Понятие «измыслить» (erfinden) противопоставляется здесь понятию «приключиться» (zutragen). Очевидно стремление подчеркнуть правдивость рассказываемой истории, поскольку действительная жизнь чудеснее самой необузданной фантазии. Надо уметь «принимать» (ertragen) чудесное: «И тогда, может, тогда, о мой читатель, ты поверишь, что нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь, и что поэт может представить лишь ее смутное отражение, словно в негладко отполированном зеркале» (2, 303).

Повествователь с самого начала отказывается видеть в истории Натанаэля хоть крупницу комического. Размышляя над тем, как лучше начать рассказ, он сначала предлагает один вариант, потом решительно от него отказывается: «Проваливай ко всем чертям», – вскричал студент Натанаэль, и бешенство и ужас отразились в его диком взоре. Когда продавец барометров Джузеппе Коппола... Так я в самом деле и начал бы, когда б полагал, что в диком взоре студента Натанаэля чуется что-то смешное, однако ж эта история ничуть не забавна» (2, 302).

Степень близости «автора» к разным героям неодинакова. Иногда повествование ведется в форме простого репортажа о событиях, порой автор как бы ссылается на чужое мнение, а порой «сливается» (термин В. Кайзера)<sup>7</sup> с героем. Любопытно, что весь эпизод, рисующий историю любви Натанаэля к кукле Олимпии, дается только *его* глазами, через *его* ощущение. Отрывок, начинающийся словами: «Каково было удивление Натанаэля...» (2, 308) и заканчивающийся: «...он бросился на профессора и сдал ему горло» (2, 319), формально принадлежит повествователю, но вполне мог бы быть дан в форме первого лица. Такое «слияние» фиктивного автора с героем наблюдается только в отношении Натанаэля.

По отношению к Кларе позиция повествователя иная. Сначала мы слышим в его словах неприкрытую симпатию: «Но в эту минуту образ Клары так живо представился моему воображению, что я не мог отвести от него глаз, как это всегда со мной случается, когда она с улыбкой смотрит на меня» (2, 303). Но затем «автор» переходит к передаче чужих мнений, начинает говорить как бы «с чужого голоса»: «Клару никак нельзя было назвать красивой; на этом сходились *все*... Но *архитекторы* отзывались с похвалой о чис-



тых пропорциях ее стана, живописцы находили, что ее спина, плечи и грудь сформированы, пожалуй, слишком целомудренно...» (2, 303). *Истинный фантаст* уподоблял глаза Клары озеру Рейсдаля, поэты и виртуозы ставили ее высоко. Но зато «...многие упрекали Клару в холодности, бесчувственности и прозаичности; зато другие, чье понимание жизни отличалось ясностью и глубиной, любили эту сердечную, рассудительную, доверчивую, как дитя, девушку...» (2, 304) (курсив наш. – А. Б.). Словом, существо милое, но далекое от безупречности идеала.

Образы главных действующих лиц лишены однозначности. Иронический отсвет падает и на фигуру Натанаэля, когда повествователь заявляет, что сочинения Натанаэля «и впрямь были отменно скучны» (2, 306). Но все-таки он – поэт. И его поэма, где «сама смерть приветливо взирает на него очами любимой» (2, 306), по своему пророческое произведение. Когда Клара, слушая поэму и «по обыкновению, ожидая чего-нибудь скучного, с терпеливой покорностью принялась за вязанье», а затем потребовала бросить в огонь «нелепую, сумасбродную сказку», Натанаэль был не так уж не прав, крикнув ей: «Ты бездушный, проклятый автомат!» (2, 307).

Здесь проявляет себя обычная гофмановская ирония, релятивирующая объект художественного исследования. Жизненная позиция Натанаэля, как и жизненная позиция любого *энтузиаста*, всегда наделяется Гофманом некоторой долей ущербности, поскольку энтузиаст обычно склонен игнорировать неписанные законы общественного поведения. Вспомним, например, другого героя – капельмейстера Крейсlera, признанного alter ego самого писателя, о котором сказано, что природа, создавая его, «испробовала новый рецепт и что опыт не удался» (1, 41).

Оценка героев действительно обладает некоторой амбивалентностью, но лишь до известного предела. Клара – антипод безрассудного Натанаэля. Ее житейская устойчивость в глазах автора имеет бесспорную привлекательность как искус спокойного и безмятежного существования, но это не его стезя. Вспомним, что Ансельм из «Золотого горшка» хотя и оказался чувствителен к прелестям голубоглазой Вероники, однако его художественной натуре оказалась более близкой волшебная золотисто-зеленая змейка Серпентина. Впоследствии Томас Манн с острой пронзительностью выра-

зил извечное тяготение художника к бездумной банальности «белокурых и голубоглазых» как приятие самой жизни.

Какой бы здравомыслящей и разумной противоположностью Натанаэлю ни выступала его невеста, заключительный отрывок рассказа, рисующий ее семейное счастье после трагической гибели Натанаэля, действительно, как выразился один исследователь, выглядит «почти циническим»<sup>8</sup>. «Уверяют, что спустя много лет в отдаленной местности видели Клару, сидевшую перед красивым загородным домом, рука об руку с приветливым мужем, а подле них играли двое резвых мальчуганов» (2, 322). Рассудительным уготован покой и счастье. Повествователь здесь намеренно объективен. Он воздерживается от оценок и, сохраняя дистанцию по отношению к изображаемому, нарочито ссылается на чужое мнение: *уверяют, видели*.

При всей сложности отношение автора к этим двум персонажам неодинаково. И Клара, оказавшаяся неспособной на глубокое и длительное чувство, менее всего воплощает в себе его идеал. Поэтому представляется мало оправданной точка зрения И. Миримского, который пишет: «Свое отрицательное отношение к мистическому герою повести ... как к носителю определенного, крайне пессимистического философского взгляда на жизнь, обусловленного ущербным сознанием, Гофман выразил в образе Клары... Он с восхищением любит ее светлым разумом, живой и сильной фантазией, нежным сердцем, веселым нравом, столь чуждым всему туманному, болезненному, мистическому»<sup>9</sup>. При таком толковании история Натанаэля – просто клинический случай. Исследовать его пристало более психиатру, нежели художнику.

Едва ли, рассказывая историю своего «бедного друга, юного студента Натанаэля», автор ставил перед собой цель показать развитие душевной болезни. Безумцы у Гофмана – всегда высокоодаренные люди, носители «высокой болезни», которая, по справедливому замечанию О. Нипперда, является лишь «душевным развитием особого рода»<sup>10</sup>. Гофмановское толкование безумия было тесно связано с шеллингианской концепцией отношения разума и духа. «Люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного ума», – писал Шеллинг<sup>11</sup>. Безумцам открыты тайные стороны жизни, и сами они позволяют проникнуть в ее загад-

ку. Один из персонажей рассказа «Советник Креспель» из «Серапионовых братьев» замечает: «Бывают люди, которых природа или немилосердный рок лишили покрова, под прикрытием коего мы, остальные смертные, неприметно для чужого глаза исходим в своих безумствах. Такие люди похожи на тонкокожих насекомых, чьи органы, переливаясь и трепеща у всех на виду, представляют их уродливыми, хотя в следующую минуту все может вылиться в пристойную форму» (4, ч. 1, 41).

Натанаэль принадлежит к таким людям, он наделен особой одаренностью – одаренностью предвидения. Ему часто бывает открыто то, что спрятано от других, и в то же время от него спрятано очевидное, всем ясное. Он твердо верит, что его жизнь и судьба кем-то или чем-то управляются. Справедливы ли его мысли с точки зрения автора? И. Миримский считает, например, что «Гофман вместе с Кларой отвергает его фаталистическую теорию о том, что человек, считающий себя свободным, на самом деле является игрушкой темных сил...»<sup>12</sup>. Так ли это? На повествовательном уровне, то есть на уровне лишь субъектных форм выражения авторского сознания этот вопрос решить затруднительно. Только анализ сюжетно-композиционной организации произведения может дать ключ к его разгадке.

Особая роль в сюжетно-композиционной организации повести принадлежит загадочным двойникам – Коппелиусу и Копполе. Вопрос, в сущности, сводится к тому, как трактуется в повести этот двойной образ зловещего Песочного человека. Выступает этот образ в сюжете произведения только как порождение воспаленного и обостренного воображения героя, вызванного трагическими переживаниями детства, или ему отведена самостоятельная роль в развитии сюжетного действия? Обусловлена ли судьба героя внешними обстоятельствами, или его трагическая гибель предопределена изъянами его психологического состояния?

Можно счесть визиты адвоката Коппелиуса в дом родителей Натанаэля безразличными к дальнейшим событиям его жизни: впечатлительный ребенок, наслушавшийся нянюшкиных сказок, вообразил себе зловещую роль неприятного гостя. Но если не Коппелиус, то Коппола действительно оказывает влияние на судьбу юноши. Это он подсовывает ему подзорную трубу, которая затуманила нор-

мальное зрение, исказила реальность. Взгляд куклы сначала кажется Натанаэлю безжизненным. «Но чем пристальнее он всматривался в подзорную трубку, тем более казалось ему, что глаза Олимпии испускают влажное лунное сияние. Как будто в них только теперь зажглась зрительная сила...» (2, 310–311). Таким образом, все дальнейшие происшествия – пламенная любовь к кукле, приступ безумия, трагическая гибель – следствие влияния внешнего, враждебного начала. Появление Коппелиуса в финале провоцирует катастрофу.

Любопытно, что в первой редакции «Песочного человека» Коппелиус был виден *только* Натанаэлю, вся сцена представляла увиденной его глазами. В первой редакции это звучало так: «Натанаэль метался по галерее, вдруг отвратительный голос крикнул снизу: «Ай, ай, звереныш, хочешь научиться делать глаза...?» Внизу стоял адвокат Коппелиус»<sup>13</sup>. В окончательной редакции Гофман изменил это место. Присутствие Коппелиуса стало очевидно не только Натанаэлю, он действительно появился в толпе: «И вот Натанаэль стал метаться по галерее, скакать и кричать: «...Огненный круг, крутись, крутись!» На его дикие вопли стал сбегаться народ; в толпе маячила долговязая фигура адвоката Коппелиуса» (2, 322).

Естественно, напрашивается вывод о том, что в художественном сознании автора образ Коппелиуса-Коппола воплощает в себе какие-то объективные законы, определяющие человеческую судьбу. «Основное жизненное чувство романтизма, – пишет известный исследователь этой художественной эпохи Г. А. Корф, – в том, что человек гораздо больше, чем полагает, является марионеткой на проволоке судьбы, представляющей собой великую тайну жизни»<sup>14</sup>. Это общеромантическое понимание было свойственно и Гофману. В одном из своих писем он писал о силах, скрытых в природе, которые время от времени дают человеку знать о себе и означают «таинственные связи человеческого духа со всеми высшими принципами» (4, ч.1, 41).

Фантастическая пара Коппелиус-Коппола косвенно выражает действие этих «высших принципов» – неких закономерностей, непонятных и непонятых, но уже угадываемых художественным чутьем. В романтическом сознании они с неизбежностью выступают в мифифицированной фантастической форме, но едва ли можно отри-

цать убежденность писателя в их объективном существовании. В страшном и зловещем образе Коппелиуса воплощено жизнеразрушающее начало. С ним связан мотив огня, уничтожающей силы. Отца Натанаэля после опытов, проводимых вместе с Коппелиусом, находят с обгоревшим лицом; пожар разрушает жилище героя перед фатальной встречей с Олимпией. В последнем приступе безумия он вспоминает об огненном круге.

С мотивом огня сопряжен и широко толковавшийся мотив глаз. В нянюшкиной сказке Песочник – «это злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршни песку, так что они заливаются кровью и лезут на лоб...» (2, 291). Во время алхимических опытов Натанаэлю в потрескивающем голубоватым пламенем очага «... чудилось, что везде вокруг мелькает множество человеческих лиц, только без глаз, – вместо них ужасные, глубокие черные впадины. «Глаза сюда! Глаза!» – воскликнул Коппелиус глухим и грозным голосом» (2, 294). На протяжении всего повествования автор непрерывно фиксирует внимание на глазах действующих лиц: «зеленоватые кошачьи глазки» Коппелиуса, «светлые глаза» Клары, «неподвижные и мертвые» глаза Олимпии; Коппелиус угрожает глазам Натанаэля и т. д.

Что означает этот символический образ? Он многозначен. Глаза – зеркало души и орган созерцания мира, посредник в его восприятии. В конечном счете – это символ самого бытия человека как существа духовного. В рассказе Гофмана именно человеческая духовность находится под угрозой гибели от некоей разрушительной силы.

Эта разрушительная сила, воспринимаемая сознанием героя как фатум, в объективном течении рассказа выступает делом рук человеческих. Гофман подчеркивает в ней искусственное, механическое начало. Только благодаря инструменту Копполы Натанаэль мог принять куклу за девушку и влюбиться в нее. С помощью механики можно изготовить не только подзорную трубу, но и сфабриковать полное подобие человека. Модная новинка того времени – автомат – представлялась писателю знаменем времени. В рассказе «Автоматы» из цикла «Серапионовы братья» Людвиг признается: «Потуги механиков как можно ловчее имитировать наши органы, с помощью

которых мы извлекаем звуки, равнозначны для меня объявлению войны духовному началу...» (4, ч. 1, 314). Он говорит о чувстве ужаса и отвращения, вызываемого в нем соприкосновением с имитацией человека: «Когда я вижу направленные на меня застывшие, мертвые, стеклянные взгляды, меня так и подмывает бросить им слова Макбета: «Незряч твой взгляд, который ты не сводишь с меня» (4, ч.1, 300).

Механизация – антиприродное начало. Она чревата уничтожением личности. И одновременно это – общественное явление. В мире, где живут гофмановские герои, граница между одушевленным и неодушевленным, живым и механическим неразличима. И отнюдь не только для Натанаэля. Олимпия бывала в обществе, и практически никто не заметил, что она кукла. После ее разоблачения, как известно, в людей «вселилась отвратительная недоверчивость к человеческим лицам. Многие влюбленные, дабы совершенно удостовериться, что они пленены не деревянной куклой, требовали от своих возлюбленных, чтобы те слегка фальшивили в пении и танцевали не в такт, чтобы они, когда им читали вслух, вязали, вышивали, играли с комнатной собачкой...» (2, 320).

Если мера человечности определяется такими признаками, то кукла и впрямь мало чем отличается от людей. Натанаэля окружает мертвый мир, и он смог принять его за живой, только воспользовавшись трубой Копполы, то есть усвоив себе «механический» взгляд. И жестоко поплатился за это. В этом мире человеку с тонкой душевной организацией уготованы безумие и гибель. Для него трагическим открытием стало то, к чему окружающие привыкли. Вина его – в попытке принять этот мир за настоящий, примириться с ним, врасти в него.

Рассказ Гофмана не о безумии молодого мечтателя, а о безумии бытующих форм жизни, отмеченных глубоким несоответствием помыслам и устремлениям художественной натуры. Однако в этом отрицании окружающего мира заложена и другая, диалектическая, мысль о том, что он и есть единственная реальность. Его полное игнорирование, как и его приятие, приводят к краху.

Гофман разрушает романтический монологизм, сложно переплетая повествовательные перспективы. В сочетании субъектных и внесубъектных форм авторского сознания заключена сложность

авторской мысли. При всей своей многозначности она не амбивалентна. Высокие духовные ценности в «Песочном человеке» не подвергаются сомнению, хотя и указывается на объективные трудности их реализации. Диалог художника с действительностью, отраженный в структуре произведения, выдает усложнение романтической мысли в процессе развития всего движения. Отмечая отличие Гофмана от его предшественников, А. В. Карельский замечает: «Для ортодоксальных романтиков гений – нечто самодовлеющее, не требующее обоснований и оправданий. Гофман же не столько *противопоставляет* творческую жизнь жизни прозаической, сколько *сопоставляет* их, анализирует художественное сознание в неременной соотнесенности с жизнью»<sup>15</sup>.

## Функция фантастики в немецкой романтической прозе

Излюбленным принципом художественного освоения действительности в повествовательном искусстве немецких романтиков является фантастика. В художественной практике она может быть тесно связана с иперболой, гротеском, сказкой, иметь форму капрично или литературного мифа. Во всех случаях она отражает неприятие существующей действительности, поиски реализации идеала и ощущение невозможности этой реализации. Еще Гегель заметил, что «романтизм полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование»<sup>1</sup>.

Немецкие романтики неоднократно формулировали мысль о закреплении в искусстве разлада между мечтой и действительностью. Август Шлегель писал: «... поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия – это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием»<sup>2</sup>.

Ощущение абсурдности и запутанности жизненных отношений, фантастической необъяснимости реальности приводило теоретиков романтической литературы к признанию фантастики как эстетической категории, наиболее соответствующей выражению романтического мироощущения. «...Романтическим является именно то, что дает нам сентиментальное содержание в фантастической форме», – писал Фридрих Шлегель<sup>3</sup>.



Фантастическая повесть, новелла или сказка являются одним из самых основных жанров в литературе немецкого романтизма. Выдвижение такого жанра на первое место соответствовало его главным эстетическим установкам. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным», – писал Новалис<sup>4</sup>. Сказочные элементы и фантастические образы широко используются у всех без исключения прозаиков немецкого романтизма.

Однако в каждом конкретном случае фантастическое начало может иметь разные гносеологические корни и по-разному соотноситься с действительностью и ее закономерностями.

Очень часто фантастика служит средством художественного выражения подвластности человека неким сверхъестественным силам, роковым, недоступным постижению. Она связана с так называемой «романтикой кошмаров и ужаса» и в особенности часто встречается у Тика и у Гофмана, отчасти у Арнима.

Мрачным фантастическим колоритом отмечена новелла Л. Тика «Белокурый Экберт». Это одно из самых поэтических произведений писателя, в то же время наиболее характерно выражающее его концепцию жизни в пору написания произведения. Необычен сюжет этой новеллы-сказки, как необычны и населяющие ее персонажи. История рыцаря Экберта, который убил своего друга и кончил жизнь в безумии, как и история его жены Берты, выросшей в лесном уединении, затем обманувшей и ограбившей свою благодетельницу, составляет фабульную основу этой новеллы. Жизненная исключительность основных сюжетных ситуаций густо перемешана с фантастическими мотивами. Старуха, приютившая Берту в лесной хижине, – существо с переменчивым ликом: она постоянно перевоплощается в друзей или даже встречных Экберта; птица, живущая у нее, не только необыкновенно красива, но и обладает способностью нести драгоценные яйца.

В литературоведении делались неоднократные попытки дать этому произведению некое рациональное истолкование, перевести фантастику на язык логики, вскрыть внутренний смысл новеллы-сказки. Все эти попытки, однако, едва ли можно назвать удачными. Похоже, что смысл «Белокурого Экберта» вообще не поддается рациональному истолкованию.

Присмотримся к аргументам ученых. Один из первых исследователей литературы немецкого романтизма Р. Гайм считал, что основная идея «Белокурого Экберта» заключается в утверждении: «всякое дурное дело рано или поздно наказывается»<sup>5</sup>. Аргументы в пользу такого довода существуют в новелле. Погибает Берта, безумием заканчивается жизнь ее мужа. В словах таинственной старухи неоднократно повторяется мысль о наказании за совершенные преступления. «Худо бывает тем, кто уклоняется от прямого пути, – говорит она, – не избежать им наказания, хотя, может быть, и позднего»<sup>6</sup>. «Преступление ведет за собой наказание» (187).

Однако, если считать основной в повести тему наказания за зло, фантастические мотивы должны восприниматься в ней как чисто орнаментальное начало, внешнее и несущественное по отношению к основному содержанию произведения. Логика рассуждений Р. Гайма приводит именно к такому выводу, когда он утверждает, что «поэтическая форма изложения до некоторой степени вознаграждает читателя за мрачный характер содержания»<sup>7</sup>. В таком толковании фантастические мотивы повести выступают чем-то вроде поэтического противовеса мрачной реальности бытия и не несут на себе никакой или почти никакой смысловой нагрузки.

Мысль о неизбежности наказания хотя и присутствует в этой сказочной новелле, но не составляет ее идейной основы. То же самое можно сказать и о другой попытке исследователей расшифровать смысл «Белокурого Экберта», выраженной Н. И. Балашовым, который утверждает, что «заветная мысль Тика выражается в песенке о лесном уединении», хотя он и говорит, что рассказ трудно поддается рациональному истолкованию<sup>8</sup>.

Жизнь Берты в уединенной от мира лесной избушке действительно изображается писателем как тихое, безмятежное существование: «Собака очень любила меня и во всем исполняла мою волю; птица на все вопросы мои отвечала песней, прялка весело вертелась. И я в глубине души не хотела перемен в моем состоянии» (177–178). Лесная идиллия явно противопоставляется жизни в миру, сопровождаемой цепью преступлений. И все-таки едва ли в этом противопоставлении заключена основная мысль произведения.

В «Белокуром Экберте» содержится указание на то, что патриархальный идеал внеобщественного существования воспринима-

ется автором лишь как некая утопия, желанная, но неосуществимая. Сама человеческая природа такова, что не может довольствоваться уединением. Побег из лесной хижины Берта совершает отнюдь не в силу преступных свойств своей натуры, а из жажды познания незнакомого ей мира «со всем его пленительным» разнообразием». После рассказа о жизни в лесном уединении она подводит как бы своеобразный итог: «Быть может, человек был бы истинно счастлив, если бы мог так спокойно прожить до самой смерти» (177). Иными словами, человек был бы счастлив, если бы мог жить в отрыве от других людей, но поскольку это невозможно, невозможно и человеческое счастье.

Без учета функции фантастики загадку новеллы разгадать невозможно. Можно представить себе реальное ограбление реальной старухи и реальное убийство человека, проникшего в тайну неправедно обретенного богатства. Тема нечистой совести и цепи преступлений, следующих друг за другом с неоторимой неизбежностью, в этом случае звучала бы более отчетливо и определенно. Но тогда перед нами было бы иное произведение с явной морализирующей тенденцией. Включение фантастических мотивов придает рассказываемому совершенно иное звучание. Оно создает ощущение зыбкой неопределенности человеческой жизни, ее зависимости от каких-то темных и страшных сил, о фантастичности самой реальности. Не случайно образ убитого Вальтера возникает перед взором Экберта не как зрительная галлюцинация, а как реальное перевоплощение в другого человека. Старуха, которую Экберт во время своих скитаний встречает в лесу и в которой узнает воспитательницу своей жены, кричит ему: «Принес ли ты мою птицу? Мой жемчуг? Мою собаку?.. Смотри, как преступление ведет за собой наказание. Это я, а не кто другой, была твоим другом Вальтером, твоим Гуго. – Боже, – прошептал Экберт, – в каком страшном уединении провел я мою жизнь» (187).

Фантастические мотивы присутствуют в новелле как указание на страшную фантазмагоричность самой жизни, которая для автора необъяснима, но реальна и страшна. Человек обречен на одиночество, ужас и преступление. Последнее страшное открытие Экберта заключается в том, что его возлюбленная жена Берта в итоге оказывается его сестрой. Эта ужасная деталь никак не вытекает из

рассказа о наказуемом преступлении, хотя бы потому, что кровосмесительная вина Экберта невольная. Она скорее указывает на наличие неких сил, определяющих путь человека, какого-то Рока, слепой и необъяснимой Судьбы.

Мотив возмездия за преступление включается в общую картину безумного мира, реальность которого походит на кошмарный сон. Границы реального и фантастического размываются. Услышав вновь песню убитой Бертой птицы, Экберт не может понять, сон или явь перед ним. «Тут рассудок и чувства Экберта помутились; он не мог разобраться в загадке, то ли он теперь грезит, то ли некогда его жена Берта только привиделась ему во сне; чудесное сливалось с обыденным; окружавший его мир был зачарован, и он не мог овладеть ни одной мыслью, ни одним воспоминанием» (187).

Г. А. Корф видит определяющий мотив рассказа в передаче чувства о том, что наша действительность в существе своем сомнительна («Gefühl über die wesenhafte Unsicherheit unserer Wirklichkeit»), а его смысл – в стремлении поставить под вопрос саму существующую реальность («die Infragestellung der natürlichen Wirklichkeit»)⁹. В новелле Тика, однако, речь идет не столько о сомнениях в реальности действительности, сколько о ненадежности человеческого существования в ней, о наличии страшных сил, управляющих человеком. Неслучайно герои чаще всего не могут объяснить свои поступки. Берта уходит из родительского дома «безотчетно»; мысль покинуть старуху и забрать драгоценные камни «невольно» овладевает ею; неведомая сила тянет Экберта к тому месту, где ему надлежит узнать правду о собственной жизни... Наличие этих темных начал художественно реализуется в фантастике как указание на «заколдованность» мира, и сама фантастика выступает необходимой и органичной частью повествования, вне которой, конечно же, немислимо понимание повести.

Фантастические мотивы не поддаются расшифровке, они не имеют соответствий в реальности, а являются лишь отражением субъективного восприятия мира художником и выражают лишь его эмоциональное чувство, скорее, ощущение, еще не ставшее чувством. Не отрицание действительного мира, как полагает Г. А. Корф, лежит в основе этого произведения, а закрепление его эмоционального восприятия. Страшно не то, что действительность постоянно

колеблется между сном и явью, а то, что она страшна и непостижима по своей сути. Неслучайно Гейне в «Романтической школе» импрессионистически выражает смысл тиковских новелл: «...все полно жуткого ожидания»<sup>10</sup>. Лучше не скажешь.

Тот же тип фантастики присутствует и в других новеллах Тика. В «Руненберге», например, показана не столько губительная страсть к золоту, как считает большинство исследователей (она здесь присутствует как побочный мотив), сколько подверженность человека непонятым внутренним импульсам, заставляющая его отказаться от привычной жизни и устремляться в неведомое, которое так же необъяснимо и обретает художественную форму только с помощью фантастического образа божественно прекрасной «королевы металлов», способной превратиться в безобразную «лесную женщину». Христиана тянет в горы не жажда золота, а томление по неизвестному и прекрасному; те же чувства заставляют его менять род занятий (из садовника он становится охотником). Финальное безумие героя призвано утвердить мысль о губительной сущности любых устремлений, о невозможности вырваться из предназначенного жребия.

В новелле «Чары любви» фантастические мотивы особенно отчетливо демонстрируют мысль о торжестве демонических сил. Меланхолический Эмиль влюблен в девушку, живущую на противоположной стороне улицы. Однажды в окне он наблюдает страшную сцену. Его возлюбленная с помощью отвратительной колдуньи убивает живущую у нее малютку. Эмиль забывает страшную сцену на какое-то время, лишь потом, в день свадьбы, вспоминает ужасное происшествие, убивает свою жену и гибнет сам.

Здесь все необъяснимо. Во-первых, злодейский поступок возлюбленной Эмиля, хотя бы потому, что ей незачем было прибегать к «чарам» для привлечения и так влюбленного в нее Эмиля. Невероятные, фантастические события воздействуют на читателя лишь эмоционально, подчеркивая мысль о неразрешимых загадках бытия.

Еще Надеждин в «Телескопе» (1831, № 5), а за ним и многие другие, указывал на сходство сюжетных ситуаций «Чар любви» с рассказом Гоголя «Ночь накануне Ивана Купала». Но вне внимания писавших об этом осталось то обстоятельство, что у Гоголя

преступление мотивировано. Оно объясняется желанием Петро жениться на любимой девушке. Для этого он должен стать богатым, а богатство можно приобрести лишь с помощью нечистой силы, которая требует от Петро крови маленького Ивася. Так что фантастика у Гоголя принципиально иная. Она гораздо ближе к народным верованиям. Она указывает на злодейскую природу богатства, на то, что богатство покоится на крови и преступлении. То есть фантастика в этом случае легко объяснима.

У Тика, напротив, фантастическое начало и не требует объяснения. Этот вид фантастического у Тика предстает в наиболее «чистом» виде, но отнюдь не составляет исключительной принадлежности только этого художника. Он встречается, например, у Брентано в «Рассказе о честном Касперле и прекрасной Аннерль» (меч палача, который раскачивается в присутствии будущей жертвы), у Арнима, у Клейста, во многих «страшных» рассказах Гофмана...

В новеллах Клейста всегда точно фиксируется протяженность действия во времени и пространстве, то и дело мелькают подлинные географические названия, имена исторических лиц. Именно они чаще всего определяют внешне «реалистический» колорит этих рассказов и позволяют некоторым исследователям говорить о «реалистической точности письма» Клейста<sup>11</sup>. Фантастическое никогда не составляет в его рассказах основы сюжета, однако в раскрытии авторской идеи ему едва ли не принадлежит главная роль.

В «Михаэле Кольхаасе», например, фантастика включается в социально-исторический план повествования и в известной мере отодвигает мысль о справедливости борьбы против произвола юнкерства, которую ведет Кольхаас, а выводит на первый план идею таинственной предначертанности человеческих судеб. Появление странной цыганки, которой ведомо будущее и образ которой сливается с образом трагически погибшей жены Кольхааса Лисбет, художественно и закономерно вытекает из идейных посылок и мировоззренческих установок автора-романтика. Поэтому представляются неверными утверждения отдельных исследователей о том, что фантастические мотивы являются у Клейста чем-то внешним по отношению к основному идейному содержанию повести. Ф. Меринг, например, считал, что «безвкусная цыганская история» введена в повесть, чтобы «пригрозить королю саксонскому как наполеонов-

скому вассалу позорной гибелью всего его рода»<sup>12</sup>. Г. Лукач усмотрел в элементах фантастики лишь «узко-романтические выходы» Клейста, которые только портят произведение<sup>13</sup>.

Другой вид фантастики, тоже обусловленный неприятием существующих форм действительности, связан с поисками идеала и гармонии за ее пределами, в области чистого вымысла, в мире сказки, который принципиально противопоставляется реальности как некая условная поэтическая действительность. Неслучайно литературная сказка заняла такое видное место в немецком романтизме.

Примером такой фантастики может служить сказка Тика «Эльфы». В ней рассказывается о пребывании девочки Марии в волшебном поэтическом царстве эльфов. Брошенные в землю семена превращаются там мгновенно в цветущие розовые кусты, душистые белоснежные лилии и пестрые гвоздики; в великолепных подземных чертогах трудолюбивые гномы собирают золото и драгоценные камни; чьи-то мудрые руки направляют подземные воды, питающие почву и дающие урожай и изобилие окрестному населению. В этом мире нет горя и слез. Семь лет провела Мария у эльфов, и они показались ей одним днем.

Сказочный мир дается в подчеркнутах радужных красках, он наполнен волшебными запахами и сладкими мелодиями. «Ее окружал пестрейший, несказанно цветущий сад, где роскошнейшими красками сияли тюльпаны, розы и лилии, голубые и золотисто-красные бабочки качались на цветках; разноцветные птицы в клетках из блестящей проволоки, висящих на шпалерах, пели прекрасные песни, а вокруг бегали златокудрые, светлоглазые дети в белых коротких костюмчиках, некоторые играли с маленькими овечками, другие кормили птиц или собирали цветы и дарили их друг другу, иные лакомились вишнями, виноградом и красноватыми абрикосами»<sup>14</sup>.

Обилие красок и звуков создает сказочную атмосферу. Подчеркнуто подробно передавая детали волшебного мира – цвета, запахи, звуки, внешний вид и убранство роскошного дворца и подземных чертогов, Тик силится представить его с максимальной осязаемостью. Но желаемый эффект не достигается: детали не «подсмотрены» в жизни. Конкретность и предметность этого мира мнимые. Оставаясь условно-декоративным фоном, они не создают впе-

чатления реальности. И не могут его создать. В них содержится лишь намек на возможность радужного мира, иной жизни, непохожей на будничное существование, желанной, но живущей только в мечтах.

Вернувшейся от эльфов Марии вполне благополучная жизнь ее семьи представляется смертельно унылой. «Как ни хорошо было все, что ее окружало, она-то ведь знала нечто бесконечно более прекрасное, поэтому тихая грусть наполняла все ее существо мягким унынием...»<sup>15</sup>

Сказочный мир выступает здесь как прекрасная, но недостижимая идиллия, создающая настроение глубочайшей неудовлетворенности существующим. Это не то, к чему можно и надо стремиться, это лишь условный идеал, подчеркивающий несовершенство окружающего.

Аналогично используются сказочные мотивы и у Гофмана. Таково сказочное царство Джиннистан в «Крошке Цахесе», такова поэтическая условность Атлантиды в «Золотом горшке». В отличие от Тика фантазия у Гофмана более изощрена, краски и образы сказочного мира более многообразны и изысканно виртуозны: «С тихими шелестом и шепотом колеблются изумрудные листья пальм, словно ласкаемые утренним ветром. Пробудившись от сна, поднимаются они и таинственно шепчут о чудесах, как бы издалека возвещаемых прелестными звуками арфы. Лазурь отделяется от стен и клубится ароматным туманом туда и сюда, но вот ослепительные лучи пробиваются сквозь туман, и он как бы с детской радостью кружится, и свивается, и неизмеримым сводом поднимается над пальмами. Но все ослепительнее примыкает луч к лучу, и вот в ярком солнечном блеске открывается необозримая роща, и в ней я вижу Ансельма»<sup>16</sup>.

Как и у Тика, поэтический мир сказки у Гофмана принципиально противоположен прозаической действительности. Но и у Гофмана при всей предметности и даже динамичности изображения сказочного мира четче проступает мысль о его иллюзорности. Владение фантастическим царством является исключительной прерогативой наивных поэтических душ, способных в мечте сбросить с себя «бремя пошлой жизни» и найти блаженство в царстве, «которое дух часто открывает нам, по крайней мере во сне» (1, 134, 101).



Здесь постоянно присутствует ирония: то в форме многочисленных советов, обращенных к «благосклонному читателю», то в беспощадно разоблачительном звучании концовки, где писатель недвусмысленно показывает, что волшебный мир, созданный его буйной фантазией, не что иное, как чистая мечта, ничего общего с действительностью не имеющая. В заключении «Золотого горшка» мудрый Саламандр, утешая автора, который скорбно завидует Ансельму, переселившемуся в Атлантиду и женившемуся на золотисто-зеленой змейке Серпантине, говорит: «Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так! Разве сами Вы не были только что в Атлантиде и разве вы не владеете там по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы?» (1,159).

Х. Г. Вернер полагает, что ирония у Гофмана служит тому, чтобы «подняться над удручающей действительностью»<sup>17</sup>. В данном случае это не так. Ирония, вносимая в сказочную фантастику, помогает разоблачению ее иллюзорности, вносит в нее трезвую струю, показывает практическую неосуществимость идеала в действительности. Ирония у Гофмана может быть такой же многозначной, как и фантастика.

Если у Тика в сказке «Эльфы» реальный и фантастический миры существуют обособленно, не сливаясь друг с другом, то у Гофмана фантастическое проникает в самую реальность, придает ей фантасмагорическое звучание, иногда веселое, иногда зловещее.

По бюргерски добропорядочному Дрездену начала XIX столетия прогуливается сказочный принц Саламандр, способный высечь из пальцев огонь, чтобы его собеседник мог прикурить трубку. Дверной молоток или старый кофейник со сломанной крышкой превращаются в отвратительную физиономию старой торговки яблоками. Вещи оживают и преобразуются в людей, люди, в свою очередь, становятся птицами или зверями. Прихотливость и своеволие фантастики Гофмана необычайны. Но, как писал Белинский, «Гофман в самых нелепых дурачествах своей фантазии умел быть верным идее»<sup>18</sup>.

Переходы из фантастического в реальное и наоборот, постоянные метаморфозы, которые совершаются на глазах у читателя, вторгаются в повседневное бытие и превращают его то в веселую, то в страшную фантазмагорию, представляют собой отнюдь не только игру буйного воображения. Они отражают сложную динамику и путаницу открытого художнику мира. Это мир, где утрачена реальная мера вещей, где человек и вещь почти поменялись местами, во всяком случае, непонятно, что из них значительнее. И фантастика выступает не только как форма бегства от действительности в область мечты и чистой выдумки, но и как средство проникновения в сложность и запутанность мира. «Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности», – писал Гейне<sup>19</sup>.

И. В. Миримский различает два типа фантастики в произведениях великого немецкого романтика. «В творчестве Гофмана, – пишет он, – легко различить две стихии фантастики. С одной стороны, светлая, радужная фантастика иллюзорно-романтического мира, воплощенная, например, в трех сказочных царствах – Джиннистане, Атлантиде и Ударде... С другой стороны, мрачная фантастика «кошмаров и ужасов» как отражение «ночной стороны» души человека»<sup>20</sup>.

Это правильно, но недостаточно. Помимо отмеченных двух стихий у Гофмана отчетливо различается, по крайней мере, еще одна, едва ли не самая значительная как для творчества писателя, так и для последующей литературной традиции. Ее можно назвать фантастическим гротеском.

В «Золотом горшке» зловещая торговка яблоками не раз предсказывает Ансельму: «Попадешь под стекло!» (1, 82). Первоначально это пророчество воспринимается как таинственное и абсурдное, предвещающее нечто страшное, но совершенно непонятное. Однако фантастика у Гофмана лишь внешне бессвязна. Внутри хаотично и фантазмагорически изображенных явлений в конце концов проступают некие закономерности, и фантастическое обретает смысл и глубокое значение.

В десятой вигилии студент Ансельм оказывается замкнутым в стеклянный сосуд. Состояние запертости ему чрезвычайно тягостно, тогда как находящиеся в том же положении три ученика Крес-

товой школы и два писца чувствуют себя как нельзя более удобно. Стеклянная колба, в которую заперт Ансельм, предстает как метафора изоляции человека от богатства внешнего мира, его неспособности овладеть этим миром (видит, но не может дотронуться!). То, что другим, «прозаическим», душам кажется нормальным состоянием и даже благоденствием, то для «поэтической» натуры Ансельма нестерпимо. Отдавшись чарам хорошенькой Вероники и сблизившись с филистерским миром конректора Паульмана и регистратора Геербранда, Ансельм лишил себя возможности поэтического существования, отрекся от мечты, запер себя в пределах узкой обыденщины.

Образ стеклянной колбы, который символизирует отторгнутость человека от подлинной жизни, в этой сказке не случаен. Он органическая часть образной системы писателя, художественно закрепляющий особенности его видения мира. В сказке «Крошка Цахес» есть аналогичная ситуация. Профессор Мош Терпин, познакомившись с волшебством Проспера Альпануса, приходит к мысли, что его исследования по части естественной истории «ничего не стоят и он заключен в великолепный пестрый волшебный мир, словно в яйцо» (1, 443).

Фантастика этих образов не является ни фантастикой «иллюзорно-романтического мира», ни «мрачной фантастикой» ночной стороны души человека. Она предстает здесь исполненной глубокого смысла, метафорическим обобщением каких-то сторон самой жизни. Она не отдаляет от действительности, а способствует ее эстетическому освоению.

Фантастический гротеск служит средством раскрытия *объективных* общественно-исторических противоречий действительности. В тех случаях, когда противоречия действительности не осмыслены как своеобразные закономерности в совокупности своих причин и следствий, они находят художественное воплощение в фантастических образах и сюжетах.

Глубокие основы окружающей жизни раскрываются в фантастической повести Гофмана «Крошка Цахес». Здесь в художественной форме воспроизведен процесс «отчуждения» от человека того, что им создано. Основной сюжетный мотив повести-сказки связан с фантастическим свойством крошечного уродца Цахеса, который

обладает чудесным даром присваивать себе все мудрое и хорошее, что совершают люди вокруг него. Благодаря этому он достигает высот в обществе, становится первым министром княжества и все-сильной личностью. Само по себе это явление исполнено для автора отрицательного смысла, что неоднократно подчеркивается зримым уродством Цахеса.

В предисловии к «Принцессе Брамбилле» Гофман писал: «...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» (2, 220).

Основная идея повести «Крошка Цахес» сформулирована многими исследователями творчества Гофмана. Они видят ее то «в насмешке над обществом, в котором имеет значение лишь видимость, а не действительные заслуги»<sup>21</sup>, то в разоблачении власти золота, символизируемой золотыми волосками на голове Цахеса<sup>22</sup>, то в показе «несправедливого и неравномерного распределения материальных и духовных благ в собственническом обществе»<sup>23</sup>, то в саморазоблачении «мира просвещенности», «который принимает за истину как раз то, что на самом деле выявляет себя как фантазмагория»<sup>24</sup>. Это разнообразие определений не скрывает, однако, одного, общего для всех исследователей стремления увидеть в сказке отражение неких закономерностей, существующих в самой реальности. Само это разнообразие лишь подчеркивает емкость заключенного в фантастической ситуации явления, выхваченного из жизни и художественно воплощенного в центральном образе. Фантастика выступает здесь как форма освоения действительности в ее абсурдности, запутанности и противоречивости.

Однако этим отнюдь не ограничивается функция фантастики в сказке Гофмана. Понимание ее сложной семантики во многом может быть облегчено именно анализом ее фантастических мотивов.

Гофман населил свою сказку феями и волшебниками, деятельность которых хотя и подверглась запрету в «просвещенном» государстве князя Пафнутия, тем не менее «нелегально» продолжается и влияет на судьбы общества и отдельных людей.

То, что несло с собой явление, художественно реализованное в образе Цахеса, представлялось автору уродливым, ненормальным,

но необъяснимым. Поэтому чудесное свойство Цахеса рисуется им как следствие некоего волшебства, как дар феи Розабельверде, сжалившейся над несчастным уродцем. Необъяснимость реального противоречия жизни вылилась в форму фантастики, типичной категории романтического метода.

В свою очередь, и выход из сложившейся ситуации (трагически-гротескной) оказался возможным только в царстве сказки, то есть опять же в области фантастического. Именно этими поисками выхода в конечном счете и обусловлена жанровая форма произведения. Реальное зло, которое воплощено в удивительных свойствах Цахеса, неодолимо в действительности, но может быть преодолено в сказке. Победа над уродцем совершается тоже с помощью волшебных сил. Мудрый чародей Проспер Альпанус помогает романтическому Бальтазару победить Цахеса и достичь счастья с прекрасной Кандидой.

Сказочный мир здесь, как и в «Золотом горшке», выступает как поэтическая противоположность уродливой реальности. Волшебное поместье Проспера Альпануса нарисовано с обычной гофмановской виртуозностью; сцена состязания мага и феи свидетельствует почти о безграничности авторского воображения. Но и здесь ирония призвана не только «снять» волшебный колорит, заземлить, приблизить фантастику к жизни, но и вскрыть ее внутреннюю иллюзорность. Состязание в волшебстве между магом и феей заканчивается вполне прозаически – за чашкой кофе. Фантастическое соседствует с банальным.

Еще отчетливее звучит ирония в сказочном финале, когда романтический Бальтазар венчает свою победу над Цахесом, доставшуюся ему с помощью волшебства, женитьбой на прекрасной Кандиде и получает в дар от своего покровителя дом с великолепной мебелью, кухней и огородом.

«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 во 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. Ковры, чехлы на стульях и диванах такого свой-

ства, что даже при самой большой неловкости слугам не удастся посадить на них пятно, точно так же там не бьется ни фарфор, ни стекло, какие бы великие усилия ни прилагала к тому прислуга, даже если начнет бросать посуду на каменный пол. Наконец, всякий раз, когда твоя жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная погода, хотя бы повсюду шел дождь, гремел гром и сверкала молния» (1, 420).

Ирония автора имеет здесь двойную направленность. Она не только заземляет фантастику, но и показывает прозаическую банальность блаженного удела, выпавшего на долю поэтического героя. Осуществляясь в реальности, мечта с неизбежностью оборачивается мещанским счастьем. Насмешка простирается не только на героя, но и на самую сказочную фантастику. Тем самым ставится под сомнение не только возможность, но и необходимость бегства от действительности в мир романтической мечты.

Сказка «Крошка Цахес» показывает, насколько многообразной может быть функция фантастики у Гофмана. Фантастическое здесь отражает и сложные конфликты самой действительности, и их непостижимость, и попытку преодолеть мрачную реальность, окунувшись в радужное царство мечты. Ирония сообщает фантастическим мотивам дополнительное звучание и раскрывает сложность писательского мировосприятия.

Столь же сложно и многообразно использование фантастических мотивов в другом значительном произведении немецкого романтизма – повести Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». В центре событий лежит история злоключений героя, продавшего свою тень за обладание неисчерпаемым кошельком. Большинство исследователей искало разгадку тайны повести в разгадке значения тени. В ней видели символ утраченной автором родины<sup>25</sup>, талант к жизни в обществе, аллегория человеческой совести, которая не допускает уступок<sup>26</sup>, олицетворение видимости, находящейся в трагическом разладе с сущностью<sup>27</sup> и т. д.

Томас Манн считал, что тень – это те неизбежные связи, которые протягиваются между человеком и окружающим миром и которые необходимо поддерживать и даже уважать для того, чтобы жить в человеческом обществе. «Тень в «Петере Шлемиле» стала символом всего солидного, символом прочного положения в об-

ществе и принадлежности к последнему. Она названа вместе с деньгами как нечто такое, к чему должен относиться с почтением всякий, желающий жить в мире с людьми, и от чего следует отказаться, если хочешь существовать только во имя своего «я», – писал он<sup>28</sup>. Аналогична этой и точка зрения Г. А. Корфа<sup>29</sup>.

Утрата тени причинила незадачливому герою повести бездну неприятностей и поставила его в глубокий конфликт со всем обществом. Исходя из этого исследователи и ищут смысл повести в разгадке понятия «тень». Так как в природе тень представляет собой нечто весьма несущественное по отношению к человеку, то естественно напрашивается вывод, что и в повести под тенью разумеется нечто неизменно сопутствующее его бытию – «символ прочного положения в обществе и принадлежности к последнему».

Такое прочтение произведения при всей его соблазнительной легкости страдает одним недостатком: повесть рассматривается как аллегория<sup>30</sup>. (Г. А. Корф прямо говорит, что «Петер Шлемиль» «не поднимается над формой чистой аллегории»), а разгадка понятия «тень» становится ключом или, скорее, отмычкой, раскрывая смысл произведения простейшим способом подстановки найденного неизвестного. Но при этом не принимается во внимание художественная логика повествования в целом.

В сюжете повести довольно значительное место занимает сделка с дьяволом. Шлемиль может вернуть себе утраченную тень, а вместе с ней и «прочное положение в обществе» в том случае, если согласится отдать дьяволу душу. Если учесть это обстоятельство, то ни одно аллегорическое толкование основной сюжетной ситуации не выдержит проверки на прочность.

Шамиссо интересуется не тень сама по себе или явление, выраженное с помощью этого образа, а положение человека без тени. Основная идея повести-сказки не существует как нечто внешнее и независимое от всей идейно-тематической и сюжетно-композиционной структуры повести. Фантастический мотив утраты тени использован для создания острого сюжетного конфликта, отражающего некие объективные общественные противоречия.

На первый план выступает враждебность общества человеку без тени. Враждебным Петеру оказываются и обыватели, и светская красавица Фанни, и воплощение бюргерства – лесничий, и городская

чернь, и власти. «Местная полиция, – говорит Петер, – выслала меня как подозрительного из города и дала мне для выполнения предписания двадцать четыре часа срока...»<sup>31</sup>. История неудачной любви Петера к Мине – тоже один из эпизодов, в котором варьируется все та же основная тема.

Основной конфликт повести подчеркнуто отчетливо обрисован автором как непримиримый конфликт между личностью героя и окружающим его обществом. Фантастический мотив утраты тени – это, прежде всего, своеобразное художественное предположение, форма для выражения того общественного конфликта, который достаточно ощутим для автора, но природа которого ему неясна. Фантастическое здесь, как и в «Крошке Цахесе», художественно выражает реальное жизненное противоречие.

Преследуя человека без тени, общество тем самым оказывается враждебным человеческой индивидуальности вообще. Для понимания смысла повести чрезвычайно важно не только то, что общество оказывается враждебным человеку без тени, но и то, что Петер не хочет жертвовать своей человеческой индивидуальностью ценой вечной связи с Серым, с дьяволом, олицетворяющим силу и власть золота над людьми.

Ощущение непримиримости противоречия между героем и окружающим его миром заставляет автора искать выход. Этот выход Петер Шлемиль обретает в деятельности «частно практикующего ученого». Он становится естествоиспытателем. «Изгнанный за прежнюю вину из человеческого общества, – пишет Шлемиль в начале X главы своей исповеди, – я взамен обратился к природе, всегда любимой мною; земля стала ж для меня богатым садом; занятия – направляющей силой жизни; целью ее – наука...»<sup>32</sup>. Свои научные труды он завещает берлинскому университету.

В отличие от Гофмана Шамиссо находит выход для своего героя не в царстве мечты, а в пределах окружающей действительности. Однако для того, чтобы обеспечить герою возможность полезного существования, Шамиссо, как и Гофман, прибегает к фантастике. Он вводит сказочный мотив семимильных сапог. Только став обладателем этих сапог, Шлемиль может совершать далекие научные путешествия и обобщать грандиозный собранный материал.



Тщательная «реалистическая» мотивировка этого этапа в жизни героя (приняты во внимание возможные пределы путешествий, материальные ресурсы существования Петера-естествоиспытателя, наличие «тормозящих туфель», укорачивающих по мере надобности длину семимильных шагов и пр.), несмотря на мнимое правдоподобие, не снимает общей фантастичности странствования в семимильных сапогах. Фантастический мотив семимильных сапог показывает практическую неосуществимость положительного идеала без помощи и вмешательства чудесной силы.

Каждый из фантастических мотивов этого повествования – мотив утраченной тени и мотив семимильных сапог – существуя в пределах одного художественного текста, имеет, тем не менее, разную семантику, разную идейно-смысловую функцию. Бестеневое существование Петера обладало художественной убедительностью, так как выражало некие реально существующие противоречия, противоречия между личностью и обществом. Его ученые странствия не обладают этой убедительностью. Здесь мы в сфере чистой сказки. В реальной действительности ничего соответствующего возможности существования «без тени» не было. Благополучное решение судьбы Петера, в сущности, сродни блаженству Ансельма в Атлантиде. При всей своей «заземленности» и приближенности к реальности это такая же прекрасная, сколь и недостижимая мечта.

Наиболее тесной связью с действительностью обладает та форма фантастики, которая служит художественной реализации ее объективного смысла. Фантастические образы и мотивы при этом способствуют художественному освоению действительности в ее наиболее существенных проявлениях и противоречиях. Неслучайно в последующем литературном развитии эта форма фантастики встречается и в творчестве писателей, явно тяготеющих к реалистической передаче конфликтов реального мира (например, в «Петербургских повестях» Гоголя или в «Шагреновой коже» Бальзака). А затем и далее – в творчестве Ф. Кафки и частично у экспрессионистов.

## Наследие романтизма и современность

Что же осталось от романтизма в современную эпоху? Сколь плодотворными оказались его открытия?

Когда в 1798 году Фридрих Шлегель опубликовал в «Атенеуме» свое часто цитируемое определение: «Романтическая поэзия – это прогрессивная универсальная поэзия»<sup>1</sup>, он имел в виду всеохватывающий характер рисовавшегося его внутреннему взору нового искусства, но и, главным образом, его открытость, способность к постоянному обновлению, невозможность для него окостенеть и затвердеть в застывших формах. Он считал: «...Мир еще не завершен»<sup>2</sup>, романтическая поэзия «находится еще в становлении, более того, сама ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена»<sup>3</sup>. «Великий диалектик», как назвал Шлегеля Герцен, предугадал огромную продуктивную мощь того переворота в духовной и художественной жизни человечества, которое связано с понятием *романтизм*. По словам одного из исследователей, «романтизм при всех его внутренних резких противоречиях и кажущихся непоследовательностях, в целом, был именно революционным переворотом в художественной мысли Европы...»<sup>4</sup>. По словам другого, «весь опыт развития литературы XX века показывает, что открытия романтиков в области художественного мышления необыкновенно плодотворны. Роман как свободная жанровая форма, ирония, парадокс, гротеск,

фрагментарный стиль мышления – вот далеко не полные координаты художественного сознания, которые в духе своего времени основательно обозначены романтической литературой»<sup>5</sup>.

Романтизм был не только переворотом в художественной мысли. Это был, прежде всего, переворот в мироощущении, в свою очередь, изменивший все: представление о человеке и природе, о соотношении искусства и жизни, о перспективах социальных преобразований. Не случайно А. Блок назвал романтизм «шестым чувством». Переворот затронул даже сферу личных отношений, формы человеческого поведения, характер общения между людьми. Изменению подверглись и эстетические представления. Романтизм действительно явился революцией не только в искусстве, но и во всей культурной жизни европейских стран.

Связь этого интеллектуального и художественного движения с событиями во Франции на исходе XVIII века очевидна и не нуждается в дополнительных доказательствах. Однако «романтическая революция» по своему значению не меньше Великой французской революции. Во всяком случае, в сфере культуры романтизм имел не менее широкий исторический резонанс. Идеологи и художники сначала XIX, а потом и XX века то отталкивались от романтизма, то, напротив, возвращались к его открытиям, но никогда не «теряли его из виду». В той или иной степени он всегда оставался актуальным явлением. Процесс аккумуляции романтических идеологием и художественных форм, конечно, не исключал полемики и переосмысления, но он существовал на протяжении двух столетий. Этот процесс шел по разным направлениям и проявлял себя в разных сферах – идеологической, культурной, художественной.

Сама открытость романтической системы обеспечивала разнонаправленность его последующего влияния. Романтизм – явление сложное. Не только в силу подчеркнутой и непрестанно подчеркиваемой индивидуальности его представителей, но и по причине разницы национальных традиций. Объявив полную свободу художника от всяких правил и регламентаций, романтики не придерживались каких-либо обязательных для всех деятелей движения идейных или эстетических установок. «Романтизм не создал собственного стиля в смысле отчетливо распознаваемого формального канона. Искусство романтизма определяется материалом и вытекающими

из него настроениями», – пишет Экарт Клесман, один из современных исследователей романтического искусства<sup>6</sup>. Это справедливо. Но он создал новую культуру, предложил новые формы мышления.

Художественные создания отдельных романтиков, как правило, мало похожи друг на друга. Что общего, например, между лирическим романом Шатобриана «Рене» и «Эликсирами дьявола» Гофмана? Гораздо меньше, чем, скажем, между комедиями Мольера и Фонвизина.

Романтизм выразил себя в разных жанрах, использовал разные формы речевого стиля, широко применял метафору и другие тропы, отражая все градации эмоционального состояния творческой личности. Однако, несмотря на присущую этому эстетическому феномену гетерогенность (впрочем, кажущуюся), есть и некоторые константы, позволяющие говорить о нем как о некоем целостном явлении.

Главное в том, что романтизм нашел новую точку отсчета. Он начал с личности, с человеческого духа, который диктует свои законы всему сущему. Отношения личности с миром, природой, историей, с будущим и даже с собственной душой в той или иной мере стояли в центре внимания деятелей романтического движения. Их находки впоследствии были частично поддержаны на следующих этапах развития художественной мысли, а частично опровергнуты. В основу искусства романтики тоже поставили волю (или произвол) творящего субъекта, стремясь «погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии»<sup>7</sup>, сознательно и решительно отказавшись от принципа подражания природе, со времен Аристотеля признававшегося основой художественного творчества.

Пик развития романтического искусства на Западе, как известно, приходится на самый конец XVIII и первую треть XIX века, хотя оно продолжало существовать и позже, дав в самом конце столетия яркую вспышку, получившую название *неоромантизма*. Но это явление не было простым продолжением традиции начала века, а, скорее, опровержением той критики эстетических устремлений романтизма, которая начинает звучать в литературе уже в 30-е годы XIX столетия. Тогда наступило время переоценки ценностей. В странах Европы начали преобладать реалистические формы

художественного освоения действительности. Искусство романтизма подвергается критике то за ложность исходных позиций (Г. Гейне в «Романтической школе»), то за отклонение от жизнеподобных форм, то за чрезмерность воображения. (Стендаль о Шатобриане).

При всем том, однако, как ни восставала новая, реалистическая, эстетика против прежних кумиров, она многое заимствовала у романтизма. Можно даже сказать, что реалистическая литература первой половины XIX века на Западе, а в России даже дольше, сохраняла преемственность с романтизмом, и во многих своих свершениях просто не была бы возможна без своего предшественника. Разве не романтический интерес к внутреннему миру личности вызвал к жизни интерес к психологии и помог развиваться психологической прозе? Ни Стендаль, ни позже Толстой непредставимы не только без «Адольфа» Бенжамена Констана, но и без «Рене» Шатобриана, а «Шагреновая кожа» Бальзака без фантастики Э. Т. А. Гофмана. Романтик Вальтер Скотт показал связь личной судьбы индивида с историей страны и общества и тем самым, как писал Белинский, дал историческое и социальное направление современному искусству.

Романтическая трактовка любовного чувства как определяемой свыше предназначенности любящих друг другу (вспомним слова Татьяны Лариной, обращенные к Онегину: «Я знаю, ты мне послан Богом...») на многие десятилетия вперед определила композицию сюжета и центральную коллизию в реалистических романах от «Евгении Гранде» до «Дворянского гнезда», «Госпожи Бовари» и «Анны Карениной».

Идеологемы романтизма на протяжении всего XIX столетия оказались весьма живучими. Современники великой политической революции, европейские романтики питали великие иллюзии относительно возможности преобразования мира и человеческого общества на основе справедливости и чести. В последнем действии «Прометей освобожденного» Шелли дает величественную панораму будущего человечества. Оно наступит в результате насильственного свержения тирании, после чего восторжествуют «Терпенье, Мудрость, Мужество и Честь». Многих романтиков не страшили кровавые жертвы. В стихотворении «Смерть за отечество» Фридрих Гельдерлин призывает не считать погибших, слишком много

их никогда не будет (Lebe droben, o Vaterland, // Und zähle nicht die Toten! Dir ist //Liebes! nicht Einer zu viel gefallen). Когда Байрон в «Дон Жуане» выражал надежду на то, что «мир от адской бездны лишь революция спасет рукой железной», он укреплял иллюзию, которая только на исходе XX столетия обнаружила свою полную утопичность и даже вредоносность.

Несмотря на весьма разные оценки происшедшей революции, колебавшиеся от восторженного ее приятия до полного отрицания, именно деятели романтического движения утвердили ее субстанциональную легитимность, ее определяющий характер в истории нового времени. Молодое поколение романтиков в Германии и Англии восторженно отнеслось к событиям во Франции, во всяком случае, в начале развития судьбоносных событий. Фридрих Шлегель, как известно, назвал ее «одной из величайших тенденций» современности. Даже «кроткий» Новалис мечтал о насильственном свержении деспотизма, о новой «Варфоломеевской ночи». В Англии революцию приветствовали лейкисты. Однако приветствуя и призывая революцию, романтики, конечно, мыслили ее себе в первую очередь как духовный переворот. И тем не менее можно, пожалуй, утверждать, что именно романтический энтузиазм поддерживал и питал иллюзорные упования всех революций и XIX, и XX веков.

К числу длительно существовавших в обществе и тоже романтических иллюзий стоит, пожалуй, отнести и своеобразный взгляд на народ – понятие, долго, практически всегда, с легкой руки именно романтиков применявшееся исключительно только по отношению сначала к крестьянству, а затем к наименее обеспеченным слоям населения.

Народничество гейдельбергских романтиков и английских лейкистов родилось из попытки обрести опору в неких идеальных, в большинстве своем придуманных ценностях, противопоставляемых современности и служащих защитой от разных форм индивидуализма – неизбежного следствия декларируемой и осознаваемой свободы личности. В более поздние времена – у Гюго и Жорж Санд – это народничество превратилось в осознанное убеждение о превосходстве выходцев из так называемого «народа» не только над аристократами и знатью, но даже и вообще над людьми из образо-

ванных слоев. Многие тенденции русского славянофильства, а затем и народничества восходят, без всякого сомнения, к этим романтическим первоосновам. Едва ли романтики повинны в этом, но движение их идей происходило именно в этом направлении со всеми вытекающими отсюда последствиями. Идеализированный народ романтиков и реальное положение вещей не совпадали и совпасть не могли. На Западе отрезвление совершилось быстрее, в России же продолжалось, начиная с народнических упований 80-х гг. XIX столетия и вплоть до демагогических постулатов советской эпохи.

Если представить себе всю перспективу литературного развития XIX–XX вв., то можно сделать вывод, что реализм как магистральное художественное направление, в сущности, существовал недолго; его принципы утвердились в литературах Запада приблизительно в 30-е гг. XIX столетия, свое наиболее последовательное воплощение они нашли в творчестве и теории «объективного стиля» Флобера. Но и этот, последний, как известно, многим был обязан романтизму. Современником Флобера был Шарль Бодлер, а за ним последовали «парнасцы» и «проклятые поэты», чья связь с романтизмом очевидна. Это во Франции. А в Германии во второй половине XIX века творит Вагнер, чуть позже появляется символистская поэзия Рильке... В Англии – прерафаэлиты и эстеты... И дальше, в следующем столетии продолжает жить именно эта традиция.

«Многочисленные «измы» первой трети XX века – по прямой линии потомки романтизма. И дело тут не в частных переключках в эстетике и поэтике, которых очень много. Основное, в чем видится **сущностная** непрерывность линии, – это установка художника на свободное самовыражение в противовес законообусловленному отражению внележащего мира...»<sup>8</sup>

И дело не только в «свободном самовыражении художника», хотя это, конечно, важнейший признак следования романтической традиции, точнее, ее главным установкам. Не менее важной является стремление не к *отражению* действительности, а к *выражению* ее сущности, подчас весьма далекому от ее внешних форм, от житейского правдоподобия. Вспомним опять Ф. Шлегеля, писавшего: «В поэзию должно быть привнесено иероглифическое изображение окружающей природы, просветленное фантазией и любовью...»<sup>9</sup>.

Прямыми потомками романтиков начала XIX столетия можно с полным правом считать представителей так называемого «высокого модернизма» – Кафку, Пруста, Джойса. В самом деле, появление Кафки едва ли представимо без Гофмана, а отчасти и без Гоголя; Пруст – без психологических изысков ранних французских романтиков, в первую очередь Шатобриана и, конечно же, Констана<sup>10</sup>. А терзания утонченной души Стивена Дедалуса отдаленно и, может быть, неосознанно восходят к переживаниям всех романтических скитальцев и изгоев. Романтики первыми угадали принципиальную несовместимость Духа и омассовленного сознания, *художника и филолистера*.

Проблематика, связанная с искусством и его носителем, – романтическая *Künstlerproblematik* – заботила многих писателей XX века. Можно вспомнить в связи с этим Т. Манна и Р. Роллана, Дж. Лондона и Т. Драйзера, не говоря уж о Германе Гессе, чья связь с романтизмом, особенно в этой проблеме, несомненна и не раз становилась предметом исследования.

Не только модернизм, но и те произведения литературы XX века, которые мы называем реалистическими, многим обязаны романтизму. В первую очередь – установкой на свободное выражение воли художника, которая позволила многим корифеям XX века нарушать жизнеподобие, свободно маневрировать на повествовательном поле, открывая возможности разнообразных экспериментов. С ними мы сталкиваемся и у Р. Музиля, и у Т. Манна, и у М. Булгакова, и у У. Фолкнера, не говоря уж о многих писателях второй половины века, начиная от французских «новых романистов» и кончая Г. Грассом или постмодернистами в разных странах.

Многие художественные открытия XX столетия были во многом предугаданы романтизмом. Уже говорилось о связи «эпического театра» Брехта с комедиями Людвиг Тика, но в такой же степени они предвосхищают и абсурдистскую поэтику Ионеску или Беккета<sup>11</sup>. Ведь писал же А. В. Шлегель в «Чтениях о драматическом искусстве и литературе»: «Романтическое <...> выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения...»<sup>12</sup>.

«Тайное тяготение к хаосу» нашло себе выражение в теории романтической иронии, которая явилась краеугольным камнем всей



романтической поэтики. Ирония утверждала абсолютный и ничем не ограниченный произвол художника, но в то же время претендовала на универсальность и в этом смысле объективность иронического осмысления жизни, учитывающего наличие «неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным». В ней господствовал интерес к явлениям в их потенциальном развитии, он возводился здесь на уровень эстетической программы.

Во второй половине XX столетия принцип романтической иронии обрел как бы новую жизнь. Скептическое сознание современников эпохи катастроф и утраты иллюзий, эпохи «исчезновения утопических энергий» (Ю. Хабермас) более всего нуждалось в необходимости «возвыситься над самим собой». Ироническая переоценка прежних, «романтических» ценностей стала знаком эпохи, более всего реализовавшимся в литературе постмодернизма.

Еще в середине века Гюнтер Грасс в своем нашумевшем романе «Жестяной барабан» обрушился на признававшиеся бесспорными идеалы и даже попытался «возвысившись над самим собой», прибегнуть к самопародии. Герой «Жестяного барабана» Оскар Матцерат, по сути, традиционная для романтизма, а в особенности немецкого, фигура художника, музыканта. Правда, инструментом, с помощью которого он создает свои музыкальные шедевры, является барабан, инструмент грубой «солдатской» эпохи. Оскару, как любому романтическому художнику, удастся проникнуть в суть вещей, в суть своего времени и в природу человеческого поведения. Как тут не вспомнить известное высказывание Новалиса о том, что художник способен постигнуть явления лучше, нежели ученый! Однако в отличие от своего романтического «предка» грассовский герой абсолютно безыдеален и не только не конфликтует с действительностью, как его предшественники, но отлично к ней приспособливается. И опять возникает ассоциация с известным романтическим произведением: «Ироническая диалектика обывательского и художнического в образе Оскара снова вызывает в памяти Гофмана ... с его знаменательным двойничеством «Крейслер – Мурр»...» – пишет А. В. Карельский<sup>13</sup>.

Оскар Матцерат выступает в грассовском романе в качестве модели «разрушенного образа человека» (*das zerstörte Bild des Menschen*), он, однако, еще сохранил признаки своей принадлеж-

ности к роду человеческому. В соответствии с «беззаконными» законами романтической иронии авторская мысль здесь амбивалентна и одинаково позволяет трактовать фигуру протагониста как шутку (правда, злую) и как серьезное предупреждение человечеству.

Линия, идущая от Иозефа Берглингера, Иоганнеса Крейслера, Тонио Крегера и Адриана Леверкюна к Оскару Матцерату, заканчивается чудовищной фигурой парфюмера Гренуя в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер». На пространстве этого романа ирония поистине празднует свой триумф. Здесь публика, как ей и рекомендовали теоретики романтизма, действительно не знает, как отнестись «к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»<sup>14</sup>.

Гренуй – гений, настоящий художник. Он наделен абсолютным обонянием, подобно музыкантам, наделенным абсолютным слухом. И в этом смысле он – продолжение национальной романтической традиции. Но продолжение ироническое, гротескное. Все свойства его «предшественников» в нем доведены до предела, преувеличены до полного неправдоподобия, нарочито и максимально заострены. Его художническая одержимость сильнее одержимости Крейслера, его презрение нравственных установок сильнее преступной страсти Кардильяка; холодности Леверкюна в его образе противостоит полнейшее отсутствие всякой способности чувствовать что-либо, кроме запахов, даже цинизм Оскара Матцерата намного «человечнее» бесстрастия Гренуя.

Зюскинд – автор, живущий в «условиях постмодерна» (the postmodern condition), «после Освенцима», не склонен энтузиастически верить в благодетельную силу свободы, в раскованный человеческий дух, в животворящую силу искусства. Все эти категории приобретают у него ироническое переосмысление. «Любовь художника» реализуется в убийстве предмета устремлений, искусство оказывается способным развязывать лишь дикие, а судя по финалу – даже каннибальские инстинкты.

При всей неоспоримой трагичности заключенного в романе чувства мира автор, однако, не перестает развлекать читателя, иронически обыгрывая различные мотивы, сюжетные ситуации, художественные и жанровые формы. Роман несет в себе черты крими-

нального романа и «романа воспитания», романа о художнике (Künstlerroman) и пикарески. В нем причудливо соединились разные философские идеи – от Ницше до Канетти, от Камю до Фуко. Литературные аллюзии и цитаты встречаются на каждом шагу, образуя весьма причудливое целое, в котором можно разглядеть опять-таки иронически поданную ситуацию: то ситуацию Парцифала или Тангейзера (пребывание Гренуя в гроте), то Петера Шлемиля (отсутствие запаха) или Крошки Цахеса (отталкивающая внешность).

Эта полисемантическая и *полистилистическая* (В. Пестерев) структура отражает не только существо романтической иронии, но и сам характер романтического мышления. По справедливому замечанию исследователя, «язык романтической мысли – серия ответственных выводов, знак ориентации в прошлой и современной культуре, философская позиция»<sup>15</sup>. Зюскинд не столько пользуется языком романтической мысли, сколько играет им, дразня читателя узнаваемыми моментами, а тот волен принимать все «в шутку» или «всерьез». На примере этого романа можно изучать художественную практику постмодернизма. Уже замечено, что он «вообще охотно используется для изучения феномена интертекстуальности, считающегося типичным для литературы постмодернизма. Одновременная игра различными текстами, намеки и отсылки, цитаты и заимствования привлекали немало количество интерпретаторов»<sup>16</sup>.

Патрик Зюскинд отнюдь не единственный современный автор, ироническая природа творчества которого совершенно очевидна. То же самое можно отнести и к другим «классикам» постмодернизма. Иронией проникнут и роман «Имя розы» Умберто Эко, и «Хазарский словарь» Милорада Павича, и романы Питера Акройда и Дж. Барнса. Постмодернистская эстетика, новизна которой, по остроумному замечанию Л. Баткина, заключается в осознании *невозможности новизны*<sup>17</sup>, использует готовое, однажды уже найденное и испробованное, но смешивает это все воедино, добываясь «синтеза абсолютных антитез» (Ф. Шлегель). Романтической иронии в этом процессе принадлежит не последнее место.

Характеризуя поэтику постмодернистского романа, современный исследователь пишет: «Смешение жанровых черт и взаимодействие в произведении разных художественных систем. Цитация, от прямой до формально-условной, и гиперинформативность. От-

кровенная установка на стирание граней между высоким и тривиальным искусством; низовые жанры в синтезе с суперинтеллектуальностью. Фрагментарность, монтаж, коллаж, пастиш»<sup>18</sup>. Если не обращать внимания на современную научную терминологию, не напомним ли нам эта формулировка известное определение романтической поэзии, данное Ф. Шлегелем в 116 фрагменте? По словам романтического теоретика, эта поэзия «стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной ..., поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором»<sup>19</sup>.

Наследники романтизма за два столетия изрядно размотали то, что досталось им от предшественников. Многие романтические иллюзии и надежды доказали свою неосуществимость. Многие представления и понятия той поры безнадежно устарели. Маняще необозримый романтический *универсум* обернулся подлежащим изучению и изучаемым *космосом*. Открыто пропагандируемый секс заменил романтическую *Künstlerliebe*... Романтический энтузиазм растаял под напором действительности. Остатки романтической патетики дают о себе знать лишь в официальной фразеологии, в демагогических целях использующей высокие понятия, когда-то исполненные высокого смысла... Осталась только романтическая ирония, блестящее открытие того поколения, которое впервые догадалось о многозначном и постоянно меняющемся мире. Она досталась потомкам в наследство от романтической революции и, похоже, надолго будет определять художественную мысль начинающегося столетия.

II

Сказка немецкого романтизма



## Барометр романтического сознания

Тому, кто впервые знакомится с немецкой романтической сказкой, многое в ней может показаться странным: неожиданная фабула, своеобразные персонажи, отсутствие венчающей повествование победы добра над злом. Романтическая сказка – плод чистой фантазии, почти без опоры на традицию. Она не подчиняется никаким канонам и правилам, каждый раз создается как бы заново, повинаясь лишь воображению своего создателя. Как утверждал один из них, в ней «царит подлинная природная анархия»<sup>1</sup>.

Чтобы оценить ее своеобразную прелесть, надо отказаться от привычных представлений о законах сказочного жанра и, принимаясь за каждую новую сказку, мысленно уподобляться путешественнику, перед которым открываются доселе невиданные ландшафты новой страны. Только тогда станет внятными читателю скрытый в сказке смысл и ее поэзия. Он проникнется мироощущением теперь уже далекой эпохи, художественные открытия которой, подобно подземным ключам, то и дело выбиваясь на поверхность, питали почву последующего развития искусства.

Едва ли не все писатели романтической эпохи отдали дань сказочному жанру: Новалис, Вакенродер, Тик, Арним, Brentано, Фуке, Шамиссо, Гофман, не говоря уже о менее известных именах. Сама распространенность этого жанра свидетельствует о важности его для литературы всего направления. В сказке романтикам виделось

воплощение сути поэтического творчества. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным», – писал Новалис<sup>2</sup>.

Сказка основывается на преображении жизненных явлений. В ней более, чем в какой-либо иной форме, проявляет себя полет ничем не скованного воображения, та абсолютная свобода, которая, согласно романтическому пониманию, составляет основу развития личности и творчества. Сказка, пожалуй, самый *романтический жанр*. В своеобразной форме она выражает национальные особенности романтического мироощущения, движение романтической мысли в Германии, надежды и разочарования целого поколения, его художественные принципы и пристрастия.

Немецкий романтизм рождался в бурную эпоху европейской истории, когда существенно изменилось мироощущение современников, когда возросла роль отдельной личности, осознавшей свою неповторимую самоценность. Будущее было неопределенным, но зато открывало простор мечтам и упованиям. Европейский романтизм, говоря словами А. Блока, «... стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни»<sup>3</sup>.

Личность осознавала себя не в обществе, а во вселенной, открывала для себя ее космическую широту. Человек стал задумываться над глобальными вопросами бытия и познания. Философия соседствовала с поэзией и даже во многом уступала ей пальму первенства. Поэзия отрывалась от земных и насущных забот, воспаряя в высокие области духа. Задачи художественного творчества подверглись переосмыслению. Максималистские цели романтического поэта простирались в беспредельное. Он стремился не изобразить или воссоздать действительный мир, а пересоздать его, угадать и выразить заключенную в нем тайну. Главная роль отводилась не наблюдению, а воображению. Старые формы искусства были решительно отвергнуты. Романтизм ощущал себя и был искусством принципиально новаторским, потому что выражал новое чувство мира.

Всеобъемлющая широта этого чувства с неизбежностью делала его умоглядным и отвлеченно абстрактным. Но для своего воплощения в искусстве оно нуждалось в конкретных чувственных формах. Скрытая от глаз и лишь угадываемая – или, как любили



говорить романтики, предчувствуемая – тайна мира могла быть воплощена лишь в фантастических образах. Романтическая сказка и явилась жанром, наиболее подходящим для выражения того нового мироощущения, которому «все небытное стало так внятно». Сказка давала простор для игры фантазии, смешивала невероятное с обыденным, стирала грани между ними, изображала желаемое, а не сущее. Словом, каждый раз заново творила новую действительность.

В сказке «и невозможное возможно». Открывается простор для художника-творца. Вместе с тем она посягает на большее, чем быть просто порождением ума и фантазии. Она затрагивает глубокие вопросы, претендует на синтетическое воспроизведение жизненной философии художника, поэтому воспринимается как «абсолютно необходимая» форма. «Один из обычаев романтической поэтики – сопрягать сказку во всей ее элементарности с самыми осложненными и трудными темами современной жизни и современного сознания», – писал Н. Я. Берковский<sup>4</sup>.

На протяжении своей истории романтическое миропонимание претерпевало существенные изменения. Мечта о безграничной свободе и полноте жизни столкнулась с удручающей реальностью. Воодушевление постепенно сменялось тревогой и разочарованием. Сказка с необходимостью фиксировала эти перемены, становясь барометром романтического сознания.

По мере своего развития это сознание все более настраивается на волну жизни действительной, которая выдвигает свои проблемы. Они проникают в сказку, изменяют ее, приближают к реальности. Сказочный жанр продолжает свое существование. В нем по-прежнему смешиваются воедино окрыленность высокой поэтической мечты и реальные приметы жизни. Этих примет постепенно становится больше. Сказка вбирает в себя современную проблематику, хотя и не отказывается от обобщенной ее трактовки.

Наиболее ясным, кристально чистым выражением особенностей романтического жанра является, конечно, сказка Новалиса о Гиацинте и Розенблут (1798). На первый взгляд, здесь все как в детской сказке. Разговаривают скалы, источники, птицы, растения. Разъединяются молодые влюбленные, чтобы в финале отпраздновать радость своего соединения. Время действия отнесено в неза-

памятное прошлое, место его неопределенно, герои условны и выглядят как настоящие сказочные создания: оба «писанные красавцы». Гиацинта любят все девушки. Розенблют сводит всех окружающих с ума своими черными глазами, сверкающим шелком золотых волос и ротиком, напоминающим свежую вишню.

Однако уже в самой этой условности изображения содержится легкая примесь иронии. Вместо безличного повествователя народной сказки здесь выступает рассказчик. Он слегка посмеивается над безрассудной одержимостью Гиацинта, который в огорчении мог порой нести «уж совсем околесицу» (lauter närrisches Zeug). Доверительно сообщая об этом читателю, рассказчик как бы призывает его не воспринимать события и героев слишком всерьез. Сказочная форма – лишь одеяние для несказочных мыслей. Знакомые мотивы призваны выполнять совсем другую роль. В условно-сказочной форме содержится философское иносказание. Романтическое произведение направлено на непосредственное интуитивное постижение тайн мира, в отличие от точных наук и философии, и романтику такое постижение представляется более глубоким и истинным.

Сказка о Гиацинте и Розенблют была включена Новалисом в оставшуюся неоконченной повесть «Ученики в Саисе» и во многом составила ее смысловой центр. В повести речь идет о поисках сути природы и путях ее познания. Сказка в образной форме дает ответ на поставленный вопрос.

Она начинается с изображения начального состояния романтической души. Гиацинт впал в глубокую задумчивость, перестал обращать внимание на прелестную Розенблют, чуждается людей и ищет уединения. Это произошло после встречи со странным чужеземцем, который пробудил в юноше неясное томление. Окружающее опустылело ему. Книга, оставленная странником, не удовлетворяла смутных потребностей души, не давала ответа на глубоко гнездившиеся вопросы. Таков исходный пункт романтического сознания.

Старая женщина из леса сожгла книгу и отправила Гиацинта в странствие на поиски *Матери всех вещей*. *Мать всех вещей* – многозначный символ. Это смысл жизни, мудрость, счастье, искомый идеал, – все то, по чему смутно томится человеческая душа. Поиски заводят Гиацинта далеко. Он проходит по разным странам. Мест-

ности сменяют одна другую, но священная обитель богини долгое время скрыта от глаз юноши.

Когда же он наконец вступает в чудный храм, приближается к богине и трепетной рукой поднимает скрывающее ее покрывало, он видит перед собой свою прекрасную возлюбленную...

Едва ли справедливо видеть в сказке лишь отзвуки биографии ее создателя<sup>5</sup>. В ней содержится целая романтическая философия. Три стадии в жизни Гиацинта: детская невинность души, сомнение и тяга к познанию и, наконец, конечное обретение истины – эта своеобразная триада отражает романтические представления о жизни человеческого духа. Сожжение книги означает отказ от книжной премудрости и возвращение к первозданной природе. Недаром путь Гиацинта к храму Изиды рисуется как постепенное и радостное приближение к искомому: «Вначале он проходил через суровую, дикую страну, туман и облака бросались ему поперек дороги, буря не прекращалась; потом он попал в необозримые песчаные пустыни, в раскаленную пыль...» И лишь затем «местность становилась богаче и разнообразней, воздух теплым и голубым, дорога ровнее, зеленые кустарники манили его своей приветной тенью...»<sup>6</sup>.

Познание истины приходит к герою во сне. Не разумом, а интуицией влечется романтическая душа. Финал сказки содержит не столько итог, сколько ее внутренний смысл. Он символически многозначен. Истина рядом. За ней не надо ходить далеко. Но знакомое и привычное надо увидеть заново, ощутить его необыкновенность, проникнуться жаром любви к нему. О новом чувстве мира, его скрытой музыке, понятной лишь чуткой человеческой душе, о «тайнах исполненного любви свидания» с ним (*die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens*) пророчествует эта сказка. В ней запечатлено то молодое и свежее ощущение еще неизведанной, но близящейся гармонии бытия, которое было свойственно немецкому романтизму в момент его возникновения.

Написанная, как полагают, еще в 1797 году, сказка Новалиса отражала первоначальное состояние романтического духа, то чувство мира, которое питалось надеждой и верило в осуществление надежд. Это – начало и исходный пункт романтического мироощущения.

Однако уже на заре романтического движения параллельно с этим оптимистическим вариантом возникал и другой, исполнен-

ный тревоги и сомнения. В самом раннем создании в сказочном жанре «Удивительной восточной сказке о нагом святом» В. Г. Вакенродера – ощущается неясная тревога. Двуполярность романтического мироощущения – его неотъемлемое качество. Радость и печаль, взлет упований и горечь разочарования идут в романтическом движении нога в ногу. Сказочное наследие Новалиса представляет первую тенденцию; вторая представлена в сказках Тика. Его сказки, такие, как «Белокурый Экберт» (1797), «Руненберг» (1801), «Чары любви» (1811) и др., поражают своим тревожным звучанием.

Они даже внешне непохожи на сказки, хотя их создатель относил их именно к этому жанру. В них отсутствует счастливый конец, фантастика в них не выступает просто характерным для жанра признаком, а несет на себе большую эмоциональную нагрузку, создает впечатление зыбкости и загадочности мира. Именно это впечатление Тик считал обязательным компонентом сказки. У него, как и у других романтиков, по словам М. Тальман, сказка выступает «в первую очередь теорией бытия» (*primär eine Theorie vom Dasein*)<sup>7</sup>.

Наиболее близкой к жанровой форме собственно сказки оказались «Эльфы» Тика (1811). Здесь он опирается на народные предания о сказочных существах, незримо для людей творящих добрые дела. Нечто подобное можно найти, например, в известной народной сказке братьев Гримм «Гномы» («Die Wichtelmänner»). Маленькие человечки – гномы – помогают трудолюбивым, награждают добрых. Народное сознание закрепляет в этих образах свою мечту о торжестве добра и справедливости.

В сказке Тика народное предание подвергается переосмыслению. В духе романтической натурфилософии эльфы воплощают в себе скрытые силы природы: воду, огонь, сокровища земных недр. Природа предстает в непрестанном движении, вечном изменении элементов, соседствующих друг с другом и переходящих один в другой. Тик, как и Новалис, одушевляет природу. Для поэта-романтика она всегда исполнена жизни: «В ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык...» (Тютчев).

Внутренняя жизнь природы предстает как мир совершенной гармонии и красоты. В царстве эльфов в мгновение ока вырастают благоухающие цветы и пышные деревья, среди них порхают разно-

цветные бабочки и мотыльки, в великолепных чертогах звучит музыка. Кругом блеск и сияние. Ощущение гармонии снимает чувство времени. Только один день провела маленькая Мария в царстве эльфов, а по земному исчислению прошло целых семь лет.

Романтики вообще были чутки к разным аспектам времени. Еще новалисовский Гиацинт замечал, что во время странствия «время стало для него удлиняться», что он «словно долгие годы оставил позади» и лишь к концу, вместе с приближением к храму Изиды, «время бежало все быстрее»<sup>8</sup>. Тик тоже показывает субъективный характер восприятия времени, связь между временем и интенсивностью переживания явлений и событий.

В царстве эльфов романтическая мечта приобретает зримые черты. Но путь в него открыт не каждому. Чтобы попасть туда, надо обладать воображением. Им щедро одарены дети. Маленькую Марию отец считает безрассудной, но именно ей, а не более рассудительному товарищу ее игр Андресу, довелось побывать у эльфов, приобщиться к красоте и поэзии мира.

Блеску сказочного царства противопоставляется скучное однообразие реальности. Когда Мария вернулась от эльфов, ее поразила унылость окружавшей ее ранее жизни, и весь «земной блеск» показался ей тусклым.

По мере того, как реальность обнаруживала свое бездуховное существо, мерилom оценки явлений для романтиков стало детское восприятие. Ребенок наделен даром мечтать, его душа открыта чуду. Это его внутреннее достояние, тайна, которую надо носить в себе, оберегая от людей, не подвергая проверке рассудком. «Вы, люди, слишком быстро растете и стремительно становитесь взрослыми...», – с грустью замечает эльфа Церина.

Разум не помощник мечте. Он разрушает ее поэзию. И в сказку вторгается грусть. По характеру повествования сказка «Эльфы» приближается к новелле. Ее финал печален. Став взрослой, Мария – хотя и из добрых побуждений – выдала тайну эльфов, и эльфы должны покинуть край, где они жили долгое время. С их уходом кончается благоденствие края. Высыхают источники, гибнет зелень, умирают деревья. Вместе с мечтой уходит жизнь. Сказка заканчивается смертью Марии и ее дочери Эльфриды.

Мечта и реальность разминулись. Ощущение их неслиянности отразилось в сказке и окрасило ее в элегические тона. По мере развития действия усиливается грусть. Образ светлой и радостной природы в начале сказки сменяется картинами ее умирания. Открывается дисгармония мира – источник романтической разочарованности. Доминирующим началом в сказке становится не мысль, а настроение.

Романтическое неприятие наличной действительности приводит к тому, что любовь, красота и гармония мыслятся как начала не только безвременные, но и противоположные жизни во времени. Они абсолютизируются. Убогой действительности противопоставляются вечные ценности духа. Но их торжество возможно лишь в области сказки. Сказка поэтому не только выступает отражением романтической концепции мира, но и объективно свидетельствует о недостижимости абсолютного романтического идеала. Открывается широкая дорога для иронического осмысления реальности.

Около полутора десятка лет отделяют «Эльфов» Людвиг Тика от сказок Новалиса. Меняется историческая ситуация, меняется общественное настроение. Первоначальный энтузиазм сменяется разочарованием и скепсисом. Сказка отражает и это состояние духа, но делает это весьма своеобразно.

На втором этапе романтического движения – у гейдельбергских романтиков – сказка приобретает несколько иные качества. Это время, когда, по словам В. М. Жирмунского, «чувство жизни сложилось в форму культуры»<sup>9</sup>. Романтическая ирония, изначально определявшая романтическое мироощущение, торжествует у Клеменса Брентано. В наследии романтизма его сказкам принадлежит особое место. Их автор не стремится художественно освоить «непостижимые законы мироздания». Его сказки более похожи на обычные, детские. Их действующие лица чаще всего – традиционные сказочные создания: принцы и принцессы, великаны и чудовища. Мы находимся в волшебном мире, где на каждом шагу нас ждут чудеса и превращения. На пути героев встают почти непреодолимые препятствия, но к финалу с помощью добрых волшебников они их преодолевают. И сказка обязательно венчается счастливым концом.

Каждый читатель с детства знаком и с этими превращениями, и с этим счастливым финалом. Во всех странах и у всех народов эти

волшебные сказки в чем-то схожи между собой. В этом смысле из всех романтиков, писавших сказки, Брентано наиболее традиционен. Народное творчество интересовало его всегда. Изданный им совместно с Арнимом сборник народных песен «Чудесный рог мальчика» положил начало изучению народного творчества. Брентано собирал и сказки. Однако ему больше нравилось не записывать их в точности со слов сказителя, как это делали братья Гримм, а пересказывать по-своему. Он не выдумывал сказочные происшествия, а видоизменял знакомые, услышанные, а чаще прочитанные, иногда сплетая вместе отдельные сказочные ситуации, часто добавляя к ним что-то от себя. Он не отказывал себе в удовольствии «осовременить» повествование, введя в ряд сказочных персонажей своих литературных противников, переиначить широко известную песенку, высмеять популярные французские моды или намекнуть на памятное всем злободневное происшествие.

Брентано принадлежат два цикла сказок: «Рейнские сказки» и так называемые «итальянские». Сюжетную канву последних он заимствовал у итальянского писателя Джамбаттисты Базиле (1575–1632) из его сказочного сборника «Пентамерон», но сильно приблизил сказку к немецкому читателю, внес в нее разные бытовые подробности, снабдив героев немецкими, или, точнее сказать, по-немецки звучащими именами.

Например, в «Сказке о бароне фон Хюпфенштихе» (ок. 1811) изображен король Хальтеворт. (Имена сказочных брентановских героев всегда труднопереводимы. Но в данном случае имя короля по-русски должно было бы звучать как Держислов). Король, который умеет держать слово, – явление почти невероятное, такому место, естественно, в сказке. Рядом с ним – барон фон Хюпфенштих (буквально: *укус в бедро*) – блоха, напившаяся крови Хальтеворта, непомерно разросшаяся и сделавшая блистательную придворную карьеру.

Конечно, и в зазнавшемся Хюпфенштихе, которому вскружила голову легкость его придворных удач, и в плетущем сети интриг завистливом ротмистре Цвикельвиксе можно усмотреть сатирическое изображение придворных нравов. Сравнение удачливого придворного с блохой, сосущей чужую кровь, было распространено и понятно многим. Достаточно вспомнить известную песню Мефистофеля из первой части «Фауста» Гете.

Однако автор отнюдь не ставит перед собой цель разоблачения нравов при дворах немецких или иноземных князей. Хюпфенштих возомнил о себе много и даже попытался похитить принцессу Вильвисхен (приблизительный перевод – *Любознательная*). Схваченный похититель предан позорной казни – с него сдирают мундир, а затем и шкуру, – но сказка на этом не кончается. В действие включается новая фигура – ужасный великан Веллеватц. Он сразу узнал блошиную шкуру на виселице, и королю Хальтеворту, обязанному держать слово, не остается ничего другого, как отдать людоеду в жены свою собственную дочь. Повествование направляется по новому пути. Вероятно, так и пришлось бы Вильвисхен коротать остаток дней с отвратительным Веллеватцем в его страшном замке из костей, если бы не помощь фрау Вохе и ее семерых сыновей Монтага, Динстага... и т. д. вплоть до Зоннтага.

Поскольку сказка непременно должна иметь хороший конец, на сцене опять появляется барон Хюпфенштих, на этот раз в виде большой фигурной сдобы. Оказывается, что, когда с него содрали кожу, его душа залетела в королевскую пекарню. Как только принцесса откусила кусочек этой сдобы, перед ней появился прекрасный принц, и сказка обрела необходимое счастливое окончание.

Какими бы знакомыми ни казались отдельные моменты рассказанной истории, сказка Брентано все же совсем не похожа на народную. Автор использует традиционные мотивы, однако создает произведение не только далекое от наивного и непритязательного народного повествования, но и во многом противоположное ему по духу и смыслу.

В народной сказке добро обязательно торжествует. Брентано отказывается от дидактики народной сказки, он по-иному относится к сказочному материалу. Этот материал для него лишь канва, которую он расшивает цветами своей фантазии. По своему поведению нахальный Хюпфенштих не очень-то заслужил финальное торжество. Но для автора важна не мораль, извлекаемая из истории, а само повествование как таковое – игра фантазии, игра ума, игра слов. Он не стремится сохранить сказочную серьезность. С помощью сказки он лишь утверждает безграничность творческого своеволия.

Сплетаясь друг с другом, сказочные сюжеты дают новое художественное образование, ироничное по отношению к традиционно-



му. Здесь смещаются все масштабы, нарушается не только естественная, но даже и сказочная логика. В «закрытый» для внешнего вторжения сказочный материал, образующий как бы свой особый автономный мир, включаются приметы и детали современности. Страшный Веллеватц рекомендует себя как «частнопрактикующий людоед» (*privatisierender Menschenfresser*) и убежден, что его замок Кнохенру построен по последней моде. Его высокопоставленная приятельница фрау фон Ойлер охотно пользуется модными французскими словечками, вроде *scharmant, delicat, allons!*

Фантазия сказочника не знает границ, переливается разными красками, забавляется сама собой и забавляет читателя. Сказка становится игрой, и все в ней обретает невероятный и ироничный характер. Возникает мир, где все возможно, все удивительно и ничего не должно удивлять. Людоед Веллеватц, только что «без хлеба» позавтракавший двумя подручными пекаря, не может перейти вброд чернильное пятно и возвращается домой – за промокашкой! Школьная линейка служит шлагбаумом, из гусиных перьев вырастает густой лес. Вещи утрачивают реальные измерения, входя в область сказки и подчиняясь ее волшебному произволу.

Романтическая свобода фантазии создает необычные образы и положения, которые оформляются в особые формы речевого стиля. Язык у Брентано обнаруживает все богатство своего звучания, безграничность смысловых оттенков. Брентано упивается игрой слов. Он охотно вставляет в свои сказки песенки, громоздит друг на друга однородные слова и понятия (*uber Stock und Stein, durch Distel und Dorn*), забавляется придумыванием курьезных имен, прозвищ, а то и просто звучных слов. Эти особенности делают сказки Брентано практически непереводаемыми. Язык этих сказок посягает уже на область несказанного и невыразимого. В эпическую структуру сказки вторгается лирическая стихия.

Особенно явственно она ощущается в «Сказке о миртовой девушке» (ок. 1811). Ее сюжет тоже заимствован из «Пентамерона». Здесь автор меньше удаляется от источника, но опять преобразует его внутренний смысл.

Действие происходит в фарфоровой державе Порцелании. Принца, который правит ею, зовут Ветшвут (онемеченный вариант имени известного английского изобретателя фаянса Веджвуда).

Если исключить то обстоятельство, что являющаяся из миртового деревца девушка в течение семи ночей наставляет воздыхающего принца в искусстве управления государством, то сказка почти полностью лишена обычной для Брентано иронии. Здесь господствует лиризм. Песни, которые включены в сказку, обладают самостоятельным художественным значением. В них встает преображенный метафорой мир, где месяц выглядит пастухом, пасущим звезды на небесном поле, или поет спящему колыбельную, покачивая его на облаках. Перед нами – звучащий оркестр природы, в котором чуткое ухо улавливает то журчание ручья, то стрекотание сверчков, то нежное трепетание зеленой листвы.

В финале влюбленные торжествуют над девятью злобными девицами. Любовь и поэзия побеждают тщеславие, зависть и зло. Сказка по-прежнему утверждает высокие чувства, поэтизирует духовные начала жизни. Однако в ней нет той философической серьезности, которая была свойственна сказке Новалиса или Тика. Но вместе с тем в ней явственно ощущается поворот к земному, более привычному, даже сегодняшнему. Ведь писали же братья Гримм в своем известном предисловии к «Детским и домашним сказкам»: «Нам больше хотелось бы слышать разговор звезд с бедным покинутым в лесу ребенком, чем гармонию сфер»<sup>10</sup>.

В дальнейшем своем развитии сказка все более отдалялась от «гармонии сфер» и все более приближалась к конфликтам реальной жизни.

Новый – во многом заключительный – этап в развитии романтического жанра образуют сказки Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Этот автор заслуживает специального разговора. Ограничимся пока самыми общими наблюдениями над его сказками и его местом в истории романтического жанра. Сказки Гофмана, такие, как «Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Повелитель блох» и др., знаменуют дальнейшее развитие романтического самосознания. Романтический полет фантазии медленно, но верно приближается в них к земле, к земным проблемам. Представление о вселенской гармонии здесь последовательно разрушается признанием дисгармонии повседневной действительности. Ее удручающая, но бесспорная устойчивость, ежечасно ощущаемая во всех деталях, гасит надежды, рождает тревогу, переполняет страхом. Взгляд художника бо-

лее не в состоянии уловить всеобъемлющую связь вещей. На его глазах мир раскалывается на две неслиянные сферы. Знаменитое гофмановское «двоемирие» исходит из фатально и окончательно осознанной противоположности идеала и реальности, их практической несовместимости. То, о чем Тик только догадывался, для Гофмана становится непреложной истиной.

Сказочные миры – Атлантида в «Золотом горшке», Джиннистан в «Крошке Цахесе», царство короля Секакиса в «Повелителе блох» – существуют лишь как исходные начала, как царства гармонии, к которой устремлена душа романтика. Но гораздо весомее в этих сказках оказывается реальность сегодняшнего дня – пестрая, многогоречивая, исполненная контрастов и противоречий.

Пространство сказки у Гофмана обретает черты бытовой и даже исторической конкретности. Ее герои – обыкновенные люди; у них есть свое место в обществе. Это – студенты, бюргеры, чиновники, городские барышни: современный узнаваемый типаж. Эти герои могут быть мечтательными или прозаическими, но они взяты из обыденной жизни и крепко связаны с ней.

Как и Новалис, Гофман склонен считать, что удивительное и невероятное находится рядом, по соседству, в непосредственной близости от человека. Он играет этой мыслью, часто доводя ее до гротеска. По Дрездену, скажем, может прогуливаться принц Саламандр. Окружающие, правда, знают его как городского архивариуса Линдгорста... Торговка Лиза с рынка у Черных ворот – плод союза свеклы с пером крылатого дракона – в то же время обладает всеми качествами рыночной торговли. Глупое и пустое ничтожество может стать всемогущим министром и т. д. Прихотливость и своеволие писателя необычайны. Но если для Новалиса невероятное – покрытая тайной, но близкая красота мира, то для Гофмана часто – это его спрятанное уродство, гротескная фантастичность примелькавшейся обыденности.

Сказка Новалиса практически не ведала противоречий: на раннем этапе романтическое сознание было исполнено оптимизма; у Гофмана же они существуют, образуя зловещую оппозицию поэтическому миру. В сказку постепенно вторгается злое, страшное начало. В «Золотом горшке» оно связано с образом торговки Лизы;

в «Крошке Цахесе» воплощено в заглавном герое; в сказке «Чудесное дитя» – в фигуре магистра Тинте.

Быт пугает писателя. Ансельма из «Золотого горшка» переполняет ужасом крик базарной торговки, яблоки которой он ненароком опрокинул, пробегая через рынок. За обыденным прячется страшное. Лиза – скрытая колдунья. В ней воплощена зловещая власть быта, тина повседневности. Сказочному герою открывается чужеродная сущность окружающего его мира. Он грозит опасностью довольства сущим, душевным застоєм.

Сказочные герои у Гофмана, как правило, к финалу обретают счастье. Сказка обычно венчается хорошим концом. Однако, похоже, сам автор не склонен относиться к такому счастью с полной серьезностью. Счастье Ансельма – лишь красивая иллюзия; счастье Бальтазара и Перегринуса Тиса – подчеркнуто банально... Ирония всех сказочных концовок ставит под сомнение реальную осуществимость высокого романтического идеала, как поставила ее под сомнение сама жизнь.

Сближение с повседневностью означало не только сдвиги в романтическом сознании, вынужденном обратиться к конкретным проблемам человеческой жизни, но и направленность к более широкому кругу читателей. Приближаясь к реальности, сказка становилась более понятной, а соответственно, и более широко востребованной.

Две сказки Гофмана – «Щелкунчик» и «Неизвестное дитя», помещенные в цикл «Серапионовы братья», направляются иному читателю. Они адресуются детям. Эта новая направленность существенно повлияла на свойства жанра и подготовила для него новые пути. Возможность видеть детей в числе ее читателей явно снижала ее первоначально символическое значение.

По мере того, как недолгую эпоху романтических упований сменяет деловой буржуазный век, меняется и сказка. Новое время ценит практический ум выше, чем мечтательный энтузиазм, представляющийся ему беспочвенным. Уделом литературы постепенно становится анализ законов и противоречий конкретной реальности. Фантазия уступает место наблюдению, оставляя для себя лишь маленький участок в обширной области искусства слова – сказку.

Последний крупный сказочник романтической эпохи в Германии Вильгельм Гауф в своей программной «Сказке в наряде альманаха» (1825) решительно не верит в способность взрослого читателя чувствовать прелесть сказочного волшебства. Настало новое время. «Мудрые стражи» не допускают в свой город обитателей царства прекрасной Фантазии, своими заостренными перьями, как штыками, они угрожают ее дочери Сказке. Сказка направляется к детям. Она вынуждена маскироваться, рядиться в несвойственные ей одежды, появляться в альманахах, чтобы не быть изгнанной совсем.

Свой сборник Гауф озаглавил «Сказки для сыновей и дочерей образованных сословий». Наиболее известная среди них – «Маленький Мук» (1825). Эту сказку обычно включают во все детские хрестоматии, переводят на разные языки мира.

Условно-восточное оформление – привычная для глаз читателей альманахов одежда занимательной сказки. Сведения о Востоке автор почерпнул из книг, главным образом, из известного сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Еще в «Удивительной восточной сказке о нагом святом» Вакенродера Восток был назван «родиной всего чудесного». Восточный колорит уводит читателя из привычной обстановки, подготавливает к ожиданию чуда.

Как романтик Гауф сохраняет приверженность к чудесному и невероятному, но воспринимает его не так, как его предшественники. Он верит не в чудо преображения жизни, а в чудо воображения. Недаром Сказка – любимая дочь Фантазии. Фантастическое не направлено на постижение тайн бытия, как у Новалиса, не проявляет себя в бурной игре ничем не стесняемого воображения, как у Брентано, не указывает на противостояние мечты и действительности, как у Гофмана. Оно развлекает. Но развлекает, и поучает.

Туфли-скороходы, чудесная палочка, добывающая клады, фиговые деревья, которые обладают свойством награждать отведавшего их плоды длинными ушами и носом, – все эти чудеса, делающие историю Маленького Мука столь занимательной, – традиционные атрибуты волшебной сказки. Новым здесь является другое. Прделав недолгий, но сложный путь, романтическая сказка возвращается к народной традиции. В творчестве Гауфа она – чуть ли не впервые за всю историю жанра – берет на себя задачу воспитыва-

вать. Занимательные чудеса теряют самодовлеющее значение, превращаясь в средство дидактики.

Традиционные сказочные мотивы у Гауфа сочетаются с нетрадиционной фигурой главного героя. Смешной малыш Мук далек не только от бесстрашно удалого богатыря, но и от простодушно-удачливого дурачка народных сказок. Житейской непрактичностью он отчасти напоминает гофмановского Ансельма, но совершенно лишен его рассеянной мечтательности. Все в нем странно: тшедушное тельце с непомерно большой головой, уединенный образ жизни и даже поступки.

Трудная судьба выпала ему. Всю жизнь его сопровождают злоба, черствость, хитрость, несправедливость, насмешки. Собственный отец стыдится его уродства, родственники выгоняют его из дома. И Маленький Мук отправляется бродить по свету в тщетной жажде любви и сочувствия. Ему чуждо всякое своекорыстие. Даже чудесными свойствами своих туфель и палочки он не пользуется для себя. Найденное золото он раздает людям, надеясь обрести их расположение. Его бесхитростная непрактичность вызывает легкую и грустную усмешку.

Маленький Мук – последний образ романтического сказочного неудачника. Но он не обрел себе сказочного счастья. Нет у него и волшебного царства мечты, вроде Атлантиды. Сказка отказывается от счастливого конца, пусть даже иллюзорного. Она лишь призывает читателя с уважением отнестись к Маленькому Муку, который, конечно же, заслуживает не меньшего почтения, чем «какой-нибудь кади или муфтий».

Нравственно-дидактическое направление, обозначившееся в «Маленьком Муке», еще больше дает знать о себе в другой сказке писателя, в «Холодном сердце» (1826). Интерес к народности у предшественников Гауфа, связанный с тягой к первоизданной мудрости, здесь проявляет себя во внимании к этнографическим подробностям народного быта. По времени и пространству действие сказки приближается к читателю, переносясь из условных Порцеланий и Атлантид в реальный швабский Шварцвальд. Повествователь знакомит нас с его обитателями, их обычаями, костюмами, верованиями, подробно касается их занятий, отмечает даже

различия, существующие между жителями северной и южной части области.

Начало сказки напоминает этнографический очерк, а центральный конфликт ее отражает сугубо современное состояние мира. Сказка по-своему регистрирует это состояние, показывая процесс разрушения патриархального быта и патриархальной морали под воздействием развивающихся денежных отношений. Связь с реальностью у сказки Гауфа иная, чем у его предшественников. Здесь явно виден путь жанра от общего к частному, от абстрактного к конкретному, от стремления уловить «непостижимые законы мироздания» к моральной оценке жизненного поведения личности в условиях современного социального бытия.

Бедный угольщик Петер Мунк простодушно завидует местным богачам-стеклодувам, а заодно и лучшему танцору из деревенского трактира. Ему нравится их уверенность в себе и подобострастно-почтительное отношение к ним земляков. Петер – мечтатель. Но мечта его весьма невысокого полета. Она направлена только на улучшение собственной жизни. Он быстро проматывает богатство, полученное от маленького гнома – покровителя стеклодувов, проигрывает его в карты, раздает беднякам, щедро одаряет трактирных музыкантов.

Для того, чтобы удержать богатство и приумножить его, нужны другие качества. Нужно холодное, черствое сердце.

Автор реализует метафору. Злой дух – громадина Михель-Голландец вынимает из груди Петера его живое, трепещущее сердце, а на его место кладет каменное, тяжелое и холодное.

Богатство сопряжено с бессердечием, утратой чувств, душевной черствостью. Разбогатеv, Петер перестал смеяться. Владелец каменного сердца нечувствителен к страданиям других. Он способен лишь смутно ощущать, что когда-то жил другой, более наполненной и счастливой жизнью.

Петеру удается вернуть живое сердце. Он снова угольщик, но зато обрел радость, покой и любовь. Моральная тенденция сказки проста. Злу делового мира денег противостоят тепло и чистота души. Патриархальное одерживает решительную моральную победу в споре с буржуазным.

Адресованная детям, сказка не дает почувствовать жизненную несостоятельность этой победы: что невозможно в действительности – возможно в сказке. Но она и не претендует на достоверность. «Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Она учит добру, она воспитывает. Произведения Гауфа пронизаны неистребимой верой в конечную победу добра.

Таков был завет, оставленный потомкам романтическим жанром, навсегда утратившим претензии на всеобъемлющий охват законов бытия.



## О жанровой специфике немецкой романтической сказки

Немецкий романтизм вошел в историю мировой литературы как искусство принципиально антирегламентированное, допускающее безграничную игру воображения, отмеченное торжеством субъективного произвола художника. Рассудочные просветительские концепции мира и человека поколению романтиков стали представляться недостаточными, эстетические законы – узкими. Они подверглись коренному пересмотру. Протестуя против сложившейся в классицизме нормативной системы жанров, романтики устремились к созданию новых жанровых образований.

В своих теоретических трудах они много размышляли о романе, угадав способность этого жанра к художественному освоению жизненного многообразия. Роман мыслился не столько как жанр, сколько как наиболее свободная форма искусства всех времен, и в силу этого как наиболее «романтическая», ведь «романтические произведения, как и литература древних, не меняются с модой»<sup>1</sup>. «Роман есть жизнь, принявшая форму книги», – считает Новалис (100). А Ф. Шлегель утверждает: «Все произведения должны стать романами, а вся проза – романтической» (65), в то же время полагая, что различие между драмой и романом незначительно и произведения Шекспира уже содержат «основу романа»<sup>2</sup>. Ему же принадлежат слова: «...Я требую, чтобы всякая поэзия была романтической, но презираю роман, если он выступает как особый род»<sup>3</sup>.

Это очевидное противоречие, с одной стороны, проистекает из неприятия просветительского романа, представлявшегося теоретикам нового направления слишком узким и прозаичным, с другой, – из их устремлений к созданию нового жанра, всеобъемлющего и поэтического. «Роман должен быть сплошной поэзией, – писал Новалис. – Поэзия, как и философия, есть гармоническая настроенность нашей души, где все становится прекрасным, где каждый предмет находит должное освещение, где все имеет подобающее ему сопровождение и подобающую среду. В истинно поэтическом произведении все кажется столь естественным и все столь же чудесным» (100).

В таком толковании роман граничил со сказкой. И тот же Новалис в письме к Ф. Шлегелю от 5 апреля 1800 года говорил, что «роман должен постепенно переходить в сказку»<sup>4</sup>, а последний заявлял, что «... каждый роман должен конструироваться по образцу сказки...»<sup>5</sup>. То есть речь шла о создании такой формы искусства слова, которая давала бы синтетическую картину мира, достоверную по своему внутреннему смыслу, и в то же время преобразенную фантазией. Ибо, как полагал Ф. Шлегель, «все святые игры искусства – только отдаленные подобию бесконечной игры мира, этого вечно себя творящего произведения искусства»<sup>6</sup>.

По справедливому замечанию исследователя, «вклад романтиков в развитие жанра романа был относительно скромным по сравнению с тем, что сделано было в этом направлении их ближайшими преемниками...»<sup>7</sup>. «Объективный», даже с точки зрения Ф. Шлегеля, жанр романа приходил в противоречие с откровенным поэтическим произволом художника-романтика. Наиболее законченной формой передачи романтического мироощущения и явилась сказка.

Романтическая сказка являет собой такой эстетический феномен, в котором теория романтиков находит себе наиболее полное выражение<sup>8</sup>. Один из немецких исследователей этого жанра считает: «Показать сказочное творчество романтиков – значит вообще показать их творчество, потому что по сравнению с этим все остальное, созданное ими, представляется не столь значительным по объему и содержанию»<sup>9</sup>. Сказка свободно повинуется воображению творца, для нее нет никаких законов и правил, своевольная игра фантазии в ней намекает на скрытую тайну мира и способ-

ствуется ее интуитивному постижению. Она выступает как самый романтический жанр и даже как символ романтической поэзии. «Все поэтическое должно быть сказочным» (98). Эти слова Новалиса лучше всего представляют романтическое отношение к сказке, а его сказочный образ Голубого цветка стал символом поэтических устремлений целого поколения.

В панораме развития романтического движения в Германии сказка занимает значительное место. Сама распространенность жанра наводит на мысль о его принципиальной важности для всей художественной системы немецкого романтизма. Естественно напрашивается вопрос о происхождении и структурных особенностях этого жанра.

В начале своего развития романтическая сказка менее всего опиралась на фольклорную. Больше всего размышлявшие над природой жанра романтики старшего поколения никогда при этом не ссылались на народные сказки, бесспорно, хорошо им известные. Ко времени вступления романтического поколения в литературу в Германии пользовались популярностью у читателей французские «сказки о феях», арабские сказки «Тысяча и одна ночь». Они переводились на немецкий язык и вызвали множество подражаний<sup>10</sup>. В 1782–1786 годах печатались известные «Народные сказки немцев» Музеуса. Широкое распространение литературной сказки, естественно, могло привлечь внимание романтиков к жанру и даже оказало определенное воздействие на сказочное творчество отдельных авторов. Но в целом романтический жанр мыслился как принципиально иной. Он был одинаково далек и от гривуазной фривольности сказок рококо, и от наивного дидактизма народного жанра.

Изначально в сказке главным была свободная игра фантазии, при которой даже фабула отступала на задний план. «Сказка подобна сновидению, она бессвязна, – писал Новалис. – Ансамбль чудесных вещей и событий. Например, музыкальные фантазии, гармонические сопровождения золотой арфы, сама природа» (98).

Попытки определения существа сказки очень часты у старших романтиков. В чем-то они повторяют, в чем-то дополняют друг друга. Само обилие таких попыток свидетельствует о настойчивом желании уяснить приметы сложного и ускользающего от четкого определения жанра. Общим остается одно: сказка «... должна быть

возможно бесконечно причудливой» (Ф. Шлегель, 59). «Мы не знаем, что она такое, и очень немного можем сказать по поводу того, как она возникла, – говорит один из собеседников в «Фантазусе» Тика. – Она существует, каждый обрабатывает ее на собственный лад, представляет себе что-то свое, и все-таки в некоторых вещах сходятся все, не исключая и остроумцев. Никому не удастся уйти от того колорита, от того чудесного тона, который раздается в нас, стоит нам только услышать слово «сказка»<sup>11</sup>.

Сказка подобна музыке. Новалису в ней слышатся гармонические ряды эоловой арфы. Тик рассматривает сказки как творения, «...которые подобно нежной музыкальной фантазии без шума и грохота, приковывают душу...»<sup>12</sup>.

У истоков романтического жанра находится небольшая сказка Гете из новеллистического цикла «Разговоры немецких беженцев». Это творение Гете привлекло к себе внимание многих романтиков прежде всего потому, что оно отрывалось от реальности и парило в сфере чистой фантазии. В определенной степени можно утверждать, что в этой сказке берет начало романтический жанр. Сказочное творчество Новалиса, во всяком случае, несет на себе ее несомненное влияние. Деятели молодого направления не замедлили откликнуться на сказку Гете. А.-В. Шлегель назвал ее «сказкой *par excellence*»<sup>13</sup>, Тик – «мастерским произведением»<sup>14</sup>, Новалис – «расказанной оперой»<sup>15</sup>.

Устами одного из героев обрамляющего рассказа «Разговоров немецких беженцев» Гете дал свое понимание сущности и задач сказки. Он отрицает возможность сопряжения в сказке фантазии с реальной жизнью. Сказка повинуетя только воображению, которое «... не должно цепляться за предметы и не должно их нам навязывать, ему следует, создавая произведение искусства, играть, подобно музыке, на нас же самих, приводить в движение наши сокровенные чувства...». Воображение «...не строит планов, не намечает путей, а взмывает ввысь на собственных крыльях и, ширя туда и сюда, вычерчивает причудливые линии, которые меняют свое направление и становятся все чудеснее»<sup>16</sup>.

Общие установки Гете и романтиков кажутся сходными. Веймарский классик тоже уподобляет сказку музыке. Однако при ближайшем рассмотрении сходство не выглядит столь уж значитель-

ным. Гете видит назначение сказки в том, чтобы «приводить в движение наши сокровенные чувства (в подлиннике – «создавать движение внутри нас» – А. Б.). «Ансамбль чудесных вещей и событий» в сказке Новалиса, напротив, равнозначен «самой природе». Налицо разница в понимании задач жанра. «Объективист» Гете признает за фантазией лишь чисто субъективную роль – игру индивидуального воображения, взмывающего «на собственных крыльях», а признанные «субъективисты» – романтики – видят в ней скрытое отражение тайн «самой природы». Поэтому, высоко оценивая гетевскую сказку, они, может быть, и безотчетно спорят с ее автором, вводят собственные уточнения, существенно меняющие понимание жанра.

Первый отклик на сказку Гете принадлежит А.-В. Шлегелю: «Фантазия навеивает нам эту самую восхитительную сказочку, когда-либо спускавшуюся с ее вершин на землю», – пишет он в рецензии на шиллеровские «Оры», где был напечатан новеллистический цикл Гете «Рассказы немецких беженцев». Однако все похвалы, расточаемые сказке Гете, при их несомненной искренности, обнаруживают порой легкое, едва осязаемое несогласие. А.-В. Шлегеля не удовлетворяет рассудочность образов и даже сам «предмет» изображения. «Нас увлекает ряд прелестнейших картин: они переходят порой в смешные сценки, сменяющиеся потом трогательными. Но трогательное выявляет себя больше в благородной изысканности изображения, чем в сочувствии, вызываемым самим предметом»<sup>17</sup>. Словом, идея сказки не вызывает сочувствия критика, ее фантастика выступает только как игра ума.

Еще явственнее несогласие с гетевским произведением звучит у Тика. Один из собеседников в «Фантазусе» называет сказку Гете «мастерским произведением». Его оппонентка склонна лишь отчасти согласиться с этим. Она считает это произведение «мастерским» лишь постольку, поскольку мы можем радоваться вещи, не имеющей никакого содержания. Создание фантазии должно содержать не горький привкус, а наслаждение и отзвук; это же произведение растекается и распадается на куски больше даже, чем сновидение...»<sup>18</sup>. Сказке Гете она откровенно предпочитает сказку Новалиса.

В этом замечании проявляется не только разница подходов к сказке, но и – в более широком смысле – разница художественных

систем Гете и романтиков. Опыт Гете в области сказочного жанра оказался по-своему важным для художников молодого поколения, как важным для романтического романа оказались «Годы учения Вильгельма Мейстера»; однако собственные искания романтиков пошли в другом направлении и значительно дальше.

Самым существенным в их исканиях является стремление заключить в сказку некий трансцендентальный смысл, передать его в фантастической форме. Сказка оперирует непреходящими ценностями, она заключает в себе образ мира в его целокупности, одновременно в его прошедшем, настоящем и будущем. Новалис пишет: «В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным, каждый раз по-иному. Вся природа должна чудесным образом смешиваться с целым миром духов; время всеобщей анархии, беззакония, свободы, природное состояние самой природы, время до сотворения мира. Это время до мира дает как бы разрозненные черты времени после мира, подобно тому, как природное состояние есть как бы образ вечного царства. Мир сказки есть целиком противоположный миру действительности, и именно поэтому так же точно напоминает его, как хаос – совершенное творение» (99).

Сказка способна постигать основы жизни, угадывать направление ее развития, ибо «будущий мир есть разумный хаос...». В представлении романтиков хаос – не распад, а животворящее начало. Поэтому «канон поэзии» – «истинная сказка должна быть одновременно пророческим изображением, идеальным изображением, абсолютно необходимым изображением» (Новалис, 99).

Сказка имеет дело с чудом, волшебством, тайной, в силу этого ее форма противоположна рассудочной логике и не содержит в себе моральных установок. «Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный пафос, закономерная связь. В сказке царит полная природная анархия» (Новалис, 98). Она способна угадывать и символически изображать невидимое глазу, но ощущаемое душой: «Все сказки являются только снами о том родном мире, который находится нигде и везде» (Новалис, 106). Она одинаково может передавать как внутреннее состояние человека, так и весь универсум. «Мне кажется, что состояние своей души я наилучшим образом могу выразить в сказке. Все является сказкой» (Новалис, 107).

В творческой практике немецких романтиков сказка приобретала разные формы. Сказки Новалиса (включая и роман-сказку «Генрих фон Офтердинген») аллегорически изображали состояние мирового духа и мировой гармонии. Такие сказки Тика, как «Белокурый Экберт» или «Руненберг» передавали смутные, неосознанные порывы души, или, как он сам говорил, «привидения, проходящие через наше сердце»<sup>19</sup>. В сказочном наследии Brentano торжествует игра ума и фантазии, игра словами и их смысловыми фонетическими обертонами. В сказках Гофмана современная реальность и фантастика, сопрягаясь, образуют законченную художественную целостность, метафорически выражая диалектическое единство мира.

В процессе развития романтизма в Германии претерпевает изменения и романтическая сказка, отражая движение романтического сознания. При этом каждым автор творит ее как бы заново, бессознательно следуя известному афоризму Ф.Шлегеля: «Каждое поэтическое произведение – само по себе отдельный жанр» (66). Но при этом всегда, за очень редкими исключениями, она претендует на широкое и многозначное обобщение. Фантастическое схватывает то, что оказывается за пределами человеческого разумения.

Центральный персонаж сказки – *взыскующий* герой. Он живет в условной действительности. Традиционно сказочное «в некотором царстве, некотором государстве» реализуется в сказке немецких романтиков, особенно на первом этапе ее развития, принципиальным отказом от обозначения места действия, поскольку всякая конкретность есть начало частное и единичное, противоположное и противоположанное всеобъемлющему духу сказки.

Действие новалисовской сказки о Гиацинте и Розенблут происходит «далеко на западе», причем неизвестно, где начало отсчета, применительно к какому месту расположен этот «далекий» запад. «Нагой святой» у Вакенродера живет на столь же условном Востоке, лишенном примет и деталей «восточного колорита». Географически никак не уточнена горная местность в «Руненберге» Тика и долина в его же сказке «Эльфы». Даже там, где появляются реальные географические названия (замок Белокурого Экберта расположен «в одном из уголков Гарца»), они полностью лишены какого бы то ни было функционального значения. Местом действия в

сказке, как правило, является тот романтический «универсум», к художественному освоению которого было направлено романтическое искусство.

Время действия сказок тем более лишено определенности. У ранних романтиков оно вообще не обладает никакими историческими приметами. Более того, в своем историческом содержании оно, по сути, отвергается, хотя порой они ощущают привязанность к «колесу времени». «Святой» у Вакенродера считает эту связь мучительной и гнетущей. Нечто похожее можно встретить у Гелдерлина: «Уже давно ты, тучей окутанный, // Повелеваешь мной, гений времени» (Zu lang schon waltest über dem Haupte mir, // Du in den dunklen Wolke, du Gott der Zeit!)<sup>20</sup>. Новалис говорит о безвременности и беспредельности владычества ночи: «Отмеряно свету время его; // Но вне предела и часа владычество ночи» (Zugemessen war dem Lichte seine Zeit // Aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft)<sup>21</sup>. «Мифологическое сознание, – пишет Ю. М. Лотман, – характеризуется замкнуто-циклическим отношением ко времени...»<sup>22</sup> «Временное» (zeitlich) и «вечное» (ewig) противостоят друг другу. Сказка утверждает вечные категории и стряхивает с себя все временное как единичное, несущественное, мешающее развитию «шестого чувства».

Герой сказки изначально оказывался поставленным в некие идеальные, почти лабораторные условия. Явления внешнего мира могли быть дружественны или враждебны к нему, он все равно оказывался в мире чистых сущностей, в мире, принципиально воспринимаемым им как некое *мифологическое* единство. Поэтому история героя всегда имеет «начало» и «конец», она полностью завершена на мифологическом уровне. Утверждаемый романтиками принцип фрагментарности в художественном творчестве не коснулся сказки именно в силу особой направленности этого жанра, его притязаний на охват всеобъемлющих законов бытия.

Причем именно «концу» – финальным поискам взыскующего героя – придается особое значение. Он – центр тяжести, к которому стремится фабульная основа сказки, ее итог, ее *fabula docet*. Дальнейшее движение судьбы героя сказкой изначально исключается. Завершенность сказочной композиции указывает на законченность концепции мироздания в сознании художника-творца. Он создает миф.



Центральный персонаж сказки – всегда *подвижный* герой. Он носитель событийной стороны повествования, ибо только ему одному дозволено, говоря словами Ю. М. Лотмана, перемещение «через границу семантического поля»<sup>23</sup>. В этом его сюжетная функция. Вспомним путешествие Гиацинта в поисках «матери всех вещей» или образовательное странствование Генриха фон Офтердингена у Новалиса, бегство Берты из родного дома, а затем и из лесной хижины у Тика, блуждания Христиана с гор в долину и обратно в его же «Руненберге» или метания гофмановского Ансельма между миром повседневности и царством грез.

Герой сказки не закреплен в едином пространственном континууме и в этом смысле наделяется правом на особое поведение. На раннем этапе развития жанра он совершенно свободен. В сказках Новалиса, Вакенродера или Тика внешние препятствия для его движения отсутствуют. Предметное оформление сказки призвано выразить лишь движение или состояние сознания героя. Сюжетный поворот, «переход через границу семантического поля», здесь выступает в самом чистом виде как приключение в сфере духа. Для Гиацинта – это открытие под покрывалом Изиды своей любимой Розенблют как познание мира через любовь. Для вакенродеровского героя – отрешение от колеса времени и вознесение в дальние сферы чистого духа.

Сказочный герой чаще всего исключен из сферы общественно-го бытия. Он жаждет познания, каждый раз устремляясь из обыденности или стесненности домашней жизни в другой мир. Иногда он обретает истину, а порой приходит к осознанию неразрешимой загадки мира.

Пространство сказки всегда начинается за пределами родного дома. Там открывается мир, исполненный тайны. В отличие от Новалиса, где, например, каждая встреча Генриха фон Офтердингена открывает и проясняет для героя еще одну непознанную сторону мира, тиковский герой замкнут на самом себе, обособлен от мира, но все время жаждет разомкнуть свое одиночество. Непохожи на остальных, странны и все герои Гофмана.

Время сказки лишено исторической определенности, а пространство – географической. Время может иметь движение, но не иметь развития. Чаще всего читателю открываются реалии вечной приро-

ды: горы, вздымающиеся в небо, облака, сменяющие друг друга в причудливом рисунке... Высятся леса, открываются взору реки и ручьи, долины и рощи... Человек оказывается в бескрайности универсума.

Главные проблемы сказки лежат вне временной плоскости даже тогда, когда она порой пропитывается приметами современности. Ее появление и бытование связано со стремлениями романтиков к созданию новой мифологии. Именно сказка являет собой наиболее адекватную форму романтического мифотворчества. Говоря о том, что «...каждый роман должен конструироваться по образцу сказки», Ф. Шлегель добавлял: «каждая подлинная мифология является ею без всякого сомнения...»<sup>24</sup>. В этом случае миф прямо уподоблялся сказке. Теоретик сетовал на отсутствие мифологии современных народов, которая могла бы стать оплодотворяющим началом нового поэтического искусства. «Новая мифология», по его словам, «...должна образовываться из глубочайших глубин духа, быть самым художественным из всех художественных творений, потому что, включая в себя все остальные, является новой почвой и новым вместилищем для древнего, вечного праисточника поэзии, а сама по себе бесконечной поэмой, содержащей зародыши всех поэм»<sup>25</sup>.

Рождаясь «из глубочайших глубин духа», сказка преобразовывала «хаос» в художественное целое, стремясь к некоей универсальной замкнутости. Шеллинг писал: «Универсальность, необходимое требование, предъявляемое ко всякой поэзии, доступна в новое время лишь тому, кто из самого своего ограничения может создать себе мифологию, замкнутый круг поэзии»<sup>26</sup>.

Творец сказки опирался на особые формы мышления, противоположные рационально-логическим формам научного сознания. Образ романтического миропорядка метафорически выражал себя в символах и претендовал на надличное эстетическое освоение мира. Романтический мир обладал известной целостностью. Его символы чаще всего не выражали идеи аллегорически, а существовали как самостоятельные, законченные (и поэтому многозначные) формы, сливавшие воедино идеальное и реальное, мысль и образ, не подлежавшие эмпирической проверке. Сказка была призвана не столько познать или объяснить законы жизни и мироздания, сколько дать их образ.

Как считает Ф. Кессиди, «познание сопровождается миф, но не составляет его сущности; она состоит не в объяснении явлений, а в объективации субъективных впечатлений, в результате которой создания фантазии принимаются за истинную действительность»<sup>27</sup>.

На ранних стадиях человеческого развития мифическое мышление характеризовалось тождеством духовного и природного. В мифе, как считает Р. Вейман, «... противоречие между образом и отображаемым, между знаком и означаемым с самого начала оказывается исключенным. Так же, как и в магическом сознании, совпадают имя и вещь, в мифе неотделимы символ и символизируемое, оценка и оцениваемое, идеальность и реальность»<sup>28</sup>.

Первобытная мифология имеет дело с целостным сознанием, не выделяющим эстетическую область. Она одновременно является и первобытной поэзией, и первобытной наукой и при этом обладает общезначимостью. Романтический миф-сказка, напротив, хотя и стремится к выражению неких всеобщих сущностей, всегда был продуктом *индивидуальной* фантазии, то есть в той или иной мере лишь собственной мифологией творца. Это осознавалось и самими теоретиками романтического искусства. «... Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию» – писал Шеллинг.<sup>29</sup>

Романтическое мифотворчество оперирует эстетически осознанной образной структурой, в этом его отличие от первобытной мифологии. «На высшей ступени сознания, которую предполагает искусство, идентичность предмета и образа может быть лишь элементом некой игры <...> Эстетическое воздействие этого единства основано как раз на метафорическом противоречивом совпадении и рассогласовании, соответствии и изменении»<sup>30</sup>.

Игра уже предполагает наличие сознательной установки художника. И если структурной основой сказки является миф, то ее конструктивное начало опирается на принцип романтической иронии, этого, по словам Л. Тика, «божественно-человеческого начала в поэзии»<sup>31</sup>. Ироническая игра исходила из ощущения многообразия и многозначности явлений действительности, богатства ее смысловых оттенков; и в этом смысле она «объективировала» фантазию, поскольку «... будучи формой и выражением специфической жизнедеятельности духа – субъективного сознания, ирония охватывает

человеческий дух во всей его многосторонности, универсальности»<sup>32</sup>. Иронией определялось и безграничное своеволие фантазии в сказке, и внутренняя логика ее символического художественного мышления.

Немецким романтикам удалось создать в сказке такую жанровую форму, которая в полной мере отражала требования их теории. Именно это и сделало ее, по выражению известного немецкого исследователя той поры Г. А. Корфа, «национальным романтическим жанром» (*romantische Nationaldichtung*)<sup>33</sup>.

## У истоков жанра

(В. Г. Вакенродер «Удивительная восточная сказка о нагом святом»)

В 1799 году Людвиг Тик опубликовал сборник разрозненных заметок, посвященных главным образом вопросам искусства, объединив их названием «Фантазии об искусстве для друзей искусства». Большая часть этих заметок принадлежала перу рано умершего друга Тика Вильгельма Генриха Вакенродера, остальные были написаны самим издателем<sup>1</sup>. «Фантазии об искусстве» явились продолжением книги Вакенродера «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств», вышедшей двумя годами ранее. Оба труда были важным вкладом в эстетику нового, тогда еще только заявлявшего о себе течения романтизма, стали своеобразным его манифестом.

Главная тема обеих книг – искусство. Оно противостоит плоскому убожеству действительности, только в нем личность может найти счастье, гармонию, прибежище от удручающей реальности. Самое высокое из искусств – музыка. Ибо «ни одному другому искусству не удастся столь загадочным образом сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и смутную фантастическую значимость. Это удивительное тесное соединение таких, казалось бы, противоречивых качеств и составляет ее гордость и превосходство над другими искусствами...»<sup>2</sup>

Романтический культ музыки как искусства трансцендентального, далекого от рациональности, апеллирующего непосредствен-

но к человеческой душе, минуя разум, нашел в творениях Вакенродера первое и наиболее всеобъемлющее воплощение. В «Сердечных излияниях» встает образ капельмейстера Йозефа Берглингера, целиком и полностью поглощенного искусством. Ему ведом и кричащий разлад между высоким устремлением в прекрасный мир звуков и постоянно напоминающим о себе «земным убожеством». Его терзает необходимость играть «перед одними лишь звездами и крестами» (108) – речь идет о звездах и крестах на мундирах, – невосприимчивость публики к прекрасному, «подчинение искусства воле двора» (107). Образ Берглингера стал предтечей всех образов романтических энтузиастов, нашедших свое высшее воплощение в создании Э. Т. А. Гофмана – в образе капельмейстера Иоганнеса Крейсlera.

Абсолютизация искусства, красоты и духовности как эстетическое бегство от действительности в той или иной мере была свойственна почти всем немецким романтикам. Но с самого начала они ощущали ее недостаточность. Желание отрешиться от тягот грубой и антипоэтической реальности сочеталось с сомнениями в возможности и даже целесообразности такого отрешения. Особенно отчетливо они звучат в «Письме Йозефа Берглингера», помещенном во вторую часть «Фантазий об искусстве»: «Искусство – соблазн, запретный плод; кто единожды отведал его сокровеннейшего, сладчайшего сока, тот безвозвратно потерял для деятельного, живого мира. Все теснее замыкается он в своем эгоистическом наслаждении и не имеет более силы протянуть руку помощи ближнему <...> А послушать, что творится вокруг меня! Неутомимо и живо, в непрестанных борениях движется вперед история человеческого мира, наполненная тысячей важных, великих дел... Но более всего потрясает душу то, как изобретательные полчища бедствий совсем рядом со мной терзают тысячи смертных тысячами различных мук – болезнями, горем и нуждой; то, как помимо ужасных войн, которые ведут меж собой народы, повсюду, на всем земном шаре свирепствуют несчастья, и каждая секунда – острый меч, который разит здесь и там и не устает от жалостных воплей тысяч существ! А я спокойно сижу посреди всего этого, как ребенок на детском стульчике, пускающий мыльные пузыри, и сочиняю музыкальные пьесы...» (179–180).

Противоречие между эстетическим и этическим, между вечными законами красоты и тревожностями сегодняшнего времени составляют центральную точку в трагическом мироощущении героя и в эстетической позиции автора.

В наиболее обобщенной форме эта проблематика выразилась в небольшой истории под названием «Удивительная восточная сказка о нагом святом», помещенной во втором разделе «Фантазий об искусстве» и принадлежащей якобы перу Берглингера. Она представляет собой одно из первых произведений излюбленного немецкими романтиками жанра, который затем войдет в историю под названием литературной сказки немецкого романтизма.

Сказка содержит в себе иносказание, своеобразный концепт всего мироустройства, представление о времени и вечности. Несмотря на простоту формы и наивную условность фабулы, она направлена на охват всего сущего, на создание определенной мифологической структуры. По словам Шеллинга, «мифология должна не только изображать настоящее или прошедшее, но также и охватывать будущее»<sup>3</sup>. С этой точки зрения «Нагой святой» отвечает предъявляемым к мифу требованиям. В конкретно-чувственной форме создатель сказки стремится воспроизвести мировое состояние. «...Культура раннего романтизма есть универсальная апология мифа», – считает Ф. П. Федоров<sup>4</sup>. Тем более, что, по словам Е. М. Мелетинского, романтики «не отделяют резко сказку от мифа, и сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев, часто проглядывает некая глобальная мифическая модель мира...»<sup>5</sup>.

Сказка Вакенродера – единственное его создание в этом жанре – находится у самых его истоков и по-своему отражает особенности романтического мифотворчества. С самого начала она поражает необычностью. В сказке нет ни традиционных сказочных мотивов, ни знакомых или узнаваемых персонажей. Автор называет ее *восточной*. Но указание на место ее действия скорее призвано отделить происходящее от обыденного и привычного, чем даже, пусть в сказочном облики, воспроизвести экзотику или хотя бы обстановку чуждых стран.

То, что Запад привык считать нелепым и безумным, ценится и почитается на Востоке. Наши знания и понятия относительны, поскольку, как говорится в сказке, «... все предметы на земле быва-

ют такими или другими в зависимости от того, какими мы их считаем; человеческий разум – это волшебное снадобье, при соприкосновении с которым все сущее превращается в то, что мы желаем в нем видеть» (156).

«Восточная сказка» – действительно удивительное произведение. Она еще менее напоминает традиционную сказку, чем даже философские опыты Новалиса в сказочном жанре. Поражает странная фигура ее героя. Он назван святым (heilig), но в нем нет ни благочестия, ни благодати, он часто впадает в бешенство и способен даже на убийство. По-русски, вероятно, уместнее было бы назвать его «блаженным» или «блажененьким». «Святость» героя для Вакенродера – в его необычности: писатель-романтик склонен эстетизировать всякую индивидуальную человеческую неповторимость. Святой отличается от всех не только одержимой сосредоточенностью на одном, но и внешним обликом. Он наг. Нагота подчеркивает его открытость бурям и треволнениям, его незащищенную естественность перед лицом мира.

Святой чувствует себя привязанным к колесу времени, которое он обязан крутить непрерывно, жесточно и настойчиво, не зная остановок, изнемогая от усталости, «... дабы не дать времени остановиться хотя бы на мгновение» (157).

Современники крупных исторических событий, романтики особенно остро (гораздо острее, чем их предшественники) ощутили движение времени, его чреватость переменами и фатальную связь человеческой жизни с необратимым движением его огромного колеса. Они попытались художественно осмыслить эту закономерность.

Нагой святой из сказки Вакенродера – это олицетворение личности, постигшей свое участие в ходе времени, а тем самым и в развитии истории. Поэтому так возмущают его те, кто этого не замечает, кто занят своей повседневной работой, и он осыпает их проклятиями за то, что они «... могут заботиться о чем-то другом, могут заниматься своими, столь несвоевременными делами» (158).

Осознанная сопричастность времени удручающе тяжела. Святой не знает ни минуты покоя, пот градом льет с него, и он едва успевает прислушиваться к учащенному биению своего измученного сердца. Таким предстает бытие человека во времени. Музы-



кальное ухо автора воспринимает движение времени как оглушительный и неорганизованный шум, как «ужасный грохот», несущий с собой страх и смятение. Огромное колесо крутится «с оглушительным шумом, со свистом, подобным свисту ветра в бурном море <...> В ушах его был такой шум, как будто он слышал звук тысяч и тысяч ревущих потоков, которые водопадом низвергались с небес, вечно, не останавливаясь ни на одно мгновение, не давая ему ни секунды покоя, и только на это с силой были направлены все его чувства; его беспокойство и страх все глубже и глубже вовлекали его в безумный водоворот, все более дикими и ужасными казались однообразные звуки» (157).

Устрашающий груз времени – это непомерное бремя жизни, ее повседневности, ее непрерывного течения. Отчаяние святого вызвано тем, что безостановочное колесо мешает ему «действовать, трудиться, созидать». Созидание мыслится как работа для вечности; тяжкий труд – удел времени. Сказка выявляет основы мировоззренческой позиции художника-романтика. Осознав связь человека с эпохой, романтики восприняли эту связь как тяжкую зависимость, мешающую свободе выявления личности. Неприятие своего времени приводило их к стремлению освободиться от сковывающих пут *обыденного* течения жизни, утомляющего и обесценивающего, чтобы воспарить к абсолютным высотам духа. Путь к ним лежит через вневременные ценности: природу, любовь, искусство.

Преображение святого, его освобождение от заклęcia времени происходит в прекрасную ночь, когда «... светлый лик луны излучал тихое сияние, в котором купалась зеленая земля» (158), когда он увидел двух проплывающих в челноке влюбленных и услышал их песню, утверждающую торжество любви (стихи написаны Л. Тиком).

Сказка требует чуда. И оно происходит. Беспорядочный и беспокойный шум времени сменяет гармония эфирной музыки. «Исчезло тело святого, ангельски прекрасный дух, сотканный из легкого тумана, вылетел из пещеры, с томлением протянул прекрасные руки к нему в такт музыке, как бы танцуя, унесен с земли» (159).

Гармония высвобождения превращается во вселенскую гармонию. Соединяется несоединимое. Привычные явления и предметы

обретают новые свойства. В мире, до сих пор наполненном лишь скрежетом и ревом крутящегося колеса, раздается музыка. Мир оживает, светится, звучит. «Лик луны излучал *тихое сияние...*», «*плыла песня*». Души отражаются в сиянии луны, *звезды звучат*, а *чувства текут* безбрежным потоком. Синестетическая метафора здесь не просто художественный образ, а выражение самой сути романтического мировосприятия, которое охватывает внутреннюю связь в бесконечном разнообразии мира, поэзию его бытия, скрытую повседневным и мелочным движением времени. Тем самым сказка, как замечает М. Тальман, становится «теорией бытия»<sup>6</sup>.

Романтическое неприятие действительности приводит к тому, что любовь, красота и гармония мыслятся как начала не только безвременные, но и противоположные жизни во времени. Они абсолютизируются. Убогой действительности противопоставляются вечные ценности духа. Их противостояние составляет мифологическую основу сказки. «Миф – некий сверхобраз, сверхвыражение того, что содержат природа и история, миф – явление его максимальной жизни, какой фактически оно еще не обладало», – пишет Н. Я. Берковский<sup>7</sup>. Но миф раскрывает и спрятанную сущность явления. Торжество духовности выступает лишь как фантастическая возможность, как некий сказочный допуск. Дисгармония мироощущения Берглингера может быть снята только сказочной гармонией удаленности от времени и мира. Сказка благодаря этому не только выступает отражением романтического мировосприятия, но и объективно указывает на недостижимость абсолютного романтического идеала. Она показывает, что «...идеальное искусство Вакенродера все же не может существовать только в небесах, оно неизбежно связано и с землей»<sup>8</sup>.

## «Сказка Клингсора» Новалиса и романтическая теория «новой мифологии»

Романтическая эстетика, как известно, рождалась вместе с первыми художественными опытами в духе романтизма и часто даже опережала их. Таков был диктат эпохи, когда меняющиеся общественные порядки меняли и формы общественного сознания. Молодые деятели нового литературного направления были озабочены поисками новых эстетических принципов для выражения своего мироощущения и в первую очередь своих надежд на обновление жизни. В условиях немецкой действительности это обновление мыслилось как обновление через искусство. Эстетические искания романтиков поэтому были направлены не только на постижение законов художественного мышления, но и на восстановление утраченных форм жизни. «Эстетическая революция», которую провозглашал молодой Фридрих Шлегель, должна была в конечном итоге привести к господству гармонии и красоты. Суть этой революции состояла в создании новой – романтической – поэзии, которую эстетик назвал «прогрессивной», имея в виду ее непрерывное становление.

Задача была поистине всеобъемлющей и в задуманном виде едва ли разрешимой. От поэзии требовалось и «стать зеркалом всего окружающего мира», и «образом эпохи», и выражением «духа автора», и сделать «жизнь и общество поэтическими»<sup>1</sup>. Новое искусство должно было составить основание воображаемого здания

грядущего, поэтому приходилось задумываться над путями его строительства. Античная поэзия, тщательному изучению которой отдали изрядную дань все теоретики романтизма, базировалась на развитой мифологии. Вывод напрашивался сам собой: новому – прогрессивному – искусству нужна новая мифология.

С ее идеей впервые выступил Ф. Шлегель в «Разговоре о поэзии», опубликованном в третьей книжке «Атеней» (1800), но в разработке ее приняли участие все члены иенского кружка. Приблизительно в эти же годы Шеллинг тоже раздумывал над проблемой. Свои размышления об этом предмете он позднее включил в книгу «Философия искусства»<sup>2</sup>. Взгляды Ф. Шлегеля и Шеллинга на проблему «новой мифологии» в целом совпадают, хотя и те и другие не лишены противоречий.

Потребность в мифологии диктовалась грандиозностью задач, рисовавшихся в умах теоретиков «прогрессивной» поэзии. Они хотели выразить все, создать «высшую форму», «высшее искусство». «Высшее именно потому, что оно невыразимо, можно сказать только аллегорически», – пишет Ф. Шлегель (в собрании своих сочинений 1822–1825 гг. он заменил последнее слово на «символически»<sup>3</sup>). Символ и аллегория мыслились как средства конкретно-образной передачи неуловимых законов универсума, благодаря которым «... видимость конечного везде соединяется с истиной вечного и тем самым растворяется в ней...»<sup>4</sup>. Символ выступал чувственным выражением идеи, аллегорией бесконечного, проявлением его в конечном. По мнению теоретиков, поэт должен был преобразовывать свой опыт в обобщенные образы. Шеллинг писал: «... Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать *собственную* мифологию»<sup>5</sup>. Для этого необходимо было сотворение общезначимых образов, подобных тем, какие давала античная мифология. Речь шла, по сути, о создании некоей азбуки символов романтического искусства, опирающегося на абсолютные духовные категории.

Известная шеллингианская мысль о том, что конечное является собой лишь аллегорией бесконечного, нуждалась в чувственно-конкретной наглядности, в рождении неких форм, которые давали бы обобщение, поднятое над сиюминутной единичностью факта. Задачу «новой мифологии» ее теоретики усматривали в выражении са-

мых основ жизни природы и человека. «Что представляет собой всякая прекрасная мифология, как не иероглифическое выражение окружающей природы в этом преображении фантазии любовью?» – вопрошал Ф. Шлегель<sup>6</sup>.

Возникая из «сокровеннейших глубин духа»<sup>7</sup>, эта мифология должна была, с одной стороны, опираться на безграничный произвол поэтической фантазии, с другой – на современную философию и весь опыт художественного развития человечества. То есть она изначально не исключала сознательного отношения художника к материалу и, в отличие от древней мифологии, предполагала осознанную идейную установку творца. «... Идеализм должен не только явиться в способе своего возникновения примером новой мифологии, но и сам косвенно стать ее источником», – считал Ф. Шлегель<sup>8</sup>. Шеллинг тоже выражал уверенность в том, что натурфилософия ляжет в основу мифологии<sup>9</sup>.

Взаимопроникновение философии и поэзии представлялось романтикам важнейшей чертой искусства нового времени. «Новая мифология» и была призвана перевести философское знание на язык поэтической интуиции, выразить понятийные категории с помощью многозначных и чувственно-пластичных символов. «Ведь требование мифологии состоит как раз не в том, чтобы ее символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами», – писал Шеллинг<sup>10</sup>.

Мифологические представления романтиков не являли собой целостной строго разработанной концепции. Это было скорее предчувствие и предвидение чего-то еще не бывшего. Однако с определенностью можно сказать, что творимый ими миф одновременно воспринимался и как специфическая форма художественного мышления, и как модель эстетического пересоздания мира. Ближе всего к искомому феномену романтикам удалось приблизиться в сказке. Не случайно Новалис назвал ее канонem поэзии. Сказка воспринималась как путь в незнаемое, бесформенное, несказанное, помогала выразить чувство не охватываемой разумом реальности, была непосредственно-интуитивным способом ее познания. Такое познание нуждается в символах и легко переходит в мифологию.

Все сказки Новалиса – своеобразные романтические мифы. Их характер определен особой ментальностью поэта, в которой дар

истинно поэтического образного мышления соединялся с философским направлением ума. Помимо всего этого, творческой манере Новалиса было свойственно еще одно качество. Н. Я. Берковский назвал его «симплификацией», имея в виду стремление и умение поэта нарочито просто поведать о сложном и ту прозрачную ясность речевого стиля, которая отличает автора «Генриха фон Офтердингена»<sup>11</sup>.

Новалису в высшей степени было свойственно чувство удивления перед богатством и тайной бытия. Все его сказки – «удивленья мгновенная дань». В них с особой силой запечатлено исходное гармоническое состояние романтической души, которая «... не просто способна обнять целый мир, а искони вмещает его в себе, она изначально *равна универсуму*, надо только «вспомнить» это дремлющее в себе знание»<sup>12</sup>. В одном из своих фрагментов Новалис писал: «Мы мечтаем о путешествии во вселенную; но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа. Именно туда ведет таинственный путь. В нас самих или нигде заключается вечность с ее миром, прошлое и будущее»<sup>13</sup>. Сказка и явилась для него таким «путешествием во вселенную».

Если не считать незаконченного сказочного отрывка «Гиазар и Азора», восходящего, по-видимому, еще к 1789 году, Новалису принадлежат четыре сказки, включенные им в повесть «Ученики в Саисе» и в роман «Генрих фон Офтердинген». Самым сложным и самым изощренным созданием автора в сказочном жанре является, конечно, «Сказка Клингсора», венчающая первую часть неоконченного романа. Она варьирует и развивает идеи, содержащиеся в сказках об Орионе и об Атлантиде, тоже входящих в роман. Главная мысль всех трех сказок романа – мысль об особой роли поэзии в обновлении мира.

Любопытно, что при всей мистической метафизичности творчества Новалиса, он все-таки дитя революционной эпохи. Исходной точкой всех его рассуждений является признание несовершенства всего мирового состояния и надежда на его грядущее обновление. Однако – и это тоже примечательно – обновление мыслится поэтом не как создание нового, а как *возвращение* к первоначальной гармонии, к давно утраченному человечеством состоянию. В берлинских бумагах поэта, содержащих наброски к роману и относящих-

ся к августу 1800 года, читаем: «В конце – первоначальный мир (Urwelt), Золотое время»<sup>14</sup>. Мысль художника не исторична, а метафизична. «Первоначальный мир» в его представлении менее всего связан с какой-либо исторической эпохой – античностью или средневековьем. Прабытие для него – некая абстрактная первозданность, идеальное состояние первого дня творения. В одном из фрагментов оно обозначено как «время до мира»<sup>15</sup>.

Этот комплекс идей разрабатывается в романе «Генрих фон Офтердинген» и в сказке Клингсора, составляющей его смысловое ядро. Сказка написана, по-видимому, раньше романа, что свидетельствует о выношенности автором заключенных в романе идей. Основная мысль и романа, и сказки достаточно проста и прочитывается, что называется, с ходу: застывший и оледенелый мир должен возродиться с помощью любви и поэзии. Сказка венчается строфой:

Основан Вечности заветный град,  
В любви и мире позабыт разлад.  
Прошли, как сон, страданья вековые,  
И жрицей сердца стала вновь София<sup>16</sup>.

Исследователи чаще всего видят в сказке простую аллегория. В известной мере и сам Новалис дал к этому основания. В его заметках к сказке за ее персонажами закреплены достаточно однозначные понятия: «Любовь в колыбели – сны, Разум – Фантазия. Рассудок, Память, Сердце <...> Сказка – сестра Любви и т. д.»<sup>17</sup>. Поэтому, пожалуй, трудно оспорить замечание современного исследователя о том, что в литературоведении «утвердилось следующее толкование сказки: царство Арктура – аллегорическое изображение мира, в нем правят Отец – разумное начало, подчиняющее себе силы природы (одна из них – Старый Герой – железо, вообще материальность) и Мать – материнство. Развитие жизни осуществляется Фреей (чувственность), Эросом (любовью), Джиннистан (фантазией) и Сказкой (поэзией); препятствуют ему Писец (рассудочная, недалекая просветительская мысль) и Парки (у Новалиса богини случая); они околдовали землю (Атлас), превратив ее в ледяное царство, а любви, поэзии и фантазии надлежит рассеять эти

чары»<sup>18</sup>. Такое толкование с некоторыми вариантами действительно часто в литературоведении. Поэт создает космическую картину мирового состояния. «Эти представления не лишены своеобразной диалектики, – пишет К. Г. Ханмурзаев, – и соответствуют – зачастую, как форма чередования внутри сказочного цикла, как структурный принцип – в какой-то степени схеме: тезис, антитезис, синтез»<sup>19</sup>. Однако едва ли правильно видеть в сказке лишь зашифрованное изложение идеи, сухое, рассудочное и лишенное поэзии. Р. Гайм, например, утверждает: «Об истинном наслаждении этим поэтическим произведением не может быть и речи»<sup>20</sup>.

Однако возникают серьезные сомнения, что только ради «конечной мудрости», заключенной в финальном четверостишии, создавалось это произведение, неизменно привлекающее к себе внимание и так же неизменно остающееся не до конца прочитанным. В этом смысле стоило бы прислушаться к самому Новалису, который утверждал: «Ничто не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия»<sup>21</sup>. А в наброске к роману он предупреждал себя: «Только без строгой аллегории»<sup>22</sup>. Сухая аллегоричность вообще не была свойственна поэту. Вспомним фигуру Писца в сказке Клингсора, под пером которого рассудочное толкование явленного чуда было бы весьма уместным.

Г. А. Корф назвал сказку Клингсора «игрой поэтического легкомыслия с философским глубокомыслием»<sup>23</sup>. К сожалению, именно ее «поэтическое легкомыслие» не всегда принималось в расчет. Простое аллегорическое истолкование действующих фигур сказки не только обедняет ее, но и «трещит по швам» при чисто логической операции. Ее образы символичны, как символы они обладают многозначным содержанием и с трудом и не полностью переводятся на понятийный язык. Новалису могло быть близко то разграничение между символом и аллегорией, которое содержится в «Максимах и рефлексиях» Гете (№ 1112 и 1113): «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в образ, но так, что понятие все еще содержится в образе в определенной и полной форме и с помощью этого образа может быть выражено.

Символика превращает явление в идею, идею в образ, и при этом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной



и недостижимой и, даже выраженная на всех языках, осталась бы все-таки невыразимой»<sup>24</sup>. Можно сказать, что и у Новалиса идея «всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой».

Одной из самых существенных сторон эстетики Новалиса была мысль о взаимодействии творческого духа с процессом познания. В его представлении *образ* и *понятие* взаимно дополняют друг друга, возникая «мгновенно и одновременно»<sup>25</sup>. «В конечном итоге всякая поэзия – перевод»<sup>26</sup>, – писал он. Речь шла о переводе идеи в образ.

При всей философской настроенности его творчества и при глубоких штудиях разных мыслителей – от Якоба Беме до Канта и Гемстергеймса – Новалис был менее всего способен к системному изложению своих взглядов. Он был поэтом. Его поэзия устремлялась не к окружающему миру в его материально-чувственном облики, а к художническому постижению его сущностей, магически преобразенных воображением поэта. Под его пером идея обрела предметную форму и, обитая в образе, повиновалась законам жизни. Идея включалась в образ, прирастала к нему, а движение сюжета в произведении было не столько движением философских идей, сколько столкновением персонажей (правда, всегда достаточно условных), однако отнюдь не покрывающих саму идею. Понятнейшая сущность образа обростала живой плотью. Словом, поэт создал миф, обладающий, по словам Ф. Шлегеля, «великим преимуществом»: «То, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему взору и слуху»<sup>27</sup>.

В мифе Новалиса нашли свое отражение романтическая эсхатология и романтические надежды на обновление мира. В борении разных сил проявляет себя мистерия вселенской жизни. Традиционная сказочная схема преобразуется. Дочь короля Арктура – Фрея – подобно спящей красавице, должна быть избавлена от чар и пробуждена к новой жизни своим суженым Эротом. Когда он запечатлевает на ее устах поцелуй, снимаются тяготы времени и наступает «золотой век». История маленькой Фабель отдаленно напоминает зловещую сказочную падчерицу. Эти тенденции сохраняются, однако, лишь как приметы «памяти жанра» (термин М. М. Бахтина)

и не играют существенной роли в раскрытии смыслового наполнения сказки. «Чудесная мифология»<sup>28</sup> Новалиса стремится вернуть миру, погрязшему в трезвых делах и меркантильности здравого смысла, изначальное ощущение чуда бытия.

В сказке Клингсора имена участников мистериального космического действия призваны подчеркнуть всеохватывающую все- и внеисторическую значимость происходящего. «Сочленены отдаленнейшие и разнообразнейшие сказания и обстоятельства. Это мое изобретение»<sup>29</sup>, – писал Новалис. Имя короля Арктура восходит к названию самой яркой звезды северного полушария (из созвездия Волопаса) и по звучанию напоминает имя легендарного короля Артура из кельтских сказаний и средневековых рыцарских романов. Фрея – имя богини любви и красоты в древней скандинавской мифологии; имя Джиннистан – уже из области восточных сказаний. Многие персонажи носят греческие имена: Эрос, Персей, София. В олицетворенном качестве выступают реки и металлы (Эридан, Железо, Цинк). Мифологически олицетворенный образ обретают и светила (Месяц).

Место действия – космос. Время действия – вся человеческая история в совокупности ее настоящего, прошедшего и будущего. Может быть, нигде еще безмерность романтических притязаний не получала столь всеобъемлющего и поэтичного выражения. Она продиктовала поэтику сказки, ее мистериальный характер. По Новалису, искусство и не должно основываться на подражании жизни. «Поэзия, – считает он, – являет собой нечто прямо противоположное. Подражание природе, действительности в крайнем случае время от времени может использоваться либо только аллегорически, либо для достижения трагического или веселого эффекта»<sup>30</sup>.

В сказке Клингсора, в отличие от других сказок Новалиса, отклонение от жизнеподобия максимально. Вселенская структура предстает в виде четырех соединяющихся, но по-своему автономных миров: царство Арктура, через мир «дома» соединенное с подземным пространством, где обитают Парки, и обособленное от всего прочего царство Месяца. Таковы места действия, где работают созидательные и разрушительные силы вселенной. Ее мифологические обитатели – Мать, Отец, София, Джиннистан, Эрос, Фабель, Писец – олицетворяют силовые линии новалисовской космогонии.

Открывает сказку образ скованного льдом царства Арктура. Это сфера высоких духовных категорий. Обледенелое, это царство не мертво. Оно прекрасно и исполнено внутренней жизни. Дворец с цветными окнами светится изнутри. Его окружают металлические деревья и хрустальные кустарники с цветами и плодами из самоцветов. Все здесь залито светом, и под тихую музыку танцуют мириады звезд. Прекрасна Фрея, тело которой, казалось, было создано «из стувившегося молока и пурпура» (298). Вокруг все полно движения: «Ничего нельзя было различить, но слышался странный гул, как бы из огромной далекой мастерской» (297). Жизнь, замкнутая в себе, но исполненная ожидания. Запечатленная картина воспринимается как канун чего-то важного, как время надежды. О ней поет прекрасная птица, надежду сулят фигуры на звездных картах, ею наполнены возгласы Фреи и восклицание короля: «Все уладится!» (300). Ощущение ожидания – чувство эпохи Новалиса – передано здесь с впечатляющей выразительностью. При всей расплывчатой абстрактности картин оно ощущается почти физически.

Действие в высоких сферах прерывается, когда старый Герой по имени Железо бросает свой меч в пространство и читатель переносится в другую сферу. На этот раз это – Дом (zu Hause) – область живой жизни во взаимодействии общих принципов, ее составляющих. Мать и Отец – воплощения женского и мужского начал; Фабель и Эрот – сначала еще младенцы, вскормленные грудью Фантазии – Джиннистан; София, словно богиня, прислонившаяся к алтарю возле чаши с прозрачной водой, в которую она окунает творения Писца (лишь некоторые из них выдерживают проверку волшебной влагой), и, наконец, Писец, записывающий слова Отца. Именно здесь, в этой сфере, начинаются перемены. Получив железный прут, Эрот вырастает, становится юношей и вместе с Джиннистан отправляется в путь. То, что перемены начались «дома», на земле – тоже выражение чувства эпохи.

Примечательно однако, что изображенный мир «дома» лишен подлинного антагонизма. В образе Писца, единственной силы, противостоящей силам созидания, нет мощи и значительности. Его фигура почти комична. Это – лишь «смешной эпизод в великой истории мира»<sup>31</sup>. Писания его не выдерживают проверки в источнике вечности. Плоский рассудок враждебен вечности, но не опа-

сен. Его господство временно. Тогда, когда он забрал в доме власть, заковал в цепи Мать и посадил Отца на хлеб и воду, он – господин положения; но он не в силах победить маленькую Фабель и скоро становится жертвой собственного коварства. В общей жизни универсума ему уготована весьма незначительная роль.

Глубоко внизу, в темной пещере, освещенной черной (!) лампой, расположились три страшные старухи – Парки. Они олицетворяют смерть, страх, гибель. Пробравшаяся к ним Фабель из обрывков их нити вьет свою, ибо знает:

Века кровопролитий  
Пора похоронить (308).

Новалисовская вселенная была бы неполной, если бы к трем названным сферам он не прибавил еще одну: «страну ночных теней» – царство Месяца. Это – область снов и одновременно то, что сам поэт называл состоянием времени «до мира», первоначальный хаос, зеркало и прообраз всего творения. В хаотическом сочетании сосуществуют здесь воздушные замки и облачные деревья, цветы и домашняя утварь, ковры и оружие. И шире: города, храмы и кладбища; горы, равнины и пустыни; бури, извержения вулканов и кораблекрушения... И сцены мирной жизни. Поэт как бы стремится нанизать в один ряд разнородные и даже несочетаемые элементы бытия. Картина первозданного хаоса исполнена драматизма: вырываются наружу «все ужасы». Полчища привидений терзают тела живых... Но эта ужасная и странная картина разрешается сияющим торжеством вселенской жизни: София соединяется с Арктуром, празднество венчают Фабель и Эрот.

Этот эпизод обладает в сказке известной автономностью. Он образует как бы отдельную сказку, с удивительным постоянством повторяющую основную концепцию всей сказки Клингсора и всю смысловую направленность самого романа. Это позволило Н. Я. Берковскому высказать мысль о «биокомпозиции», свойственной новалисовским произведениям. По образцу всего живого, «...все уже заранее заложено в сердцевине, в эмбрионе, в семени и распускается, борясь с препятствиями, поставленными извне, побораемая их внутренней своей энергией»<sup>32</sup>.

Мифопоэтическое мышление Новалиса персонифицирует животворящие силы вселенной. Образы сказки обладают разной степенью глубины и многозначности. Мужское начало – Отец – рассматривается как сила, устремленная вовне (он приносит железный прут, способствующий возмужанию Эрота, уединяется с Джиннистан и т. д.), Мать областью своей деятельности имеет *дом*. В ней воплощено не только животворящее, но и жертвенное начало, гетевская «смерть для жизни новой» (*stirb und werde*). Мать сжигает себя на костре, чтобы напиток с ее пеплом способствовал наступлению вселенской гармонии.

Наиболее аллегоричен образ Софии – высшей мудрости, равно обязательной как для высоких сфер духа, так и для земного человеческого существования. Она – крестная мать Фабель, поэтического начала бытия.

Прекрасно-легкомысленная Джиннистан – мать Фабель, подруга Отца и безутешная возлюбленная Эрота – не только фантазия. В ней воплощены творческие силы мира в их непредсказуемом разнообразии.

Эрот и Фабель – наиболее активные существа сказочного мифа. По справедливому замечанию М. Тальман, «эти сказочные брат и сестра измеряют тайну мира по двум разным параметрам: многоликий Эрот – материю любви, Фабель – поэтический порядок сил»<sup>33</sup>. Любовь для Новалиса и инструмент в познании мира, и средство его освобождения. Она свободна от рассудочной логики: Джиннистан пестрым платком закрывает от младенца Эрота слишком яркий свет лампы Писца. Эрот мужает под воздействием магнетических сил земли и напоен влагой высшей мудрости (напиток Софии). Однако заложенная в нем сила познания и самопознания может направляться в неверную сторону, заблудиться в мире грёз (объятия Джиннистан) или наносить непоправимые раны. Поэтому, по совету Фабель, Персей ножницами парок подрезает крылья Эрота. Непредвиденные и как бы «нелинейные» действия Джиннистан и Эрота не только «игра поэтического легкомыслия», но и художественное закрепление в образе разнонаправленного действия духовных сил. Мифу свойственно порождать существа «с бесконечными жизненными возможностями»<sup>34</sup>.

Фабель – воплощение поэзии и шире – творческих возможностей человеческого духа. В сказке об Орионе говорилось о способности поэзии подчинять себе силы природы, в сказке об Атлантиде – о соединении ее с знанием, в сказке Клингсора речь идет об ее участии в становлении высшей гармонии жизни. Поэзия – не избавительница мира, но она орудие его восстановления, провозвестница грядущего. Именно ей в сказке Клингсора присущи наибольшая интенсивность и самостоятельность действий. Фабель удается ускользнуть от Писца, способствовать его крушению, погубить трех злых парок. Она трижды является к Арктуру со словами надежды и утешения, облегчает Атланту его ношу, чтобы в финале, наконец, воспарить над царством мировой гармонии и до скончания мира прясть золотую неразрывную нить поэзии. Вечное дитя, она «сама себе защита» (307), она вечна и необорима.

Восстановление гармонии мира мыслится как единство духовного и материального. «Живое будет царствовать и на пользу себе придавать безжизненному форму. Внутреннее станет явным, внешнее скроется» (315). Поэтому в сказочном финале престол превращается в пышное брачное ложе. Это метафора торжества любви. Войны «запираются» в шахматную доску в качестве «памятника старого смутного времени» (319). Как законные владыки и «древние повелители» воцаряются Эрот и Фрея.

«Магический идеализм» Новалиса предполагает синтез духа и природы. Процесс развития мира выражен своеобразной триадой: 1) бессознательно-хаотическая гармония; 2) дисгармония исторического времени; 3) соединение природы и духа в будущем золотом веке<sup>35</sup>.

Сказка Новалиса расширила выразительные возможности искусства, соединив поэзию с философией и дав безграничную волю поэтическому воображению. «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными»<sup>36</sup> – основной эстетический принцип поэта – нашел здесь самое яркое воплощение. Знакомые предметы преобразены, сущностные категории персонифицированы. Вещи и явления выступают в неожиданных сочетаниях. Мифопоэтическое мышление художника «опредмечивает» духовные субстанции. И поэтому рядом с оледеневшей струей фонтана и снежными цветами замерз-

шего города появляется зеленый веночек. Такого рода образы едва ли могут исчерпываться рациональным толкованием. Мысль растворена в образе и существует по его законам. Она практически отождествляется с образом, становясь многозначным и до конца не подлежащим расшифровке символом. Таково свойство мифологического мышления.

«Миф не есть ни сама художественная действительность, взятая в чистом виде, ни ее отражение. Миф *отождествляет* идейную образность вещей с вещами как таковыми и отождествляет вполне *субстанционально*»<sup>37</sup>.

Грандиозный философско-символический миф Новалиса, его утопия – в своем роде, пожалуй, единственный памятник «новой мифологии» романтиков. Открывшуюся ему картину развития мира художник изложил в форме собственной мифологии, как это и мыслилось теоретиками романтизма. Всеобщим поэтическим законом эта мифология не стала. Однако ее отголоски в той или иной мере будут давать знать о себе на протяжении всего романтического движения в Германии и так или иначе ощутимы в любом произведении романтического типа творчества.

## Антиномия романтического мирочувствования (Сказки Людвига Тика)

Романтическое чувство мира изначально являет собой, если воспользоваться известной формулой Ф. Шлегеля, «абсолютный синтез абсолютных антитез»<sup>1</sup>. Оно противоречиво, амбивалентно, антиномично и в наиболее «классическом» своем проявлении – у немецких романтиков – демонстрирует такой широкий диапазон проявлений, что ставит в тупик любого исследователя, вознамерившегося сорвать покров с изваяния романтической Изиды. Вдохновенный оптимизм и трагическое отчаяние, безмерная гордыня почувствовавшей свою силу личности и ее неприкаянное одиночество, цельность и раздвоенность, чувство истории и понимание вечности, красота надежды (*голубой цветок* Новалиса) и бездны духа, самонадеянное своеволие и острое понимание всевластности судьбы соединяются здесь.

Первые сказки Тика создавались почти в то же время, что и сказки Новалиса. Их авторы были друзьями и единомышленниками. Но отраженное в них восприятие мира различно. Оно демонстрирует амплитуду колебания романтической мысли. Новалис – поэт надежды. Его сказки по-своему отражают исходный оптимизм романтических упований. Знаменитый *голубой цветок* – символ и цель романтических устремлений, видится герою Новалиса не только во сне, он обретает его и наяву в лице прекрасной Матильды; точно так же, как Гиацинт в сказке из «Учеников в Саисе» обретает себя



в своей возлюбленной Розенблют. Венчающая первую часть романа о Генрихе фон Офтердингене «Сказка Клингсора» заявляет о неминуемом наступлении золотого века гармонии и поэзии.

Иное у Тика. Нельзя сказать, чтобы этот художник не ведал оптимистических надежд и упований, свойственных раннему этапу всего движения. Они в полной мере отразились в его комедиях. Но странным образом создававшиеся в ту же пору новеллы-сказки продемонстрировали совсем иной взгляд на мир и на человеческую личность. В них представлена другая – полярная – сторона романтического сознания.

Сказки Тика – явление в высшей степени самобытное. Они менее всего соответствуют традиционным чертам и приметам сказочного жанра. Они не утверждают торжество добра. Их герой не похож ни на сказочного принца, ни на сказочного простака. Напротив, они, как правило, имеют дело с личностью реальной, психологически глубокой, внутренне разорванной. В повествовательном плане они явственно тяготеют к новелле в ее классическом, сформулированном еще Гете варианте<sup>2</sup>. В центре их всегда находится некое «неслыханное происшествие». От «Белокурого Экберта» до последней из включенных в «Фантазус» фантастических историй – «Бокала» – эта тенденция прослеживается достаточно отчетливо. В то же время Тик существенно меняет структуру классической новеллы, дублируя «неслыханное происшествие» и вводя множественность повествовательных перспектив. При этом сказочный жанр у Тика отражает общеромантический пафос познания жизни во всех ее проявлениях. Здесь слышны отголоски романтической натурфилософии и романтической космогонии природы («Руненберг», «Эльфы»), но главным образом сказка раскрывает внутреннюю жизнь личности («Белокурый Экберт», «Тангейзер», «Чары любви», «Бокал»).

Наиболее отчетливое выражение проблема романтической личности обрела в знаменитом «Белокуром Экберте». Написанная в 1797 году, эта сказка позже была включена автором в сборник «Фантазус» (1811). Используя схему «Декамерона» Боккаччо, Тик объединил отдельные сказочные создания рамочным рассказом, где в свободном разговоре на разные темы: о куреньи табака, о садовой архитектуре, о воспитании детей и т. д. – члены небольшого содружества обмениваются также и впечатлениями от прочи-

танного. В их беседах среди прочего содержатся и размышления над природой сказочного жанра. Похоже, новалисовское понимание сказки как «канона поэзии» им знакомо. Во всяком случае, они не склонны оспаривать значимость жанра. Законченного определения его они не дают, но из бросаемых реплик явствует, что от сказки они ожидают некоего иносказания, затрагивающего важные проблемы человеческого существования.

«Трудно определить, из чего собственно должна состоять сказка и в какой тональности она должна быть выдержана, – говорит один из собеседников – Антон, – мы не знаем, что она такое и не отдаем себе отчета в том, откуда она возникает»<sup>3</sup>. Но для них очевидно: сказка должна оказывать сильное воздействие на чувства, «хватать за душу» (Антон), вызывать «содрогание и страх» (Эрнест), подобно музыке, оставлять по себе некое эмоциональное звучание – *Nachtönen und Nachgenießen* – (Розалия); для сказки обязательны «чудесный тон» (Антон). При этом сказка – не развлечение, у нее есть определенная задача. По словам одного из участников разговора, она призвана заполнять образами «огромную пустоту, ужасающий хаос». В сказке рядом сосуществуют прекрасное и ужасное, странное и детское, «фантазия доходит до поэтического безумия, чтобы высвободить его, растворив внутри нас»<sup>4</sup>.

«Поэтическое безумие» мыслилось при этом как некая творческая способность, расширение возможностей работы воображения. Романтики вообще воспринимали безумие как «высокую болезнь», позволяющую проникать за пределы видимости. Шеллинг писал: «Люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного разума»<sup>5</sup>.

Фантазия, доходящая до «поэтического безумия», пожалуй, и является лучшим определением для тиковских сказок. При всем этом, однако, возвеличивая игру воображения, автор «Белокурого Экберта» все-таки склонен считать, что сказка заключает в себе некий внутренний смысл. Устами одного из собеседников в «Фантазусе» он говорит: «Вряд ли можно представить себе сочинение, которое в своем основании, пусть даже бессознательно, не содержало бы в себе некоего иносказания». Это иносказание должно было цементировать разнородные элементы сказки и служить опорой ее целому (*Halt des Ganzen*)<sup>6</sup>.

Напомним, что литературные беседы и все обрамление «Фантазуса» создавались уже после того, как входящие в книгу сказки были опубликованы автором в других изданиях. Можно поэтому предположить, что размышляющие над природой жанра собеседники, в сущности, дают авторский комментарий к уже созданному. Художник здесь теоретизирует на хорошо известном ему материале, осмысляя собственный опыт.

Необычна композиция «Белокурого Экберта». Хронологический ход событий нарушается включением истории Берты. Ее рассказ в составе целого очень важен, он составляет «поворотный пункт» в развитии сюжета. Если до этого сюжет двигался неторопливо, то после он обретает стремительность. И дальнейшее повествование ведется как бы из перспективы Экберта, который, как на это указывает и заголовок, является настоящим героем этой сказочной новеллы<sup>7</sup>.

Поражает странность самой сказочной фабулы. Обыденное переплетается с чудесным, чудесное лишено однозначности. Старуха, приютившая сбежавшую из дома из-за плохого к ней отношения Берту, одновременно и фея, несущая добро, и лесная ведьма.

В науке высказывалась мысль, что композиция «Экберта» восходит к софокловскому «Царю Эдипу»<sup>8</sup>. Но у греческого трагика поступки героя продиктованы логикой: разные моменты жизни Эдипа выстраиваются в ряд и постепенно приводят его к страшному открытию. Эдип анализирует поступающие к нему известия в поисках правды.

У Тика нет и следа этой аналитичности. Герои не ищут смысла происходящего. Все свои поступки они совершают почти безотчетно, гонимые какой-то неведомой волей. Они то испытывают «непреодолимое влечение» (einen unwiderstehlichen Trieb) к чему-то, то «почти безотчетно», «невольно» (fast ohne, dass ich es wußte; wider Willen) совершают что-то. Экберт целится в своего друга Вальтера, «сам не зная, что делает» (ohne zu wissen, was er tat). К месту страшного открытия он едет «не выбирая пути» (Er zog fort ohne sich einen bestimmten Weg fortzusetzen). Художника интересует не мотивация событий, а их тайна.

Хотя финальная катастрофа предчувствуется, все же совершается она сразу и внезапно с неоправданной, иррациональной жестокостью.

Неожиданный финал, по сути, ничего не объясняет, просто все-ляет в читателя необъяснимый ужас. После прочтения сказки остается привкус необъяснимости, загадки, неразгаданной тайны. Это и есть та последняя нота и то неясное звучание (*Nachtönen und Nachgenießen*), которые, по мысли автора, и являются признаками настоящей сказки. Логическому объяснению целое не поддается. Не случайно было замечено, что «Людвиг Тик заставил-таки исследователей поломать голову» и тот, кто «пытается восстановить в «Экберте» связность действия, обречен на неудачу»<sup>9</sup>. Многочисленные попытки рационального истолкования «Белокурого Экберта» не приводили к удовлетворительным результатам, в первую очередь, из-за своей однозначности. Р. Гайм, например, видел идею сказки в том, что «всякое дурное дело рано или поздно наказывается»<sup>10</sup>. В сказке Тика можно найти аргументы в пользу такого утверждения. Берта, предавшая и ограбившая свою благодетельницу, погибает, так же как и Экберт, на совести которого убийство. В словах таинственной старухи из леса не единожды повторяется мысль о неминуемости наказания: «Худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, не избежать им наказания, хотя, быть может, и позднего». И затем: «... Преступление влечет за собой наказание»<sup>11</sup>.

Дидактическая задача, может стать, и входила в планы Тика, в пору создания «Белокурого Экберта» работавшего под началом главы берлинского просвещения издателя и книготорговца Николаи. Но главной она явно не была. Едва ли справедливо и замечание о том, что «Тик важно было объяснить идею нравственной ответственности человека...»<sup>12</sup>. Суть сказки не исчерпывается приведенными в ней моральными сентенциями. Дидактическая цель с самого начала должна была бы исключить фантастику из развития сюжета, а здесь она играет далеко не последнюю роль. Тема нечистой совести и с неоторимой неизбежностью следующих друг за другом преступлений гораздо отчетливее звучала бы в том случае, если бы перед нами было обычное преступление, не отягощенное дополнительными нюансами. Но в этом случае мы имели бы дело отнюдь не с созданием романтической музыки, а с обычной назидательной историей.

Столь же односторонней представляется и стремление увидеть в сказке лишь «...размышления о пагубной роли богатства, добытого преступными средствами...»<sup>13</sup>.

Попытки рационально-логического прочтения сказки оставляют без внимания фантастическое начало в «Белокуром Экберте». Между тем именно включение фантастических мотивов придает повествованию совсем иное звучание. Оно расширяет его семантический диапазон, создавая атмосферу тайны, настроение зыбкой неопределенности, непредсказуемости самой жизни. Непонятное и странное врывается в существование человека, ставит под сомнение его устойчивость, вскрывает его изменчивость. Реальность приобретает расплывчатые, фантастические очертания, постоянно меняет свои границы. Сами участники действия часто воспринимают совершающееся с ними как сон. Берта не знает, как объяснить свое пребывание в лесной хижине: «...мне казалось, что я еще не проснулась, а из одного сновидения попала в другое, еще более удивительное» (55). Экберту его жизнь порой представляется «какой-то страшной сказкой, а не чем-то достоверно существующим» (64). И уже в самом конце: «Он не мог разобраться в загадке, то ли он теперь грезит, то ли некогда его жена Берта только привиделась ему во сне; чудесное сливалось с реальным; окружавший его мир был зачарован...» (66).

В этом чередовании реальности и сна явления утрачивают свою однозначную сущность. «Сказка подобна сновиденью, она бессвязна», – писал Новалис<sup>14</sup>. Преступления, которые совершают герои, перестают восприниматься как реальный поступок, скорее, как некое иносказание, обобщающий символ. «Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия. Абстрактный мир, мир сна, умозаключения, переходящие от абстракций и т. д. к нашему состоянию после смерти»<sup>15</sup>. Это умозаключение Новалиса целиком применимо к сказке Тика.

Все в ней условно: время действия, социальный статус действующих лиц. Ощущение зыбкой неопределенности охватывает читателя с самого начала развития сюжета. Она разлита во всем повествовании. «Рыцарь» Экберт ведет отнюдь не рыцарскую жизнь. В его доме господствуют «умеренность» (Mäßigkeit) и «бережливость»

(Sparsamkeit)<sup>16</sup>. Он любит одиночество и редко выходит за стены своего маленького замка. Тихая исповедь в осенний день на фоне пылающего камина тоже плохо вписывается в рыцарский быт, как, впрочем, и все действия героя. Совсем уж мало похожа на правду вся история пребывания Берты в лесном уединении. Жизнь там кажется застывшей, монотонной, повторяющейся в своих деталях и вдобавок трудно представимой. Не случайно за все время пребывания в лесу Берта не припомнит «ни единой бури, ни одного ненастного дня» (56).

Сказка начинает обретать черты мифологического иносказания. Приметы времени стерты, место действия предельно обобщено. Если в начале еще содержится упоминание об «одном из уголков Гарца», то потом в повествовании упоминаются лишь самые общие приметы ландшафта: равнина, горы, скалы, лес, долина... Это – местность вообще, разноликий, но неопределенный образ мира.

Логическое объяснение происходящего неизменно дает сбой. Господствующим началом в сказке становится не мысль, а настроение, то «послевкусие», которое, по мысли автора, она должна вызывать. Целое не только разорвано, недосказано, но и как бы несказанно, невыразимо. Фантастические мотивы свидетельствуют о фантазмагоричности самой жизни, тем более страшной, что непонятное настигает человека в гущу обыденности.

Вслед за героями читатель вправе усомниться в реальности изображенного. Доминантой выступает ощущение фантастической зачарованности мира. Границы реального и нереального размыты. Фантастическое призвано закрепить убеждение в непостижимости законов мира, в их алогичности. Сказка настраивает читателя на тревожный лад.

Трагической концепции жизни соответствует концепция человека. Он бесконечно одинок, покинут на самого себя, переменчив и непредсказуем в своих поступках. Сказка Тика отличается от сказок других романтических поэтов именно постановкой вопроса о личности. Здесь мы имеем дело с особым героем. Перед нами не человек, взятый в его общих, родовых качествах, как у Новалиса, и не романтический энтузиаст, как у Гофмана или Вакенродера, а личность, рожденная эпохой, с характерным для нее неопределенным, но глубоким томлением<sup>17</sup>. Настоящая драма разыгрывается не

в реальном пространстве, а на территории души. Это душа, терзаемая неясными желаниями, томлениями, страхами.

Вся история Экберта – серия непрерывных попыток прервать круг одиночества и многократное осознание невозможности этого. Невозможности не только оттого, что вокруг нет родственной души, но и потому, что сам он не способен освободиться от гложущих его подозрений и недоверия. Автор пристально вглядывается в состояние духа своего героя. Необъясненная, с самого начала заявленная задумчивость Экберта внезапно сменяется «внутренним беспокойством». Оно возникает после рассказа Берты. Фиксируя состояние смятенной души, автор замечает: «Раз уж в душу запало подозрение, то каждая безделица укрепляет его в нем» (61). При этом, как справедливо замечено, «не в поступках раскрывается характер человека, а в *исследовании* напряжения, которое возникает в результате поступка»<sup>18</sup>.

Жизнь сознания, таким образом, питается не столько внешними раздражителями, сколько развивается автономно, независимо от них. Тема Экберта в сказке – прежде всего жизнь его души, жизнь его терзаемого страхами и предчувствиями сознания. Убежденный в невозможности завести друга, Экберт непрестанно стремится к дружбе. Повтор ситуации с убийством – признак существования навязчивой идеи. После того, как Экберт, не сознавая, что совершает, убивает своего друга Вальтера, он ощущает утрату собственной личности: «ganz mit sich zerfallen». После встречи с Гуго, странным образом напомнившим ему Вальтера, он утрачивает чувство реальности, жизнь представляется ему «какой-то странной сказкой, а не чем-то реально существующим» (64).

Человек – существо непостоянное. Жизнь Берты в лесном уединении под присмотром старухи – тихое, безмятежное существование: игра с собакой, уход за птицей, незамысловатое занятие хозяйством, книги с волшебными историями о рыцарях... Однако в этом обыденном существовании с самого начала присутствует что-то непонятное и тревожное: переменчивое лицо старухи, песня птицы, ее драгоценные яйца... Все оказывается не так просто. Лесное уединение настолько исполнено поэзии и красоты, что, кажется, больше желать нечего. «Собака очень любила меня и во всем исполняла мою волю; птица на все вопросы мои отвечала песней, прядка

весело вертелась, и я в глубине души не хотела перемен в моем состоянии», – вспоминает Берта (57).

Почему же она, «в глубине души» желавшая вечно пребывать в лесной хижине, бежит из нее? Это одна (но не единственная) загадка кажется неразрешимой. Тайна пребывает не вне человека, она коренится в глубинах его сознания. Открывая необычное в том, что кажется обыкновенным, Тик вольно или невольно касается области глубинной психологии, где рациональное объяснение человеческих поступков оказывается недееспособным.

Мысль о роковом шаге «невольно» все время возвращается к Берте, она не понимает причины охватившей ее тревоги, лишь чувствует, что «должна сделать что-то очень спешное» (58). Чудо гнездится в непредсказуемости и безотчетности человеческих желаний и поступков.

Повествование ведется из перспективы героя, жизнь его сознания показывается изнутри. Это сознание раздвоено, в нем происходит борьба между «невинностью души» и «рассудком»: «... В душе моей происходила непонятная борьба, словно там состязались два враждебных духа», – говорит Берта (58). Признаваемая и ощущаемая прелесть лесного уединения не дает удовлетворения личности, догадывающейся об «удивительном разнообразии» мира (58). Берта определяет свои чувства как «странные», «удивительные», «необычные» (*seltam, sonderbar, außerordentlich*). Тайна коренится именно в этих неосознанных и не поддающихся рациональному объяснению движениях души, в этом необычном сочетании разнородных чувств.

Одно несомненно: предметом художественного изображения в этой сказке, как и во многих других, стало изменчивое состояние духа, его изгибы. Эта таинственная, фантастическая неопределенность и составляет то «содержание целого» (*Halt des Ganzen*), о котором применительно к сказке говорят собеседники из «Фантазуса». Тику удалось схватить внутреннюю неудовлетворенность души, ее устремленность к чему-то иному и вместе с тем сложность и амбивалентность самого внешнего мира, подобного постоянно меняющемуся лицу старухи из сказки.

История Экберта по-своему повторяет историю Берты. Судьба или жизнь постоянно наталкивает их на повторения. Подобно тому,



как Берта, бежав из лесного уединения, оказывается в местах своего детства, совсем не стремясь туда, неожиданно для себя, так и Экберт, бежав из родового замка, проделывает тот же самый путь к лесной хижине, который когда-то проделала Берта. Похоже, что некая внешняя сила понуждает человека к повторению уже знакомого. Чем дальше развивается сказочное действие, тем более запутанным и непонятным представляется жизненный путь человека. Это не путь к какой-либо цели или просто вперед, это – движение по кругу.

Сказка запечатлевает отношения духа с внешним миром, как они складываются в сознании современного человека. Один из собеседников «Фантазуса» – Эрнест – говорит, что вся природа исполнена «содрогания и страха», и лишь немногим дано это понять. «... Даже прекраснейшая местность населена привидениями, которые проходят через наше сердце, она рождает в нашем сознании такие странные предчувствия и запутанные образы, что мы стремимся убежать прочь, ищем спасения в сутолоке света. Так скорее всего и возникают в глубине нашего существа поэмы и сказки, в которых мы образами заполняем бесконечную пустоту, ужасающий хаос: безрадостное пространство мы украшаем с помощью искусства, но при всем том, однако, эти образы не могут скрыть характера своего создателя»<sup>19</sup>.

Создателю «Белокурого Экберта» знакомы «привидения, которые проходят через наше сердце». Авторская мысль останавливается перед тайной человеческого сознания, столь же загадочного, сколь и сама жизнь.

Душевную неуспокоенность и сумятицу несет в себе Христиан – герой «Руненберга» (1802). Литературных источников у этой сказки нет, она целиком плод авторского воображения. Созданная за одну ночь, что называется, вылившаяся на бумагу прямо из души, эта сказка поэтому может восприниматься как непосредственное и наиболее адекватное выражение мироощущения автора. Почти произвольная импровизационность повествования, его «музыкальная» организация, основанная на варьирующихся повторах, смысловая затемненность отдельных эпизодов затрудняют логическое восприятие и этого фантастического произведения.

Герой у Тика всегда устремлен к чему-то. Он либо мучительно хочет проникнуть в тайну собственной жизни, как Экберт, либо жаждет реализовать себя, как Таннгейзер, либо томим неясной тоской, как Христиан. Присутствие такого героя обуславливает проблематичность жанрового определения этих произведений. Обобщенная символичность картины мироустройства в них указывает не просто на желание автора показать «неслыханное происшествие», а на стремление к мифологизации изображаемого, может стать, и безотчетное.

Христиан стремится «уйти из круга повторяющейся обыденности»<sup>20</sup>. Понятие «круг» не случайно. Это слово не единожды повторяется в тексте сказки. Встреченному в горах незнакомцу Христиан рассказывает: «Словно невидимая сила выдернула меня из *круга* (курсив мой. – А. Б.) моих родных...» (63). *Круг* – синоним четко ограниченного пространства, упорядоченной замкнутости. В сознании Христиана *кругу* противостоят «*фигуры с углами, прямые линии, луч*» (76), то есть все, что не обладает законченностью формы, не завершено в себе и способно к продолжению. Пространственные категории по-своему отражают суть души героя. Неудовлетворенность сущим, данным, стремление вырваться за пределы очерченного судьбой круга, «охота к перемене мест» – знаки романтического сознания.

При этом мир приобретает дихотомическую форму: *свой* мир – *чужой* мир. Отношения между ними, однако, лишены привычного значения. *Свое* не обязательно воспринимается со знаком плюс и, наоборот, – *чужое* обретает характер чего-то притягательного, манящего. Тоска по иному (чужому) мыслится как властный императив, идущий извне, как результат действия некоей чуждой силы: «... Мой дух не властен над собой. Моя душа запуталась в странных представлениях и желаниях, подобно тому, как напрасно бьется попавшая в сети птица», – признается Христиан (63). «Странные представления и желания» тянут его прочь от дома, от привычной, примелькавшейся повседневности. Он не хочет идти по стопам отца и быть садовником, он пробует разные занятия: рыбака, торговца, охотника – пока, наконец, не осознает непонятную, но сильную тягу в горы.

«Наша эпоха исключительно драматична», – писал Тик<sup>21</sup>. Драматизм коренился не только в обстоятельствах внешнего бытия («чуждая сила»), но и, как уже говорилось, в глубинах личностного сознания. Писатель одним из первых почувствовал и художественно зафиксировал драматическую раздвоенность сознания, свойственную человеку нового времени. Герой тиковских сказок чаще всего не в ладах с самим собой. Христиана мучат противоречивые желания. Как и Таннгейзер, он то тянется к неизведанному, то тоскует по дому. Сюжетная организация сказки строится на антитезе *свое – чужое* и на противопоставлении пространственных понятий *равнина – горы*. Жизнь героя – колебание между этими двумя понятиями и двумя топосами.

Введение этих пространственных категорий призвано здесь в метафорически-образном ключе передать метания человеческой души. Именно она и образует подлинное пространство сказки. «Человек есть источник аналогий для вселенной», – писал Новалис<sup>22</sup>. В «Руненберге» человеческая душа выступает игральным полем сил природы, включает в себя происходящие в ней явления. Это обуславливает сложную метафорику романтической сказки. Например: «Темная ночь с занавесом из облаков спускалась вглубь его души» (68). Душа выступает объемным пространством, в котором разворачиваются действия, подобные природным. Непередаваемое в прямом слове, неведомое и странное состояние души воспроизводится в смутных, скорее эмоционально-музыкальных, нежели понятийных образах. Реалии природного пространства выражают переменчивые настроения: «В глубине его существа разверзлась бездна образов и благозвучий, тоски и сладострастия; сквозь его душу, потрясенную до основания, потянулись мириады окрыленных звуков и грустных и радостных мелодий: он узрел, как рождается в нем мир страданий и надежды, сливая воедино мощные и чудесные скалы доверия и упрямой уверенности, огромные водные потоки, как бы исполненные тоски» (68).

Неожиданность таких сочетаний, как «бездна (пропасть) образов и благозвучий» (*Abgrund von Gestalten und Wohllaut*), «чудесные скалы доверия» (*Wunderfelsen von Vertrauen*), «исполненные тоски водные потоки» (*große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend*) и др. отражают романтическое представление о единстве

универсума. В заметках Новалиса к «Генриху фон Офтердингену» есть такие слова: «Люди, животные, растения, камни и небесные светила, пламя, звуки, краски ... должны действовать и говорить вместе, подобно одной семье или обществу, подобно одному роду»<sup>23</sup>. Человек у романтиков «прочитывается» через природу. Поэтому природные явления предстают у Тика как аналог к движениям человеческого духа. В уста героя одного из своих романов Франца Штернбальда Тик вложил примечательную фразу: «Ибо что мне за дело до всех этих веток и листьев? Что нужды в точном копировании трав и цветов? Не эти растения, не горы хочется мне описать, а свою душу, свое настроение, во власти которого я нахожусь вот в это мгновение...»<sup>24</sup>.

У этой проблемы есть и другая сторона. Принадлежа, по мнению Новалиса, к «одному роду» с человеком, природа представляется романтиками началом живым и одушевленным: «*В ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть огонь, в ней есть язык*» (Ф. Тютчев). Тик разделяет эти представления. Отсюда и образы «жалующегося ветра» или «плачущих кристаллов». Диалектика взаимоотношений человека (точнее, современной личности) и природы составляет ядро сказки о Руненберге. *Горы и равнина* – оппозиция пространственных категорий, выражающая эту диалектику.

Горы, в особенности их недра, всегда привлекали к себе внимание романтиков. Начало этой теме положил Новалис образом рудокопа в романе «Генрих фон Офтердинген». Нисхождение вглубь гор для него было равнозначно поискам «скрытого в лоне скал глубокого символа человеческой жизни». В романтической натурфилософии горы, эти «первенцы природы», несли в себе тайну жизни, начало начал, были «скрытыми сокровищницами»<sup>25</sup>. Познание гор мыслилось как познание первооснов бытия.

Известный романтический натурфилософ Генрих Стеффенс в своих автобиографических записках вспоминает о том впечатлении, которое оставили в нем горы, когда он впервые вблизи столкнулся с ними: «...Мне казалось, будто лоно земли открыло для меня свою самую тайную мастерскую, как будто плодоносная земля с ее цветами и лесами была хотя и прелестным, но легким покрывалом, скрывающим неведомые сокровища, как будто, совлекши одежды, сюда спряталась она, чтобы заманить меня в свои открывшиеся

чудные глубины. Впечатление было чисто фантастическим, и, может статься, что именно живое изображение этого впечатления побудило Тика написать свою новеллу «Руненберг...»<sup>26</sup>.

Стеффенс встречался с Тиком в 1799 году в Берлине и в 1801 – в Дрездене. Возможно, что его рассказ повлиял на создание новеллы-сказки. Но Тик придал горам дополнительное значение и как бы дополнительное измерение. И Новалис, и Стеффенс поражены богатством горных недр, этой мастерской и сокровищницей природы. Красота подземного царства для них – одновременно символ и загадка природной гармонии. Для новалисовского рудокопа «металлы теряют притягательную силу, когда становятся товаром...» Не поддаваясь опасному безумию, он более радуется удивительному виду их залегающих, таинственности их происхождения и местопребывания...»<sup>27</sup>. Тиком ведомо иное: манящая высота горных вершин и опасности глубинных гротов и пещер. *Верх и низ*. Пространственный символ наполняется многозначным содержанием. В нем и воспарение человеческого духа, и заключенные в этом воспарении опасности. В горах одинаково сосредоточены и животворные силы природы (вспомним, например, сказку «Эльфы»), и соблазн чувственной (нижней) стороны личности, и темная сила ее неутолимого стремления вверх.

В письме к Вакенродеру от 12 июня 1792 года Тик писал о глубочайшем впечатлении, даже о глубочайшем переживании вида, открывшегося ему с высокой скалы возле Гибихенштейна\*: «...Развалины рыцарского замка сурово смотрели на меня, скалы вокруг меня и надо мной, качающиеся деревья, лай собак, – все было так жутко, все настраивало фантазию на чистый, высокий лад <...>, я научился многому, чего прежде не знал, много перечувствовал, чего прежде не чувствовал»<sup>28</sup>. Это – переживание высокого свойства, и оно навеяно горной высотой.

Иное дело недр. Недра – царство ночи и смерти, потаенных страстей и греховных желаний. Этот открытый Тиком символ имел в последующей немецкой литературе богатое продолжение – от Э. Т. А. Гофмана до Р. Вагнера и Г. фон Гофманстала. В главе «Краски» из «Фантазий об искусстве», написанных совместно с В. Г. Вакенродером, Тик говорит о том, что в недрах земли сияет особое –

---

\* Названис замка близ города Галле.

незримое – солнце: «Там вспыхивают кристаллы, в золотых и серебряных рудах мерцают его редкие лучи, скудным свечением украшает оно свое неисчерпаемое, неприступное царство. Отдаленные подземные ключи журчат мелодию мертвых. Человек ищет драгоценные камни в ущельях, извлекает их из гроба, помещает их туда, где их может осветить солнце надземное, и тогда они начинают искриться и сверкать тысячью лучей и часто обращают в рабство глупое человеческое сердце <...> Человек делается рабом безжизненных кусочков металла»<sup>29</sup>.

Символическое противопоставления верха и низа горы возникло в сознании автора еще до создания «Руенберга». В этой сказке оно получило философское значение. Горы здесь означают высоту желаний героя, их воспарение. Высота образно воплощается в развалинах старого замка и их обитательнице. Драгоценные минералы с их слепящим сиянием подчеркивают неземную красоту ее образа. Однако развалины Руенберга – одновременно и царство ночи – топос, означающий зло, грех, наваждение. Поутру ночные видения представляются Христиану безбожными и преступными. Горы пугают. Они чужие. В деревне, вид на которую открылся Христиану при спуске в долину, он узнает приметы родины. Ослепительному блеску камней Руенберга противостоит благочестивое звучание органа деревенской церкви. Оппозиция *равнина – горы* дополняется противопоставлением *свое – чужое*. На этот раз «невидимая сила» (70) притягивает Христиана к светловолосой Элизабет, к людям, к Богу. Брак Христиана с Элизабет – дань равнине, живой и естественной, дань от века привычной жизни людей, садоводов и пахарей.

Однако и тяга к горам неодолима, хотя и осознается как греховная и губительная. Наслаждаясь довольством и покоем равнины, Христиан в глубине души знает, что стремится к другому. «Нет, ты не то видение, которое восхитило меня во сне и которое я никогда не смогу полностью забыть, но я счастлив вблизи тебя и блаженствую в твоих объятиях», – говорит Христиан своей жене (71). Противоречие между мечтой и данностью вызывает тревогу и внутреннюю разорванность героя.

Сказка предвосхищает все дальнейшие повороты и зигзаги немецкой романтической мысли, в которой идеал патриархальности не всегда выигрывает в споре с неудержимым стремлением человека, с

его личностным своеволием. *Свое* и *чужое* причудливо переплетаются, существуют нераздельно, образуя противоречивое двуединство.

Христиан, если пользоваться определением Ф. Шлегеля, – «интересная индивидуальность», ему свойственно то «неудовлетворенное томление»<sup>30</sup>, которое знаменитый эстетик считал признаком современной личности. Стремления Христиана эстетизированы. Царство гор более прекрасно, чем равнина. Перед величественной красотой хозяйки Руненберга меркнет незатейливая прелесть Элизабет. Более того, тяга к горам осмысливается как стремление к *вечному*. Вечный камень противопоставляется временно живущему (*zeitlich*) цветку. Преходящей и временной оказывается и цветущая красота Элизабет.

Однако существует и другое противопоставление: цветок перед самоцветом обладает преимуществами *живого* перед *мертвым*. Гора привлекательна, как привлекательно устремление духа к неведомому и вечному, но одновременно и опасна, смертоносна. *Гора – равнина, ночь – день, вечное – временное, камень – цветок* – в совокупности этих антиномий бьется авторская мысль. Она останавливается перед такой сложностью мира и сложностью личности, которая искусству дотоле была, пожалуй, неведома. Тик приоткрывает завесу над бессознательной стороной духа и тем самым кладет начало всем будущим романтическим и неромантическим поискам в сфере «ночной стороны» души.

Стремление Христиана в горы – наваждение. Оно происходит как бы помимо его разума и воли. Объяснению оно не поддается. Смутные движения души художественно реализуются в ряде встреч Христиана с людьми, хотя и *чужими* ему, но неизменно несущими в себе что-то *свое*, знакомое (встречный рудокоп, чужеземец в доме). В них как бы олицетворяются смутные желания героя. И желания эти всегда разрушительны. Они ломают привычный распорядок жизни и влекут за собой распад духа. Таков смысл финального появления Христиана. Парадокс в том, что сам он, в глазах людей безумный и греховный, чувствует себя счастливым, высекая искры из простых камней, уверен, что обретает искомое и что где-то в лесу его ждет настоящая возлюбленная.

Как писал А.-В. Шлегель, «для того чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, должно не ставиться ни во

что земное существование»<sup>31</sup>. Притязания духа чреваты безумием. Авторская мысль обладает здесь поистине драматической сложностью. Высокая устремленность духа ведет к его разрушению. Не случайно одна из собеседниц в «Фантазусе», обсуждая сказку, находит ее финал «слишком ужасным»<sup>32</sup>.

Звучащая в сказке тема золота заставила некоторых исследователей говорить об антибуржуазной направленности мысли писателя. Н. Я. Берковский, например, увидел в «Руенберге» «историю человека, отравленного желанием золота»<sup>33</sup>. Автор пространного комментария к «Фантазусу» в последнем полном собрании сочинений Людвиг Тика Манфред Франк склонен даже считать, что «в этом *quirgoquo*, которое смешивает носителя ценности с самой ценностью, в первый раз открывается феномен, который Маркс позднее квалифицировал как денежный фетишизм, социологически и экономически выведя его из практики раннекапиталистического общества»<sup>34</sup>.

Многие романтики – Арним, Гофман, Шамиссо, Гауф – чувствовали пагубную роль золота и показывали его силу. Спору нет, в «Руенберге» есть отзвук этой темы, но она не выдвигается на первый план. Золото, оставленное чужеземцем в доме Христиана, отнюдь не воспринимается им как меновая ценность. Оно лишь только вновь пробуждает в нем тягу к опасным горам. Приходит в упадок его хозяйство, расцветшее было под влиянием чужих денег. Однако о «денежном фетишизме» здесь едва ли может идти речь. Ощущение опасности, исходящей от золота, – скорее мимолетная догадка, не более. В сказке эта тема остается в тени. Она появляется лишь к концу повествования и то в известной мере неожиданно. Неземное видение прекрасной царицы гор поражает Христиана красотой, блеском и сиянием драгоценных камней и кристаллов. Мысль об их ценностной сущности не приходит ему в голову. Золото не вызывает желания обладать им, а только напоминает о переживании волшебной ночи в развалинах Руенберга. Это переживание трактуется в духовно-эстетическом ключе как выражение восторга перед несказанной, сияющей красотой. В этой красоте для Христиана содержится залог вечности. Не случайно он клеймит себя за то, что, оставшись на равнине, пренебрег «высоким вечным блаженством» ради временного и преходящего» (78).



Картина мироздания мифологизируется в сознании Христиана, обретая черты, близкие романтической философии Новалиса, Стеффенса, Шеллинга. Вырванный из земли корень мандрагоры, по его словам, открыл ему «несчастье всей земли»: «в растениях, корнях, цветах и деревьях струятся болезненные соки одной огромной раны; они труп когда-то роскошных каменных миров и представляют нашему глазу ужасающее разложение» (77).

Идея о том, что растительный мир являет собой продукт распада неорганического мира камней, соответствовала представлениям романтической натурфилософии о ступенчатом развитии материи от неодушевленной природы к одушевленной. Новалис писал: «Смертность, изменчивость – преимущества более высоких созданий. *Вечность* – знак, *sit Venia Verbis* неодушевленных вещей»<sup>35</sup>. В этом случае и духовность выступает продуктом распада неорганической материи, ее болезнью (вспомним аналогичные рассуждения Нафты в «Волшебной горе» Томаса Манна). Поэтому в ней изначально заключена греховность. «Все болезни подобны греху, – писал Новалис, – поскольку они трансценденции. Наши болезни – продукты повышенной чувствительности, желающей перейти в более высокие начала. Желая стать Богом, человек совершает грех. Болезнь растений – животный мир, болезнь животных – разум, болезнь камней – растительность»<sup>36</sup>.

Проблематика личности в «мировоззренческой, метафизической»<sup>37</sup> сказке Тика переводится в общий контекст бытия природы. Сегодняшние проблемы приобретают вневременное толкование, страсть к познанию неизведанного одновременно трактуется и как «грех», и как более высокая стадия духовного начала, как выход из *временного* существования и приобщение к *вечности*. Отсюда и амбивалентность образа царицы гор, которая то наделяется неземной красотой, то приобретает вид безобразной лесной женщины.

Сказка «Руенберг» запечатлевает основной пафос романтизма с его утверждением безграничности человеческих устремлений и смутными догадками о возможности их опасных поворотов. Хронотоп сказки, строящийся на оппозиции *конечное* – *бесконечное*, *временное* – *вечное*, выражает сложность авторской концепции жизни, не сводящей эту оппозицию в гармоническое единство.

## Высшая фаза и завершение жанра (Сказки Э. Т. А. Гофмана)

Сказки Гофмана – явление уникальное даже для присущего романтическому жанру разнообразия форм. По силе воображения, по неисчерпаемости выдумки, по богатству смысловых оттенков, по популярности, наконец, они бесспорно превосходят все другое, созданное в этом жанре. Именно в творчестве Гофмана романтический жанр обрел свое высшее выражение и, как это ни парадоксально, – свой конец.

Замысел создания первой сказки – «Золотой горшок» (1814) возник у Гофмана в трудное время, когда после бамбергских испытаний он отправился в Дрезден в поисках работы и ко всему прочему еще вынужден был там пережить тяготы военного времени. Сказка возникла как своеобразная душевная компенсация за перенесенные страдания. В письме к своему издателю Кунцу 19 августа 1813 года он пишет: «В это мрачное, поистине роковое время, когда только тем и довольствуешься, что еще можешь влачить свои дни, – меня полностью захватило писание, как будто в себе самом я открыл чудесное царство, которое, выходя из глубин моего существа, воплощалось в образы и уносило меня от натиска внешнего мира»<sup>1</sup>.

В своих сказках Гофман, как правило, оставался верным принципам жанра, претендующего на отражение основ мироустройства; согласно учению Г. Х. Шуберта, он верил в изначальную гармонию

сущего, в «то золотое время, когда наш род жил еще в полном согласии со всею природой, когда нас не смущал никакой страх, никакой ужас...»<sup>2</sup>. Но и не раз высказывал мысль о том, что сказка способна хоть на время избавить от тягот жизни, то есть видел в ней одну из форм эстетического бегства от действительности.

«Золотой горшок» всегда оставался любимым детищем писателя. Еще работая над сказкой, он прекрасно сознавал, что под его пером рождается нечто принципиально новое. В том же письме, сообщая о рождении сказки, он предлагает адресату не представлять себе что-то вроде сказок Шахерезады, он обещает нечто совершенно новое: «Целое должно быть фантастическим (feenhaft) и чудесным, но вместе с тем дерзко вторгаться в повседневную жизнь и схватывать ее образы»<sup>3</sup>. В другом письме к Кунцу, на сей раз от 4 марта 1814 года, Гофман опять подчеркивает: «Насколько мне известно, никто еще из немецких авторов не воспользовался дерзкой идеей заставить вторгнуться в повседневную жизнь выдумку, коей, как я полагаю, более глубокое истолкование придаст полагающийся вес»<sup>4</sup>.

Это сопряжение чудесного с повседневным и современным обладало для писателя принципиальной важностью, поскольку отражало его эстетические принципы, именно в эти годы переживавшие свое формирование и получившие у него название «манеры Калло».

Гофман редко специально высказывался по вопросам эстетики. Склонность к отвлеченным рассуждениям, столь характерная для многих писателей его поколения, была ему чужда. Однако и он отдал дань привычкам философской эпохи; идеи о сути художественного творчества рассыпаны по многим его произведениям. Собранные воедино, эти эстетические заметки позволяют говорить о внутренней целостности эстетики писателя.

Принцип подхода художника к действительности сформировался у Гофмана рано. Впервые мы сталкиваемся с ним в открывающем первый сборник его рассказов очерке «Жак Калло». Французский график Калло, с гравюрами которого писатель познакомился как раз в пору работы над первой сказкой, притягивал его необузданностью фантазии, не просто порожденной воображением, а опирающейся на впечатления реальной жизни. В своем очер-

ке, характеризуя рисунки Калло, Гофман, по сути, излагает собственное художественное кредо. Самым важным в искусстве он считает способность передавать богатство и разнообразие жизни. Не в отдельных моментах, а целокупно. Частное и конкретное не только должно выглядеть ощутимым и наглядным, но и быть сопряженным внутренним единством, когда «все отдельное представляется отдельным, но в то же время принадлежит и к целому». В этом целом приходят в соприкосновение «совершенно чужеродные элементы», они взаимодействуют, проникая друг в друга. Но чтобы вскрыть их внутреннюю связь, необходимо воображение художника, «волшебство его живой фантазии». «Образы обыкновенной жизни» творческая личность преломляет через свое сознание.

Фантазия, по Гофману, – главный принцип художественного творчества. Она его фермент, его активное начало. Она способна вырвать из обыденности и унести «в романтическое царство духов». Но это не основная ее задача. Фантазия «дорисовывает» картину действительности, отвлекаясь от случайного и выделяя главное. Она пользуется образами повседневности, но благодаря ей взятые из жизни фигуры выглядят как что-то «одновременно и странно чужое, и знакомое» (*etwas fremdartig bekanntes*) (1, 29–30). Принцип романтического искусства как раз и состоял в том, чтобы «приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными...»<sup>5</sup>.

Как и другие романтики, Гофман отказывался от принципа подражания природе. Задачей художника он считал не копирование явлений жизни, а стремление выразить их, схватывать не внешний облик, а дух вещей. Для этого надо представить «чуждым самое знакомое и знакомым самое чуждое». Эта формула означала стремление познать смысл явлений, различить в повседневности «таинственные намеки» и запечатлеть их не в примелькавшейся доподлинности, стертой, а потому невыразительной, а как бы увиденными заново.

Сформулированные в очерке «Жак Калло» эстетические принципы широко открывали дверь сказочному жанру. И сказки писателя – тому подтверждение. Они совсем иные, чем у его предшественников, хотя Гофман во многом опирался на них. Он высоко ценил Новалиса и Тика, однако шел собственным путем и при этом

вполне осознанно. В «Серрапионовых братьях» читаем: «Тик – замечательный глубокий мастер, создатель пленительнейших сказок, какие только бывают на свете, вложил в уста лиц, выступающих в «Фантазусе», отдельные тонкие и поучительные замечания... Согласно этим замечаниям, условием сказки должно быть плавное движение рассказа, выдержанного в спокойном тоне, известная наивность изображения, которая, словно нежно фантазирующая музыка, покоряет душу без шума и треска. Творение фантазии не должно оставлять горький привкус, а только долго смакуемое удовольствие, отзвук. Но разве этих советов довольно для того, чтобы указать единственно верный тон для сочинений такого рода?» (4, кн. 1, 233). И далее Гофман прямо противопоставляет принципы своей сказки тем, которые сформулированы у Тика, не без гордости замечая, что «Золотой горшок» «возможно содержит в себе несколько более того, что требует учитель, и как раз поэтому снискал себе изрядную благосклонность художественных судей» (4, кн. 1, 233).

К учителям, которые помогли Гофману выработать собственный жанр, скорее можно отнести итальянца Гоцци, тем более, что на эту фигуру указывает сам писатель в письме к Кунцу от 19 августа 1813 года. Можно предположить также, что фабульное действие сказки было отчасти навеяно оперой Моцарта «Волшебная флейта»<sup>6</sup>, а ее новаторство – итальянской *opera buffa*. В диалоге «Поэт и композитор», возникшем как раз в пору работы над первой сказкой, Гофман, ссылаясь на практику этой оперы, как раз и указывает на необходимость облекать фантастическое «в костюмы нашего времени», каким бы необычным это ни представлялось (4, кн. 1, 84).

Свою первую сказку Гофман назвал «сказкой из нового времени» и поместил ее действие в современную обстановку. Принципиальность этого нововведения он неоднократно подчеркивал и даже по-своему гордился им. Перемена, или лучше сказать – уточнение места действия влекло за собой изменение в характере повествования: устранилась не только пространственная, но и временная дистанция по отношению к читателю. С самого начала была внесена новая временная (в широком смысле – даже историческая) координата в мифологическое повествование. Гофман поместил действие сказки в город Дрезден с его географическими реалиями. Обозначенные места, такие, как Черные ворота, Линковы купальни

или Козельский сад, действительно существовали в Дрездене. Более того, автор привнес в сказку приметы современного быта: воскресные прогулки по берегу Эльбы, беседы за чашей пунша, кофе-пития. Изменилась и повествовательная манера.

Вспомним, например, как начиналось повествование в других сказках. «Давным-давно далеко на Западе жил...» – это из сказки Новалиса о Гиацинте и Розенблют; «Восток – родина всего чудесного...» – Вакенродер «Удивительная восточная сказка о нагом святом»; «В одном из уголков Гарца жил рыцарь...» – Тик «Белокурый Экберт». А вот начало «Золотого горшка»: «В день Вознесенья, часов около трех пополудни, через Черные ворота в Дрездене стремительно шел молодой человек...» Стремительная непосредственность повествования приближает читателя к знакомой повседневности.

Иным оказался и герой. Он обрел общественный статус и элементы «биографии». Студент Ансельм – человек небогатый, в свободное от лекций время он подрабатывает переписыванием бумаг. Одежда на нем плохонькая, костюм далек от всякой моды: «Его шучье-серый фрак был скроен таким образом, будто портной, его работавший, только понаслышке знал о современных фасонах» (1, 191). Ансельм – неудачник. Ему не везет даже в мелочах. Он хотел бы щеголять перед девушками изящными манерами, производить впечатление, нравиться, но с ним вечно случаются всякие неприятности. Даже бутерброды обычно падают у него на пол и всегда намазанной стороной... Вот и в день, когда начинается действие сказки, его угораздило опрокинуть корзину с яблоками у рыночной торговки. Его обругали, да еще пригрозили чем-то страшным. Отдав все имеющиеся деньги свирепой торговке, Ансельм отправился на берег Эльбы. Ему ничего другого не оставалось, как ползать под кустами растущей там бузины.

Так выглядит завязка сказки, в которой нет ничего ни сказочного, ни чудесного. Напротив, нарисованная картина узнаваема до деталей. Не остались незамеченными даже уличные мальчишки, после неловкости Ансельма накинувшиеся на даровую добычу. Однако, несмотря на обращение к реальностям времени, гофмановская сказка в принципе не исключает и решения общих вневременных проблем. А сами изображенные условия представляют, как правило, лишь вариант модели бытия человека вообще.

Географические подробности для писателя – не что иное, как способ оживить фантазию, придать вневременному конфликту конкретность, одеть его в узнаваемые формы. Это сознательная установка. Она представлена в рассуждениях серапионовых братьев. Заслушав рассказ «Эпизод из жизни трех друзей», один из собеседников-серапионов говорит: «У тебя был определенный повод ... перенести действие в Берлин и сообщить названия улиц и площадей... Вообще, на мой взгляд, точно обозначить место действия совсем неплохо. Благодаря этому рассказ не только получает видимость исторической достоверности, которая питает вялую фантазию, – он приобретает также необыкновенную живость и яркость, особенно для человека, знакомого с названными местами» (4, кн. 1, 134). Здесь важно подчеркнуть, что действие не *происходит* в Берлине, а *перемещается* туда; собеседники не воспринимают всю рассказанную историю как подлинное происшествие – ей придается лишь *видимость* таковой. Конкретность обозначений не призвана снять максимально обобщенную сущность конфликта между высокой поэзией, «жизнью в мечте» и банальностью повседневного бытия. Эти два начала образуют два существующих в сказке мира.

Рядом с миром, населенным чиновниками, мечтающими о карьере и девицами, мечтающими о замужестве, с миром, до ужаса прозаическим, существует другой, воображаемый, волшебный, сказочный, возвышенный. Знаменитое гофмановское «двоемирие» наиболее отчетливо проявилось именно в этой сказке. Впрочем, термин «двоемирие», пожалуй, не совсем точен. Мир у Гофмана един, но ему свойственна двойственность (*Duplizitat*) и вообще принципиальная множественность. В нем сталкиваются и сосуществуют высокая поэзия и банальный быт, лица и рожи, самодовольство и отчаяние.

В этом двуединстве света и тени, в нераздельности добра и зла заключено известное динамическое равновесие, и сказка стремится воспроизвести его. Она вся пропитана противопоставлениями: мифический прамир юноши Фосфора и огненной Лилии и бытовая повседневность Дрездена начала XIX века; поэтическая мечта Ансельма и бездуховные желания филистеров типа конректора Паульмана и регистратора Геербранда; саламандры и драконы; «два чу-

десных зелено-голубых глаза» Серпентины и отнюдь не лишённые привлекательности голубые глазки Вероники...

Может быть, впервые с такой незатейливой простотой романтическая сказка заявила о сложной многоликости и многозначности бытия. Сказка Гофмана еще не порывает с претензиями на значимость мифа, но ее связи с глубиной мифологического иносказания ослаблены. Стихия реальности, заполняющая сказку, лишь отчасти соприкасается с мифом. Мифологический прамир входит в нее как воспоминание, как сон о начале всех начал. Исследователи отмечают влияние натурфилософии Готлиба Генриха Шуберта на мифологическую сферу гофмановской сказки<sup>7</sup>. Согласно Шуберту, изначально данная гармония всего сущего сменилась дисгармонией сегодняшней жизни, и лишь в провидческих снах, созданиях искусства и в вере открывается человеку его будущее, его гармоническое единство с божественным творением. В глубине поэтической души уже сейчас зреет представление об этом. Этот сновидческий язык непривычно ассоциативным способом рождает образы и понятия, «которые представляют собой нечто вроде высшего рода алгебры, более краткой и удобной, чем нам привычная, и которой способен владеть лишь живущий в нас поэт»<sup>8</sup>. Эти мысли были близки Гофману, который тоже видел в искусстве – особенно в музыке – «таинственный язык далекого царства духов».

При этом «царство духов» для писателя – это не только воображаемый, чисто сказочный мир, но и некая высшая нематериальная реальность. В рассказе-диалоге «Поэт и композитор» он заставляет одного из собеседников размышлять: «Разве музыка не есть таинственный язык далекого царства духов, чьи чудесные акценты отзываются в нашей душе и пробуждают в ней более высокую и напряженную жизнь?» (4, кн. 1, 78). В «Золотом горшке» эта сфера выступает в мифологическом обличье – своеобразной картине начала всех начал. Видимо, не случайно рассказ о любви юноши Фосфора к огненной Лилии начинается словами: «Дух взирал на воды...» Это почти как цитата из первой Книги Бытия: «Дух Божий носился над водою». (Сравним по-немецки: у Гофмана: «Der Geist schaute auf das Wasser...» и в библейском тексте: «... und Der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser».)



Однако «начало всех начал» мыслится не как творение материального мира, а как возникновение неутоленного и неутоляемого любовного томления, где воедино сливаются боль и радость, где после борьбы и страданий наконец торжествует любовь и гармония всех созданий. В любви юноши Фосфора к огненной Лилии соединяются высочайшее блаженство и безнадежная скорбь. Ибо от искры, брошенной Фосфором, гибнет Лилия и зажигается мысль – «новое существо, которое, быстро улетев из долины, понеслось по бесконечному пространству...». Лилия возрождается лишь после битвы Фосфора с крылатым драконом. В результате сражения «лилия была освобождена, юноша Фосфор обнял ее, полный пламенного желания небесной любви, и все цветы, птицы и даже высокие гранитные скалы в торжественном гимне провозгласили ее царицей долины» (1, 203).

Эта мифологема сильно напоминает новалисовскую «Сказку Клингсора». Но гофмановский миф не находится в центре сюжетного действия, он отодвинут в сторону и в лучшем случае может восприниматься лишь как весьма отдаленная предыстория. Настоящее действие разворачивается не «в царстве духов», а на земле. И не просто в земной реальности, а в реальности города Дрездена начала XIX века.

В этой реальности празднует свою победу быт. Здесь не верят чудесам, принимая их за «восточную напыщенность», как изволят выражаться регистратор Геербранд, выслушав историю Фосфора и Лилии; здесь мечтают о красивой шали и дорогих сережках, как Вероника, о возможной карьере и о способах подзаработать деньжонок.

Пространство быта наполнено вещами, оно предметно. В этом мире есть даже нечто демоническое, как демонична фигура торговки яблоками, оказавшейся еще и колдуньей. Не случайно повергает в трепет Ансельма ее темное предсказание: «Попадешь под стекло!».

Филистерскому быту в сказке противостоит великолепие мира мечты. Он изображен подчеркнуто невещественно. Здесь все зыбко, воздушно, текуче. Предметы утрачивают свою материальность, растворяясь в красках, запахах, звуках. Мир мечты поэтичен, но бесплотен. Он подчеркнуто невещественен. Это уже стихия, близкая Новалису.

Два мира не только антиномично связаны между собой, как добро и зло, но и противостоят друг другу, как поэзия и проза и - в конечном счете – как мечта и реальность. Однако в этом противопоставлении все отнюдь не так просто. Реальность обладает своими достоинствами, она банальна, но человечна. Вспомним, сколько храбрости потребовалось Веронике, чтобы присутствовать на колдовском сеансе – и все только, чтобы заполучить в мужья понравившегося ей Ансельма. Художнику ведома притягательность обычной жизни, и романтический Ансельм хоть на время, но поддается чарам Вероники. В одном из своих рассказов писатель воскликнет: «...Нет ничего более странного и удивительного, чем сама действительная жизнь!» Это – его основное жизненное чувство.

Богатство и многообразие жизни бросает свой отсвет и на фигуру главного героя. Ансельм – романтический герой, «энтузиаст», поэт. Ему открыта поэзия мира. Он слышит его музыку в звуках хрустальных колокольчиков, в звенящих, колеблемых ветром кустах бузины. Он способен вообразить себе прекрасную золотисто-зеленую змейку Серпентину и даже влюбиться в нее. Речь повествователя становится особенно поэтичной, ритмичной, когда воспроизводятся впечатления поэтически настроенной личности: Автор прибегает к звукописи: *Zwischendurch – zwischenein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab ...* Это – слова песенки золотисто-зеленых змеек, а вернее – поэтическое воплощение игры световых бликов в лучах заходящего солнца.

При этом романтический энтузиазм Ансельма сочетается с абсолютной житейской незадачливостью. К тому же герой лишен внутренней цельности. «Две души» его постоянно раздираемы выбором: Вероника или Серпентина? Блаженная банальность обыкновенного существования или высокая сфера чистой красоты? Жизнь в жизни или жизнь в поэзии (*das Leben in der Poesie*)? Ансельм – не без колебаний – выбирает второе.

Для романтика Гофмана мир поэтической мечты – единственное убежище от власти обыденного. Но он отдает себе полный отчет в его иллюзорности. Ироническая концовка особенно подчеркивает это. Сказочная Атлантида – лишь «поэтическое достоя-

ние ума». Она – плод воображения, прекрасная, но недостижимая мечта. Романтическая ирония снимает завесу с «царства эстетической видимости». Это царство «не от мира сего». Тем самым обнаруживает свою недостаточность романтический постулат эстетического выхода из действительности. При всей абстрактности постановки конфликта в нем нет метафизической обобщенности. Он задан самой жизнью. И при всей неоспоримости венчающего сказку утверждения «жизни в поэзии» как высокой жизненной цели личности, в финал закрадывается ироническая интонация, ставящая под сомнение реальную осуществимость романтического идеала. Сама жизнь вносит поправки в него. Сказка начинает отражать веяния конкретного времени.

Мечтой можно утешаться, забавляться ею, но едва ли стоит принимать всерьез ее волшебную прихоть. Взрослому человеку, обремененному реальными заботами, это едва ли полезно. Другое дело дети. Они способны верить в сказку – жизнь еще не успела надеть их иронией и скепсисом; рассудок еще не одержал окончательной победы над воображением.

Сказку «Щелкунчик и Мышиный король» (1816) автор адресовал детям, оговорив, правда, что с «непростительным озорством» внес в нее и кое-что для взрослых (См.: 4, кн. 1, 233). Смена адресата несколько видоизменила сказку. Вселенские просторы исчезли, место действия ограничилось «домашним» пространством детской комнаты в доме советника медицины Штальбаума. Внешнее оформление сказки напоминает обычный святочный рассказ. Обстановка действия, хотя и не лишена поэтичности, но в целом вполне обыденная. Заботливые родители готовят детям рождественские подарки – игрушки, платья, книжки, зажигают елку... Повествователь находится совсем рядом с читателями, постоянно обращается к ним, называет их по именам.

Сказка начинается собственно лишь тогда, когда маленькая Мари засыпает у шкафа с игрушками. Игрушки оживают и под водительством храброго Щелкунчика начинают сражение с несметными полчищами Мышиного Короля. Сказка – сон, выдумка, фантазия. Здесь она явственно отделена от реальности. Окружающие с недоверием относятся к рассказам Мари, не без основания видя в них следствие болезни и пережитого испуга.

Пожалуй, впервые в романтической сказке невероятные явления получают достоверное истолкование. Мари пугает гримаса на лице Щелкунчика, но девочка скоро понимает, что мигание язычка пламени в лампе исказило его черты. Семь маленьких колечек, которые она принимает за короны семиглавого Мышиного Короля, оказываются брелоками от часов, когда-то подаренными ей крестным. Коль скоро тайна чудесного получает разгадку, значит, сказка уходит из жизни.

Вместе с тем по выдумке, по буйной игре воображения, по тщательно продуманным деталям чудесных происшествий «Щелкунчик» выделяется даже в творчестве великого выдумщика Гофмана. Сказка громоздится на сказку. События обрастают забавными подробностями. Как на сцене, меняются картины и декорации, волшебное освещение искусного осветителя преобразует краски, создает фантастическое мерцание их бликов.

Только отзвучал шум баталии между куклами и мышами, как читатель оказывается в сугубо домашней обстановке: королева, мать принцессы Пирлипат в камчатом фартуке жарит на кухне сало, а король золотым скипетром помешивает в котле. Вслед за этим снова меняется сказочная картина: перед нами Конфетное царство с Апельсиновым ручьем, Лимонадной рекой, Цукатной рощей, шоколадными домиками. Сказка превращается в настоящее театральное представление. Не случайно Чайковский взял сюжет «Щелкунчика» для своего всемирно известного балета, и уже в XXI веке Шемякин по-своему распорядился им для своей постановки.

Избыточность сказочных деталей выявляет их несерьезность, иронически подчеркивает условность сказочного мира. Маленький читатель может упоенно и самозабвенно следить за подробностями невероятных событий, но только взрослому доступна заключенная в них ирония. В разгар битвы Щелкунчик произносит знаменитую фразу из шекспировской трагедии «Ричард III»: «Коня! Коня! Полцарства за коня» Демонстрирует свое своеобразие романтическая ирония; величественное и смешное, сливаясь воедино, показывают относительность всего на свете.

Однако ирония торжествует не до конца. Искушенному читателю видны и такие моменты сказки, в которых содержится осмеяние сильных мира сего, где юмор уже граничит с сатирой. Можно

вспомнить, например, вздорную привередливость короля или капризное непостоянство принцессы. Финал сказки обнаруживает необычную для Гофмана серьезность. Мари проявила стойкость и преданность и была за это вознаграждена. Искомым романтическим идеалом начинает выступать не красота и гармония вселенной, а заложенные природой в человеке начала добра и стойкости. Сказка предлагает уже не эстетический выход из скучной повседневности, она утверждает этические принципы.

Сейчас, по прошествии без малого двух столетий, «Щелкунчик» прочно вошел в золотой фонд детского чтения. В историко-литературном плане значение сказки в том, что она открывает пути, по которым в дальнейшем пойдет развитие романтического жанра.

В дальнейшем своем сказочном творчестве писатель неизменно оставался верным принципу сочетания житейской реальности с фантастикой, стремясь сплести из них «изящную и прочную нить» (4, кн. 1, 212). Приметы живой реальности читатель видит и тогда, когда находится в доме советника медицины Штальбаума или когда оказывается в имение небогатого помещика Таддеуса фон Бракеля в сказке «Чудесное дитя». Они ощутимы и тогда, когда в «Крошке Цахесе» действие переносится в неизвестную страну, в вымышленный город Керепес. Для читателя все равно не является загадкой, что перед нами одно из карликовых немецких княжеств с узнаваемыми подробностями их существования. По справедливому замечанию исследователя, «об этом говорит и сам факт «микрокняжества», и немецкие имена большинства героев; даже съестные припасы типичны для Германии: пумперникель, рейнвейн, лейпцигские жаворонки и данцигская водка...»<sup>9</sup>.

«Крошка Цахес» (1819) – второе по значению после «Золотого горшка» сказочное создание Гофмана. Оставаясь верным принципам романтического жанра, писатель, может быть незаметно для себя, вносит в него существенные коррективы. Он актуализирует содержание сказки не просто тем, что помещает ее действие в узнаваемые жизненные обстоятельства, он касается вопросов общественно-политического бытия эпохи. Не случайно современники и потом исследователи были заняты поисками прототипа заглавного героя<sup>10</sup>. А Франц Фюман даже предположил, что в Цахесе можно угадать черты самого Гофмана<sup>11</sup>.

Изображение карликового княжества Барсануфа в гротескной форме воспроизводит порядки многих немецких государств с их деспотическими правителями, бездарными министрами и даже насильственно вводимым «просвещением». Не случайно еще до появления «Цахеса» в печати по Берлину поползли слухи о том, что в сказке содержится политическая сатира, поговаривали даже о ее запрете<sup>12</sup>. Граф Пюклер Мускау, получив от автора опубликованный вариант сказки, удивился, что она появилась, поскольку слышал, что ей «не доведется появиться на свет»<sup>13</sup>. Политическое содержание изображаемого не ускользнуло от современников. Средством изображения политических реалий современности явился гротеск. Причем не столько гротеск романтический, который, по выражению М. Бахтина, «пугает»<sup>14</sup>, сколько гротеск сатирический, который оглуляет явления и тем самым смешит, или, точнее сказать, осмеивает.

Свойственная Гофману и – в целом – романтизму ирония здесь явственно приобретает однозначный характер. О ней по-прежнему можно сказать, что «в ней все в шутку и все всерьез» (Ф. Шлегель), но она все более сближается с категорией комического. Авторское отношение к изображаемому именно при демонстрации жизни верхов карликового государства лишено иронической двусмысленности. Перед нами мир гротескно оглушенный, но оцененный однозначно негативно. В кривом зеркале сатиры отражаются реальные приметы эпохи: уродство абсолютизма, тупое верноподданничество обывателей, торжествующее беззаконие и сервильная роль официальной науки, блестяще представленная в образе профессора Моша Терпина. Он не зря пользуется милостями властей, ибо всеми правдами и неправдами «научно» обосновывает и защищает их интересы. Например, если град побьет крестьянские посевы, он специально выезжает в деревню, чтобы объяснить, «отчего случается град, дабы и этим глупым пентюхам малость перепала от науки и они могли бы впредь остерегаться подобных бедствий и не требовали увольнения от арендной платы по причине несчастья, в коем никто, кроме них самих, не повинен» ( 3, 237–238).

Ирония, развиваясь, не только подтачивает «одностороннюю серьезность» (М. Бахтин) просветительского мышления, но и последовательно – уже сатирически – демонстрирует неприятие существ-

вующего мира мнимых ценностей. Игровая стихия в сказке сохраняется и – по сравнению с предшествующими – может быть, даже усиливается. Разнополярность мира, известная по «Золотому горшку», приобретает откровенно условный характер. Фея Розабельверде и маг Проспер Альпанус, если исключить их чудесные способности, ведут себя как вполне добропорядочные члены общества. Волшебные персонажи перестают олицетворять изначальные силы бытия; сказка секуляризируется, отражая уже не высокое противостояние полярных сфер, а чисто утопически вселяя надежду на возможность благополучного выхода из безвыходной ситуации. Фея Розабельверде обеспечивает Цахесу успех, а более «сильный» волшебник – Проспер Альпанус дарует Бальтазару победу над ним. Только таким образом сказка может прийти к счастливому финалу.

Иронический отсвет падает и на фигуру «энтузиаста» – Бальтазара. В его образе ирония тоже близко подходит к сатире. Ансельм из «Золотого горшка», хоть и наделен некоторыми комическими чертами, владеет бесспорным даром – даром человека, для которого «жизнь в поэзии» предпочтительнее всех прелестей реальности. Ансельм – истинный поэт. Бальтазар же – всего лишь поэтично настроенный юноша, пишущий стихи, в которых он, по словам Проспера Альпануса, «еще немного успел» (3, 242), да и сам предмет поэтических восторгов Бальтазара – Кандида с ее разборчивым почерком и парой прочитанных книг – не свидетельствует об изысканности вкуса романтического энтузиаста. И «блаженный удел», опять же с помощью волшебства выпавший на его долю в финале сказки, означает лишь счастливое погружение энтузиаста в быт, что казался герою «Золотого горшка» поистине устрашающим. Игра грозит превратиться в нечто серьезное. Ирония постепенно превращается в сатиру на романтическую восторженность и на принятые в обществе поведенческие нормативы.

Сказка, играя, прощается со своим прошлым. Она по-прежнему утверждает ценность поэтического начала и волшебной силы воображения, она по-прежнему потешается над односторонней серьезностью рационального здравомыслия (вспомним Фабиана, столь комически наказанного), но ее центр смешается в другую сторону – в сторону более вдумчивого отношения к конкретным

проблемам жизни. Тем более, что реальность оказывается поистине пугающей. Сказка превращается в повествование «о силах могучих и неразгаданных, управляющих человеком и жизнью»<sup>15</sup>.

Страшное начало входит в нее вместе с заглавным героем. Страшен, однако, не сам Цахес. Напротив, он скорее смешон и своим внешним видом: «весь он напоминал раздвоенную редьку», и своим нелепым поведением, и своими еще более нелепыми претензиями. Фея наделила Цахеса удивительным свойством: все хорошее и доброе, что творится в его присутствии, приписывается ему. В гротескной ситуации довольно отчетливо прочитывается мысль, что награды в этом мире достаются не самым достойным.

При этом образ Цахеса лишен того хтонического оттенка, который сопутствовал образу Лизы Рауэр в «Золотом горшке». Он выступает отнюдь не порождением изначальных сил Зла (вспомним, Лиза – потомок пера черного дракона), а просто следствием мгновенного каприза сердобольной феи. Страшен не сам Цахес, а отношение к нему. Речь идет о массовой психологии, которая в иррациональном ослеплении кажимостью способна возвеличить ничтожество, слушаться его, поклоняться ему. Не случайно Anne Ахматовой гофмановский герой напомнил самого Сталина<sup>16</sup>. Страшным в сказке выступает именно иррациональное начало массовой психологии.

Романтический жанр от проблем вселенских постепенно обращается к проблемам социальным, снова меняясь вместе со временем. Придавая сказке художественное единство, гофмановская ирония почти незаметно и постепенно разрушает изначальное назначение романтического жанра. И этот парадокс не случаен. Он связан с особенностями романтической системы, с ее открытостью, принципиальной незавершенностью.

В сказочном наследии Гофмана особое место принадлежит «Принцессе Брамбилле» (1821). Воспользовавшись музыкальным термином, обозначающим пьесу свободной формы с неожиданными ритмическими и гармоническими поворотами, автор назвал свое произведение «каприччио», заметив, впрочем, что оно «в точности походит на сказку» (3, 321). Толчком для создания этого произведения, как об этом пишет сам Гофман в предисловии, послужили гравюры Жака Калло, собрание которых он получил в подарок от



одного из «серапионовых братьев» – известного берлинского врача Корейфа на день своего рождения 24 января 1820 года. В следующем году сказка-каприччио была уже напечатана.

Фабула ее запутана, полна неожиданных событий и превращений; ее движение разбивается вставными рассказами и глубоко-мысленными размышлениями; целое порой напоминает головоломку. Автор, по-видимому, сомневался в том, насколько удался его опыт. 1 мая 1820 года он писал Адольфу Вагнеру: «А что вы думаете, друг, о безумном каприччио? По замыслу, это должна быть самая смелая из моих сказок, но Боже мой! Ведь вы знаете, что в силу несовершенства всего земного, после сильного разбега так легко удариться носом в землю, вместо того чтобы взлететь высоко». И далее выражал опасение, «не покажется ли другим все это сумасбродной белибердой»<sup>17</sup>.

Незамысловатая история о том, как швея Джачинта и актер Джильо Фава сначала потеряли, а в конце снова обрели друг друга, образует лишь основу сложного сюжета, в котором причудливо сплетаются размышления о назначении театрального искусства, о природе смеха, о сложности человеческого сознания, об истинном и мнимом. «Принцесса Брамбилла» принадлежит к числу наиболее глубоких и сложных созданий автора, но его опасения относительно восприятия произведения были не напрасны. Произведение, хоть и производит впечатление веселой и легкомысленной шутки, сложно по заключенной в нем мысли.

Суждения современников о нем разделились. Друг и будущий биограф Гофмана Юлиус Эдуард Хитциг отозвался о «Брамбилле» неодобрительно, посчитав, что автор встал на ложный путь, уводящий его в пустые туманности, и сердился на то, что автор открыто заявлял о своей «слепой любви» к этому творению<sup>18</sup>. Юный Гейне, напротив, в «Письмах из Берлина» утверждал: «Принцесса Брамбилла» – восхитительное создание, и у кого от ее причудливости не закружилась голова, у того и совсем нет головы»<sup>19</sup>. И впоследствии мнения были весьма разными. Но не случайно в предисловии Гофман, ссылаясь, правда, на Гоцци, утверждал, что «...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» (3, 212).

В «Принцессе Брамбилле» нашли выражение многие важные для Гофмана темы. Их несколько, и то, что они объединены в одном произведении, сообщает ему немалую сложность. История короля Офиоха и королевы Лирис, в которой причудливо сплетаются мотивы из разных фьяб Карла Гоцци, выражает характерные романтические представления о «давних временах высочайшей радости», золотом веке всеобщей гармонии, которые Гофман, как и мифологический план в «Золотом горшке», почерпнул у Г.-Х. Шуберта. У него же заимствованы сведения о жалобных голосах, раздающихся из расселин, о королях древних времен, охранявших гармонию человека с природой, о магическом значении числа 13 и т. д. Цитатой из Шуберта является и утверждение: «Мысль разрушает представление...» (3, 318).

Традиционная для романтиков, восходящая еще к Новалису, мысль о «золотом веке», сменившемся наступлением дисгармонии и распада, повторяется и здесь, однако не составляет главной мысли сказки. Современность выступает как царство сумятицы, дисгармонии, как утрата целостного мироощущения, ведущая к раздвоению личности.

В повествовании пересекаются сфера жизни и сфера искусства, потому что автор включает в него и свои размышления по эстетическим вопросам. Здесь содержатся его воззрения на театр, на актерскую игру. Но самое важное место в нем отводится проблеме смеха, его природе и его функциям. Не случайно «Принцесса Брамбилла» – карнавальная история, как сказано в предисловии, «совершенно непригодная для людей, которые все принимают всерьез и торжественно» (3, 271).

Место действия – Рим, город карнавала. Городские реалии хорошо узнаваемы. Гофман, никогда не бывавший в Риме, с удивляющей исследователей точностью воспроизвел топографию вечно-го города<sup>20</sup>. Названия улиц, площадей, палаццо, храмов, кафе – подлинны. В реальности не существовало только дворца князя Бастианелло ди Пистойя – обиталища сказочной принцессы на площади Навона, куда автор поместил волшебное здание.

Действие разворачивается во время карнавала. Он составляет обстановку и фон «театрального сюжета» сказки. Этот сюжет венчается реформой театра, в результате которой высокопарная и ходуль-

ная трагедия вынуждена уступить место задорной комедии, ибо только последняя, отказавшись от выпяченной и ложной серьезности, способна раскрыть многозначное и многогранное богатство жизни.

Но карнавал – это и метафорический образ, вмещающий в себя разные смыслы. В нем символически закреплено понятие о жизни, в пестрой сумятице которой скрытые масками люди порой теряют, порой находят друг друга. В более широком смысле карнавал – это игра, подменяющая жизнь и на время становящаяся ею. Она выступает обновляющим началом бытия, связанным с исходной народной смеховой культурой.

Через ошибки и заблуждения обретает своего возлюбленного Брамбилла, как обретают себя и друг друга Джачинта и Джильо. Эта история, в сущности, повторяет новалисовскую «Сказку о Гиацинте и Розенблюте». Познание себя осуществляется через любовь. Однако у Гофмана эта тема обрастает дополнительными смыслами. В судьбе этих двух героев раскрывается мысль о том, что в лихорадочном карнавале жизни человеку важно обрести свое подлинное «я» и преодолеть то, что в сказке называется «хроническим дуализмом». Джильо воображает себя ассирийским принцем Корнельо Кьяппери. Честолюбивая мечта раздваивает его сознание. Как художественная реализация этого раздвоения возникает образ его двойника. На карнавале он видит, как «курьезный малый, до мельчайшей подробности одетый так же, как Джильо, всем – ростом, манерой держаться и прочим – его второе «я», подыгрывая на гитаре, танцевал с изысканно одетой женщиной...» (3, 320).

Появление двойника пугает его и вызывает мучительные раздумья: «Я не мог проникнуть сквозь мое собственное «я», а оно, проклятое, грозит убить меня своим опасным оружием. Но я заиграю его, заганцую насмерть, только тогда я стану самим собой, и принцесса будет моей» (3, 323).

С точки зрения Гофмана, «хронический дуализм» – не извечное свойство человеческой природы, а болезнь личности, вызванная «раздражающими нервы эксцентрическими представлениями о своем «я» (3, 323). Аллегорическая сказочка, рассказанная магом и шарлатаном Челионати о принцах-двойняшках, сросшихся заднюшками, у которых никогда не совпадали желания, призвана наглядно показать одну из главных мыслей каприччио о том, что в лихора-

дочном карнавале жизни важнее всего обрести себя, то есть не только найти свой путь, но и преодолеть болезнь дуализма, обрести цельность.

В финале сказки гофмановские герои обретают себя, отказавшись от безумных притязаний. Пути, которыми художник-романтик предлагает идти к излечению от «хронического дуализма», чисто эстетические. Миф об Урдар-озере, в прозрачной глади которого в перевернутом виде отражаются природа и люди, – художественное воплощение иронии и шутки, преобразующих жизнь и излечивающих болезни личности. Как говорит один из героев сказки, «...источник Урдар, осчастлививший жителей той страны, есть не что иное, как то, что мы, немцы, называем юмором, – чудесную способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник – иронию, по шальным трюкам которой мы узнаем свои собственные и – да будет мне разрешено воспользоваться столь дерзким словом – шальные трюки всего сущего на земле – и тем забавляемся» (3, 319).

Искусство способно создавать такое ироническое зеркало. «Принцесса Брамбилла» и являет собой шутливую фантазмагорию, где празднует свой триумф ирония и где читатель становится очевидцем «шальных трюков всего сущего на земле».

В творчестве Гофмана сказка обрела свое высшее художественное выражение, но в то же время, как это ни парадоксально, и свой конец. Принцип романтической иронии, провозглашенный старшими романтиками, означал известную художественную вседозволенность и в силу этого – вольно или невольно – взрывал романтический принцип единства мира, разрушал и единство романтического стиля.

Последняя сказка Гофмана – «Повелитель блох» – вышла из печати в апреле 1822 года в сильно изуродованном цензурой виде. По-своему показательна уже сама история появления этой публикации. Она навлекла на писателя крупные неприятности по службе. Над тяжело больным Гофманом нависла угроза судебного преследования, от которого его избавила только смерть. Причиной преследования явился один из эпизодов сказки, в котором некоторые представители прусских властей угадали себя. Речь идет об эпизоде с участием тайного советника Кнаррпантти. В нем сатирически отразился характер существующего в Пруссии судопроизводства,

а через него и вся государственная система. В основу этого небольшого сюжета лег личный опыт Гофмана, его безуспешная и по-своему героическая тяжба с директором прусского департамента полиции Карлом Альбертом фон Кампцем.

Последний прославился ожесточенной борьбой со всяким вольномыслием. Все шло в ход: тайная слежка, доносы, перлюстрация корреспонденции. Производились аресты, искусственно фабриковались судебные дела. Будучи чиновником прусской юридической службы, Гофман столкнулся с беззастенчивыми методами борьбы с так называемыми «демагогами». Он убедился, что Кампц и другие полицейские чиновники не гнушались делать нужные им выводы на основе подложных свидетельств и весьма сомнительных доказательств. Один из арестованных по делу о «демагогах» – основатель гимнастического союза Фридрих Людвиг Ян – направил в суд жалобу на незаконные действия департамента полиции. Гофман вел его дело и не побоялся в соответствии с законом вызвать директора департамента полиции в суд. Потребовалось специальное вмешательство короля, чтобы замять дело. Но в лице Кампца судебный чиновник и писатель Гофман нашёл себе могущественного врага.

Уже эта история по-своему знаменательна. Сказка, по замыслу ее теоретиков, долженствующая стать «новой мифологией», «абсолютно верным изображением» законов бытия вторгается не просто в новое время, а в политическую злободневность.

Еще до публикации сказки по Берлину стали распространяться слухи о содержащихся в ней намеках на реальные политические события. 10 января 1822 г. Фангаген фон Энзе записал в своем дневнике: «Советник апелляционного суда Гофман работает над юмористической книгой, в которой невероятно высмеивается история с демагогами при помощи почти дословных выписок из протоколов»<sup>21</sup>. Случай совершенно небывалый: сказочный жанр навлекает на себя политические гонения. Когда бродившие в Берлине слухи дошли до министерства юстиции, во Франкфурт-на-Майне, где печатался «Повелитель блох», отправился специальный уполномоченный – агент прусской службы, чтобы заставить сенат вольного города помешать публикации. Были конфискованы рукопись и даже переписка Гофмана с издателем. Ознакомившись с делом,

Кампц предъявил писателю обвинения в нарушении верности королю, разглашении судебной тайны и дискредитации государственных чиновников<sup>22</sup>. Лишь после обширной переписки и переговоров между Берлином и Франкфуртом сказка увидела свет, но в сильно урезанном виде. Подлинный авторский текст был опубликован лишь в 1908 году.

«Повелитель блох» во многом напоминает прежние сказки Гофмана. Мифология жизненных первооснов здесь тоже переплетается с современной бытовой реальностью. Объектами осмеяния в этой сказке по-прежнему выступают бездуховность и прагматизм. Гротескные образы тщеславных микроскопистов, которых писатель называет именами известных голландских ученых Левенгука и Сваммердама, призваны снова высмеять науку, направленную на решение своекорыстных задач и лишённую глубинного представления о связи явлений. В качестве главного героя здесь опять выступает одинокий мечтатель, неловкий в жизненных обстоятельствах, но богатый душевно. Как и в «Золотом горшке», современники узнавали по названиям реальную топографию хорошо известного города: Конную площадь, Кальбахскую улицу...

Но в этой сказке много и нового: характер героя обретает не только психологическую, но даже отчасти и социальную определенность. Образ Перегринуса Тиса строится по образцу общеромантической модели «энтузиаста»: он живет во внутреннем мире, далеко от мира действительного, сохраняет детскую способность к фантазии, естественность поведения и т. д. Но этот персонаж предстает увиденным не только авторским взором, но и чужими глазами, «со стороны». Для Леммерхирта и его семейства он – воплощение доброты, для большинства из своего окружения – глупец и недотепа, для Кнаррпантиса – государственный преступник, для Алины – дитя и т. д. Не надо забывать при этом, что его щедрость, право на независимое поведение и «странности» обеспечены капиталами его отца – франкфуртского патриция, то есть в известной мере обусловлены внешними обстоятельствами.

Если герой «Золотого горшка» просто в силу своей мечтательности не вписывается в обыденную жизнь, то Перегринус не приемлет ее торгашеского характера: «...Будучи еще маленьким ребенком, Перегринус предпочитал разные бляхи дукатам, а к боль-

шим денежным мешкам и счетным книгам возымел вскоре решительное отвращение ... слова «вексель» он просто слышать не мог без судорожного трепета; он уверял, что при этом испытывает такое отвращение, точно скоблят острием ножа по стеклу» (5, 362).

При всем этом явная симпатия к простодушному герою сочетается здесь с более ощутимой насмешкой, а его жизненные установки подвергаются существенному пересмотру. Новая позиция автора в этой сказке проявляется в том, что он не отправляет героя в прекрасную Атлантиду, а заставляет приобщиться к реальным жизненным коллизиям. Чудесное стекло мастера-блохи, обнажающее скрываемые мысли людей, – своеобразная метафора способности человека видеть правду, проникать в суть людских действий и помышлений. Невольно признавая, что мечтательный романтический взгляд, устремленный к высоким сферам и общим законам бытия, уводит от действительности, автор заставляет героя спуститься с небес на землю и увидеть ее неприкрытую и неприкрашенную правду. Благодаря волшебному стеклу Перегринус знакомится с современными нравами, с характером общественной психологии, а через них и общественных порядков. Эпизод с участием Кнаррпанти продолжает критику современного общества, но теперь уже на уровне его политической жизни.

Но именно благодаря этому неслыханному новшеству происходит размывание сказочного жанра. Ироническая трактовка фигуры главного героя приводит к тому, что на глазах читателя его образ раздваивается настолько, что утрачивает свою мифологическую суть, необходимую для персонажа романтической сказки.

Обращает на себя внимание композиционная сложность «Повелителя блох», соединение в нем разных повествовательных планов. Это дало повод для суждений о неорганичности сказочной композиции<sup>23</sup>. Кстати, первым заговорил об этом Кампц. Требуя изъятия сцен, где фигурирует Кнаррпанти, он заявлял, что они введены в произведение с единственной целью «вывести и осмеять различные предметы». Составляя объяснительную записку по делу «Повелителя блох», Гофман в своей защитительной речи, напротив, утверждал, что весь эпизод есть «часть единого целого»<sup>24</sup>.

Кнаррпанти, фактотум при дворе какого-то князька, дабы вернуть расположение властителя, обвиняет Перегринуса в похище-

нии неизвестной принцессы, которую, как оказывается, никто не похищал. Он исходит из простейшего постулата: что «важно прежде всего найти злодея, а совершенное злодеяние уже само собой обнаружится» (5, 410). В действиях Кнаррпанти современники не случайно усматривали сатиру на прусское судопроизводство, с которым автор был хорошо знаком: действия прусских чиновников в отношении дела Яна действительно нашли гротескное, но по существу верное отражение в поведении Кнаррпанти, уверенного в абсолютной невинности Перегринуса и все-таки пытающегося его обличить, используя не относящиеся к делу записи в его дневнике.

Писатель едва ли не впервые в литературе в гротескной форме показал охоту на мысли, проводимую полицейским государством. Вопросы, которыми Кнаррпанти атаковал Перегринуса, «были направлены на то, чтобы выведать, о чем думал Перегринус как вообще всю свою жизнь, так, в частности, при тех или иных обстоятельствах...» «Думанье, полагал Кнаррпанти, уже само по себе, как таковое, есть опасная операция, а думанье опасных людей тем более опасно...» (5, 426).

Откровенно сатирические сцены, изображающие гротескную фигуру тайного советника, – важное звено в цепи сказочных событий. Исключение их в первом издании как раз и привело к нарушению внутренней логики всего произведения. Весьма вероятно, что неодобрительная оценка сказки у Г. Гейне связана с тем, что он имел дело с подцензурным вариантом. Гейне писал: «В книге нет устойчивости, нет большого средоточия, нет внутреннего цемента. Если бы переплетчик перепутал ее листы, этого, наверное, никто бы не заметил»<sup>25</sup>. Любопытно, однако, что Гете, который весьма сдержанно, а порой даже неодобрительно относился к безудержным фантазиям романтиков вообще и гофмановским в частности («Золотой горшок» был им жестоко раскритикован), по прочтении «Повелителя блох», в отличие от Гейне, вынужден был признать, что «удивительный способ», которым автор «соединяет банальные положения с невероятными, невозможными происшествиями, обладает известной привлекательностью, которой невольно поддаешься»<sup>26</sup>.

Столкновение с Кнаррпанти – поворотный пункт в развитии Перегринуса Тиса. После допроса, учиненного тайным советником, Перегринус едва ли не впервые в жизни испытывает «глубокое не-



годование» и начинает подвергать ревизии свою жизненную позицию. В абстрактную и вневременную гармонию вселенной ворвалась дисгармония сегодняшнего дня, оказавшись важным звеном в познании жизни. Перегринус отказывается от прекрасной Гамахеи, предпочтя сказочному существу Розочку, дочь простого переплетчика. Романтическая «жизнь в поэзии» уступает место земному обыкновенному счастью. На сей раз оно, в отличие от «Крошки Цахеса», трактуется без иронии, как единственно возможный вариант счастливого существования.

Современная реальность составляет лишь один план повествования в «Повелителе блох». Наряду с ним существует мифологический, действие которого разворачивается в правремени и, согласно традиции романтической сказки и гофмановского «двоемирия», отражает якобы некогда существовавшую, а ныне утраченную гармонию мира. Действующие лица выступают в двойном обличье – реальном и мифологическом. В мифологическом каждому из них уготована роль носителя неких отвлеченных принципов. Дертье Эльвердинк, девица, развлекающая посетителей в домашнем цирке укротителя блох, оказывается принцессой Гамахеей, дочерью сказочного короля Секакиса и Царицы цветов. Она воплощает собой соблазн чувственной красоты. Ее раздражительный воздыхатель, бывший иенский (Иена – город романтизма!) студент Георг Пепуш – сказочный Цехерит, с незапамятных времен воспылавший страстью к принцессе. Перегринус Тис – король Секакис, обладатель волшебного талисмана... Мифологическое действие, как и полагается, заканчивается победой романтической любви: Гамахея и Цехерит соединяются в сладостном смертельном объятьи и возвращаются в свое мифическое бытие.

Но при этом весь этот «высокий план» пропитан разрушительной иронией. Герои мифа, оказавшись в житейских обстоятельствах, теряют свой ореол, иронически переосмысляются. Великолепный *Sactus grandiflorus* оборачивается несдержанным и колючим (как чертополох) Пепушем, дочь Царицы цветов Гамахея – легкомысленной и суетной девицей и т. п. Традиционное торжество романтического Эроса утрачивает в финале свою безусловную серьезность и выступает скорее как «память жанра» (М. Бахтин). И сам Перегринус – король Секакис, обретя «земную оболочку», не только

утрачивает свой сияющий ореол, но и гротескно разрушает сам миф. После того, как в абстрактную и вневременную гармонию вселенной ворвалась дисгармония сегодняшнего дня, сказочный жанр дал весьма заметную трещину. Измеренный масштабами реальности романтический миф продемонстрировал свою умозрительность.

Сказка перестает посягать на постижение высокого смысла мироздания и буквально на наших глазах превращается просто в занимательный рассказ со счастливым концом.

Ее финал условно можно назвать «романтическим»: гармония любви Перегринуса и Розхен тоже по-своему означает торжество поэзии. Но происходит оно не в волшебном царстве Атлантиде, а на грешной земле и совершается не с помощью волшебных сил, а просто и естественно. Высокая любовь, знаменующая здесь финальное торжество героя, теперь «зажигает факел Гименея, как добрую домашнюю свечу, при ясном свете которой, как сказано в сказке, хорошо читать, писать, шить, вязать чулок...» ( 5, 469).

Объективно-иронический смысл этой сказочной концовки заключается в том, что свое благополучие Перегринус получил только после того, как выбросил прочь стекло, разоблачающее людские помыслы. И тем самым как бы перестал жаждать истины. «Взыскующий герой» отказался от своего предназначения, и романтический жанр тоже отказался от воплощения высоких основ мироздания. Тем самым «безумная и причудливейшая из всех сказок», как характеризовал ее сам Гофман, знаменовала собой исчерпанность большой литературной традиции. Разрушая сложившуюся жанровую целостность, ирония и здесь способствовала рождению новых, более приближенных к реальности эстетических форм.

Ш

Немецкий романтизм и русская литература



## Немецкая и русская сказка в эпоху романтизма

Немецкая романтическая сказка в той или иной мере нашла продолжение или, скорее, видоизменение в литературах других народов. Во Франции в этом жанре творил Нодье, в Англии она приобрела у Диккенса форму «рождественского рассказа». В первой половине XIX века этот жанр может считаться достаточно распространенным. В других странах он не унаследовал мифотворящие качества, но сохранил интерес к чудесному и надежду на победу доброго начала.

«Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обычным и необычным...», – писал А. Блок<sup>1</sup>. Это свойство жанра было изначально родственно романтической эстетике с ее стремлением к преобразению жизненных явлений. В немецкой сказке к этому прибавлялись еще и поиски истинного содержания жизни, скрытого за ее внешней оболочкой. Сказка способствовала «романтизации» мира. В понимании романтиков *романтизировать* мир – значило уловить его первоначальный смысл, раскрыть связь вещей, художественно воссоздать бытие в его универсальном – многообразном и многозначном – звучании. «Придавая банальному высокий смысл, примелькавшемуся таинственные очертания, известному достоинство неизвестного, конечному отблеск бесконечного, я их романтизирую», – писал Новалис<sup>2</sup>.

Возникшая как самостоятельный жанр, почти без опоры на традицию, немецкая романтическая сказка была призвана в первую очередь выразить мироощущение поколения в его подвижности и развитии. Вместе с тем само наличие и распространенность этого жанра свидетельствовали о его особом значении именно в эту эпоху. Хотя немецкая литературная сказка почти не использовала национальные сказочные сюжеты, она возникла и развивалась как раз в ту пору, когда братья Гримм занимались своей собирательской деятельностью. Тот интерес к фольклору, который возник у представителей романтического поколения, видимо, нельзя объяснять только пробуждением национального чувства, но и пристрастием романтического сознания ко всему необычному и чудесному, его способности сообщать «примелькавшемуся таинственные очертания».

Вопрос о том, имел ли этот *самый романтический* жанр немецкой литературы типологический аналог в литературах других народов, как воспринимался ими, насколько усваивался и в каком направлении перерабатывался, может пролить свет не только на проблему межнациональных литературных связей, но и выявить своеобразие развития романтизма в разных национальных литературах.

В какой мере немецкая сказка была известна в России и как была воспринята? Ответ на этот вопрос может хотя бы отчасти прояснить направление эстетических поисков в русской литературе первых десятилетий XIX века.

С самого начала следует оговориться, что наиболее значительные достижения в области русской литературной сказки ни типологически, ни генетически не сравнимы с литературной сказкой немецкого романтизма. В сознании русского читателя понятие о литературной сказке прочно связано со сказками Пушкина, с «Коньком-горбунком» П. Ершова, отчасти со сказками В. Даля. Все они возникли с опорой на народную сказочную традицию, хотя во многом и изменили ее.

Когда Пушкин в своих сказках использовал иностранные (в частности, немецкие) источники, он сильно трансформировал заимствованный сюжет, «вводя в скупую фольклорную схему житейскую «текучку», раскрывая в «неподвижности» тотальное движение»<sup>3</sup>. Заимствованным материалом он всегда пользовался вольно, органически включая в него отдельные мотивы, сюжетные ситуа-

ции, имена из народной сокровищницы<sup>4</sup>. Неслучайно Гоголь в письме к Данилевскому от 2 ноября 1838 года называл пушкинские сказки «совершенно русскими»<sup>5</sup>.

Расцвет русской литературной сказки приходится на 1830-е гг. В это же время развивается и русская фольклористика. Литературная сказка поэтому естественно опирается на народное достояние и во многом способствует открытию его подлинной сущности и эстетического богатства. В. Я. Пропп писал: «Понадобился гений Пушкина, чтобы впервые понять подлинную народность русской сказки. Понадобилась пронизательность Белинского, чтобы впервые определить основы философии и эстетики народной поэзии, и в том числе сказки»<sup>6</sup>.

Связь с немецкой литературной сказкой в русской литературе, тем не менее, тоже имела место, но опыты русских писателей в этом направлении оказались не на главном пути развития литературной сказки в России, хотя и развивались параллельно с ним.

Самые первые попытки перенесения на русскую почву «самого романтического» жанра немецкой литературы принадлежит Антонию Погорельскому (А. А. Перовскому). Погорельский хорошо знал немецкую словесность. Вместе с русской армией в 1813–1816 гг. он находился в Дрездене и, весьма вероятно, именно там познакомился с произведениями романтической литературы. Свойственная ей тяга к фантастическому, ощущение странной запутанности жизни и таинственных сил, управляющих ею, видимо, остановили на себе внимание начинающего литератора, потому что уже первые произведения Погорельского несли на себе явственный отпечаток чтения Гофмана. Эта связь была настолько очевидна, что послужила основанием для зачисления писателя в ряды «подражателей Гофмана»<sup>7</sup>. Эта характеристика нуждается в уточнении. А. Погорельский действительно часто заимствовал фабулу и отдельные мотивы у широко известного немецкого романтика. Однако обрабатывал и истолковывал их он по-своему и в этих обработках настолько приближался к основным эстетическим устремлениям русской литературы, что практически полностью игнорировал изначальную направленность оригинала. При очевидном неравенстве дарований можно, однако, утверждать, что Погорельский не столько «подражал» Гофману, сколько вступал с ним в диалог<sup>8</sup>.

Он отчетливо наблюдается в известной сказке писателя «Черная курица, или Подземные жители». Она вышла в свет в 1829 году с подзаголовком «Волшебная повесть для детей» и сразу же привлекла внимание современников сходством со сказкой Людвига Тика «Эльфы». В рецензии на «Черную курицу» М. Н. Погодин отметил это сходство, заодно указав на подражательный характер сказки и отсутствие «вероподобия» в повествовании<sup>9</sup>. Погорельский, по-видимому, действительно заимствовал некоторые мотивы из тиковских «Эльфов». Описание подземного царства в «Черной курице», куда отправляется герой сказки Алеша, имеет много общего с изображением царства эльфов у Тика, где семь лет провела маленькая Мария. В обеих сказках раскрытие тайны существования волшебного царства влечет за собой уход его обитателей и исчезновение чуда из жизни.

Однако на этом, пожалуй, и кончается сходство. Его очевидность лишней раз подчеркивает различие обеих сказок и принципиально разные задачи их создателей. При более пристальном рассмотрении сказка Погорельского выступает не столько подражанием, сколько творческой переработкой, причем переработкой сознательной, отвечающей тенденции развития и национальным задачам русской литературы. По справедливому замечанию Р. Ю. Данилевского, «изображение психологии реального ребенка, черты быта частного пансиона на Васильевском острове в Петербурге, наконец, явная дидактическая мысль, которую не хотел замечать Погодин, – все это не нуждалось в литературных источниках»<sup>10</sup>.

При сравнении обоих произведений, прежде всего, бросается в глаза гораздо большая конкретность обрамляющего волшебные события рассказа у Погорельского, чем у Тика. Неслучайно автор назвал свое произведение «волшебной повестью». Предметность, точность в изображении мужского пансиона сообщает повествованию оттенок достоверности. Писатель дает реальные топографические подробности (Первая линия Васильевского острова), конкретно детализирует место действия: «Дом... был о двух этажах, крытый голландскими черепицами. Крыльцо, по которому в него входили, было деревянным и выдавалось на улицу... Из сеней довольно крутая лестница вела в верхнее жилье, состоявшее из восьми или девяти комнат, в которых с одной стороны жил содержа-



тель, а с другой были классы»<sup>11</sup>. Учтен даже материал, из которого сделан забор пансиона, – барочные доски с дырками от деревянных гвоздей и т. д.

У Тика этому соответствует самое общее описание местности и дома арендатора: «Их дом стоял на небольшой зеленой возвышенности, окруженный изящным забором, охватывавшем также сад с цветами и фруктами»<sup>12</sup>. Разница в технике описания понятна: сказка не нуждается в точном определении места действия. «Тридевятое царство, тридешатое государство» народной сказки в немецком романтическом жанре чаще всего приобретает обобщенные черты некоей местности, то изобилующей зеленью и плодами, как в «Эльфах», то таинственно-мрачной, «романтической», как в «Руненберге». Пространство тиковской сказки не претендует на приближение опыта героев к опыту читателя, оно направлено на создание настроения. Как пишет В. М. Жирмунский, «...фактическая сторона не является главной, самой важной для Тика. Она возникает на колеблющейся смене музыкальных настроений, радостей и печалей в душе героев, на которые сочувственным движением открывается душа природы»<sup>13</sup>.

Творца романтической сказки, как правило, мало интересует время и место действия, поскольку жанр был направлен на выявление неких общих законов бытия. К романтической сказке немцев, во всяком случае на раннем этапе ее развития, можно применить слова Г. Гессе, сказанные о Новалисе, что его сказка «лишена времени (zeitlos), все в ней происходит сегодня, никогда и всегда...»<sup>14</sup>.

Русской сказке с самого начала был чужд вневременной метафизический характер мышления немцев. В этом смысле несомненный интерес представляет своеобразная историческая заставка в сказке Погорельского. Действие ее отнесено в прошлое, но не в «незапамятные» сказочные времена; оно отдалено от читателя всего «лет на сорок тому назад». Для дальнейшего развития сказочного действия это обстоятельство не имеет ровным счетом никакого значения, но оно по-своему знаменательно, так как означает отталкивание от вневременных, вечных коллизий, указывает на иной характер и иную направленность повествования по сравнению со столь легко угадываемым иностранным источником.

Разным в обеих сказках оказывается и природа чудесного. В сказке Тика царство эльфов метафорически воссоздает гармонию взаимодействия скрытых сил природы. Романтическое одушевление природы, подчеркивание ее творческого начала, характерное, например, для философии Шеллинга, находит свое воплощение в волшеббно-фантастических картинах сказочного мира. Фольклорно-мифологические образы приобретают характер философских символов, олицетворяющих единство природы и духа.

В местности, где поселились эльфы, подземные воды, согретые подземным огнем, питают источники, поэтому зеленеют поля. Наливаются зерном колосья, буйно цветут и плодоносят сады. Природа предстает в непрестанном движении, вечном изменении элементов, соседствующих друг с другом и переходящих один в другой. Внутренняя жизнь природы рисуется как мир гармонии и красоты. Звуки неизвестно откуда раздающейся музыки, ароматы, цветущие растения, ослепительное сияние смешивают ощущения всех органов чувств. Характерные для романтиков синестетические образы направлены на передачу «языка» и «души» природы.

Фантастическое подземное царство в сказке Погорельского лишено всякого философского подтекста. То, что увидел там маленький Алеша, порождено воображением мечтательного и начитанного мальчика. В подземном царстве – рыцари и пажы, король и министр, сражения и охоты. Усыпанные драгоценными камнями дорожки да разноцветные деревья сказочного сада лишь очень отдаленно напоминают многокрасочный блеск тиковского царства эльфов. Битва с крысами выглядит реминисценцией из гофмановского «Щелкунчика», а низкорослые жители подземного царства явно и недвусмысленно восходят к маленьким человечкам из сказки братьев Grimm «Гномы» (*Die Wichtelmänner*). Алеша вспоминает, что читал в книжке о сапожнике, разбогатевшем благодаря работе на гномов.

Сказочное царство – не метафора универсального бытия, а фантазия мальчика, начитавшегося книг из библиотеки своего учителя, который, как сказано в сказке, «...был родом немец, а в то время в немецкой литературе господствовала мода на рыцарские романы и на волшебные повести, – и библиотека, которой пользовался наш Алеша, большею частью состояла из книг сего рода»<sup>15</sup>.

Уже было замечено, что сказка Тика написана «не для детей и не о детях»<sup>16</sup>. Детское восприятие для романтика Тика – тот магический кристалл, который дает возможность за внешней оболочкой разглядеть внутреннюю сущность вещей. Дети обладают способностью к воображению. Это – подлинно поэтический дар. Им наделена маленькая Мария. Какой бы безрассудной ни казалась она взрослым, именно ей открылось царство эльфов – скрытая поэзия бытия. Вера в возможность чуда – удел детства, внутреннее достоинство, тайна, которую должно оберегать от мира, не подвергать проверке разумом. Не нужно становиться «взрослым и благоразумным»<sup>17</sup>. Выдав тайну эльфов, Мария нарушила запрет. Эльфы покинули местность. Вместе с ними из мира ушла радость, стали высыхать источники, вянуть растения, когда-то цветущая местность превратилась в бесплодную. Исчезновение сказочного царства – знак неблагоприятия в мире.

Мысль русского писателя развивается в ином направлении. А. Погорельский не стремится к философствованию. Было бы, однако, ошибкой полагать, что он попросту «упрощает» содержание источника. Используя элементы чужого сюжета, он направляет повествование к иной цели. Сказка трансформируется в повесть. Волшебный элемент утрачивает философско-иносказательный характер и даже получает реальное объяснение. Все происшедшее привиделось мальчику во сне, следовательно, не является правдой, а выступает лишь как плод возбужденного воображения. Образ Алеши приобретает черты психологической достоверности: даже желание, не учившись, отвечать свой урок естественно для мальчика, уставшего от строгости учителей. К тому же он высказывает его, не подумав, «так как ему казалось неучтивым заставлять дожидаться короля»<sup>18</sup>.

Тот моральный урок, который герой (а вместе с ним и читатель) извлекает из сказки, недвусмысленно указывает на дидактические цели рассказчика, совершенно чуждые духу немецкой романтической сказки. Ранняя романтическая проза в России была еще тесными узами связана с просветительскими тенденциями, все процессы протекали в ней в более сложной форме<sup>19</sup>, что и обусловило особый характер восприятия и истолкования немецкого романтического жанра.

Вторым русским писателем, в творчестве которого ощути-ма связь со сказочным творчеством немецких романтиков, был В. Ф. Одоевский. Русская критика прочно связывала его имя с Гофманом. Близость между этими художниками была, но она была не подражательного свойства. Она покоилась на типологически близком мироощущении и сходстве идеологических задач<sup>20</sup>.

В своих «Пестрых сказках» (1833) Одоевский еще очень далек от романтического жанра. Его сказка тяготеет к притче с отчетливо выраженной морализаторской тенденцией. Ее фантастика не разбивает рационалистических основ чисто просветительского мышления. Гротеск имеет аллегорический характер. Наглядность моральных выводов чаще всего откровенно дидактична. Лишь в сказке «Игоша» отчасти намечается прорыв писателя в иную художественную систему и типологическое родство с принципами немецкой романтической сказки<sup>21</sup>. Речь идет не о заимствовании или влиянии, а о сходных законах художественного мышления, хотя и не исключена возможность своеобразного «толчка извне», связанного с чтением и осмыслением прочитанного.

В «Игоше» повествование ведется от первого лица и изобилует конкретными бытовыми подробностями. Рассказчик вспоминает детство, запавшую в сознание реплику нянюшки по поводу внезапно открывшейся двери: «Безрукий, безногий дверь открыл, дитятко», слышанные от отца рассказы извозчиков о проказливом домовом по прозвищу Игоша. Если его не задобрить, то он «...пойдет кутить: то у попадьи квашню опрокинет или на горшке горох выбросает; а у нас или у лошадей подкову сломает или у колокольчика язык вырвет...»<sup>22</sup>.

В детском сознании рассказчика этот образ претворяется в тайного помощника игр, в того, на кого можно свалить шалости. Взрослые не верят в Игошу, для ребенка же он абсолютно реален.

Реминисценции из Гофмана здесь достаточно отчетливы. Нянюшкин рассказ повлиял в детстве на Натанаэля, героя новеллы «Песочный человек»; в известной степени фантастическая фигура Игоши может напомнить Чудесное дитя из одноименной сказки Гофмана или Марию из тиковских «Эльфов». Одоевский, как известно, хорошо знал немецкую словесность<sup>23</sup>.

Но, как уже говорилось, если эльфы у Тика представляют скрытые природные силы, а Чудесное дитя у Гофмана – поэзию природы, противопоставленную педантичной книжной премудрости, то образ Игоши – странного существа без рук, без ног, скорее всего, восходящий к устному фольклорному рассказу, подается только как образ, возникший в воображении ребенка – «полусонного состояния» младенческой души.

Заканчивая свое повествование, рассказчик замечает: «Малопомалу ученье, служба, житейские происшествия отдалили от меня даже воспоминания о том полусонном состоянии моей младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью; этот психологический процесс сделался для меня недоступным; те условия, при которых он совершался, уничтожились рассудком; но иногда, в минуту пробуждения, когда душа возвращается из какого-то иного мира, в котором она жила и действовала по законам, нам здесь не известным, и еще не успела забыть о них, в эти минуты странное существо, являвшееся мне в младенчестве, возобновляется в моей памяти, и его явление кажется мне понятным и естественным»<sup>24</sup>.

Сказка не имела успеха у русских читателей. Характерно, что В. А. Сеченова, мать Одоевского, в письме к сыну признавалась, что не поняла «Игошу»<sup>25</sup>. Белинский охарактеризовал эту вещь как сказку, «в которой все непонятно, от первого до последнего слова, и которая поэтому вполне заслуживает названия фантастической». Критик почувствовал здесь чуждую русскому художественному развитию немецкую стихию, когда прибавил к сказанному: «Мы имеем причины думать, что на это фантастическое направление нашего даровитого писателя имел большое влияние Гофман»<sup>26</sup>.

В творчестве В. Ф. Одоевского «Игоша» оказался единственной в своем роде попыткой освоить характерологические особенности немецкого романтического жанра. Можно сказать, что опыт не удался. Произведение примечательно лишь как доказательство внутренней чужеродности этой жанровой формы русскому художественному развитию.

Зато «Городок в табакерке» справедливо причисляется к удачам автора. Сказка вышла отдельным изданием в 1834 году и до сих пор пользуется неизменным успехом у маленького читателя. Со-

временная критика тоже связывала ее с гофмановской традицией. Белинский писал, что «она принадлежит к разряду фантастических повестей: через нее все дети поймут жизнь машины как какого-то живого, индивидуального лица, и под нею не странно было бы увидеть имя самого Гофмана»<sup>27</sup>.

Критик ошибался. Несмотря на некоторое внешнее сходство, «Городок в табакерке» и сказки Гофмана – произведения противоположные друг другу. Конечно, оживший механизм музыкальной шкатулки может отдаленно напомнить баталии игрушек и мышей в «Щелкунчике». Но лишь весьма отдаленно. Сходство обманчиво и исчезает мгновенно при мало-мальски внимательном сравнении сказок.

Прием одушевления вещей у Гофмана связан с его страхом перед нивелировкой человеческой личности (образ автомата), с ощущением удручающе грозной власти вещей и быта в окружающем художника мире. Кофейник и дверной молоток в «Золотом горшке» оживлены, потому что вещи способны заменить человека, равновелики ему по значению. Гофману совсем не свойственно радостное удивление перед гением технической мысли. Она пугает его, потому что на место живого существа, живых созданий природы ставит искусственные поделки ограниченного человеческого ума.

В сказках эта мысль звучит особенно отчетливо. Великолепный замок крестного Дроссельмейера с башнями и кланяющимися фигурками в «Щелкунчике» только на короткое время приковывает к себе внимание детей. Механическая красота не дает простора воображению: «...Раз нарядные человечки в замке только и знают, что повторять одно и то же, что в них толку...» – резюмирует маленький герой сказки<sup>28</sup>. Сказка «Чудесное дитя» вся строится на противопоставлении искусно сделанных механических игрушек живым дарам природы.

Городок в табакерке Одоевского вполне сродни изящному сооружению крестного Дроссельмейера. Но отношение автора и маленького Миши, героя сказки, к искусному творению рук человеческих совсем иное. Повествование в доступной форме раскрывает действие механизма музыкальной табакерки. «Образы» мальчиков-колокольчиков, дядек-молоточков, надзирателя госпо-

дина Валика и принцессы-пружинки обладают очевидной и однозначной аллегорической художественностью.

Это принцип совершенно чужд немецкой романтической сказке. Ее условность другого порядка. «Не было ничего более чуждо Гофману, чем создание аллегорий, – пишет известный исследователь его творчества Вальтер Харих<sup>29</sup>. – Даже «Щелкунчик» – самая детская из гофмановских сказок, и то исполнена такой игры воображения и внутренней ироничности, что Теодор из «Серапионовых братьев» выражает вполне резонное соображение, что дети едва ли смогут уловить тонкие нити, связывающие сказку в единое целое, и в лучшем случае смогут позабавиться только ее отдельными деталями»<sup>30</sup>.

По словам исследователя, все герои гофмановских сказок сочетают в себе «...доверчивость детской души и силу художнического воображения. Эти качества помогают сказочным героям освободиться от ограниченности повседневной суеты и узреть чудо жизни. Потому что их цель – познание глубочайшей сути природы»<sup>31</sup>.

Одоевский и его герой из «Городка в табакерке» меньше всего претендуют как на воображение художника, так и на познание глубочайшей сути природы. Цель автора скромней – преподать основы точных знаний. При чтении сказки маленький герой знакомится с устройством механизма, а попутно и с законами перспективы: «...вдали все кажется маленьким, а подойдешь – большое», узнает и принципы, определяющие высоту музыкального звука: «...кто из нас побольше, у того и голос потолще»<sup>32</sup>. Назидательное заключение сказки тоже не в духе романтического жанра. Она заканчивается словами: «Ну, теперь вижу, – сказал папенька, – что ты в самом деле понял, отчего музыка в табакерке играет; но ты это еще лучше поймешь, когда будешь учиться механике»<sup>33</sup>. Все сказанное свидетельствует, что в этой сказке Одоевский оказался гораздо ближе к русской традиции, заложенной Погорельским, чем к Гофману или вообще к сказке немецкого романтизма.

Гораздо больше точек соприкосновения с романтическим жанром наблюдается не в сказках Одоевского, а в его повести «Сильфида» (1837). По духу и характеру она близка сказке Гофмана «Золотой горшок». Это сходство не осталось в критике незамечен-

ным<sup>34</sup>. В обоих произведениях воображаемый мир мечты противостоит плоскому убожеству мира действительного. Реальность и мечта образуют две неслиянные сферы, рождая характерное для романтического мироощущения и особенно показательное для Гофмана «двоемирие». Типологическое соответствие художественного мышления двух писателей здесь налицо. Можно, по-видимому, говорить и о влиянии. Совпадения в частности свидетельствуют о хорошем знании Одоевским произведений Гофмана.

Гофман неоднократно касался общения человека с миром стихийных духов. В сказке «Королевская невеста» господин Дапсель фон Цабельгау убежден в существовании духов земли, воздуха, воды и огня, которые жаждут союза с человеком и появляются перед ним в цветке, пламени или стакане воды. Сильфида в рассказе Одоевского возникает на дне наполненной водой хрустальной вазы, куда опущен бирюзовый перстень. Само явление Сильфиды напоминает соответствующее место из новеллы Гофмана «Стихийный дух». Желание героя «убить это негодное просвещение» отдаленно восходит к ироническим пассажам в сказке «Крошка Цахес» по поводу официально насаждаемого просвещения, а сравнение помещичьих дочек с «огородной зеленью» и вовсе выводит на сказку «Королевская невеста», русский перевод которой, кстати, появился в 1832 году.

Духовный и мистический союз главного героя повести – помещика Михаила Платоновича с духом воздуха Сильфидой – аналогичен романтическому томлению героя гофмановской сказки Ансельма по золотисто-зеленой змейке Серпентине – дочери всемогущего князя духов Саламандра. В обоих случаях чувства героев раздваиваются между тяготением к реальной женщине и к неземному волшебному созданию (Катенька и Вероника). Союз с этим созданием рассматривается как возможность высшего бытия, устремленного к поэтическим истокам жизни и природы. В обоих произведениях центральную коллизию образует романтический конфликт между высокой поэзией и банальной действительностью. У Одоевского он подчеркнут тройным эпиграфом к повести.

Включение фантастического элемента в реальное течение повседневной жизни роднит повесть Одоевского с гофмановской сказкой. Образы поэтического мира раскрашены всеми красками ро-



мантической синестезии: здесь «веет солнце, звучат цветы, благоухают звуки...»<sup>35</sup>. Характер изображения поэтического мира совершенно аналогичен гофмановскому. У него: «молнии сверкают в кустах, алмазы, как блестящие глаза, выглядывают из земли; высокими лучами поднимаются фонтаны, чудные ароматы веют, шелестя крылами...»<sup>36</sup>.

Есть однако и разница. Гофмановскому эстетическому миру Одоевский противопоставляет картину исторической жизни природы и общества в духе свойственного ему философского универсализма. Мистические видения окрашиваются в тона социальной утопии: «...И снова солнце светит, воздух тих и прохладен, лобызает брат брата, и сила преклоняется перед невинностью...»<sup>37</sup>. Немецкие романтики почти никогда не грезили о социальной гармонии.

Сказочное торжество в финале «Золотого горшка» оборачивается «жизнью в поэзии». Ансельм обретает Серпентину в волшебном царстве Атлантиде. Одоевский существенно меняет концовку. Излеченный от своих поэтических устремлений с помощью бульонных ванн, Михаил Платонович женился на Катеньке, «завел псарную охоту, поташный завод, плодопеременное хозяйство, мастерски выиграл несколько тяжб по землям...; здоровье у него прекрасное, румянец во всю щеку и препорядочное брюшко...»<sup>38</sup>.

Эстетической концовке романтической сказки Одоевский противопоставляет здесь финал, диктуемый реальной жизнью. Вполне в духе романтизма он склонен считать современное бытие лишенным красоты и поэзии, но вместе с тем недвусмысленно выявляет реальную неосуществимость романтического бегства в «царство эстетической видимости».

Переключение повествования в иную жанровую форму имело и другие важные последствия, принципиально менявшие всю структуру произведения по сравнению с романтическим жанром. Эпистолярная форма претендовала на достоверность изображаемого в противовес откровенной сказочной условности.

Бытовые реалии в сказках Гофмана ярче всего выступают в гротескной форме. «Его истории представляют собой модели повседневности, обретающей призрачный характер», – пишет Франц Фюман<sup>39</sup>. Современный быт – царство оживших вещей и омертвело застывших марионеточных персонажей. В нем утрачены есте-

ственные пропорции, и только с помощью художественного заострения можно выразить устрашающую реальность его бездуховности.

В повести Одоевского бездуховность бытия, не теряя своей художественной убедительности, представляла в исторической и национальной конкретности. Вид из окна барского дома: «... огород, две-три яблони, четверугольный пруд, голое поле – и только...», визит соседей, их «полное, равнодушное невежество обо всем, что происходит вне их уезда»<sup>40</sup> – все эти детали уездного помещичьего быта обладают большей конкретностью, чем, скажем, возлияния пунша и кофепития в среде гофмановских конректоров и регистраторов. Повествование обретает реалистический характер. Включение в него фантастики потребовало от автора художественной мотивировки. В сказке фантастическое воспринимается естественно уже в силу законов самого жанра. Повесть требует его обоснования. Таким обоснованием в «Сильфиде» является упоминание о болезни Михаила Платоновича. С самого начала читателю известно, что герой отправился в деревню по совету докторов, чтобы излечиться от «сплина». После чтения каббалистических книг и общения с Сильфидой он меняется физически. Он бледен, исхудал и не принимает никакой пищи. Перед нами картина почти клинического безумия. История общения с Сильфидой изложена только в записках Михаила Платоновича, так что читатель вправе воспринимать ее не как действительное событие, а как форму галлюцинации.

Отзываясь о Гофмане, Одоевский ставил ему в заслугу изобретение «особого рода чудесного». «Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую – действительную; так что гордый читатель XIX века нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выявляется все то, чем это происшествие может быть объяснено весьма просто, – таким образом, и волки сыты, и овцы целы; естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, и вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...», – писал он в примечании к «Русским ночам»<sup>41</sup>.

Это часто цитируемое высказывание Одоевского лишь частично определяет характер фантастического у Гофмана. Для творче-

ства немецкого романтика оно отнюдь не показательно; его фантастическое не всегда и даже не часто поддается рациональному объяснению. Одоевский характеризует здесь ту форму фантастического, которая была наиболее близка его собственным эстетическим устремлениям. В контексте его повести общение с Сильфидой на одинаковых правах может рассматриваться как плод больного воображения героя и как знак существования иных форм жизни и духа. То есть, говоря словами самого Одоевского, «естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа».

Романтическая сказка, как уже говорилось, менее всего была рассчитана на удовлетворение «духа анализа». Ее изначально заданная иррациональность была призвана закрепить непознаваемое, но интуитивно ощущаемое чудо жизни, принципиально недоступное разуму и логике. Помешательство Михаила Платоновича хоть и не отвергается окончательно, тем не менее не исключается из логики повествования. У Гофмана же Ансельм представляется помешанным только ограниченным филистерам, не способным понять высокие волнения поэтического духа. Для автора он – носитель подлинного восприятия жизни, поэт, *энтузиаст*.

Несмотря на очевидное сходство проблематики, «Золотой горшок» и «Сильфида» – произведения разные не только в жанровом отношении, но и по смысловому итогу. Гофман стремится закрепить мысль о «жизни в поэзии» как единственно возможной форме бытия высокой природы, Одоевский рисует процесс утраты романтических иллюзий под натиском реальных жизненных обстоятельств. И в этом смысле его произведение предвосхищает дальнейшее развитие русской художественной мысли, движение которой шло в направлении реалистической передачи жизненных конфликтов. В судьбе Михаила Платоновича предвосхищается путь развития таких героев русской литературы, как, например, Адуев младший из «Обыкновенной истории» Гончарова.

Поскольку повесть Одоевского все-таки еще сохранила связь с эстетическими принципами немецких романтиков и тем самым расходилась с магистральной тенденцией русского литературного развития, в современной критике она встретила прохладный прием. Напечатавший «Сильфиду» в «Современнике» Пушкин в письме к

автору, тем не менее, весьма недвусмысленно отдал предпочтение рассказам автора, лишенным фантастики: «Конечно, Княжна Зизи имеет больше истины и занимательности, нежели Сильфида», – писал он в конце 1836 года<sup>41</sup>.

Примечательно отношение Белинского к повести. В «Литературной хронике» «Московского наблюдателя» за 1838 год (Т. XVI, март, кн. 1) он замечает, что с удовольствием прочитал «Сильфиду». А в 1844 году в статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского» расценивает это произведение неоднозначно. Ему нравятся зарисовки реальной действительности в нем, но он решительно критикует его мистический элемент. Он пишет: «Пока автор держится действительности, его талант увлекателен по-прежнему и проблесками поэзии и необыкновенно умными мыслями, но как скоро впадает он в фантастическое, изумленный читатель поневоле задает себе вопрос: шутит с ним автор или говорит серьезно? Герой повести «Сильфида» очень занимает нас, пока мы видим его в простых человеческих отношениях к людям и жизни; но наше участие к нему, несмотря на искусство и высокий талант автора, тотчас погасает, как скоро он начал отыскивать какую-то Сильфиду на дне миски с водою и бирюзовым перстнем»<sup>43</sup>.

В сороковые годы, когда в русской литературе начало победоносно утверждаться реалистическое направление и фантастическое стало восприниматься как пустая выдумка, критик изменил свою позицию.

Немецкая романтическая сказка не дала больших всходов на почве русской литературы в отличие, например, от романтической поэмы. Но опыт соприкосновения с этим жанром в творчестве русских писателей тоже по-своему показателен. В нем с большой полнотой выявила себя специфика воспринимающей литературы. В процессе ее развития воспринимаемые явления иноязычной словесности претерпели трансформацию и творческую переработку в духе национальных эстетических задач. Произошло то, что теория сравнительного изучения литературы называет «изменениями исконной функции литературного явления в условиях нового контекста»<sup>44</sup>.

## Э. Т. А. Гофман и русская литература

Русская судьба Гофмана необычна, даже по-своему феноменальна. На родине его читали, но мало чтити, в России же он нашел себе почитателей и вдохновенных продолжателей. К нему здесь всегда относились с величайшей заинтересованностью, хотя на разных этапах литературного процесса оценивали неодинаково. «Волшебного Гофмана» то превозносили до небес и ставили рядом с величайшими гениями человечества, то не менее горячо утверждали, что его творчество не заслуживает внимания и даже вредно. Когда в 1946 году А. А. Жданов – вдохновитель, а может быть, и автор печально знаменитого постановления ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград» – разделялся с неугодными ему писателями – Зощенко и Ахматовой, он заодно обругал и Гофмана, при этом высказался о нем с такой неприкрытой злобой, какую редко испытывают к людям ушедших времен.

Сама незатухающая разноречивость оценок писателя – лишнее свидетельство тому, что для русской литературы он всегда был явлением актуальным, живым. Объяснить этот феномен тем, что Достоевский когда-то назвал «всемирной отзывчивостью» русской литературы, едва ли достаточно. Ей случалось довольно часто испытывать увлечение тем или иным иноземным писателем. Можно вспомнить, например, Байрона – властителя дум целого поколения.

Но влияние Байрона закрепилось в русской литературе лишь на время. Гофман же, как свидетельствуют факты, навсегда.

Вот уже более полутора веков тянется нить гофмановской традиции в русской литературе. Она проявляется по-разному, то более отчетливо, то просматривается с трудом. Отголоски этой традиции в изобилии можно встретить у многих писателей XIX столетия, более всего – у Гоголя и Достоевского, а в XX веке – у Блока и Белого, Булгакова и Окуджавы, Тарковского и др. При этом речь идет, конечно, не о заимствовании. Гофман стимулировал поиски русских писателей, которые не просто усваивали его находки, а перерабатывали их в духе собственных художественных задач.

В России Гофман стал известен уже после своей смерти. Первый перевод его новеллы под названием «Девушка Скюдери» (Повесть века Людовика XIV) появился в «Библиотеке для чтения» в 1822 году. Но уже к 1840 году на русском языке было опубликовано 62 его рассказа и напечатано 14 статей о нем. Начиная со второй половины 20-х годов, в России не было, пожалуй, ни одного литератора, который бы не был знаком с его творчеством. Дневники, письма, мемуары тех лет весьма красноречиво свидетельствуют об этом. Знакомство с Гофманом обнаруживают не только те писатели, чье творчество в той или иной мере было связано с немецким романтизмом или с немецкой философией, но и авторы противоположной идейной и художественной ориентации.

Гофмана читали Жуковский и Пушкин, В. Ф. Одоевский и Гоголь, Достоевский и К. С. Аксаков. Отдельные его темы и мотивы использовали А. А. Погорельский, Н. А. Полевой, М. Ю. Лермонтов, А. К. Толстой и др. Им зачитывались и восхищались люди из кружка Станкевича, декабрист Кюхельбекер и будущий славянофил Самарин. Из далекого Воронежа о присылке ему сочинений Гофмана неоднократно взывал к своим московским друзьям поэт-прасол А. В. Кольцов. Ссылный Герцен замышлял рассказы в духе Гофмана.

Журналистика 30–40-х гг. XIX в. пестрит упоминаниями о нем. Журналы публикуют переводы его сочинений. Среди русских критиков той поры нет ни одного более или менее значительного, в чьих статьях и заметках не был бы упомянут знаменитый немецкий

романтик. В эту пору Гофман – едва ли не самый читаемый из зарубежных авторов. Его имя или упоминание о его рассказах постоянно встречаются в литературе той поры. Книгоиздатели охотно печатают сочинения, авторы которых подражают немецкому фантасту<sup>1</sup>. Эти подражания, часто беспомощные и наивные, по-своему характеризуют литературные пристрастия эпохи.

В двадцатых и особенно в тридцатых годах стало своеобразной традицией или даже модой, собравшись по вечерам, сочинять устные повести на манер гофмановских. С такими импровизированными повествованиями выступали в салонах Мицкевич и Пушкин. В кабинете у кн. В. Ф. Одоевского велись разговоры о Гофмане. «Серрапионовские вечера» устраивались в домах у А. А. Комарова и кадетского капитана Клюге фон Клюгенау. На них присутствовали В. Г. Белинский, П. В. Анненков, И. И. Панаев и др. Н. В. Станкевич с друзьями организовывали музыкальные собрания наподобие «музыкального клуба Крейсера». Обо всем этом сообщают современники.

Большой интерес вызывала личность самого художника. Сведения о берлинской жизни Гофмана и о его привычках становились легендой. И. И. Панаев вспоминал, как Михаил Катков однажды в Петербурге вознамерился во что бы то ни стало, уподобясь Гофману, коротать вечера в каком-нибудь погребке. Приезжавшие в Берлин молодые русские полагали своим долгом посетить ресторан Лютера и Вегнера, где, по преданию, еженощно сживал автор «Кота Мурра» вместе с прославленным актером Людвигом Девриентом.

В 1836 году у Боткина были все основания заметить, что Гофман не умер, а переселился в Россию<sup>2</sup>. «Электрически действовал он на молодые, серьезные умы, считавшие слово его поэтическим прозрением в самую глубину творчества», – свидетельствовал П. В. Анненков<sup>3</sup>.

Обращает на себя внимание то восторженное единодушие, с которым представители разных направлений воспринимали творчество Гофмана. В. Г. Белинский, например, удивлялся, «отчего доселе Европа не ставит Гофмана рядом с Шекспиром и Гете...»<sup>4</sup>. От своих соотечественников таких сопоставлений и таких похвал писатель не устаивался.

Гофмана ценят за глубину проникновения в разные стороны жизни. С. П. Шевырев, например, считал, что ему были открыты «таинственные феномены природы и души»<sup>5</sup>. Н. А. Полевой упоминал Гофмана в числе тех художников, которые «довели искусство до высшей степени»<sup>6</sup>. Н. И. Надеждин видел в нем создателя современной «философической повести», где жизнь «представляется торжественным оправданием высших философских идей»<sup>7</sup>.

Столь глубокое понимание и истолкование творчества Гофмана в России не случайны. Писатель замыкал романтическую эпоху в Германии, синтезировав в своем творчестве эстетические искания своих предшественников. В России его воспринимали как полномочного представителя всего движения, как, может быть, наиболее яркое воплощение «германского гения». Отсюда – подчеркивание философского начала в его творчестве.

Особенно четко и наглядно российское восприятие Гофмана отразилось в посвященной ему статье А. И. Герцена, опубликованной в журнале «Телескоп» за 1836 год. Герцен рисует в своем очерке вдохновенную художественную натуру, вынужденную глубоко страдать от материальных лишений и пошлости окружающего бытия. Он ценит писателя за высокое представление об искусстве и за проникновение в «темные недоступные области психических действий»<sup>8</sup>: «Три элемента жизни человеческой служат основой большей части сочинений Гофмана; и эти же элементы составляют душу самого автора: внутренняя жизнь артиста, дивные психические явления и действия сверхестественные»<sup>9</sup>. По мнению Герцена, Гофман «пренебрег жалким пластическим правдоподобием», поскольку его угнетал «обыкновенный скучный порядок вещей».

Близка к герценовской и точка зрения Белинского. Его многочисленные высказывания о Гофмане рассыпаны по разным его статьям и письмам и, взятые вместе, отражают движение эстетической мысли критика. В 30-е годы Белинский видел в Гофмане «великого, гениального художника» и даже ставил его на одну доску с Шекспиром, Гомером и Пушкиным<sup>10</sup>, а позднее, хотя и отдавал должное автору «Кота Мурра», стал критиковать его за излишества фантазии, называя «гениальным безумцем»<sup>11</sup> или даже «сумасбродным гением»<sup>12</sup>.



Для Белинского, как и для других русских авторов, особым обаянием обладала гофмановская фантастика. По словам критика, она «есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс прошлой рассудочной ясности и определенности»<sup>13</sup>. Она универсальна, ибо одинаково охватывает все тайны бытия: непознанные силы природы, сложность мироздания и внутреннюю жизнь человека. «Гофман – поэт фантастический, живописец невидимого внутреннего мира, ясновидящий таинственных сил природы и духа», – писал Белинский в 1840 году<sup>14</sup>. Позже он те же свойства таланта Гофмана объяснит болезненным расстройством нервов и больше будет ценить сатирическое дарование писателя. Охлаждение Белинского к Гофману отразило те тенденции, которые возникали в русской литературе в 40-е годы в пору появления «натуральной школы». Теперь фантастика стала восприниматься лишь как бегство от реальной жизни.

Суждения критиков о Гофмане, по существу, отражали интересы русской словесности и направление ее поисков. Параллельно с истолкованием шел процесс художественного освоения наследия немецкого писателя. В соприкосновение с его творчеством в России вступали художники, разные по силе таланта и творческой индивидуальности, по направлению художественных вкусов и мироотношению. Этот процесс был сложным. Он включал в себя и подражание, и переработку, и спор.

Первые русские попытки «усвоения» Гофмана носили еще учебнический характер. Немецкий автор привлек внимание русских литераторов в первую очередь своей необычностью, воссозданием сложности жизни, которая открылась всем участникам романтического движения и всем их современникам, а в творчестве Гофмана получила наиболее яркое и, может быть, наиболее общедоступное выражение. В этом смысле можно утверждать, что Гофман повлиял на становление русской романтической прозы.

Первым русским «гофманистом» стал Антоний Погорельский (псевдоним А. А. Перовского). В цикле его рассказов «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) связь с Гофманом совершенно очевидна. Погорельский заимствовал у своего немецкого коллеги отдельные образы, сюжетные ситуации и даже, возможно, саму форму новеллистического цикла: по композиции он напоми-

нает «Серапионовых братьев». Фигура Двойника, с которым в промежутках между новеллами ведет беседы автор, тоже скорее всего навеяна знакомством с автором «Эликсиров дьявола». Это тем более вероятно, что Погорельский с 1813 по 1816 годы был в Германии вместе с русской армией, жил в Дрездене в то самое время, когда там находился и Гофман. В эти же годы появились первые тома «Фантазий в манере Калло» и первый роман писателя. Можно предположить и личное знакомство Погорельского с Гофманом, хотя свидетельств об этом не сохранилось.

Творчество Погорельского находилось у самых истоков русской романтической прозы, которой приходилось осваивать совершенно новый материал. В «Вечерах в Малороссии» собеседники размышляют о чудесах. Они еще берут под сомнение наличие в жизни сверхчувственного элемента, но ясно, что вопрос об этом встал на повестку дня и дожидается своего решения. В обрамляющих частях еще звучит гимн «здравому рассудку», а новеллы свидетельствуют об ином. В них повествуется о случаях экстраординарных, и нет никакого сомнения, что интерес к этим случаям пробудился у автора не без участия Гофмана.

Наиболее характерен в этом отношении рассказ «Пагубные последствия необузданного воображения». Фабула обнаруживает явное сходство с «Песочным человеком». В повести, сочиненной в малороссийском селе Погорельцы, действие происходит в Лейпциге. Герой – романтический юноша из России – наделен совсем не русским именем: Алцест. Как и Натанаэль в гофмановском рассказе, Алцест влюбляется в девушку, увидев ее в окне расположенного напротив дома. Чтобы познакомиться с красавицей, он так же записывается на лекции ее отца – профессора. Как и у Гофмана, красавица оказывается куклой. Даже страшным двойникам Копполе-Коппелиуса в повести Погорельского соответствует адский Вентурино...

Однако налицо не только сходство, но и различие. Для Гофмана интерес представляет «безумие» самой жизни, трагизм судьбы человека, столкнувшегося со страшным и непостижимым началом. Русский автор лишь только протестует против «необузданного воображения». Гофмановский сюжет истолковывается у Погорельского проще и однозначнее. В отличие от Гофмана, он заставляет

своего героя не только влюбиться в механическую куклу, но и жениться на ней. Сцена в спальне, когда происходит открытие истины, доводит фантастический сюжет до логического завершения и знаменует торжество «здорового рассудка», апологетом которого объявляет себя автор.

В другом – и лучшем – рассказе «Вечеров в Малороссии» учеба у Гофмана выглядит более плодотворной. Автор приближается здесь к художественной системе немецкого романтика и сочетает в повести реалии повседневного быта с резким фантастическим гротеском. Перед нами – московская окраина с характерным для нее образом жизни и соответствующим типажом: простодушный почтальон Онуфрич, его корыстолюбивая жена, покорная родительской воле Маша... Это все типично российские фигуры, далекие от гофмановских. Но в этот национально окрашенный быт вторгается фантастика. На первый взгляд вполне обычная жизнь таит в себе какую-то чертовщину. Бабушка Маши оказывается колдуньей. Она отдаленно напоминает Лизу Рауэр из «Золотого горшка». Сцена колдовства с участием черного кота и, наконец, несомненное сходство богатого, но нежеланного жениха Маши Аристарха Фалелеича Мурлыкина с этим котом погружают читателя в чисто гофмановскую атмосферу.

В целом творчество Погорельского находится еще только на пороге романтического искусства. Гофмановская традиция соседствует в нем с трезво рационалистическим представлением о мире, но она обогащает его и способствует преодолению отвлеченного морализаторства. И если справедливы слова одного из исследователей о том, что «Лафертовская маковница» «...способствовала появлению прозаических шедевров Пушкина и Гоголя»<sup>15</sup>, то связь писателя с Гофманом обретает дополнительный интерес и значение.

Критикам XIX века многие повести издателя «Московского телеграфа» Н. А. Полевого представлялись схожими с гофмановскими. Современному читателю это сходство, пожалуй, не столь уж бросается в глаза. В отличие от А. Погорельского, Полевой не опирался на сюжеты и мотивы Гофмана, но эстетические принципы немецкого писателя были Полевому – страстному поборнику романтизма – ближе. Он полностью разделял всеобщее увлечение «великим писателем» Гофманом. Редактируемый им журнал мно-

го сделал для пропаганды его в России. Затронутые им проблемы нашли своеобразное, хотя и переосмысленное отражение в таких произведениях Н. Полевого, как «Блаженство безумия» (1833), «Живописец» (1833), «Аббадонна» (1834).

В первом из них ссылка на Гофмана присутствует в самом тексте. История об Антиохе, который впал в безумие после смерти своей возлюбленной, погубленной коварством и злобой, возникает как аналогия «Повелителю блох»: «Мы читали Гофманову повесть Meister Floh. Различные впечатления быстро изменялись в каждом из нас, по мере того, как Гофман, это дикое дитя фантазии, этот поэт-безумец, сам боявшийся привидений, им изобретенных, водил нас из страны чудесного в самый обыкновенный мир, из мира волшебства в немецкий погребок, смеялся над нашими ожиданиями, обманывал нас непрерывно и, наконец, скрылся, как мечта, изглаженная крепким утренним сном»<sup>16</sup>.

Сходство с Гофманом в этой повести весьма отдаленное. История Антиоха отчасти напоминает историю любви Георга Пепуша к прекрасной, но вероломной Дертье Эльвердинк. Но у Гофмана любовная история вписана в миф об исконных силах мироздания, у Полевого романтически настроенный герой просто находит блаженство в безумии. Сам автор чувствует различие, когда пишет: «Окончание у Гофмана однако совсем не то. Бедный друг мой не улетел в свободное царство духов: он остался на земле и дорого заплатил за мгновенные прихоти своего бешеного воображения»<sup>17</sup>.

Н. Полевой не столько перерабатывает фабулу «Повелителя блох», сколько переносит на русскую почву сложность романтической настроенности души, которая для него во многом была связана с Гофманом. Само название повести – «Блаженство безумия» – по-своему противостоит трактовке темы у Погорельского, где «необузданное воображение» рассматривалось лишь как чреватое «пагубными последствиями». Мир с присущими ему тайнами, Полевой воспринимает намного сложнее.

В «Живописце» и «Аббадонне» впервые в русской литературе возникает образ художника. Эту типично гофмановскую тему русский писатель тоже решает по-своему. Противопоставление художника окружению у Гофмана – лишь часть романтического подхода к проблеме личности. Суть художественной природы для романтика

заключается в ее «гениальности», избранности, способности дойти до некоего духовного предела. Конфликт между максималистскими устремлениями личности и реальностью рождает дисгармонию внутреннего мира художника, приводит его на грань безумия. Полевой сужает конфликт, приближает его к бытовой реальности. История одаренного художника Аркадия разворачивается на фоне российской жизни. Однако немецкий источник проглядывает довольно явственно. Он угадывается в панегирике «патриархальному веку искусства», когда «видели в нем великое, святое, не ничтожную забаву», и в фигуре провинциального живописца, названного «нашим Альбрехтом Дюрером»<sup>18</sup>.

Аркадий обладает «беспокойным характером», поэтому окружающие едва терпят его. Но это «беспокойство» иной природы, чем творческая обеспокоенность Крейслера. Здесь это просто качество натуры. Любовная коллизия повести дает своеобразный вариант «любви художника». Чувство Аркадия, сильное и всепоглощающее, не равнозначно гофмановской *Künstlerliebe*. Для Гофмана любовь и искусство – две силы, дающие возможность угадать глубинные проявления жизни. Полевой осваивает гофмановскую проблематику художественной натуры, но решает проблему по-иному. Познакомившись с Аркадием, рассказчик замечает: «...Мне показалось, что я начал читать гофманова «Кота Мурра»<sup>19</sup>. В исполнении Полевого тема лишается того универсального философского аспекта, который свойственен Гофману. Рисуя художника, автор создает фигуру человека, тонко чувствующего, беспокойного, внутренне разорванного, но в любви он проявляет себя не как гофмановский «истинный музыкант», а скорее как «лишний человек», образ которого еще только начал обретать контуры в русской прозе.

В романе «Аббадонна» Полевой снова обращается к проблеме художника. Вильгельм Рейхенбах – главный герой – прямо соотносен с созданиями Гофмана. Подчеркивая материальную нужду художника, автор взволнованно восклицает: «Знаете ли вы, что более всего из бедных, запачканных чердаков выходят великие, чудные создания ума и воображения, сверкают эти искры, освещающие собой век и современников?.. В винном, замаранном погребке создавались фантазии Гофмана, на изломанных клавикордах разыгрывались прежде всего симфонии Бетховена...»<sup>20</sup>.

Для Гофмана важнее всего – показать стремление художника к максимальной полноте самовыражения в искусстве. Мысль Гофмана философична, мысль Полевого – социальна. Главное для него – решить вопрос о судьбе талантливого разночинца в обществе, где господствуют дворянские привилегии. Проблемы немецкого романтика Полевой воспринял лишь в той мере, в какой они соответствовали его собственным идейным и эстетическим интересам.

Н. А. Полевой не был писателем большого таланта, но именно в его произведениях впервые затронуты вопросы, которые станут предметом размышлений и художественной интерпретации у больших русских писателей, в первую очередь – у Гоголя и Достоевского. Тем самым можно считать, что соприкосновение Полевого с творчеством Гофмана способствовало возникновению зрелых образцов русской прозы. В процессе ее дальнейшего формирования некоторые его принципы проявились не только непосредственно, но и через уже имеющуюся русскую литературную традицию.

Князя В. Ф. Одоевского современники называли «русским Гофманом». Некоторые основания для этого имелись. В. Ф. Одоевский вообще хорошо знал немецкую словесность и немецкую философию. Гофмана он ценил как «истинный талант» и как «человека в своем роде гениального». Одоевскому принадлежит глубокое и во многом точное определение чудесного, которое, по его словам, «изобрел» Гофман: «... Его чудесное, пишет он, – всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую – действительную; так что гордый читатель XIX-го века 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...»<sup>21</sup>. Речь идет о взаимоотношении реального и фантастического.

В «Пестрых сказках» (1833) В. Ф. Одоевский широко пользуется гротеском и фантастикой. В них порой улавливаются родственные Гофману мотивы: светское общество на балу, помещенное в огромную стеклянную колбу в сказке «Реторта» – образ, отдаленно напоминающий замкнутого в стеклянный сосуд Ансельма в «Золотом горшке». В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить тол-

пою по Невскому проспекту» звучит мотив девушки-куклы, известный читателям по «Песочному человеку». Однако гротеск у Одоевского рациональный, а цель сказок чисто назидательная. В «Реторте» реализуется стертая метафора «душный свет», а во второй сказке раскрывается не «безумие» самой действительности, как у Гофмана, а нелепость современного женского воспитания

И все-таки сходство между художниками больше, чем это может показаться с первого взгляда. Оба интересовались сверхчувственными явлениями, и на этой почве возникало родство. Рассказ Одоевского «Сильфида» обнаруживает известное сходство с новеллой Гофмана «Стихийный дух». В обоих случаях речь идет о мистическом союзе человека с одним из духов стихий. Противопоставление высокой мечты и реальности в «Сильфиде» вполне могло быть навеяно Гофманом, хотя сходство здесь скорее типологического свойства. Можно сказать, что опыт Гофмана послужил Одоевскому отправной точкой, отталкиваясь от которой, он создавал свою собственную эстетическую систему.

В. Ф. Одоевский отрицал влияние Гофмана на свою книгу «Русские ночи». Примечательно однако, что сравнение напрашивалось как бы само собой, во всяком случае, применительно к тем рассказам «Русских ночей», где повествуется о последних днях Бетховена, о безумце, вообразившем себя архитектором Пиранези или о Себастьяне Бахе. Здесь автор сам отсылает нас к создателю образа Крейсера. В «Последнем квартете Бетховена» эпитафия взята из «Серапионовых братьев»; в «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» рассказчик находит в книжной лавке среди прочих книг издания Гофмана, а в «Себастьяне Бахе» вспоминает «гофмановские повести византийских летописцев».

В этих трех рассказах В. Ф. Одоевский обращается к той проблеме, которая занимала и Гофмана: к проблеме соотношения безумия и творчества. Одоевский, как и Гофман, связывает безумие с высокими формами духовной деятельности человека. В рассказе о мнимом Пиранези легко угадывается сходство с гофмановским «Кавалером Глюком». Но если герой Гофмана воплощает в себе трагедию непонятого художника, то мнимый Пиранези у Одоевского страдает от невоплощенности собственных замыслов. Невозможность преодолеть «бездну, отделяющую мысль от выражения» –

причина страданий Бетховена, она знакома и гофмановскому Крейслеру. Творческая одержимость в обоих случаях сродни безумию, однако у Гофмана *безумие* являет собой скорее особое душевное развитие, тогда как Одоевский приводит стареющего Бетховена к настоящему клиническому сумасшествию.

Одоевский часто перекликается с Гофманом, учитывает его опыт, но создает собственную художественную систему.

При той популярности, которой Гофман пользовался в России, естественно встает вопрос об отношении к нему Пушкина. О прямом влиянии немецкого романтика на великого русского поэта едва ли может идти речь, однако вопрос о взаимодействии двух, на первый взгляд, столь непохожих художественных систем – совсем не праздный. Пушкин, несомненно, знал Гофмана и, видимо, испытывал к нему интерес. В его библиотеке хранилось французское собрание сочинений немецкого романтика, там же находился номер журнала «Телеграф», разрезанный как раз на статье Герцена о Гофмане. В бумагах Пушкина уже после его кончины нашли начало стихотворного переложения новеллы Гофмана «Дож и догаресса».

Сохранившийся в передаче В. П. Титова устный рассказ Пушкина «Уединенный домик на Васильевском острове» (1828) несет на себе следы несомненного знакомства с новеллой Гофмана «Магнетизер». Пушкин мог знать ее по переводу Д. Веневитинова, напечатанному в «Московском вестнике» за 1827 год. Сейчас трудно установить, сам Пушкин или Титов опирался на Гофмана. Впоследствии Титов утверждал, что в печатном варианте Пушкину принадлежит «честь вымыслов и главной нити»<sup>22</sup>. Помимо фантазмагорической и трагической истории, составляющей «главную нить» повествования, в «Уединенном домике» можно найти и отдельные частные совпадения с «Магнетизером», например, в описании облика зловещих фигур Альбана и Варфоломея, впечатления, производимого ими, сна Павла и видения Марии и т. д. Но русский колорит у Титова достаточно силен.

У Гофмана магнетизер Альбан рассматривает свое владение «волшебным талисманом» гипноза как «божественную силу» управления миром. Дьявольская фигура Варфоломея в «Уединенном домике» выглядит проще; в ней много от народных представлений о нечистой силе. Может статься, гофмановская проблематика ока-



залась для Пушкина чуждой, поэтому он так охотно «подарил» сюжет Титову.

Как уже говорилось выше, в русской литературе творчество Гофмана связывалось с присутствием сверхестественного, волшебного элемента. В «Гробовщике» Пушкин прикасается к изображению сверхестественного, но больше спорит с гофмановской традицией, чем следует ей. Непосредственных сюжетных параллелей к «Гробовщику» у Гофмана нет. Тем не менее, общий колорит рассказа, близкое соседство тайны смерти с заурадной обыденностью, использование мотива сна с восставшими из гроба мертвецами, — все это может напомнить о созданиях Гофмана с их фантастикой, «двомирием» и остро сатирическим изображением прозаичности филистерского бытия. Пушкин в своем рассказе часто как бы стирает границу перехода из повседневной реальности в фантазмагорическую плоскость сна. Этот принцип нераздельного существования и взаимопроникновения действительного и чудесного был центральным началом в мирозерцании Гофмана, определившим художественное своеобразие его творчества.

Впрочем, существенны и различия. Пушкин только на время вводит читателя в заблуждение, с тем чтобы переключить всю фантазмагорию в подчеркнuto прозаический план. Сцена с явившимися мертвецами оказывается лишь кошмарным сновидением Адриана Прохорова, накануне хватившего лишку. Фантазмагория обретает вполне понятное объяснение. Страшная фантастика Гофмана свидетельствует об извращенности жизни. У Пушкина же страшен не сон пьяного гробовщика, а явь его жизни, его реальная заинтересованность в смерти людей. С гофмановским пониманием мира Пушкин здесь явно не согласен.

Однако пример «Пиковой дамы» показывает, что он отнюдь не полностью отвергает художественные открытия немецкого романтика. Родственным Гофману в повести выглядит и выбор загадочного героя, и тема карточной игры, и наличие фантастического элемента.

Страстная одержимость и внутренняя сила личности роднит Германна со многими гофмановскими «энтузиастами» (Натанаэль, Медард, шевалье Менар и др.). Его немецкое происхождение тоже может указывать на книжный источник. Подобно магнетизеру Аль-

бану или графу С. из «Зловещего гостя», Германн готов для достижения своей цели приложить «дьявольские усилия» и даже, если потребуется, взять на душу страшный грех. В его психологическом облике и реакциях есть много от гофмановских героев. Но это только одна сторона созданного Пушкиным образа. Подчеркнуто романтическое – и в этом смысле «гофмановское» – истолкование фигуры Германна является всецело лишь уделом действующих лиц. Именно в их глазах Германн выступает как демоническая фигура: отнюдь не случайно сравнение его с Мефистофелем у Томского. И «молодая мечтательница» Лизавета Ивановна воспринимает данную Томским характеристику как вполне соответствующую ее книжным представлениям о долгожданном «избавителе».

Вместе с тем образ Германна предстает как бы увиденным с двух сторон. С одной стороны, в его фигуре есть та страстная одержимость, которая свойственна героям Гофмана (можно вспомнить, например, Кардильяка). Недаром для Достоевского Германн – «колоссальное лицо», в нем действительно заключена какая-то демоническая сила. С другой стороны, эта сила направлена отнюдь не на самовозвышение личности, осмелившейся состязаться с высшими силами, как у Гофмана (ср., например, Альбана или Медарда), а лишь на достижение богатства. Ради этой цели Германн готов пойти на сомнительное ночное приключение, поставить на карту счастье бедной воспитанницы и даже продать душу. Неистовость страсти уживается у него с весьма прозаической целью.

Касаясь в повести темы карточной игры, Пушкин переосмысливает и эту тему. В картах современникам Пушкина и Гофмана часто чудилось проявление роковых сил. В новелле Гофмана «Счастье игрока» страсть к игре выступает как «колдовской соблазн», как проявление таинственной силы, овладевающей человеком. Героя прельщает «не выигрыш, а сама игра». Пушкин, напротив, вскрывает прозаические источники неистовой расти Германна. Его образ продолжает сохранять трагический колорит, но трагизм связывается не с исключительностью его фигуры или его судьбы, как у Гофмана, а с тем противоречием, которое возникает между силой устремлений и их целями. Перед нами реалистическая трактовка образа романтического героя.

По отношению к романтизму Пушкин во многом настроен полемически, но за объектом полемики он признает глубокое эстетическое значение. В фантастических моментах повести сохраняется та же загадочная двусмысленность и двузначность, которую В. Ф. Одоевский считал присущей Гофману. Подмигивание мертвой графини, ее появление после смерти и даже открывшуюся тайну трех карт можно толковать и как плод воображения Германна, и как действительно имевшее место сверхестественное событие. «Вы верите, – писал Достоевский, – что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е., прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»<sup>23</sup>.

Германн верил в возможность чудесного и непостижимого разумом начала. Современники Пушкина, отчасти и сам поэт, разделяли эту веру. Фантастический элемент в «Пиковой даме» отражал психологию эпохи. А эта психология была созвучна гофмановскому восприятию мира. Дуализм гофмановского мироощущения был Пушкину изначально чужд, но едва ли можно полностью исключить его связь с Гофманом. Фантастический элемент, открытый романтиками и более всего разработанный Гофманом, трактуется у Пушкина серьезно и трагически, но включается им в реалистическую картину мира. Вступив в своеобразное соревнование с Гофманом, Пушкин в «Пиковой даме» на почве художественных открытий немецкого романтика нащупывает новую форму художественного освоения действительности, ему более близкую. Сила связи с гофмановской традицией здесь равна силе отталкивания от нее.

Проблема Гофман и Гоголь выглядит несколько по-иному. В письмах Гоголя есть свидетельства о том, что он читал сочинения автора «Кота Мурра». Современная ему критика неоднократно говорила о сходстве его произведений с созданиями Гофмана. Еще в 1835 году С. П. Шевырев с некоторым упреком замечал, что в «Арабесках» «юмор малороссийский не устоял против западных искушений и покорился в своих фантастических созданиях влиянию Гофмана и Тика...»<sup>24</sup>. Рецензируя первую редакцию гоголевского «Портрета», В. Г. Белинский говорил о близости ее к повестям Гофмана, а рецензент «Северной пчелы» усматривал в образе Пис-

карева из «Невского проспекта» сходство с героями немецкого романтика<sup>25</sup>.

Можно говорить об известной близости мироощущения обоих художников. Обоим был ведом кричащий разлад между мечтой и действительностью (у Гоголя – *существенностью*), вызывающий дисгармоническую обостренность сознания, ненависть к житейской пошлости и тяга к высокому поэтическому миру идеала. Их занимали одинаковые вопросы: художник и его судьба в мире, безумие как выражение свойств действительности. В художественной практике это приводило к сходным стилевым принципам: к сатире, к использованию фантастики и гротеска, к фрагментарному принципу композиции и даже к известной общности повествовательной манеры, в которой высокая патетика сочеталась с повседневной бытовой речью.

Отголоски знакомства с творчеством немецкого собрата по перу слышны уже у раннего Гоголя. Есть известное сходство между «ночным этюдом» Гофмана «Игнац Деннер» и «Страшной мезьей». В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь создает особый поэтический мир, который так же противостоит повседневности, как и сказочные царства Атлантида или Джиннистан у Гофмана. Правда, гоголевский мир теснее связан с красотами родной малороссийской природы, поэтому он пластичней и выразительней бесплотного великолепия Атлантиды. В «Вечерах на хуторе» связь с Гофманом ощущается лишь в самой общей форме как типологическое родство, более как проявление сходства устремлений, чем как возможный результат непосредственного соприкосновения двух поэтических индивидуальностей.

Значительно отчетливее гофмановская традиция выступает в «Петербургских повестях». Работа Гоголя над этим циклом совпала по времени с пиком интереса к Гофману в России. «Городской» характер конфликта в повестях был созвучен коллизиям самого урбанистического из всех немецких романтиков.

Как и его немецкого коллегу, Гоголя интересовал вопрос об искусстве и художнике. Высказывания о природе и назначении искусства, включенные в сочинения обоих писателей, обнаруживают удивительное сходство. Гофман полагает цель искусства в том, чтобы «показать природу, постигнув в ней то высшее начало, которое во

всех существах пробуждает пламенное стремление к высшей жизни...» («Иезуитская церковь»); для Гоголя она тоже заключается в постижении «высокой тайны создания».

Гофмановская традиция ощутима в «Портрете» (особенно в первой редакции повести). Не случайно Белинский назвал ее «фантастической повестью *à la Hoffmann*»<sup>26</sup>. Ощущение разлада между мечтой и действительностью заставляло Гофмана признать существование в мире некоего «чуждого духовного принципа». Это рождало его мрачную фантастику. Странное влияние портрета на судьбу Чарткова в повести Гоголя свидетельствует о похожем восприятии мира. Судьба художника определяется какими-то внешними силами, влиянием антихриста, подобно тому как судьба монаха Медарда в «Эликсирах дьявола» оказывается связанной с дьявольским напитком. Рассказанная в «Портрете» история благочестивого художника, который в далеком северном монастыре замаливает свои грехи и обретает спасение, работая «с высоким религиозным смирением», напоминает историю Франческо из «Эликсиров дьявола». Он тоже сначала позволил своей кисти послужить «дьявольским орудием», а затем искупил свой грех в монастыре.

Образ ростовщика-антихриста у Гоголя в определенной мере близок таким персонажам Гофмана, как Альбан в «Магнетизере» или граф С. в «Зловещем госте». В композиционном отношении «Портрет» тоже напоминает некоторые создания Гофмана. Вспомним хотя бы те же «Эликсиры дьявола» или «Песочного человека». И у Гофмана, и у Гоголя предыстория, объясняющая главное движение сюжета, помещается в конец произведения.

Вместе с тем наряду с фантастическим объяснением событий в повести Гоголя присутствует и иное: морально-психологическое. Падение Чарткова происходит не только в результате влияния «чуждого духовного принципа», но объясняется и его стремлением к обогащению. Во второй редакции повести эта мысль более подчеркнута. В силу этого образ художника оказывается иным по сравнению с гофмановским: художник утрачивает ореол носителя божественного откровения, превращаясь в фигуру, полностью вписанную в среду и обстоятельства. В скрытой и едва ли осознанной полемике с Гофманом у Гоголя рождаются новые художественные принципы, базирующиеся на естественной мотивации событий и поступков.

Типично гофмановский конфликт мечтателя с грубой и пошлой действительностью составляет историю художника Пискарева в «Невском проспекте». Подобно многим излюбленным гофмановским героям, Пискарев – существо, наделенное чувством прекрасного, в его характере есть много черт, напоминающих Ансельма из «Золотого горшка». Их сближает и богатство воображения, и душевная чистота. Оба нечувствительны к внешнему миру и постоянно попадают впросак. Удел обоих – высокий мир чувств. Аналогична и реакция окружающих на них: Ансельма принимают то за пьяного, то за сумасшедшего, Пискарева – «за лунатика или разрушенного крепкими напитками».

Однако и здесь Гоголь не только следует Гофману. Он отнюдь не безоговорочно принимает мечтательность своего героя. Не случайно страсть Пискарева названа «безумной». Кроме того, трагической судьбе Пискарева снижающей параллелью дается история Пирогова. Трагедия соседствует с фарсом, а фарс отбрасывает огромную ироническую тень на трагедию. Гоголь снимает исключительность судьбы романтического героя, превращая ее в одну из тех многочисленных странностей, что ежедневно случаются на Невском проспекте.

Внутренняя полемика с романтизмом выступает у Гоголя и тогда, когда перед поручиком Пироговым возникают Шиллер и Гофман: «не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера сидел Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера».

Как и Гофман, Гоголь населяет художественное пространство своих произведений неодушевленными предметами. Вещи у него, как и в «Золотом Горшке» Гофмана, оживают. Вспомним старый кофейник, который строит рожи, или дверной молоток в доме архивариуса Линдгорста. Невский проспект тоже населен не только сановниками, чиновниками, мастерами: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным искусством под галстух... <...> Усы чудные, никакой кистью, никаким пером не изобразимые... Тысячи сортов шляпок, платков, платков...».

Самостоятельное существование вещей у обоих художников в основе своей имеет общее для них представление о том, что вещи способны заслонить человека, даже вытеснить его. Их господство грозит гибелью духу. Однако бросается в глаза и различие. Гофмановская мысль об угрожающей силе вещей выступает у Гоголя как бы в переводе на другой язык. В его системе фантастический образ становится метонимией. Бакенбарды и рукава существуют не сами по себе, а лишь представляют человека. Но при этом грань между метонимическим образом и гротеском зыбка. Ансельма пугает дверной молоток, в котором ему видится физиономия торговки с рынка. Устремившемуся в погоню за поразившей его красавицей Пискареву «перила противопоставили ... железный толчок свой». И в том, и в другом случае читатель оказывается лицом к лицу с фантазмагорической действительностью. И тем более удивительно, что все происходит в географически точно обозначенном месте. Действие «Золотого горшка» разворачивается в Дрездене, а события, приключившиеся с Пискаревым, – в Петербурге.

Характерное для Гофмана убеждение в алогичности и даже безумии мира было присуще и Гоголю. Безумцы населяют его петербургский мир. В «Записках сумасшедшего» Гоголь дает свой ответ на вопрос о природе безумия. Этот вопрос занимал и Гофмана. Есть основания полагать, что именно ему Гоголь обязан замыслом рассказа. Припомним, что первоначально он должен был называться «Записки сумасшедшего музыканта». Аналогия с Крейслером напрашивается сама собой. Поведение гоголевского Поприщина в отдельных деталях напоминает поведение сумасшедшего Неттельмана из рассказа Гофмана «Фрагмент из жизни трех друзей», а включение в рассказ переписки собачек явно свидетельствует о знакомстве с «Котом Мурром».

Однако в процессе реализации замысел потерпел существенные изменения. Место гениального безумца занял маленький чиновник, а высокая «любовь художника» сменилась подобострастным чувством титулярного советника к генеральской дочери. У Гоголя безумие не столько «высокая болезнь», как у Гофмана, сколько клинический случай. При этом история Поприщина разворачивается в столь же нелепой и алогичной действительности, как и трагедия гениального Крейслера. В этой действительности животные так

же ничем не отличаются от людей, как и в княжестве Зигхартсвейлер. Включение в рассказ переписки Меджи и Фидель функционально равнозначно включению биографии Крейсера в записки ученого Мурра. И трагедия затравленного чиновника, при том, что она дается в совершенно неромантическом варианте, обладает высоким пафосом трагедии непонятого Крейсера. Ей писатель, как до него и Гофман, может противопоставить лишь мечту об ином мире. Она звучит в воле несчастного безумца, избиваемого озверелыми сторожами в сумасшедшем доме.

Сходство с Гофманом обнаруживается и в повести «Нос». Гротескная ситуация, поставленная в центр рассказа, служит Гоголю, как часто и Гофману, для того, чтобы обнажить ненормальную странность привычных явлений. Подобно тому, как чудесное свойство уродца Цахеса в сказке Гофмана обнаруживает ненормальность мира, так и «необыкновенно-странное происшествие», случившееся в Петербурге марта 25 числа, выявляет пошлость устремлений героя, тупое самодовольство его окружения, нелепость всей жизни вокруг. При всем различии исходного материала фантастика у обоих писателей исполнена глубокого смысла.

В дальнейшем своем развитии Гоголь все больше отдалялся от Гофмана, но уже впитав в себя опыт романтической мысли и художественных принципов романтизма. Фантастика и гротеск, столь свойственные эстетической системе Гофмана, придали гоголевскому творчеству широту и универсальность звучания и определили ту тенденцию в развитии русской литературы, которая наиболее полно выразилась в творчестве Достоевского.

Достоевскому тоже были созвучны многие черты мировоззрения и творчества Гофмана, в семнадцать лет он уже сообщает брату, что им прочитан «весь Гофман, русский и немецкий»<sup>27</sup>. С друзьями он обсуждает прочитанное. Огромное впечатление производят на него гофмановские «безумцы», так что он даже лелеет «проект» сделаться безумным. Гофмановские преступники и своевольцы, типа Альбана и Медарда, задолго до рождения образов Раскольников, Ставрогина и Ивана Карамазова беспокоили творческую мысль писателя. Особенно поразил его воображение Альбан из «Магнетизера»<sup>28</sup>.



Между Гофманом и Достоевским существовала некая психологическая близость. Обоим было свойственно внимание к внутреннему миру личности, застигнутой в момент острого душевного напряжения, признание фантастичности жизни, интерес к вопросу о свободе воли, границах дозволенного и возможности их «преступления». Метод Достоевского, который он сам называл «реализмом в высшем смысле слова», как и метод Гофмана, был густо замешан на исключительном и фантастическом. Интерес к Гофману Достоевский сохранил на всю жизнь. Уже в зрелые годы он продолжал восхищаться автором «Кота Мурра». «Что за истинный, зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты, и рядом – какая жажда красоты, какой светлый идеал», – писал он в 1861 году<sup>29</sup>.

Если первое выступление Достоевского на литературном поприще с повестью «Бедные люди» было воспринято критикой как появление «нового Гоголя», то второе его создание – «Двойник» – несло на себе заметные следы знакомства с Гофманом, что и было замечено современниками. Двойничество – одна из устойчивых тем, занимавших немецкого романтика. Он разрабатывал ее в романе «Эликсиры дьявола», в «Принцессе Брамбилле», в рассказе «Двойники» и в других произведениях, трактовал ее по-разному: то трагически, то комически. Однако эта тема всегда свидетельствовала о стремлении схватить сложные явления жизни, а порой и фатальную непостижимость бытия. Для Гофмана двойничество было личной и мучительной проблемой. Он не раз возвращался к ней в своих дневниках.

Ко времени работы Достоевского над «Двойником» в русском переводе как раз появились сказка Гофмана «Крошка Цахес» и капричко «Принцесса Брамбилла». Многие в «Двойнике» указывает на внимательное чтение именно этих произведений. В частности, развернутые шутивно-ироничные заголовки к главам, впоследствии изъятые, напоминают такие же в «Крошке Цахесе». Есть совпадения и в деталях. Подобно тому, как в сказке Гофмана безобразный Цахес с легкостью присваивает себе таланты и труды окружающих, замещая их на службе, в искусстве и в любви, так и у Достоевского Голядкину-младшему достается все, о чем грезит Голядкин-старший.

Еще больше сходства с «Принцессой Брамбиллой». В этой необычной сказке речь идет о явлении, которое автор назвал «хроническим дуализмом», определив его как «то странное помешательство, когда человеческое «я» раздваивается, отчего личность, как таковая, распадается»<sup>30</sup>. Честолюбивая мечта раздваивает сознание Джильи Фавы, зажигая в нем любовь к сказочной принцессе Брамбилле... Голядкин, претендующий на руку Клары Олсуфьевны, тоже стремится выйти за пределы уготованной ему социальной участи, но наталкивается на своего более удачливого двойника. В обоих случаях двойник возникает как реализация тех свойств личности, которые загнаны глубоко внутрь и которые необходимы для осуществления лелеемой мечты.

В отличие от шуточного капризно Гофмана, Достоевский трактует тему серьезно, благодаря этому «Двойник» оказывается ближе к роману «Эликсиры дьявола». Двойственность человеческой природы в этом произведении представлена фигурами двух близнецов – монаха Медарда и графа Викторина. «Я» Медарда, с одной стороны, материализуется в образе Викторина, с другой, – является продуктом его собственного сознания. «Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого; непостижимая загадка: я – уже не я», – говорит он<sup>31</sup>. Само появление двойника он иногда осознает как порождение своего возбужденного воображения. Аналогично и в «Двойнике»: Голядкин-старший и Голядкин-младший являют собой как бы две ипостаси одной личности. Подобно тому, как в Викторине объективируются темные страсти и суетные устремления Медарда, так и сдвинутое сознание Голядкина объективирует в двойнике свою мечту о преуспевании и устойчивости.

Как и во многих произведениях Гофмана, в повести Достоевского границы реального и фантастического неразличимы. Но фантастическое выступает здесь не как вторжение в жизнь «чуждого духовного принципа», как у Гофмана, а скорее как проявление внутреннего состояния личности. Гофмановскому пониманию судьбы как непознаваемого и неуправляемого фатума Достоевский противопоставляет «кругозор героя» (М. Бахтин), причуды сознания, преобразующие реальность. «Рок увлекал его. Господин Голядкин сам это чувствовал, что рок-то увлекал его». При этом мир потря-

сенного сознания у Достоевского не менее страшен, чем гофмановский мир вселенского зла.

Однако в отличие от немецкого писателя Достоевский делает предметом изображения не избранника судьбы, а заурядную личность. Если у Гофмана источником внутреннего раздвоения личности являются предначертания рока, то причиной разлада в душе Голлядкина оказывается страх, что под него «подкапываются». Судьба предлагает ему ничтожную роль маленького человека, против этого восстает его «амбиция». Личность расщепляется, в ее безумии отражается безумие мира.

Достоевский охотно пользуется такими образами и ситуациями, в которых, по его словам, проявляется «реализм... доходящий до фантастического»<sup>32</sup>. Такой метод мог сформироваться и с учетом гофмановского опыта. В рецензии на повесть Ап. Григорьев писал: «... По прочтении «Двойника» мы невольно подумали, что если автор пойдет дальше по этому пути, то ему суждено играть в нашей литературе ту роль, которую Гофман играет в немецкой...»<sup>33</sup>.

Сходством с Гофманом отмечена и повесть Достоевского «Хозяйка». Фигура Ордынова напоминает гофмановских мечтателей как своей отчужденностью от мира действительного, так и способностью к всепоглощающему чувству. Образ Мурина с его магнетическим влиянием на Катерину сродни гофмановскому образу магнетизера Альбана. Недосказанность и необъясненность поступков и ситуаций тоже роднит стилистику рассказа с манерой Гофмана. Можно отметить близость «Хозяйки» к незаконченной повести Лермонтова «Штосс», тоже в определенном смысле восходящей к традиции Гофмана<sup>34</sup>.

Стилевые особенности «Хозяйки» не найдут себе продолжения в дальнейшем творчестве Достоевского. Но убеждению в фантастичности реальности он остался верен всю жизнь. Его слова: «Никогда романисту не представить себе таких возможностей, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей»<sup>35</sup> – почти полностью совпадают со словами Гофмана: «... Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь и ... поэт может представить лишь ее смутное отражение, словно в негладко отполированном зеркале»<sup>36</sup>.

Идеологическая переключка с Гофманом, свойственная в основном раннему Достоевскому, осталась у него и впоследствии, но выступала она в совсем иной форме: мотив двойника перерос в тему глубокого психологического «подполья» и привел к параллельной расстановке двойников-антиподов в романах: Раскольников и Свидригайлов, Иван Карамазов и Смердяков и т. д. Затронутая Гофманом проблема свободы воли привела писателя к размышлениям над ее приложением и направленностью в моральных экспериментах Раскольникова и Ивана Карамазова. На долгие годы предметом раздумий для Достоевского остался и характер мечтателя. Вспомним «Белые ночи», «Слабое сердце», «Неточку Незванову» и др.

С начала 50-х годов XIX века имя Гофмана почти исчезает из русских журналов. Интерес к нему становится знаком ушедшей эпохи. В 1853 году Н. П. Огарев уже ностальгически вспоминает о «блаженных временах Гофмана и Новалиса»<sup>37</sup>, а несколькими годами позже Н. Г. Чернышевский бросит фразу: «Когда-то любили у нас Гофмана...»<sup>38</sup>. Торжество «натуральной школы» и зрелого реализма вытесняет творчество немецкого романтика из эстетических споров эпохи. Однако в читательском обиходе он остается, видимо, наряду с отечественными авторами ушедшей эпохи. В 1858 году Ап. Григорьев вспоминал

Прозрачно-светлый догарессы лик,  
Что из паров и чада опьянения,  
Из кнастерного дыма и круженья  
Пред Гофманом как светлый сон возник.

Имя Гофмана, которого, по словам Тургенева, «все читали», можно встретить в его романе «Рудин» и в повести «Вешние воды», у Герцена в рассказах «Первая встреча», «Святки», в «Записках Петербургского туриста» А. В. Дружинина и у др. Тем не менее, во второй половине века фантастическое творчество Гофмана, ставшее уже фактом истории, оказывается чуждым художественным запросам времени. Примечательно в этом отношении высказывание Льва Толстого о Гофмане. Его приводит М. Горький. Во время одной из бесед с ним, состоявшейся в 1901 или в 1902 году, Тол-

стой сказал: «Был немецкий писатель Гофман, у него ломберные столы по улицам бегали, и все в этом роде, так он был пьяница – «калаголик», как говорят грамотные кучера». Толстой не понимал и не принимал Гофмана. Любое отклонение от достоверности в искусстве представлялось ему ложью. Но чутьем настоящего художника он все-таки почувствовал емкость и выразительность придуманного им самим образа бегущего ломберного стола и прибавил к сказанному: «А ведь представьте-ка: вдруг по Тверской бежит ломберный стол, эдакий с выгнутыми ножками, доски у него прихлопывают и мелом пылят, даже еще цифры на зеленом сукне видать, – это наши акцизные чиновники трое суток напролет в вист играли, он не вытерпел больше и сбежал»<sup>39</sup>.

На рубеже XIX и XX веков в России вновь возвращается интерес к Гофману. Не последнюю роль в пробуждении этого интереса сыграл опубликованный в 1880 году прекрасный перевод «Золотого горшка», выполненный известным философом и поэтом Владимиром Соловьевым. В предисловии, предпосланном переводу, он отмечает у Гофмана «постоянную внутреннюю связь и взаимопроникновение фантастического и реального элементов», при этом его фантастические образы не выступают пришельцами извне, а являют собой лишь другую сторону той же самой действительности. Это обуславливает «двойную жизнь» персонажей и «двойную игру поэтического сознания»<sup>40</sup>.

Вл. Соловьев подчеркнул двойственность гофмановского восприятия действительности. Это восприятие оказалось близким мироощущению начинающегося XX века. В русскую культуру этого времени Гофман вошел не только как представитель иноземной словесности, но и через предшествующую отечественную традицию. Может быть, по этой причине образы его поэтических созданий с удивительным постоянством всплывали в российском читательском сознании. Один из персонажей «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка, например, предстает внезапно «похожим на героев Гофмана»<sup>41</sup>. Анну Ахматову, по воспоминанию современника, восхищал образ Цахеса «воистину поразительным сходством со Сталиным...»<sup>42</sup>.

Восхищение Гофманом, интерес к нему проявляли разные деятели русской культуры на протяжении всего века. В их число вхо-

дят А. Ремизов и М. Кузьмин, В. Мейерхольд и А. Бенуа, Б. Пастернак и Б. Окуджава... Каждому из них оказывается близкой какая-то сторона художественного мира немецкого романтика. Ю. Олеша как-то заметил, что «Гофман разноцветен, калейдоскопичен»<sup>43</sup>. Его и воспринимали по-разному. Более всего, конечно, привлекало собственное ему чувство фантастичности, заложенное как в первоосновах бытия, так и в проявлениях обыкновенной банальной жизни. Эта фантастичность находила себе выражение в передаче запутанности и непостижимости мира, бунта вещей (Л. Лунц «Бунт машин»), автоматизма реакций (Л. Леонов «Деревянная королева»). Она давала знать о себе во вновь возрожденной теме двойничества (в поэзии от Блока до Мандельштама; в прозе у В. Набокова), в изображении пограничного положения личности между бытом и бытием (А. Белый «Петербург»). Она могла проявляться в эстетической игре (А. Чайнов, Д. Хармс, обериуты), могла, как и у Гофмана, иметь комический и сатирический характер (М. Булгаков).

Если представить себе картину прочтения и истолкования Гофмана в России XX века, то можно без труда обнаружить, что в разные периоды он воспринимался по-разному, оборачиваясь к читателю то одной, то другой стороной своего «разноцветного» творчества.

В начале века его как бы заново открыли символисты. В их понимании Гофман – художник, проникший в глубокие тайны мира. Для Блока он – ипостась самого романтизма, в нем воплотилась «мечта о запредельном, искание невозможного»<sup>44</sup>. Гофмановским колоритом отмечены некоторые сочинения Ф. Сологуба, Л. Андреева, Н. Вагнера. В канун первой мировой войны и в последующие годы его влияние было связано с чувством надвигающейся катастрофы. Впоследствии Анна Ахматова назовет это «полнощной гофманианой». Как творца кошмаров трактовал его и В. Маяковский:

Какому небесному Гофману  
Выдумалась ты, проклятая? –

вопросал он в поэме «Флейта-позвоночник».

Революционные события в России не только не положили конец интересу к Гофману, но даже усилили его, придав ему, правда, не-

сколько иной характер. В Катаев писал о «повальном увлечении Гофманом» в 20-е годы<sup>45</sup>. В эту пору, однако, главным в наследии немецкого писателя для российских интеллектуалов является не господство страшного и непознаваемого, а стихия юмора, игры, художественной вседозволенности. Гофман мыслится теперь как предшественник и пророк новых художественных форм. Особенно в театре. Он оказал большое влияние на Мейерхольда, который, как известно, выступал под псевдонимом гофмановского персонажа доктора Дапертутто. В 20-е годы родилось даже словечко «гофманиада». Всеобщему увлечению поддался А. Я. Таиров. В 1920 году он создал на сцене московского Камерного театра знаменитый спектакль – «Принцессу Брамбиллу» – «каприччо во славу Гофмана и искусства театра», как писал один из критиков того времени<sup>46</sup>.

Приблизительно в то же время молодые петроградские литераторы объединились в творческое содружество «серапионовых братьев». Порядок их заседаний с непременным чтением и обсуждением собственных произведений был подсказан им создателем легенды об отшельнике Серапионе. Российские «серапионы» были озабочены «спасением» литературы через возвращение ее от идеологических споров к остросюжетному повествованию. В этом отношении Гофман воспринимался ими как предтеча и как союзник. Помимо этого они, по словам В. Каверина, ценили «эту удивительную способность Гофмана к «смещению», «эту способность, которая мгновенно превращает реальность в поэтический сон, а сон – в прозаически скучную жизнь»<sup>47</sup>. В ранних рассказах В. Каверина, таких, как «Хроника города Лейпцига за 18.. год», «Пятый странник», «Пурпурный палимпсест», особенно ощутимо непосредственное влияние Гофмана. Другие «серапионы» лишь в самом общем плане ориентировались на принципы его эстетики. К числу их принадлежал и такой крупный писатель, как М. Зощенко. Прямых отзвуков гофмановского творчества в его произведениях нет. Однако очень может статься, что зощенковские обыватели в своих предках могут числить гофмановских филистеров. Скажем, правитель канцелярии Тусман из «Выбора невесты» без труда мог бы найти общий язык с героями многих рассказов Зощенко.

Непосредственная связь с Гофманом обнаруживается и у группы ленинградских поэтов, называвших себя сначала «чинарями», а

затем «обериутами». Им были свойственны: прямая установка на условность, чувство неподлинности здешнего мира, ненависть к обывательскому здравомыслию, стремление выразить жизнь в гротескно-фантазмагорических формах и игровая стихия. В этом Гофман послужил им произвольным и, может быть, неосознанным ориентиром. Особенно явственно прямой контакт с ним виден у Даниила Хармса. Прекрасно зная немецкий язык, Хармс мог читать Гофмана в оригинале. В его сочинениях порой встречаются скрытые «цитаты» из Гофмана, чаще всего – ироническое переосмысление отдельных заимствованных у него сюжетных ситуаций. Строки из поэмы «Радость»:

Но царица для потехи  
В руки скипетр брала  
И колола им орехи  
При помощи двухголового орла<sup>48</sup>,

– заставляют вспомнить королеву из «Щелкунчика», которая тоже «в руки скипетр брала», чтобы хорошенько вымешать фарш для любимой королевской колбасы.

Русскую гофманиану 20-х годов хорошо представляет также и творчество московского «гофманиста», агронома и экономиста А. В. Чайнова, погибшего в одном из лагерей ГУЛАГа. В повестях «История парикмахерской куклы» (1918), «Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни» (1921), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человечка» (1926), автор, стилизуя свое повествование под манеру Гофмана, дает полную волю своей фантазии. Он убежден, что «... всякий уважающий себя город должен иметь некоторую украшающую его гофманиаду...»<sup>49</sup>. Изящные, остроумные, фантастичные и намеренно «старомодные» повести Чайнова – своеобразная литературная игра. Однако в этой прихотливой игре угадывается стремление пробиться за пределы видимой реальности, утвердить возможность существования иных миров и иных измерений.

В 30-е годы, годы официально насаждаемого оптимизма и соцреализма, когда страна покрылась сетью концлагерей, российским писателям снова стал близок «страшный Гофман». Типично гофма-



новские мотивы: безумие, насильственная смерть, двойничество – звучат в поэзии Ахматовой этих лет:

Вечерней порою  
Сгущается мгла,  
Пусть Гофман со мною  
Дойдет до угла.  
Он знает, как гулок  
Задушенный крик  
И чай в переулок  
Забрался двойник...

*Путем вся земля*

В пору, когда так называемое «жизненно-правдивое» изображение действительности было возведено в ранг официальной эстетики, обращение к Гофману и тем более опора на него означали скрытую оппозицию. В творчестве Евгения Шварца эта оппозиция выражалась в обращении к пронизанной иронией сказке. Там отлично уживались друг с другом сказочная фантастика и живая современность. В это же время Михаил Булгаков создает свой знаменитый роман «Мастер и Маргарита», далекий от рекомендуемой сверху «жизненной правдивости», острогротескный и сатирический.

Тема «Гофман и Булгаков» – особая страница русской «гофманианы». Типологическая близость между обоими художниками настолько очевидна, что не нуждается в подробных доказательствах. Оба – певцы города. Обоим свойственно чувство изначальной двойственности мира, вкус к предметной вещественности, сочетаемый с интересом к универсальным – бытийным – проблемам. Оба чутко реагировали на пестроту жизни, оборачивающейся к наблюдателю то трагической, то комической и даже фарсовой стороной. Сатирический гротеск и фантастика – художественные принципы Гофмана – были любимыми средствами булгаковской прозы, начиная от «Дьяволиады» и «Роковых яиц» и кончая «Мастером и Маргаритой». Известен эпизод, когда Булгаков «узнал» описание своей творческой манеры в академической статье И. Миримского, посвященной Гофману. После этого он даже уверовал в правоту собственных художественных поисков, что в то время было отнюдь не самоочевидным.

Хотя прямых заимствований из Гофмана в «Мастере и Маргарите» нет, гофмановская традиция угадывается с ходу. Двуплановость композиции, отражая многоликость мира, напоминает построение «Житейских воззрений кота Мурра». Да и булгаковский кот Бегемот, бесспорно, хотя бы отчасти сродни знаменитому гофмановскому герою. В обоих романах историческая реальность представлена в резко сатирическом освещении. События и персонажи ироиколического московского эпоса (то, что сам автор называл «гофманиадой»): директор «Варьете» Степа Лиходеев, председатель жилищного товарищества Никанор Иванович Босой, администратор Варенуха и др. — образуют жизненный фон, родственный тому, что открывается читателю при знакомстве с обитателями двора князя Иринья. Глубина сатирического обличения у Булгакова, как и у Гофмана, сочетается с точной постановкой вопроса о судьбе творческой личности. Булгаковский Мастер, как и Крейслер, знает муки творчества, страдания любви и ужасающую мизерность окружающего. Как и он, приходя в отчаяние от пошлости и злобы, боится безумия, этой «высокой болезни» творческой личности. И награда, которой Булгаков в финале одарил своего героя, пожалуй, сродни тому «особому благодетельному покою», что снизошел на Крейслера в Канцгеймском аббатстве после удаления от реальности придворной жизни.

В период господства соцреализма Гофман оказался в числе союзников тех писателей, которые стремились к свободе художественного самовыражения. В этом смысле можно признать, что у сталинского аппарата были веские основания для расправы с ним. После 1946 года, когда вышло в свет Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», имя Гофмана старательно передается забвению. Не выходят его сочинения, не публикуются работы о нем, не защищаются диссертации о его творчестве...

И все-таки гонителям не удалось полностью преуспеть. Вековая традиция отношения к Гофману оказалась сильнее. Его продолжали читать и помнить. Когда в 1976 году газета «Комсомольская правда» задала вопрос, какие главные книги человек должен прочесть за свою жизнь, Булат Окуджава ответил: «Если говорить о художественной литературе, то это Пушкин, Гофман, Сетон-Томсон, «Петербургские повести» Гоголя, Киплинг, Лев Толстой»<sup>50</sup>. В те же годы Александр Кушнер задается вопросом:

...легко ли Гофману три имени носить?  
И горевать, и уставать за трех людей  
Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей...<sup>51</sup>.

Середина XX века вновь поставила русскую литературу перед проблемой художника, его сущности, назначения и отношения с окружающим. Творческая личность выступает теперь как опередившая свое время, но обреченная на непонимание фигура. Эта мысль содержится в «Мастере и Маргарите» Булгакова. звучит она и в «Докторе Живаго» у Б. Пастернака.

Художник, «избородивший гофмановы сны» (А. Ахматова), вновь воскресает в 70-е годы в сценарии Андрея Тарковского «Гофманиана». К сожалению, фильм по этому сценарию не был снят. Госкино отвергло его, скорее всего, из-за грустной тональности, которая, по замыслу режиссера, должна была звучать в фильме. Сценарий свидетельствует о том, что автор очень хорошо знал Гофмана и, как он сам признавался, «просто обожал» его<sup>52</sup>.

«Гофманиана» состоит из ряда сцен, в которых воспроизведены отдельные моменты из жизни художника: любовь к Юлии, созерцание битвы под Дрезденом, пожар берлинской оперы... Реальные люди, окружавшие писателя, – Юлия Марк, Теодор Гиппель, издатель Кунц, Михаэлина Гофман, доктор Шпейер и др. – выступают в одном ряду с персонажами гофмановских произведений. Здесь и старый барон Родерих со своим слугой Даниэлем («Майорат»), Эразм Спикер («Приключение в Сильвестрову ночь»), кавалер Глюк, донна Анна («Дон Жуан»)...

Жизнь столь же призрачна, как фантазия, а фантазия реальна, как жизнь. Только искусство способно возместить жизненные утраты.

Смертельно больной художник окружен людьми, хотя и добрыми, но далекими от его забот. Он настойчиво бьется над познанием неуловимой сущности мира. В ситуации болезни и приближающейся смерти отчетливо ощутим личный подтекст. В Прологе – сумеречный пейзаж, окраина города – «пространство пустоты, омраченной наступлением ночи» – содержится намек на близящийся конец. Только грезы способны утешить, и только искусство помогает познать истину. Эта истина не отражается в зеркалах. Тема зеркал

присутствует и в этом сценарии. Настойчиво звучит мотив утраты отражения в зеркале, для Тарковского, может быть, более важный, чем для Гофмана. Не отражаемая зеркалами истина открыта только внутреннему зрению художника. В уста Гофмана сценарист вкладывает слова: «Мы ничтожные из ничтожных, вообразившие себе, что мир таков, каким мы его видим». И только искусство придает необходимую гармонию всему сущему. «Гармоническое целое! Полнозвучный и всеобъемлющий аккорд *tutti* всех возможных инструментов – божественная иллюзия абсолютной целостности и полноты – искусство»<sup>53</sup>. В этом согласны оба: и Гофман, и Тарковский.

Для российской культуры имя Гофмана оставалось актуальным на протяжении всего XX века. Уже в 90-е годы современный «русский гофманист» Владимир Орлов, автор «Альтиста Данилова», «Аптекаря» и «Шеврикуки» – подтвердил органическое пребывание Гофмана в российской литературной традиции, признавшись: «Есть писатели, которые вошли в твою плоть и кровь, оказали влияние, – для меня это Гофман, Гоголь, Булгаков...»<sup>54</sup>.

Осип Мандельштам имел все основания причислить знакомство с Гофманом к «минутам гениального чтения» русской публики в сердце западной литературы<sup>55</sup>. Русская судьба Гофмана действительно уникальна. Она свидетельствует об удивительной прозорливости открытий этого романтического художника и, в более широком смысле – о важности и продуктивности общечеловеческого интеллектуального и художественного обмена.

Приложение  
Писатели-романтики  
(из лекций по истории немецкого  
романтизма)

## Эрнест Теодор Амадей Гофман (1776–1822)

Среди всех немецких романтиков имя Гофмана получило широкую известность не только на родине писателя, но и за ее пределами. Особенно популярен он был в России. В прошлом веке глубокую и восторженную статью посвятил ему молодой Герцен. Белинский называл Гофмана «великим, гениальным художником». Следы знакомства с его творчеством, а иногда даже и его влияния можно обнаружить у многих русских писателей – от Гоголя и Достоевского в XIX веке и до Булгакова и Окуджавы в XX.

Гофман был широко одаренным человеком. Он известен главным образом как писатель, но и другие виды искусства были ему не чужды. Он был прекрасным музыкантом. И в музыке, кажется, мог все: играл на фортепьяно, органе, скрипке, пел, дирижировал оркестром. Прекрасно знал теорию музыки, занимался музыкальной критикой, был довольно известным композитором и блестящим знатоком музыкальных творений. Его опера «Ундина» считается первой романтической оперой в Германии.

Гофман к тому же отлично рисовал: был графиком, живописцем и театральным декоратором. Работая в качестве капельмейстера в театре города Бамберга, он занимался также и режиссурой. Специалисты-театроведы и по сию пору ценят его как крупного деятеля в области сценического искусства. Этот художник полностью воплощал в себе романтический идеал универсально одаренной личности.

Личная судьба художника, однако, сложилась трудно. Он родился в 1776 году в городе Кенигсберге. Здесь и провел детство в обществе болезненной матери, расставшейся с мужем, и дядюшки Отто, старого холостяка и скучного педанта. Мальчик рос одиноким. Он был резв, своеволен, обладал богатым воображением и музыкальным дарованием. Музыка всегда составляла его отраду. Он часами мог в одиночестве импровизировать на фортепьяно, уносясь мечтами в чудесный мир звуков, и на всю жизнь сохранил признательность к своему музыкальному наставнику.

Последние школьные годы Гофмана были озарены дружбой со сверстником – Теодором Гиппелем. Дружба носила характер восторженной привязанности и сохранялась до последних дней. Приятели вместе готовили уроки, рисовали, читали, музицировали. Их любимыми авторами были Шекспир, Руссо и Шиллер.

По семейной традиции и по настоянию родственников Гофман избирает юридическую карьеру, хотя охотнее всего посвятил бы себя музыке. На юридическом факультете университета в Кенигсберге он учится старательно, хотя и не вкладывает в свои занятия душу. «Я принужден быть юристом», – признается он в одном из писем к Гиппелю.

По окончании университета начинаются скитания теперь уже чиновника Гофмана по разным городам: Глогау, Берлин, Познань, Плоцк, Варшава. Служит он аккуратно, но неумный характер и острое чувство окружающих уродств и несправедливостей приводят его к нескончаемым конфликтам. Служба в Познани заканчивается высылкой в Плоцк за карикатуры на видных познанских чиновников. Служба в Варшаве – безработицей, потому что Гофман отказывается принести присягу Наполеону, войска которого заняли польскую столицу.

Работа чиновника оставляла мало свободного времени, и все-таки в эти годы Гофман ухитряется брать уроки рисования, сочинять музыку, дирижировать оркестром и даже расписывает фресками потолок музыкальной залы в одном из варшавских дворцов. «... По будням я юрист и – самое большое – немного музыкант, в воскресенье днем рисую, а вечером до глубокой ночи бываю весьма остроумным писателем», – сообщает он приятелю. Впрочем, до настоящей писательской деятельности еще далеко. По ночам он пока сочиняет только письма, порой, действительно, очень остроумные.

После отказа присягнуть Наполеону Гофман остается без работы и без средств к существованию. Он покидает Варшаву, отправляется в Берлин, решившись навсегда покончить с чиновничьей службой и отныне вести жизнь свободного художника. Из этого ничего не выходит: его рисунков никто не покупает, гонорары за музыкальные произведения настолько ничтожны, что ему приходится не только браться за любую работу, но и по-настоящему голодать и мерзнуть. Наконец ему удается получить место капельмейстера в Бамберге. Должность плохо оплачивается, зато дает возможность полностью посвятить себя театру. Здесь он является не только дирижером оркестра, как вначале предполагалось, но и композитором, режиссером, художником, расписывающим декорации, и даже машинистом сцены. Порой случается ему заменить заболевшего актера (по воспоминаниям современников, он обладал очень красивым тенором). Но и это еще не все. С целью дополнительного заработка Гофман вынужден еще давать уроки музыки и пеня отпрыскам состоятельных бюргеров города Бамберга.

Жизнь для искусства с неумолимой неизбежностью превращается в жизнь для заработка. Это причиняет страдания. Богачи, ничего не смыслящие в музыке, считают себя ее ценителями. Музыка для них – что-то вроде десерта после сытного ужина, а музыкант – один из слуг, с чьим присутствием можно не считаться.

С 1808 по 1812 год Гофман жил в Бамберге. Это время прошло под знаком глубокого сердечного увлечения – самого сильного в его жизни. Он полюбил свою ученицу – Юлию Марк. Немолодой человек, с непривлекательной внешностью, к тому же еще женатый, он, конечно, не мог рассчитывать и не рассчитывал на взаимность. Просто радовался встречам со своей молоденькой ученицей, восхищался ее обаянием и чистым, проникновенным голосом. Катастрофа наступила тогда, когда расчетливая мамаша Юлии решила выдать свою дочь замуж за богатого и порочного негодяя. Это стало для Гофмана трагедией. Жизнь и мечта необратимо разминулись. В жизни он увидел лишь торжествующую подлость и пошлость, мечте же оставалась подвластна лишь сфера искусства. С этих пор противоречие между мечтой и действительностью определило идейную доминанту творчества художника.



В Бамберге Гофман начал писать. К литературной деятельности он шел постепенно. Видя свое главное призвание в музыке, сначала стал сочинять музыкальные рецензии. Однако его сильное воображение ломало законы жанра. Разбор музыкальных произведений или разговор на музыкальную тему дополнялся образами и ситуациями, заимствованными из жизни, воспоминаниями о пережитом, полетом фантазии. Так постепенно складывалась его неповторимая творческая манера.

1809 год можно считать годом рождения Гофмана-писателя. Во «Всеобщей музыкальной газете» был напечатан его первый рассказ – «Кавалер Глюк». А в 1814 году появился в свет уже целый сборник рассказов под названием «Фантазии в манере Калло», где впервые читатель встречается с любимым героем Гофмана – капельмейстером Иоганнесом Крейслером. Все обширное творчество писателя (полное собрание его литературных произведений составляет 10 томов) создавалось всего на протяжении 10–12 лет. Писал он торопливо, напряженно, что называется, наперегонки со смертью.

**Фантазии в манере Калло.** Это двухтомное собрание разнородных рассказов, очерков, беглых зарисовок, сказок вышло в свет в 1814–1815 годах. Тема музыки занимает здесь главное место, особенно в той части «Фантазий», которая по имени главного героя – капельмейстера Иоганнеса Крейслера – называется «Крейслериана». Крейслер – романтический энтузиаст, всецело преданный своему искусству, alter ego самого автора. В этот образ писатель вложил много собственных мыслей и переживаний. Все размышления Крейслера о музыке суть мысли самого Гофмана. Преданность прекрасному заставляет Крейслера особенно остро ощущать дисгармонию мира. Он вынужден музицировать в богатых домах, где его искусство ценится мало и в значительной своей части остается непонятым. Это рождает конфликт художника с миром.

Крейслер был отставлен от своей должности, потому что «решительно отказался написать музыку для оперы, сочиненной придворным поэтом; кроме того за обедами в гостинице, в присутствии публики он много раз пренебрежительно отзывался о первом теноре и в совершенно восторженных, хотя и непонятных, выражениях оказывал предпочтение перед примадонною одной молодой девице, которую обучал пению». Невозможность вписаться в пред-

лагаемые обществом нормы делает Крейсlera фигурой одновременно трагической и смешной. Ибо, как сказано в «Фантазиях», друзья его утверждали, что «природа, создавая его, испробовала новый рецепт и что опыт не удался, ибо к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, вспыхивающей разрушительным пламенем, было примешано слишком мало флегмы, и таким образом было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он ... нуждается».

«Дон Жуан» – один из известных рассказов, включенных в «Фантазии в манере Калло». В нем соединились очень тонкая романтическая интерпретация известной оперы Моцарта и новеллистическое повествование, включающее в себя своеобразную трактовку традиционного образа сеvilьского оболстителя. В фигуре героя Гофман видит сильную и незаурядную личность, возвышающуюся над «фабричными изделиями». В душе Дон Жуана живет страстная тоска по идеалу, которого он стремится достичь через наслаждение женской любовью. Он презирает общепринятые нормы и многочисленными победами над женщинами надеется утвердить могущество собственной личности. Но этот путь ложен, и нечестивца ждет возмездие.

Стремление личности к безграничной свободе выступает в новелле как следствие «бесовского соблазна». Впервые в романтической литературе писатель ставит вопрос о направленности сильной страсти. В конфликт вступают два начала: эстетическое и этическое. Дон Жуан заслужил свой страшный конец, потому что предался низким чувствам, «соблазнам здешнего мира».

Трагична и судьба донны Анны, вовлеченной в стихию непонятной страсти, как трагична и участь итальянской певицы, исполнявшей в опере ее партию. Артистка вызвала восторг и понимание у рассказчика – «странствующего энтузиаста», но встретила осуждение публики за «чрезмерную страстность».

Мысль о трагической обреченности высокого искусства особенно явственно звучит в заключительной сцене рассказа, где посетители гостиничного ресторана равнодушно досадают на смерть артистки, лишившую их возможности в ближайшее время услышать «порядочную оперу».

Художественная манера Гофмана сложилась сразу. Основы своей эстетической программы писатель сформулировал в предваряющем «Фантазии» очерке «Жак Калло». Ссылаясь на этого французского графика XVII века, писатель отстаивает свое право художника на заострение смешных, ужасных и поэтических явлений действительности, на преображающую силу творческой фантазии. Фантазия «дорисовывает» картину действительности, отвлекаясь от случайного и выделяя главное. Она пользуется образами повседневности, но благодаря ей взятые из жизни фигуры производят впечатление «вместе и странного и знакомого».

В сборник «Фантазий в манере Калло» Гофман включил и свое любимое детище, знаменитую сказку «Золотой горшок». Он работал над ней в 1814 году, в Дрездене, куда он отправился после пережитой в Бамберге катастрофы. В Дрездене Гофман дирижировал в оперном театре и здесь же стал свидетелем крупных и трагических событий европейской истории. Дрезден, как и Лейпциг, где писатель тоже бывал наездами, стали ареной заключительных сражений союзнических армий против Наполеона. Гофман увидел войну воочию. Город сначала заняли французы, затем их вытеснили союзные армии России и Пруссии. То, свидетелем чего ему довелось стать: кровь, раны, смерть, мародерство, голод, – превосходило даже самые страшные сны. Потрясенный увиденным, он записывает в дневнике: «Исполнилось – и исполнилось ужасным образом – то, что часто являлось мне во сне: разорванные, изуродованные человеческие тела».

В Дрездене Гофман много и плодотворно работает. Дирижирует в театре, сочиняет вокальную музыку. На это же время приходится работа над оперой «Ундина», которая несколько позже шла на берлинской сцене. Именно в эти страшные дни – как противовес удручающей действительности – рождается и «Золотой Горшок», наиболее светлое (и наиболее романтическое) создание Гофмана. «В это печальное время, – писал он, – когда только и остается, что влачить изо дня в день свое существование, меня полностью захватило писание, будто в себе самом открыл я чудесное царство, которое, выходя из глубин моего существа, облекалось в образы и уносило меня от натиска внешнего мира».

**«Золотой горшок».** Действие сказки происходит в Дрездене. Современники легко узнавали городские улицы, увеселительные заведения, парки и кофейни саксонской столицы. Были всем хорошо знакомы и конкретные детали быта, которые описаны в сказке: воскресные прогулки, кофепития, беседы за чашей с горячим пуншем, мечтания о выгодном месте или о замужестве. Узнаваемые подробности и детали преобразовывали сказку, приближали ее к читательскому опыту. В этом сочетании фантастического и житейски повседневного Гофман видел новаторство своего произведения.

Главный герой – студент Ансельм – тоже живет в Дрездене. Он небогат и в свободное от лекций время зарабатывает переписыванием бумаг. Костюм его далек от всякой моды. В жизни Ансельму не везет. С ним все время приключаются какие-то неприятности. Он потому не может приспособиться к окружающему, что в душе он поэт, энтузиаст. Он наделен поистине поэтическим воображением. Ему, например, дано услышать в кусте обыкновенной бузины шелест вечернего ветра, порхание птиц и звучание хрустального колокольчика и даже увидеть в бликах солнца, скользящих по веткам, переливчатое сверкание золотисто-зеленых змеек. Весь мир в его восприятии наполнен звуками, красками, волшебными образами. Ему открыта поэзия мира, и потому обыватели не понимают его, принимают порой за пьяного или сумасшедшего.

Столкновение энтузиаста с реальностью и составляет главный конфликт сказки. Поэтическая склонность души Ансельма состоит в том, что в обычном он умеет разглядеть необычное и яркое, угадать присутствие красоты в жизни, ее удивительного богатства и разнообразия. В сказке на равных правах существуют как бы два мира. Один – мир воображения и мечты. И тогда на улицах добропорядочного Дрездена можно увидеть сказочного принца Саламандра, лишь принявшего обличие архивариуса Линдгорста. У него удивительные способности. Он, например, может высечь из пальцев огонь, чтобы дать возможность собеседнику прикурить трубку. Он и отец трех дочерей, тех самых золотисто-зеленых змеек, что привиделись Ансельму в лучах заходящего солнца. Одна из них – Серпентина – пленяет сердце мечтательного героя.

Но есть и другой мир. В нем живут обычные люди: чиновники и студенты, городские барышни и рыночные торговки... Это мир обыч-

новенный, мир вещей, которые именно здесь почти одушевляются, начинают оказывать недоброе влияние на людей. Дверной молоток у дома архивариуса скалит зубы, а старый кофейник со сломанной крышкой корчит рожи. Так в повседневном открывается страшное, таинственное, даже колдовское. Не случайно Ансельм преисполняется ужасом при встрече с торговкой Лизой. Все, что с ней связано, далеко от высоких помыслов и бескорыстных чувств. Романтическому герою открывается чужеродная сущность мира вещей. Художник протестует против его бездуховности.

Погруженность в мелочи повседневного бытия, довольство сущим грозят душевным застоєм. Но в этих мелочах есть и своя притягательность. К тому же повседневное бытие – единственная и неоспоримая реальность. Оно манит спокойствием и уютом. Не случайно Ансельм равнодушен к Веронике – хорошенькой дочери своего покровителя Паульмана. Вероника мила, хотя и недалеко. Больше всего ей хочется выйти замуж – непременно за надворного советника – и щеголять перед всеми в новой шали и в новых сережках. Ничего отвратительного в этом нет, но нет и ничего высокого. На берегу Эльбы Ансельму открылось нечто невыразимо более прекрасное и поэтичное – синеглазая змейка Серпентина.

Ансельму предстоит выбор между двумя мирами. Бездуховная реальность или возвышенная мечта? Когда оправдывается страшное пророчество торговки яблоками: «Попадешь под стекло!» – и Ансельм оказывается запертым в стеклянную бутылку, он задыхается. Состояние отторгнутости от богатства и многообразия мира для него нестерпимо, он выбирает мечту и обретает блаженство, получив в жены прекрасную Серпентину и переселившись в сказочную Атлантиду.

Убогому быту противостоит великолепие поэтической мечты. Сказочное царство населено необыкновенными существами, оно прекрасно. Писатель не жалеет красок для его изображения. Колыхание роскошных деревьев, плеск источников, порхание экзотических птиц и насекомых, буйное цветение пестрых цветов... Все здесь зыбко, воздушно, текуче и ... бесплотное, потому что нереально.

Единственным спасением от уродства и пошлости для романтика Гофмана была лишь высокая поэтическая мечта. Однако автор отдает себе полный отчет в ее иллюзорности. Это подчеркнуто иро-

нической концовкой. Князь духов Саламандр утешает автора, горестно завидующего счастью Ансельма, утверждая, что сказочная Атлантида – лишь «поэтическая собственность» ума. Она – плод воображения, прекрасная, но недостижимая мечта. Так романтическая ирония ставит под сомнение осуществимость поэтической мечты.

В 1816 году Гофман в поисках более обеспеченного существования переезжает в Берлин и поступает на государственную службу советником Прусского камерального суда. В Берлин он привозит цикл рассказов «Ночные этюды» (1816–1817) и роман «Эликсиры дьявола» (1816). Эти произведения, создававшиеся в годы скитаний между Дрезденом и Лейпцигом, отразили мироощущение писателя. Коллизия между носителем духовности и бездуховным миром здесь носит трагический характер. Действительность предстает в них как мрачный мир «полнощной гофманианы» (А. Ахматова). В страшном хороводе проходят перед читателем безумцы, маньяки, сомнамбулы. Здесь кипят страсти, совершаются убийства. Куклы замещают людей. Человек теряет уверенность в себе, потому что рядом с ним появляется двойник. «Ночные этюды» и «Эликсиры дьявола» и представляют собой тот «потрясающий крик ужаса в двадцати томах», о котором применительно к творчеству Гофмана писал Г. Гейне. Эти произведения закрепили за писателем славу «страшного Гофмана», «призрачного Гофмана». В цикл «Ночных этюдов» входят такие широко известные рассказы, как «Песочный человек», «Майорат», «Иезуитская церковь в Г.» и др.

Самым известным из всех является рассказ «**Песочный человек**». Его герой – студент Натанаэль, энтузиаст и поэт, в детстве пережил психологическую травму от встречи с зловецим адвокатом Коппелиусом. В его детском сознании этот образ слился с фигурой «песочного человека» – сказочного персонажа, которым пугают не желающих отправляться спать детей. Встретившись позже с продавцом барометров Копполой, Натанаэль вспоминает свои детские страхи и становится жертвой наваждения. Увидев через купленную у Копполы подзорную трубу в доме напротив прекрасную девушку, он влюбляется в нее, забывает свою милую и рассудительную невесту Клару и лишь потом узнает, что предмет его глубочайшего чувства – механическая кукла, искусно сделанный

автомат... Писателя страшит мир, где стерты грани между одушевленным и неодушевленным. Пламенная любовь Натанаэля к кукле Олимпии в гротескной форме рисует угрозу нивелировки личности в бездуховном обществе.

Вторжение страшного Коппелиуса в судьбу героя получает в рассказе разные толкования. Натанаэль видит в двойственном образе Коппопы-Коппелиуса проявление неотвратимой судьбы, Клара усматривает в этом лишь фантом, рожденный разыгравшимся воображением. А фиктивный автор, рассказывающий историю, склонен лишь заметить, что «нет ничего более чудесного и безумного, чем сама действительная жизнь». Метафорой безумной и многоликой действительности в рассказе выступает мотив глаз: застывшие глаза Олимпии, светлые глаза Клары, искаженный барометром Коппопы взгляд Натанаэля... Жизнь может быть увидена по-разному, и на рассказанную историю одинаково можно глядеть взором Клары и глазами Натанаэля. Судьба героя заканчивается трагично: в мире, где люди подобны куклам, поэтический энтузиазм неизбежно обречен на гибель.

В еще более страшном виде выступает картина мира в «**Эликсирах дьявола**». Опираясь на традиции готического романа, автор рисует исполненную страстей и преступлений судьбу монаха Медарда, отведавшего дьявольского эликсира. Расщепление личности, наследственная вина, безграничное самовозвышение как следствие вмешательства господствующего в мире «чуждого духовного принципа», – таковы проблемы, поднимаемые в этом сложном романе, свидетельствующем о глубоком мировоззренческом кризисе автора.

Последние восемь лет своей жизни Гофман проводит в Берлине, деля свое время между государственной службой и творческой работой. Растет его писательская известность. На сцене с успехом идет его опера «Ундина». Издатели охотно печатают его произведения, и они выходят одно за другим. Самые известные среди них – цикл рассказов «Серапионовы братья» (1819–1820), роман «Житейские воззрения Кота Мурра» (1819–1821) и сказки: «Крошка Цахес» (1819), «Принцесса Брамбилла» (1820), «Повелитель блох» (1821).

«**Серапионовы братья**» – собрание новелл, объединенных между собой беседами их рассказчиков, откликающихся как на со-

держание рассказанного, так и на характер повествования. Рассказчики – люди разных темпераментов, иногда они вступают в спор по отдельным вопросам, но в главном остаются эстетическими единомышленниками. Себя они называют «серапионовыми братьями». Это название их содружество получило по имени героя первого рассказа, давшего зачин всему циклу. Это некий граф П., который в один прекрасный день отказался от дипломатической карьеры, покинул свет и семью и удалился в лесную глушь, вообразив себя христианским мучеником отшельником Серапионом. Он живет в уединении, в полном согласии с самим собой, питается нехитрыми плодами земли и никак не желает вернуться в покинутый им мир. Воображение полностью заменило ему реальность. Такая способность, как считают друзья, под силу лишь поэтическому духу. История мнимого Серапиона становится основанием для эстетической программы, получившей название «серапионовского принципа». Этот принцип предполагает активное преобразование действительности в сознании творческой натуры. Это преобразование, однако, должно базироваться на учете реалий внешнего мира. Настоящий художник, по мысли «серапионовых братьев», отказываясь от буквального следования жизнеподобию, должен не уходить от большой правды, а напротив, способствовать «глубочайшему познанию» бытия, быть переводчиком его смысла на доступный всем язык образов.

«Серапионовский принцип», таким образом, не мыслился как уход от реальности, напротив, он требовал от художника глубокого проникновения в ее суть. Оно доступно только богатому воображению, поэтому художник столь часто прибегает к фантастике, к гротеску.

Гофмановская фантастика всегда преображала действительность, но смысл ее мог быть разным. Фантастические образы и ситуации могли быть и угадыванием сути мира в его открывшейся глазам художника аномальности, и выражением мечты о более совершенных формах жизни.

В берлинский период в творчестве писателя усиливаются сатирические мотивы, фантастический гротеск обретает социальную направленность. Если в период создания «Фантазий в манере Калло» писатель потешался только над тупостью обывателей, неспособных



чувствовать поэтическую полноту жизни, то теперь он смеется над общественными порядками Германии с ее мелкими князьками и их непомерными претензиями, над ее реакционными социальными институтами.

Известная сказка «Крошка Цахес» (1819) – пример новой сатирическо-гротескной манеры писателя. Действие разворачивается в некоем сказочном царстве, где на равных правах с людьми действуют феи и волшебники. Изображенная действительность, однако, слишком сильно напоминает реальность какого-нибудь небольшого немецкого княжества. В зеркале фантастического гротеска отражаются социальные приметы эпохи: неограниченность абсолютной власти, тупое верноподданничество обывателей, торжествующее беззаконие. Оба владетельных князя – Пафнутий и Барсануф – похожи друг на друга. Оба глупы, ничтожны и менее всего заняты делами государства. При дворе можно войти в доверие к властителю и получить высокую должность, одолжив князю несколько дукатов или содействовав снятию пятна с княжеского камзола. Государственные мужи занимаются ничтожными делами, например, решают вопрос о том, как закрепить орденскую ленту на тщедушном тельце Цахеса.

Нелепость общественного уклада поддерживается официальной наукой. Ученые мужи, вроде княжеского лейб-медика или «генерал-директора общественных дел» профессора Моша Терпина, обслуживают двор, не забывая о собственных интересах. Профессор получает из княжеских лесов лучшую дичь, а свои «научные» изыскания предпочитает проводить в княжеском погребе, дабы установить, «по какой причине вино не схоже по вкусу с водой». А когда град побьет крестьянские посевы, он выезжает в деревню, чтобы объяснить крестьянам, что они сами повинны в случившемся, потому не имеют оснований отказываться от арендной платы.

Хуже всего приходится простому люду. Нищая крестьянка Лиза вместе с мужем трудится до седьмого пота, а прокормить себя не может.

Писатель рисует мир ненормальный, лишенный логики. Символическим выражением этой ненормальности выступает заглавный герой сказки Крошка Цахес. Он ничтожен и отвратителен, напоминает то диковинный обрубок корявого дерева, то раздвоенную редьку.

Он ворчит, мяукает, кусается, царапается, однако благодаря волшебству пользуется всеобщим почетом, всюду вызывает восхищение и даже становится всесильным министром... Цахес одновременно смешон и страшен. Смешон своими нелепыми потугами слыть хорошим наездником или скрипачом-виртуозом. Но и страшен, потому что обладает явной и несомненной силой. В его образе отражается как раз та «глубинная суть» окружающей жизни, на постижение которой и был направлен «серапионовский принцип». Речь идет, в первую очередь, о некоей нелепости, впрочем, не так уж редко встречающейся, когда трудятся одни, а плодами труда пользуются другие, когда почет и блага вопреки всякой логике воздаются не по труду, уму или заслугам.

В сказке Цахесу противопоставлен мечтательный юноша, поэт Бальтазар. Когда весь город охватывает что-то вроде массового психоза и все в один голос славят маленького уродца, только Бальтазар видит истинное лицо ничтожного Циннобера, отнявшего у него поэтическую славу и невесту.

По мысли романтика Гофмана, поэт лучше понимает суть вещей, чем другие люди, ему открыта истина. Образ Бальтазара, однако, подан в сказке не без сильной дозы иронии. Бальтазар – юноша приятный, но душа его, в отличие от Ансельма из «Золотого горшка», устремлена не к несказанно прекрасному миру мечты, а к предмету, житейски весьма обыкновенному – дочери профессора Моша Терпина Кандиде. Несомненными достоинствами этой девицы является то, что она прочла две-три книжки и «почерком самым тонким записывала белье, предназначенное в стирку».

Чародей Проспер Альпанус помогает Бальтазару победить чары Цахеса и жениться на Кандиде. Сказка, как ей и подобает, приходит к счастливому завершению. Но неправдоподобность финала подчеркивается авторской иронией, которая распространяется одинаково на героя и на волшебные силы. Встречаясь для решительного разговора, где на карту поставлена не только судьба Бальтазара и Цахеса, но, в конечном счете, и судьба добра и зла в окружающем мире, фея Розабельверде и маг Проспер Альпанус распивают кофе, как самые обычные люди. Чудесное высвечивается иронически, тем самым подчеркивается его условность.

Да и обретенное Бальтазаром счастье выглядит совсем не поэтически. Дом с прекрасной мебелью и идеальной кухней, где никогда ничто подгореть не может, и с огородом, в котором раньше, чем у других, поспевают спаржа, – не самый лучший итог высоких романтических устремлений. Романтическая ирония писателя двунаправлена. Ее объектом является и жалкая действительность, и позиция энтузиаста-мечтателя.

Тяжкие последствия имел для Гофмана скандал, связанный с публикацией его последней сказки «**Повелитель блох**» (1822). Над больным писателем нависла угроза судебного преследования, от которого избавила его только смерть. Причиной преследования явились страницы сказки, в которых прусские власти узнали себя. Речь идет об эпизодах, где участвует тайный советник Кнаррпант. В нем автор высмеял характер существующего судопроизводства, используя собственный опыт чиновника-юриста. Директор прусского департамента полиции фон Кампц, видимо, узнал себя в сатирическом персонаже и обвинил писателя в нарушении верности королю и разглашении государственной тайны. Рукопись сказки была конфискована, она увидела свет в сильно урезанном виде. Полный авторский текст ее был опубликован лишь в 1908 году.

«Повелитель блох» во многом напоминает прежние сказки Гофмана. Здесь, как и в «Золотом Горшке», современная бытовая реальность включена в миф о жизненных первоосновах. Бездуховность и прагматизм по-прежнему выступают объектами осмеяния. Гротескные образы тщеславных микроскопистов, иронически уподобленные известным голландским ученым Левенгуку и Свамердамму, призваны снова осмеять эмпирическую лженауку, лишенную глубокого знания жизненных явлений. В качестве героя здесь опять выступает одинокий мечтатель, неловкий в жизненных обстоятельствах, но душевно богатый. Действие разворачивается в городе Франкфурте, настоящие улицы и площади этого торгового города выступают местом сказочных происшествий.

Запутанные события сказки вращаются в основном вокруг судьбы ее главного героя Перегринуса Тиса. Симпатия к простодушному герою здесь сочетается с изрядной долей иронии по отношению к его жизненной позиции.

Новое в этой сказке заключается в том, что автор не отправляет героя в прекрасную Атлантиду, а заставляет приобщиться к реальной жизни и признать первенство за ней. Перегринус получил от спасенного им Повелителя блох волшебное стеклышко. Вставленное в глаз, это стеклышко сразу высвечивало людские мысли. Став его обладателем, Перегринус знакомится с неприглядной и неприкрытой правдой людских помыслов, а через них и общественных порядков.

Эпизод с участием Кнаррпанти вводил в сказку злободневную политическую тематику, что было неслыханным новшеством для романтической литературы. Кнаррпанти пытался обвинить Перегринуса в похищении некоей сбежавшей принцессы, весьма вольно толкуя места из дневника героя. Он прекрасно знал о его невиновности, но для него было «важно прежде всего найти злодея, а совершенное злодеяние уже само собой обнаружится». Самым опасным преступлением Кнаррпанти считал «думанье».

Столкновение с этим чиновником явилось поворотным пунктом в развитии героя. После учиненного ему допроса Перегринус подвергает ревизии свою отъединенную от мира позицию и, обратившись к реальной жизни, а предварительно еще выбросив волшебное стекло, отказывается от мечтаний о прекрасной Гамахее, предпочтя ей Розочку – дочь простого переплетчика. Романтическая любовь уступает место обыденному домашнему счастью.

Наряду с современной бытовой реальностью и сатирическими пассажами в сказке Гофмана существует еще мифологический план, действие которого разворачивается в правремени и, согласно романтическому восприятию мира, отражает некогда существовавшую, но затем утраченную вселенскую гармонию. Действующие лица выступают в двойном облици: реальном и мифологическом. Однако этот мифологический план тоже пропитан разрушительной иронией.

Последняя сказка Гофмана заканчивает романтическую сказочную традицию, превратившись в простое повествование с благополучным концом и отказавшись от претензий на всеобъемлющее постижение законов мироздания, как это было у Новалиса.

Крупным итоговым созданием писателя является неоконченный роман «Житейские воззрения Кота Мурра» (1-й том – 1819;

2-й том – 1821). Гофман снова обращается здесь к герою своих первых произведений – романтическому энтузиасту Иоганнесу Крейслеру. Однако он не единственный герой романа. Параллельно с ним выступает другой персонаж – ученый кот Мурр. Роман содержит в себе истории двух персонажей, мало связанные одна с другой. Первая, где рассказчиком выступает образованный кот, и вторая, фрагментарно излагающая события из жизни Крейслера. Мурр пишет историю своей жизни и делится с читателем своими «воззрениями», а листы из биографии Крейслера использует для прокладки между листами своей рукописи. Поэтому история капельмейстера предстает в отрывках и содержит в себе много обрывочного и недосказанного.

Банальные события и житейские тревожения кошачьей жизни оказываются смешанными с напряженной, исполненной внутреннего трагизма историей музыканта. Этот необычный композиционный прием призван показать богатство смысловых оттенков самой жизни, в которой высокое и низменное, трагическое и комическое существуют в нерасторжимом единстве.

Ученый кот демонстрирует обывательское сознание. Жизненный путь Мурра ничем не отличается от обычного, человеческого. Он проходит обучение, затем влюбляется, вступает в брак (впрочем, супруги скоро расходятся), общается с другими котами и с собаками, высокомерное отношение которых болезненно ранит его. Мурр начитан и склонен похваляться своей образованностью. Он твердо убежден, что разум – это всего лишь «способность поступать сознательно и не допускать никаких безумств». В этом и состоит его житейская мудрость.

Взаимоотношения кошек и собак сатирически воспроизводят отношения между бюргерами и дворянством, а кошачий буршеншафт, заседания которого сопровождаются обильными возлияниями седлочного рассола, недвусмысленно отражает отношение автора к националистически настроенным немецким буршам. Характерные подробности современной жизни легко вычитываются из кошачьей истории. Но важнее подчеркнуть то, что животный мир и существующие в нем отношения сильно напоминают формы человеческого общения. В обывательском мире примитивные инстинкты часто прикрываются высокой фразой. Решив угостить свою проголо-

давшуюся матушку селедочной головой, Мурр не удержался и съел эту голову. Этот не самый благородный поступок он сопровождает глубокомысленными размышлениями: «Но как постичь всю изменчивость сердца тех, кто живет в нашем бренном мире? Зачем не оградила судьба грудь нашу от дикой игры необузданных страстей? Зачем нас, тоненькие, колеблющиеся тростинки, сгибает вихрь жизни? То наш неумолимый рок! О, аппетит, имя тебе кот!»

«Бренный мир», «дикая игра необузданных страстей», «вихрь жизни» и т. д. – это все обороты романтической фразеологии. Она стала модной, утратила свой первоначальный смысл, вошла в лексикон филистеров, став прикрытием их пошлых потребительских стремлений. Контраст между высокой патетикой речи и банальностью помыслов становится средством сатирического обличения бездуховного обывательского существования.

Вторая линия романа связана с образом Крейсlera. Уютному существованию филистера противопоставлена бесприютность бытия художника. Конфликт Крейсlera с миром носит трагический характер. Источником трагедии является несовместимость тонких чувств и высоких устремлений художника с мизерностью, а то и безнравственностью окружающей его жизни.

Крейслер оказывается в княжестве Зигхартсвейлер в качестве придворного капельмейстера. Это одно из многих карликовых немецких государств, где жизнь застыла, где ритуал заменяет ее подлинное движение. Действительность такого карликового государства изображена в тонах сатирического гротеска. Государство, которым правит князь Ириней, – марионеточное царство видимости. Ириней давно утратил настоящую власть, но не потерял представления о собственной значительности. Придворные церемонии организуются с невероятной помпой, выезд князя обязательно сопровождается скороходами, которые, однако, лишь имитируют бег, сидя в линейке и болтая ногами. Финансовые советники государства сосредоточенно занимаются проверкой счетов из княжеской прачечной...

Смехотворная мизерность этого двора очевидна. Но господствующие при дворе нравы страшны. Двором заправляет княжеская фаворитка советница Бенцон. Чтобы укрепить собственное положение при дворе, она замышляет просватать свою прекрасную дочь

Юлию за слабоумного принца Игнатия. А сей наследник престола забавляется тем, что привязывает пойманных для него птичек к деревянной палке и расстреливает их из игрушечной пушки. Повинуясь династическим интересам, принцессу Гедвигу хотят выдать замуж за преступного принца Гектора. Смешная нелепость придворного мира не мешает ему быть страшным: здесь царствуют интриги, здесь вершатся злые дела.

В этом мире вынужден жить Крейслер – существо возвышенное, благородное, всецело преданное музыке. Ему чужд этот мир, и он чужой в нем. Друг Крейслера маэстро Абрагам говорит, обращаясь к советнице Бенцон: «Крейслер не чета вам; он не понимает ваших вычурных и пустых речей. Стул, который вы ему подставляете, чтобы он занял место в вашем кругу, для него слишком мал и узок. Он ничем не походит на вас, и вас это злит». Необходимость обслуживать двор своей музыкой приводит Крейслера к глубочайшему внутреннему разладу. Ему свойственно не только недовольство окружающим, но и глубокая неудовлетворенность собственными возможностями. Его душевная неуспокоенность контрастно противостоит благодушному самодовольству Мурра и застывшему в омертвелом застое обществу при дворе.

Поведение Крейслера неровно, порой экстравагантно. С сильными мира сего он непочтителен, порой дерзок. Гармоническое состояние духа бывает у него только тогда, когда он может полностью отдаться любимой музыке. Но это бывает редко, чаще он пребывает в душевном смятении, порой ощущая себя на грани безумия. Трагизм его положения еще усиливается его любовью к Юлии, предназначенной в жены жестокому и слабоумному принцу.

В образ этого героя писатель вложил много личного. Крейслер – носитель авторского взгляда на мир. Романтическая неудовлетворенность существующим приводит его к абсолютизации духовности, воплощенной в музыке. Сфера искусства, где он ищет себе утешения, выступает как область, противоположная действительной жизни.

Программным выражением позиции Крейслера является его суждение о любви истинного музыканта, «любви артиста». Это – чувство духовного порядка. «Такие музыканты, полюбив, с божественным вдохновением создают дивные творения...», а не стре-

мятся во что бы то ни стало надеть обручальное кольцо на палец своей возлюбленной. «И тогда чистым небесным огнем, который лишь светит и греет, но никогда не опалает сокрушительным пламенем, вспыхивает весь восторг, все несказанное блаженство высшей жизни, зарождающейся в недрах души, и дух музыканта в страстном желании протягивает тысячи нитей и оплетает ту, которую он увидел, и обладает ею, никогда не обладая, ибо страстное томление его остается вечно неудовлетворенным». Любовь артиста не стремится к реализации, она лишь вызывает к жизни творения искусства.

Гофман включает своего героя в сложную и запутанную интригу, намечающую на какие-то происшествия в прошлом, удивительным образом связавшие капельмейстера с его венценосным врагом – принцем Гектором. Эта связь так и остается для читателя тайной, поскольку роман остался незаконченным. Как бы то ни было, написанное позволяет судить, что конфликт художника с миром осмысливается в этом романе как конфликт социальный. В отличие от своего тезки в «Крейслериане», Крейслер из романа не просто противостоит невосприимчивым к прекрасному филистерам, он утверждает право художника на собственную позицию в неприемлемом для него социальном укладе. Поэтому он активно вмешивается в гущу придворных интриг, вносит беспокойство в души сильных мира сего (князь Ириней не выдерживает его взгляда и, забыв о княжеском величии, смущенно отводит глаза), наносит удары. Он сражается не с тупоумными обывателями, а с сильными мира сего, бесстрашно обнажая шпагу против порочного сластолюбца – принца Гектора. И общество мстит ему не фальшивым пением, а в буквальном смысле, направляя на музыканта дуло пистолета. Придворный мир не может простить Крейслеру его превосходства, его пренебрежения условностями, его желчной иронии, заставляющей высокородных господ смутно чувствовать свою неполноценность.

Крейслеру, как в свое время и шекспировскому Гамлету, с которым его часто сравнивают, не довелось «вправить в суставы» вывихнутый век, но он тоже не сложил оружия. Образ этого героя явился новым ответом писателя на вопрос о месте художника в мире и в обществе. Как истинный романтик, признавая за художником прерогативу глубокого постижения мира, Гофман в своем пос-



леднем романе прибавил к ней еще и пример его активного участия в реальной жизни.

Один из последних рассказов Гофмана «Угловое окно» был закончен в апреле 1822 года. Это – автобиографическое произведение. Последний год своей жизни писатель был прикован к постели и мог наблюдать окружающее лишь из окна, выходящего на рыночную площадь. «Угловое окно» – серия маленьких очерковых зарисовок, свидетельствующих об острой наблюдательности автора. Здесь отсутствует занимательная фабула, но живость развертывающихся картин и контраст между положением прикованного к креслу больного и многокрасочной суетой за окном сообщают рассказу внутреннее напряжение. Глазу наблюдателя открываются многочисленные человеческие фигуры, а воображение художника рисует судьбу каждой из них. «Серапионовский принцип» соблюден: отвлекаясь от внешнего и бесспорного, фантазия дает простор воображению. Возможности жизни невероятны и неисчислимы. Надо радоваться их разнообразию и, как сказано в рассказе, «учиться видеть». Таково творческое завещание писателя.

## Адельберт фон Шамиссо (1781–1838)

Адельберт фон Шамиссо – одна из примечательных фигур в немецкой литературе первой трети XIX века. Француз по национальности, он стал одним из блестящих мастеров немецкой поэзии и прозы; аристократ по рождению, он явился одним из зачинателей демократической линии в немецкой литературе своего столетия. Его место в историко-литературном процессе Германии определяется тем, что, начав как романтик, он в процессе развития своего творчества все более и более приближался к реалистическим формам художественного освоения действительности. Еще до появления «Современных стихотворений» Гейне Шамиссо внес в немецкую поэзию злободневную политическую тему и первым обратил внимание на условия жизни социальных низов.

Адельберт фон Шамиссо родился в 1781 году в родовом поместье графов де Шамиссо в Шампани, в замке де Бонкур. Там прошли его первые детские годы. При крещении ему дано было имя Луи Шарль Аделаид, именем Адельберт он стал зваться в Германии. Во время революции замок был снесен с лица земли. Вынужденная эмигрировать семья Шамиссо в течение нескольких лет переезжала из страны в страну, пока, наконец, не устроилась более прочно в Пруссии. События во Франции 1789–1794 годов во многом определили будущее развитие писателя. Стесненное материальное положение и необходимость самому заботиться о себе навсегда

лишили его аристократических предрассудков. Обедневший аристократ сначала готовился стать столяром, потом стал изготавливать искусственные цветы, рисовал по фарфору, пока родственники не выхлопотали ему место пажа у вдовствующей королевы, а затем и чин лейтенанта прусской армии.

В свободные от службы часы он много занимался, стремясь пополнить свое недостаточное образование, упорно овладевал немецким языком, читал классиков, в первую очередь Гете и Шиллера, а также французских философов: Вольтера, Дидро, Гельвеция и особенно Руссо. В Берлине Шамиссо знакомится с кругом молодых людей, которые, как и он, интересовались литературой и философией. Они организовали содружество под названием «Союз Полярной звезды». В него входили начинающий литератор Карл Август Фарнгаген фон Энзе – будущий знаток и пропагандист русской литературы, будущий биограф и душеприказчик Гофмана и Шамиссо Юлиус Эдуард Хитциг и другие. Литературные интересы друзей вращались вокруг тем и проблем романтической школы. В 1804 году на собственные средства они издали «Альманах Муз», куда включили свои произведения. Книжка снискала себе благосклонный отзыв философа Фихте и мэтра романтической школы Августа Вильгельма Шлегеля. В первом номере альманаха был опубликован «Фауст» Шамиссо – небольшой фрагмент, в котором молодой писатель попытался дать свою трактовку темы известного образа. Герой этого юношеского произведения, не желая мириться с удручающими обстоятельствами жизни, кончает с собой и тем самым утверждает свое право на несогласие с миропорядком.

Ранние произведения Шамиссо немногочисленны. Помимо «Фауста», он написал еще несколько лирических стихотворений, эпиграмм, философскую сказку «Басня Адельберта» в духе Новалиса и неоконченную драматическую обработку народной книги о Фортунате. Эти опыты во многом были еще подражательными. В центре внимания писателя находились метафизические проблемы – назначение человека, свобода воли и необходимость, действие и созерцание. Эти вопросы волновали романтиков. У Шамиссо они звучали во многом самобытно.

Служба в прусской армии очень тяготила его. Вероятно, поэтому он столь часто обращался к проблеме свободы и необходимос-

ти. В 1806 году он решил уйти в отставку из действующей армии. Вплоть до 1813 года Шамиссо переживает кризис, почти ничего не пишет и остро ощущает неудовлетворенность собственным существованием. У него нет ни средств, ни законченного систематического образования. Не радует и общественная обстановка. Недовольство политической реальностью наполеоновского времени сочетается с поисками занятий и родины. Он дважды едет во Францию в надежде обосноваться там навсегда, но оба раза вновь возвращается в Берлин.

Во время одной из поездок в Париж Шамиссо знакомится с мадам де Сталь и вместе с ней отправляется в замок Коппе на Женевском озере, где некоторое время делит изгнание с высланной Наполеоном из Парижа писательницей. Там пробуждается его интерес к ботанике. Он решает заняться наукой, ибо деятельность ученого представляется ему единственно возможной формой полезного существования человека. В 1812 году его зачисляют студентом медицинского факультета в Берлине. Но уже в следующем году он вынужден на время прервать свои занятия. Не считая для себя возможным принять участие в войне против Наполеона, он отправляется в имение одного из своих друзей в качестве домашнего учителя. Там было написано самое знаменитое его прозаическое произведение – фантастическая повесть **«Чудесная история Петера Шлемия»**. Она вышла в свет в 1814 году. Успех у читателей превзошел все ожидания малоизвестного автора. За короткий срок «Шлемиль» был переведен почти на все европейские языки и приобрел довольно широкую известность. Отголоски ее мы встречаем в «Утраченных иллюзиях» Бальзака, где «Шлемиль» назван в числе книг, наиболее популярных у французских читателей в 20-е годы.

Произведение Шамиссо примыкает к распространенному в немецкой романтической литературе жанру фантастической повестки-сказки. Фантастика была одним из принципов художественного освоения жизни в повествовательном искусстве немецких романтиков. Она выражала неприятие действительности, передавала ощущение ее абсурдности, а порой содержала в себе поиски идеала.

В своей повести Шамиссо использует фантастический сюжет, в центре которого лежит история злоключений человека, продавшего свою тень за обладание неисчерпаемым кошельком. Однако вы-

бор героя, реалистическая достоверность его поведения и изображение окружающих обстоятельств выделяют это произведение среди романтической фантастики.

Петер Шлемиль – небогатый молодой человек. Читатель встречается с ним тогда, когда он с рекомендательным письмом в кармане прибывает в большой портовый город в надежде как-то устроить свою судьбу. Внешний вид его таков, что слуга постоянного двора сразу определяет в нем бедняка и ведет его в жалкую каморку под крышей. Отправившись с рекомендательным письмом в дом местного богача господина Джона, Шлемиль поражен великолепием его особняка и, прежде чем войти в дом, носовым платком стряхивает пыль со своих башмаков. Попав в общество богатых людей, он чувствует себя маленьким, незначительным, ни для кого не интересным и подобострастно поддерживает самодовольные высказывания хозяина.

С самого начала бросается в глаза принципиально иной подход писателя к проблеме героя по сравнению с другими художниками романтической школы. В Петере Шлемиле нет ничего от углубленной мечтательности и неистовой одержимости романтических энтузиастов. Это существо подчеркнуто обыкновенное. Он не противопоставлен окружающему, как герои Тика или Гофмана, а вполне вписывается в него и ведет себя в соответствии с его законами и правилами. Его судьба и становится той *чудесной историей*, о которой повествуется в повести-сказке.

Снятие исключительности с романтического героя имело важные идейно-эстетические последствия. История, рассказанная в повести, при всей своей невероятности, воспринимается не столько как художественное выражение тайных сил, господствующих над человеком, сколько как некое странное происшествие, обнажившее природу человеческих отношений. Фантастика лишь постепенно включается в повествование, благодаря чему всему рассказу сообщается убедительность достоверного происшествия.

В саду господина Джона среди гостей Петер замечает одетого в серый шелковый редингот молчаливого сухопарого человека, который достает из своего кармана сначала пластырь для поранившей руку дамы, затем подзорную трубу, которая понадобилась хозяину дома, вслед за ней – огромный ковер, чтобы общество могло

присесть на приглянувшейся лужайке, палатку, чтобы гости могли спрятаться от палящих лучей солнца... И, наконец, к невероятному изумлению Петера, еще трех оседланных лошадей. Никто из присутствующих не обращает внимания на услуги серого человека, а герой, испытывая ужас перед всем, что совершается на его глазах, пытается покинуть странное общество. Тогда виновник непонятных событий предлагает Петеру продать свою тень в обмен на неисчерпаемый кошелек с золотом.

Человек в сером неприятен Шлемилу, он предпочел бы не иметь с ним никаких дел. Но соблазн велик, а тень – слишком ничтожная потеря, о которой стоило бы жалеть. Сделка состоялась, Петер имеет теперь к своим услугам все, что может дать золото. Однако отсутствие тени делает его глубоко несчастным. Окружающие от мала до велика недоверчиво и подозрительно относятся к человеку без тени. Он чувствует себя изгоем и начинает понимать, что вместе с тенью утратил нечто весьма существенное, то, что «уважают еще больше, чем золото»... В мире, где живет герой, роль золота велика, но все-таки подлинное счастье с его помощью купить нельзя.

Тема рокового влияния золота на человеческую судьбу затрагивалась и другими романтиками (вспомним новеллу Л. Тика «Ру-ненберг» и А. фон Арнима «Изабелла Египетская»). Но Шамиссо трактует ее по-своему. Он указывает не на фатальную непостижимость этого влияния, а на его бытовую распространенность. Вводя фантастический мотив утраты тени, автор дает понять читателю, что в изображенном мире все продается, но его главным образом интересуется поведение человека в обществе,

Многие исследователи пытались найти разгадку смысла повести в определении того, что подразумевается под тенью, которую столь неосмотрительно потерял Шлемиль. В ней видели то символ утраченной автором родины, то умение жить в согласии с обществом, то воплощение человеческой совести, которая не терпит уступок и т. д. Однако перед нами не аллегория, и истолковать значение повести-сказки с помощью простой замены одного понятия другим нельзя. Автора интересует не явление, выраженное с помощью мотива утраченной тени, а положение человека без тени, то есть не такого, как все окружающие. Мотив утраты тени используется здесь как своеобразное *фантастическое предположение*, по-

звolyающее обнажить конфликт между обществом и человеческой индивидуальностью. Именно отсутствие тени делает Петера непохожим на других. Это и становится источником его несчастий.

Развитие событий в повести и показывает, что общество враждебно по отношению к человеку, который хоть чем-то не похож на других. Его преследуют все. Полиция изгоняет его из города, и даже любимая девушка по приказанию отца отказывается от него.

Когда измученный обрушившимися на него несчастьями Шлемиль снова встречается с человеком в сером, он надеется получить обратно свою тень. Но здесь-то и обнаруживается истинная сущность Серого: в обмен на тень он требует от Петера не кошелек, а душу. Неприметный серый человек, который с усердием и услужливостью оказывает услуги богачам, на самом деле – дьявол.

Обращает на себя внимание то, как Шамиссо изображает характерную для немецкой литературной традиции фигуру дьявола. В Сером нет ничего inferнального, нет даже острой и разрушительной иронии Мефистофеля. Это – в полном смысле серое, заурядное по внешности и поведению существо. В мире господина Джона он играет роль подобострастного слуги. Но он и господин этого мира. В его власти души людей. Заурядность его облика свидетельствует о широкой распространенности того принципа жизни, который воплощен в фигуре Серого.

Общество преследует человека без тени, но сам Петер не желает жертвовать своей душой, по сути, своей человеческой индивидуальностью. Поняв, чего хочет от него дьявол, он отказывается от счастья с любимой, от богатства и приносимых им удобств и бросает в пропасть дьявольский кошелек. Он снова беден и к тому же лишен тени.

Путь к жизни среди людей для Петера закрыт, ибо для него это значило бы поступиться своей душой. В конце повести-сказки ставится вопрос о том, что делать человеку, который не хочет мириться с установившимся порядком вещей. Вынужденный жить вдали от людей, Петер избирает для себя существование «не связанного службой ученого». «За проступок, совершенный в молодые годы, – пишет Шлемиль в своей исповеди, – я отлучен от человеческого общества, но в возмещение приведен к издавна любимой мною природе; отныне земля для меня – роскошный сад, изучение ее дает мне силы и направляет мою жизнь, цель которой – наука».

Шамиссо находит для своего героя выход не в царстве мечты, не в волшебной Атлантиде, а на земле. Однако для того, чтобы обеспечить ему возможность земного, да еще общественно-полезного существования, автор вынужден прибегнуть к фантастике. Это тоже своего рода сказка.

Отказавшись от продажи души, Петер покупает себе в маленькой деревенской лавочке сапоги, оказавшиеся семимильными. Став их обладателем, он может совершать далекие научные путешествия и обобщать собранный материал. «Я бродил по земле, — пишет он, — то измеряя ее высоты, температуру земли и воздуха, то наблюдая животных, то исследуя растения. Я спешил от экватора к полюсу, из одной части света в другую, сравнивая добытые опытным путем сведения». Плоды своих изысканий Шлемиль завещает берлинскому университету. Потеряв связь с людьми, он не перестал трудиться для них.

Выход, предлагаемый герою, романтически иллюзорен. Чтобы иллюзия выглядела достоверной, с максимальным правдоподобием описывается странническая жизнь Петера. Приняты во внимание возможные пределы его путешествий и материальные ресурсы его существования. За все ему необходимое Шлемиль расплачивается слоновой костью, которую добывает в Африке. Он обзаводится специальными «тормозящими туфлями», укорачивающими по мере надобности длину семимильных шагов. Однако, как ни убедительны эти детали, они не снимают сказочного характера предлагаемого выхода из главного конфликта.

Сказка заканчивается грустным напоминанием героя, обращенным к автору: «Ты же, любезный друг, если хочешь жить среди людей, запомни, что прежде всего — тень, а уж затем деньги. Если же ты хочешь жить для самоусовершенствования, для лучшей части своего «я», тогда тебе не нужны никакие советы».

В историю своего незадачливого героя Шамиссо вложил много личного. Он тоже чувствовал себя чужим в мире и тоже решил посвятить себя науке. В 1815 году он получил приглашение принять участие в длительном кругосветном путешествии на русском бриге «Рюрик». Экспедиция преследовала чисто научные цели. Три года провел писатель на борту русского корабля в качестве естествоиспытателя. С этого времени пробудился его интерес к России.



Кругосветное путешествие способствовало формированию Шамиссо-ученого и вдобавок оказало существенное влияние на его дальнейшее творчество. По его собственным словам, во время путешествия он стремился изучать «дух народов» и «дух истории». В противоположность своему герою, он все время сталкивался с людьми и пристально вглядывался в их жизнь. Большой интерес вызвали у него быт и нравы жителей тихоокеанских островов, еще не тронутых цивилизацией. Впоследствии многие из этих наблюдений выкристаллизовались в художественные образы, дали сюжеты для баллад и стихотворных новелл и материал для книги «Путешествие вокруг света» (1834–1835).

По возвращении Шамиссо решает навсегда остаться в Германии. Своей второй родиной он посвящает взволнованные стихи. Кругосветное путешествие закрепило его известность в научных кругах. Он получил должность адъюнкта ботанического сада в Шенеберге (Берлин). Берлинский университет присвоил ему докторскую степень.

Шамиссо не прекращает писать, но после возвращения из путешествия он пишет только стихи. Начиная с 20-х годов и до конца своей жизни он выступает прежде всего как поэт с отчетливо выраженными демократическими симпатиями. Их лирическим выражением явилось знаменитое стихотворение «Замок Бонкур». В нем поэт вспоминает годы своего детства и родовой замок предков. В памяти одна за другой возникают детали: башни, зубчатые стены, каменный мост, ворота с фамильным гербом, где покоятся предки и собраны их доспехи. Овеянные воспоминаниями детства, эти картины, однако, не вызывают сожаления о прошлом. Старый замок сметен революцией, и поэт приветствует крестьянина, который своим плугом вспахивает землю его предков.

Поэт остро чувствовал историческую обреченность режима Реставрации в Европе и, как и многие демократы той поры, надеялся на политические перемены. Его политические стихи 20-х годов делают его одним из зачинателей политической поэзии в немецкой литературе. В сонетах «Взыскующим истину», в стихотворениях «Старый король», «Непогода», «Смерть Наполеона», «Не больше, чем сон» и других он пророчит грядущую бурю общественных потрясений, ко-

торая сметет королевские троны и расчистит почву для свободы, права и равенства. Само время работает на грядущие перемены:

Сдержать рассвета блещущие спицы  
Еще не удавалось никому:  
Встает заря, разоблачая тьму, –  
И вот сияет солнца колесница!

.....

Плод времени в свою поспеет пору,  
Что вовремя – да будет свершено.

*Перевод В. Куприянова*

Политическим стихотворениям Шамиссо свойственна пророческая интонация, библейская образность, метафоричность, патетика. Такая форма вообще характерна для гражданской поэзии романтизма. Поэт ощущает себя глашатаем грядущих потрясений, призванным будить народ к действию:

О, если б грудь моя, как медь набата,  
Вдохнула жизнь в рассказ тысячезвонный  
И песнь – одна! – взметнулась к небосклону,  
Пройдя сквозь уши, заткнутые ватой.

.....

Но надо действовать без промедленья,  
Когда у края пропасти томится  
народ – в полузабытье, в полубденье.

*Перевод К. Богатырева*

Большое место в стихотворениях этих лет занимает политическая сатира. В известной «Песне ночных сторожей» создается коллективный образ «стражей ночи» – реакционеров. Они воздают хвалу иезуитам, обещают костер еретикам и хороший сон смиренным обывателям. Поэт смеется и над трусливым и половинчатым свободолобием либерально настроенных бюргеров. Во «Французской песне» подвыпивший бюргер, который более всего боится собственной жены, за стаканом вина разглагольствует о «свободной

печати и свободе выборов» и попутно славит короля вместе с царствующим семейством.

Режим Реставрации вызывает у поэта горькую издевку. В стихотворении «Золотое время» он иронически славит современность как «золотой век свободы»:

Ибо в наш прекрасный век  
Ни к чему нас не неволят.  
Все напишет человек,  
Что полиция позволит.

*Перевод Е. Эткинда*

Многие из политических стихотворений Шамиссо имеют песенную форму. Они неоднократно перелагались на музыку. Некоторые из них стали народными. Поэт в своем политическом песенном творчестве ориентировался на опыт французского поэта-песенника Беранже, которого он блестяще переводил на немецкий язык.

Свободолюбивые и демократические убеждения Шамиссо с большой силой отразились в известном стихотворении «Инвалид в сумасшедшем доме».

Раненый под Лейпцигом, во время «битвы народов», немецкий солдат убежден, что сражался там за свободу, но после ранения очнулся в сумасшедшем доме, где озверелые сторожа избивают несчастного палками. С тоской вопрошает он:

Где ты, где, моя свобода,  
Кровью купленный удел?  
Бьет меня кнутом смотритель,  
Чтобы смирно я сидел.

*Перевод В. Микушевича*

Как и многие другие поэты его времени, Шамиссо живо откликнулся на национально-освободительную борьбу греков против тирании турецкого султана Махмуда. Греческим событиям он посвятил цикл стихотворений под названием «Хиос» и несколько отдельных баллад, прославляющих мужество и отвагу борющихся

греков: «София Кондулимо и ее дети», «Георгис», «Последняя любовь лорда Байрона» и др.

Драматичность сюжета и эмоциональная приподнятость повествования придают этим стихотворениям балладный характер. Герои их – гордые, смелые и свободолюбивые люди. Таков герой народных песен Георгис – мститель за отца и сестру, таков Канарис – греческий адмирал, спаливший турецкий флот Али-паши, такова София Кондулимо – мать, которая предпочла смерть собственных детей позору поражения.

В поэтическом наследии Шамиссо сравнительно мало субъективно-лирических стихотворений. Он больше тяготеет к объективным, повествовательным стихотворным формам. Только в патетически приподнятых политических пророчествах можно услышать голос самого поэта. Он чаще предоставляет слово героям, воздерживаясь от выражения личных чувств. Именно в лирике Шамиссо можно угадать движение немецкой литературы 20–30-х годов в сторону большей объективности. Даже знаменитые стихотворные циклы «Любовь и жизнь женщины» и «Песни и картины жизни», ставшие особенно популярными благодаря их переложению на музыку Робертом Шуманом и другими композиторами, отчетливо свидетельствуют о стремлении к отказу от субъективного тона. В этих циклах поэт выступает певцом домашнего очага, тихих семейных радостей и любви.

Поэтическое творчество Шамиссо находится на стыке романтических веяний и устремлений обретающего силу реалистического искусства. Это обеспечивает поэту особое место в истории немецкой поэзии. В его поэтическом наследии много баллад и стихотворных рассказов. Отвлекаясь от выражения индивидуальных переживаний, свойственных романтической поэзии, он стремится к воссозданию неких объективных картин действительности с отчетливой социально-критической тенденцией.

В 1832 году Шамиссо становится во главе «Немецкого альманаха муз» и стремится объединить вокруг этого издания лучшие литературные силы Германии. Работе в альманахе он придавал большое значение и хотел, чтобы в публикуемых там произведениях, как он сам говорил, «отражалось время в его серьезном политическом звучании». В 1837 году именно поэтому он пошел на раз-

рыв со своим соратником по редактированию альманаха Густавом Швабом, настояв на том, чтобы очередная книжка альманаха открывалась портретом Генриха Гейне, поэтический вклад которого в немецкую литературу он высоко ценил.

В 30-е годы Шамиссо по-прежнему откликается на актуальные темы. Его широко известные, ставшие хрестоматийными баллады часто носят откровенно политический характер. В балладе «Исчезнувший замок», рассказывая старинную легенду о том, как были наказаны три свирепых разбойника, Шамиссо превращает их в угнетателей народа, творящих произвол и насилие. Они носят рыцарские доспехи, облакаются в пурпур и горностаи, даже любовница этих королей-разбойников ходит в туфлях из пшеничного хлеба. В конце стихотворения рассказывается о каре, обрушившейся на нечестивцев: земля поглотила замок и их самих. Здесь ясно звучит мысль о неизбежной гибели порядка, основанного на угнетении и беззаконии. Известная баллада «Игрушка великанши» рассказывает тоже о событиях незапамятных времен, когда в замке Нидеке, в Эльзасе жили великаны. Однажды великанская дочка спустилась из замка в долину и принесла отцу в носовом платке как живую игрушку пахаря с лошадьёю и плутом. «Крестьянин не игрушка», – говорит ей великан-отец:

Когда бы не крестьянин – не труд его, заметь -  
Без хлеба нам с тобою пришлось бы умереть.  
И навсегда запомни, что великанов род  
В веках свое начало от мужиков берет!

*Перевод Л. Гинзбурга*

Баллада того же цикла «Цоптенбергские мужики» заканчивается словами: «Стыда и сожаленья не знают короли». А «Винспергские жены», повествуя о стародавнем событии, напоминают современным венценосным властителям Германии о святости выданных народу обещаний.

В своих стихотворных рассказах Шамиссо часто пользуется терцинами. Эта классически строгая форма как бы дисциплинирует поэтическую мысль, придает ей законченность и то «эпическое спокойствие и чеканную объективность», которые Томас Манн выде-

лял в поэзии Шамиссо, утверждая, что его терцины – лучшие из всех, созданных на немецком языке.

Наиболее известные терцины – «Салас-и-Годец», «Сказание об Александре», «Матео Фальконе» и др. Все они являются стихотворными рассказами с подчеркнуто драматическим сюжетом. Для русских читателей несомненный интерес представляет поэма в терцинах «Изгнанники». Она состоит из двух частей. Первая представляет собой вольное изложение поэмы К. Ф. Рылеева «Войнаровский», вторая, под названием «Бестужев», рисует реальный эпизод, произошедший с немецким естествоиспытателем Адольфом Эрманом, который рассказал Шамиссо о своей встрече в Сибири со ссыльным соратником Рылеева – декабристом Александром Бестужевым (Марлинским).

Якутская встреча Войнаровского с Миллером составляет сюжетную основу первой части поэмы. Шамиссо сильно сократил рылеевский текст и драматизировал его. В отличие от характерной для «Войнаровского» Рылеева композиции романтической поэмы со свойственным ей свободным расположением частей, перемежающихся романтическими описаниями природы и нравов, Шамиссо построил своего «Войнаровского» как лиро-эпическую новеллу, сюжетная основа которой тяготеет к одному центральному и остродраматическому эпизоду.

Войнаровский появляется перед Миллером тогда, когда, заблудившись в лесу, тот готовится к смерти. Дав приют гостю в своей убогой хижине, Войнаровский рассказывает ему печальную повесть о своей борьбе на стороне Мазепы и своем поражении.

Во второй части композиционным центром является встреча Эрмана с Бестужевым. Соединение аналогичных по теме эпизодов, относящихся к разным периодам истории, подчеркивает мысль о непрерывности стремления к свободе и о преемственности надежд на перемены.

Войнаровский, вслед за Рылеевым (возможна и связь с поэмой Байрона «Мазепа»), трактуется как борец за свободу родной страны. Его рассказ о собственной жизни, ссылке в Сибирь и смерти горячо любимой жены, несмотря на трагизм, пронизан верой в то, что наступит день мщения:

Небесный гром преступника раздавит,  
Возмездьем Бог карает грех земной  
И втуне он злодейства не оставит.

*Перевод В. Левика*

Эти же слова звучат и во второй части поэмы. Здесь их произносит Бестужев. В тяжелой сибирской ссылке этот мученик за свободу сохранил сознание того, что не отступился от верований молодости:

Со мной везде живая песнь моя,  
Мой дух, непокоримый от природы...  
Меня на дно привел мой путь крутой,  
Мне вверх идти, другим черед – склониться.  
И что я пел – не сон, не звук пустой,  
В День Гнева каждый в этом убедится.

Поэма заканчивается символическим изображением северного сияния, контрастирующего с картиной сибирской зимы, нарисованной в начале. Этот романтически величественный образ призван вселить надежду на торжество света и справедливости.

Интерес писателя к русской культуре проявился в некоторых его переводах. На немецкий язык он перевел стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит...» и переложил в стихи русскую сатирическую повесть «Шемякин суд».

В своих стихотворных рассказах поэт чаще всего обрабатывал сюжеты, заимствованные из самых разных источников. Современная новелла и народное сказание, злободневный анекдот и случай из криминалистической хроники – все могло послужить ему материей для собственной интерпретации. С годами главным принципом его эстетики становится требование верности жизни. В одном из своих писем он писал: «Вся моя эстетика состоит в том, что я только тогда восхищаюсь художником, когда он творит жизнь, жизнь подлинную, которая захватывает меня просто потому, что это – жизнь; для меня неважно: прекрасно произведение или ужасно».

К концу 30-х годов в творчестве писателя заметно стали преобладать реалистические тенденции. О зрелом реализме здесь не может идти речь, но стремление к изображению конфликтов действи-

тельности совершенно очевидно. Сама жизнь должна была натолкнуть поэта на тему социального неравенства. Антигуманное состояние общества нашло отражение в его стихотворениях «Молитва вдовы», «Нищий и его пес», «Старая прачка». Стихотворение «Старая прачка» и его продолжение «Вторая песнь о старой прачке» рисует судьбу женщины, которая, не покладая рук, тяжело трудилась всю жизнь и которой «был к хлебу черствому всегда // Приправой острый пот соленый». Судьба беднейших слоев населения отражена в стихотворении «Нищий и его пес». Старый нищий, единственным другом которого была его собака, накладывает на себя руки, потому что не в силах уплатить требуемый за нее налог. Стихи такого рода не только свидетельствовали об интересе автора к простому народу, о его желании обратить внимание на его бедственное положение, но и были своеобразным открытием этой темы в немецкой литературе.

В изображении нравов общества Шамиссо часто беспощаден. Многие стороны современной жизни представлялись ему ненормальными, нарушающими естественные законы человеческого общежития. Для своих стихотворений он часто брал сюжеты из современной уголовной хроники, стремясь выявить истоки общественной морали. Особенно характерны в этом отношении два небольших стихотворения – беглые зарисовки нравов: «Умирающая» и «Отравительница». В первом женщина на смертном одре признается мужу в неверности, на что получает ответ, что умирает она от подсыпанного им яда.

Еще более выразительно второе стихотворение. Преступные деяния диктуются стремление к власти и богатству. Постепенно убивавшая своих родственников женщина формулирует свою страшную философию:

Чем движим мир? Обманом и мечом!  
При чем тут право? Право ни при чем!  
Кто верх возьмет, того и будет право!  
Кто всех сильнее – того и будет власть!..  
Но власть без денег – глупая мечта.  
Лишь злато отпирает ей врата.

*Перевод В. Топорова*



Отдельные реалистические зарисовки современной жизни не складывались у Шамиссо в широкую картину общественных нравов. Изобличая корыстные стремления к наживе, преступления против морали, столь характерные для современного ему общества, он воспринимает их чаще всего как извечные свойства человеческой природы. Поэтому распространенные пороки демонстрируются им часто на материале старых легенд и древних сюжетов (стихотворения «Солнце выведет на свет», «Кузен Ансельмо», «Абдаллах» и др.).

Реалистические тенденции и социально-критический анализ движущих пружин современной жизни в поэзии Шамиссо сочетаются с проповедью улучшения общественных нравов, горячий протест против всяческих проявлений реакции и мракобесия – с философией умеренности и нестяжательства. И художественно, и идеологически творчество Шамиссо – явление переходное. Романтическая критика несовершенства «наличной действительности» (Гегель) сочетается в нем со стремлением к анализу ее противоречий. В 1833 году Г. Гейне писал в «Романтической школе» о Шамиссо: «...Хотя в качестве современника романтической школы он принимал участие в этом движении, сердце этого писателя так чудесно помолодело за последнее время, что он перешел к совершенно новым тональностям, проявил себя как один из самых своеобразных и значительных современных поэтов и гораздо больше принадлежит молодой, чем старой Германии».

## Генрих Гейне (1797–1856)

Генрих Гейне, блестящий лирик, острый сатирик, – фигура, о которой продолжают спорить и поныне, – лишь отчасти может считаться романтиком. В его творчестве причудливым образом переплелись романтические представления о целокупности мироздания с живым интересом к современности во всех ее конкретных проявлениях и частностях. Высокий накал лирического переживания в его лирике и прозе сосуществует с острой, порой разрушительной, ставящей все под сомнение иронией. Его настроение постоянно колеблется между отчаянной скорбью и чувственным жизнелюбием. Его политические взгляды противоречивы, однако он всегда ощущал себя и был «часовым на рубеже свободы», всегда был резок и откровенен в выражении своих симпатий и антипатий и уже среди современников снискал себе большое количество врагов. Франкфуртский сейм еще в 1835 году запретил публикацию его произведений. Реакционеры всех мастей, особенно правые националисты, с конца XIX века стремились всячески охаять поэта, упрекали его в отсутствии патриотизма, безнравственности и безбожии. А национал-социалисты и вовсе постарались вытравить из народной памяти имя поэта; его книги сжигались, а знаменитое его стихотворение «Лорелея», ставшее народной песней, выходило с пометкой: «Автор неизвестен».

По-иному обстояло дело в России, где Гейне высоко ценили. Переводы его стихов оставили крупнейшие русские поэты: Лермонтов и Тютчев, Ап. Григорьев и А. К. Толстой, Фет и Блок... «...Гейне едва ли не самый популярный чужеземец-поэт у нас в России», – писал Тургенев. Для развития демократической русской поэзии 60-х годов XIX века большую роль сыграли переводы поэта, выполненные М. Михайловым.

Генрих Гейне родился в Дюссельдорфе, в ту пору оккупированном войсками французской республики, в небогатой еврейской семье. Родственники мечтали о купеческой карьере для него, но будущий поэт оказался мало приспособленным к этому роду занятий. При поддержке богатого дяди, гамбургского банкира, Гейне посвящает себя изучению права. Хотя в 1825 году он сдал последний экзамен и защитил диссертацию по юриспруденции, эта область мало занимала его. Он больше был увлечен другими дисциплинами. В университетах Бонна, Геттингена и Берлина он слушал лекции по литературе, истории, философии у таких видных ученых своего времени, как Август Вильгельм Шлегель, Эрнст Мориц Арндт, Георг Вильгельм Фридрих Гегель.

Свою литературную деятельность Гейне начинает в 20-е годы. Первая книга его стихов – «Страдания юности» – вышла в свет в 1821 году. Вместе с другими стихотворными циклами: «Лирическое интермеццо», «Возвращение», «Северное море» – она вошла в большой сборник под названием «Книга песен» (1827), принесший ее автору всемирную славу.

В стихах «**Книги песен**» Гейне выступает продолжателем романтической традиции в немецкой лирике. Особенно явственно эта традиция ощутима в первом цикле «Страдания юности». В нем четыре раздела: «Сновидения», «Песни», «Романсы», «Сонеты». Молодой поэт использует мотивы народной песни, формы баллады, испанского романа. Главной темой «Книги песен» является любовь. В «Страданиях юности» это любовь неразделенная, не приносящая радости. Сердце поэта исходит в тоске. Любовь носит фатальный характер и граничит со смертью. Исступленная сосредоточенность на одном чувстве смешивает грани сна и яви. Во сне поэту видятся могилы, встающие из гроба мертвецы, мрачные силы тьмы, и сам он мечтает лишь о смерти, в которой надеется обрести покой:

В долине всадник между гор;  
Конь замедляет шаг.  
«Ах, ждет ли меня любовь моя  
Или тяжкий могильный мрак?»  
Ответил голос так:  
«Могильный мрак!»  
И всадник едет вперед, вперед  
И говорит с тоской:  
«Мне рано судьба судила смерть,  
Ну что же, в земле – покой».  
И голос за горой:  
«В земле – покой!»

*Перевод В. Зоргенфрея*

Непосредственным поводом для возникновения этих грустных стихов стала любовь поэта к его кузине Амалии, которая предпочла его чувству брак с богатым кенигсбергским помещиком. Эта любовь и определила главную тему всей «Книги песен» – тему неразделенной любви. Она звучит и в «Романсах», наиболее известны из которых «Бедный Петер» и «Дон Рамиро». К числу известных стихотворений этой книги относятся также «Гренадеры», где впервые у Гейне звучит наполеоновская тема. Рефрен этого стихотворения: «В плену император, в плену!» – усиливает трагическое звучание основной темы.

Однако в это традиционно романтическое мироощущение юного поэта время от времени врываются новые ноты. Роковая неразделенность любви получает социальное объяснение. В стихотворении «Мне снился франтик» возникает фигура выхолощенного франта, который ведет к алтарю любимую поэта. Разлад с миром предстает в связи с этим не как извечное свойство высокой романтической души, он коренится в принципах общественного устройства. Муза поэта-романтика проникается социально-критическим пафосом. В венчающих «Страдания юности» сонетах постепенно более четко очерчивается фигура лирического героя. Сквозь привычную романтическую фразеологию начинают пробиваться нотки самосознания личности человека, осознающего свою социальную роль – роль плебея:

Отныне я плебей!  
Я не хочу, чтоб сволочь золотая,  
В шаблонных масках гордо выступая,  
Меня к родне причислила своей.

*Перевод В. Левика*

В следующих циклах «Книги песен» – «Лирическое интермеццо» и «Возвращение» – Гейне отказывается от подражательных интонаций и полностью обретает собственную художественную манеру. Она совершенно неповторима и с первого чтения позволяет угадать перо автора. Он выступает здесь мастером короткого любовного стихотворения, где чувство выражает себя не в патетических декларациях, а как бы между строк. Создается впечатление, что стихи сами собой выливаются на бумагу, с удивительной естественностью передавая состояние души лирического героя:

Рокочут трубы оркестра,  
И барабаны бьют.  
Это мою невесту  
Замуж выдают.

*Перевод С. Маршака*

Грохот труб и барабанов рядом со скупыми словами о том, что происходит, придает всему четверостишию щемящую интонацию. Душевные переживания поэта порой передаются через картины природы или вообще с помощью примет внешнего мира, как, например, в известном стихотворении «На севере диком», переведенным на русский язык М. Ю. Лермонтовым.

Неразделенная любовь становится символом глубокого разлада в душе лирического героя. Сердце поэта – средоточие страданий мира.

Я Атлас злополучный! Целый мир,  
Весь мир страданий на плечи подьемлю,  
Подьемлю непосильное, и сердце  
В груди готово разорваться.

*Перевод А. Блока*

Герой остро ощущает враждебность окружающих:

Они меня истерзали  
И сделали смерти бледней, –  
Одни своею любовью,  
Другие враждою своей.

*Перевод Ан. Григорьева*

Это – исконно романтическая коллизия. Для Гейне как для поэта-романтика идеалом остается высокая романтическая любовь. Но идеал редко встречается в действительности. Столкновение мечты и реальности рождает знаменитую гейневскую иронию. Ирония проверяет романтический идеал реальностью, низвергает его, взрывает мнимую гармонию высокого поэтического мира. Ирония ставит под сомнение все: предмет любви, неповторимость чувства и даже само положение влюбленного. Лирический герой признается:

Кто впервые в жизни любит,  
Пусть несчастен, все ж он бог.  
Но уж кто вторично любит  
И несчастен, тот дурак.

*Перевод В. Левика*

Любовь постепенно утрачивает свойство романтического единения душ. И сам предмет любви перестает быть воплощением идеальной мечты. У возлюбленной может быть скверный характер, но ее ласки все равно доставляют поэту радость. «Они» просто не в состоянии постичь это противоречие:

Свет близорук, свет недалек!  
Он глупо тебя отвергает:  
Что твой поцелуй так блаженно глубок,  
Так сладостно жгуч, – он не знает.

*Перевод В. Коломейцева*

Стихи «Книги песен» поражают постоянной сменой интонационных регистров. Трагический надлом, легкая грусть, задушевная беседа, шутка, саркастическая насмешка... Поэзия и проза жизни существуют нераздельно:

...Под липой сидели мы ночью вдвоем  
И клялись в верности вечной...  
Чтоб лучше запомнил я клятвы твои,  
Ты в руку меня укусила...

*Перевод Т. Сильман*

Многообразие интонаций в лирике Гейне отражает многообразие самой жизни. Его стихи разбивают одностороннюю серьезность и высокую целостность романтического стиля. Место высокой, порой патетичной лексики начинает заступать современный разговорный язык. Метрика, строение фразы и выбор слов максимально приближают стихотворение к обычной беседе:

О, если ты станешь моею женой,  
Тебе позавидуют всюду.  
Ты радость и счастье увидишь со мной,  
И денег жалеть я не буду...

*Перевод П. Карпа*

Обыденное и повседневное включается в сферу поэтического мира. Обогащаются средства лирического выражения. Открываются новые пути для развития лирики.

От одного цикла к другому в «Книге песен» видно, как постепенно любовь перестает быть центром жизни лирического героя, превращаясь в одно из ее многочисленных явлений, как постепенно преодолевается субъективизм. В поэзию входят не только моменты из биографии поэта, но и картины внешней жизни, в первую очередь, картины природы.

Последний раздел «Книги песен» – «Северное море» ставит героя лицом к лицу с величавой морской стихией. В стихах встают образы то спокойного, то бурного моря, то пламенеющего заката, то ночного, усыпанного звездами неба. Но цель поэта не изображе-

ние пейзажей. Он создает образцы высокой философской лирики, в которой природа соотносится с человеком и человеческая жизнь измеряется масштабами всего мироздания.

Стихотворения «Северного моря» созданы в свободном ритме, как бы передающем вольное движение природы. Перед ее величавой стихией утрачивает свое всеобъемлющее значение любовное несчастье поэта. Сосредоточенность на одном чувстве может вызвать разве что насмешку. В стихотворении «Морское видение» в пучине волн поэту мерещится образ его «вечно любимой» и «давно потерянной» возлюбленной, и он уже готов броситься к ней, чтобы наконец обрести желанное блаженство... В этот самый момент

... капитан успевает  
Вовремя схватить меня за ногу,  
Он отгаскивает меня от борта  
И, усмехнувшись, кричит:  
Да что вы спятили, доктор?

*Перевод П. Карна*

Патетика начала снимается неожиданной иронической концовкой. Созерцание величественной природы уводит поэта от субъективного самоуглубления и ставит перед ним «загадку жизни»: «Что такое человек? Откуда он пришел? Куда он идет? Кто там живет, наверху, на золотых звездах?» («Вопросы»).

Волны бормочут, как всегда они бормотали,  
Волнуется ветер, плывут облака,  
Равнодушно сияют холодные звезды,  
И дурак ждет, когда же ему ответят.

*Перевод П. Карна*

Иронический прозаизм в конце делает вечную загадку жизни не такой уж всеобъемлющей и страшной. В этих колебаниях настроения, в постоянных переходах от серьезного к смешному, от пафоса к иронии и заключается особенность поэтической манеры Гейне.

Приблизительно в те же годы, когда возникали отдельные циклы «Книги песен», Гейне создает и свои прозаические произведе-



ния. Главным среди них по праву считается книга очерков под названием «**Путевые картины**» (1824–1830). В ней семь частей: «Путешествие на Гарц», «Северное море», «Идеи. Книга Ле Гран», «Английские фрагменты», «Путешествие из Мюнхена в Геную», «Луккские воды», «Город Лукка». Название книги указывает на жанр путевых очерков. Однако автора занимает не столько передача путевых впечатлений, сколько его собственные ощущения, впечатления, раздумья. Повествование субъективно, прихотливо и фрагментарно. Картины природы соседствуют с живыми наблюдениями над встреченными людьми, сиюминутные размышления – с воспоминаниями о прошлом, жанровые сценки – с политическими высказываниями. Весь этот разнородный материал пронизывает единство авторского отношения к действительности, сочетающего в себе глубокий лиризм, богатство фантазии и острую насмешку.

Гейне создает особую прозу – *лирическую*. В ней находит свое выражение мировоззрение автора, его отношение к социальным институтам эпохи, к отдельным ее представителям, вырисовываются объекты его беспощадной насмешки. Главным предметом его размышлений остается Германия – ее народ, отразившиеся в сказаниях мечты этого народа.

Первой части «Путевых картин» – «Путешествию на Гарц» – Гейне предпосылает стихотворный пролог, в котором выражает желание убежать из душного общества нарядных дам и кавалеров в горы, «где живут простые люди, где свободно ветер веет...». Поводом для написания этого очерка послужила прогулка поэта на Гарц, которую он проделал из Геттингена, где изучал право. Но не столько обстоятельства путешествия составили основу очерка, в гораздо большей степени он посвящен размышлениям путешественника. Внимание читателя занимает прихотливая мысль поэта, его горькая ирония, его эмоциональные оценки. Объектом его насмешки становится филистерство в разных его ипостасях. Характеризуя город Геттинген, который, по словам автора, «славится своими колбасами и университетом», он продолжает: «В общем жители Геттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов, каковые четыре сословия однако далеко не строго различаются между собою. Сословие скотов – преобладающее». Неожиданные сопоставления вскрывают глубину презрения поэта ко всем филистерам от

науки, равно как и к обывателю из Гослара, убежденному в том, что деревья зелены только потому, что зеленый цвет полезен для глаз, и ко всем тем, кто пропитан запахом «пива, сыра и табака».

Эта свойственная всем романтикам насмешка над бездуховностью обывательской жизни в книге Гейне сочетается с критикой существующих реакционных политических институтов, с критикой долготерпения немецкого народа, который беспрепятственно позволяет угнетать себя, и с надеждой на то, что так будет не всегда, ибо наступает время, когда «императорские троны сваливаются в чулан».

Все замечания подобного рода перемежаются с одухотворенными картинами природы. Они насыщают книгу подлинной поэзией и отчасти смягчают горькие размышления поэта.

Вторая часть «Путевых картин» – «Идеи. Книга Ле Гран» – написана в неожиданной форме письма автора к даме. Она тоже насыщена лирическим элементом. В памяти автора встают его детские годы, вступление французских войск в Дюссельдорф, наивный энтузиазм тех дней, которые затем сменились торжеством реакции. Особое место в книге принадлежит образу Наполеона. Гейне воспринимает его не как оккупанта, поработившего немецкие земли, и не как властителя, положившего конец революции, а, напротив, как выразителя *идей*, начертанных на ее знаменах – идей свободы, равенства и братства. Некоторые основания для этого у него были: в занятых французскими войсками немецких землях был официально введен Кодекс Наполеона, отменено крепостное право, евреи получили равные права с христианами.

В «Книге Ле Гран» поэт воспроизводит свое детское впечатление от встречи с французским императором, ехавшим по аллее дюссельдорфского дворцового парка. Образ Наполеона в памяти поэта сливается с ощущением свободы, поэтому приобретает особенно величественные черты: «А император со своею свитою ехал верхом прямо посредине аллеи, деревья в трепете наклонялись вперед, когда он проезжал, солнечные лучи с дрожью боязливого любопытства просвечивали сквозь зелень, а вверху, в синем небе, явственно пылала золотая звезда».

Однако рядом с Наполеоном возникает другой герой исторической части этой книги – рядовой солдат революции, барабанщик Ле Гран, чье имя вынесено в заголовок и чья судьба вызывает к

жизни главную *идею* книги – верность принципам свободы, равенства и братства, тому, за что сражался Ле Гран и что дорого самому автору.

Барабанщик Ле Гран, квартировавший в доме родителей Гейне, – символический образ. «Это была маленькая, подвижная фигурка, с грозными черными усами, из-под которых упрямо вырисовывались красные губы, а огненные глаза так и стреляли во все стороны». Он принес с собой уроки революции, научил будущего поэта постигать «красный марш гильотины». Но его собственная судьба была трагичной. Поэт встретился с ним еще раз, когда тот возвращался на родину после русского плена с остатками когда-то великой армии. «Мосье Ле Гран не барабанил уже больше в этой жизни», – горестно замечает автор. История барабанщика выступает как трагическая история французов, штурмовавших бастилию феодализма во имя грядущей свободы и преданных своими властителями.

Свои впечатления о короткой поездке в Англию Гейне изложил в «Английских фрагментах». Они свидетельствовали о радикализации его воззрений. Ему бросились в глаза социальные контрасты в жизни самой развитой капиталистической страны того времени. «Всюду бросается в глаза богатство и знатность, беднота вытеснена в отдаленные улочки и темные, сырые переулки, где и ютится со своими лохмотьями и слезами». «Бедная бедность! – восклицает он, – как мучителен должен быть твой голод там, где другие утопают в наглой роскоши!»

Можно утверждать, что если в первых частях «Путевых картин» объектом критики Гейне было филистерство и бездуховность, то в более поздних книгах («Город Лукка», 1831) он обрушивается на привилегированные классы общества, на основы существующего порядка. Необходимость его революционного изменения выглядит закономерным итогом размышлений поэта.

«Путевые картины» ярко представляют особенности прозы Гейне. Это – проза поэта. Она богата ассоциациями, неожиданными метафорами и дерзкими сравнениями, вызывающе эксцентричными эпитетами. Вся образная система его прозы подчеркнута субъективна, эмоциональна и не оставляет сомнения в авторских симпатиях или антипатиях.

«Путевые картины» явились самым острым выражением оппозиционной мысли в немецкой литературе эпохи реставрации. Гейне заканчивал их в первые месяцы после июльской революции в Париже 1830 года. На нее поэт, как и многие демократически настроенные немецкие писатели той поры, возлагал большие надежды. «...Близится час освобождения, начинается новое время», – писал он в «Добавлении к «Путевым картинам» в 1831 году «Добавление» заканчивалось недвусмысленной строкой из «Марсельезы»: «К оружию, граждане!».

Известие об июльской революции во Франции застало поэта на острове Гельголанд. Оно привело его в восторг. «Это были солнечные лучи, завернутые в газетную бумагу», – писал он впоследствии о своих тогдашних чувствах. Воодушевление заставило его отправиться на место событий, в страну революции, где, как он считал, «на этот раз победу одержали бедные люди». С весны 1831 года и до конца своих дней Гейне живет во Франции.

Эмиграция во Францию обозначила новый этап в творческой эволюции писателя. Здесь он столкнулся со многими новыми для него явлениями в социальной и политической жизни. Они заставили его по-иному взглянуть на произошедшую революцию. Впоследствии он признавался: «Уже в первые дни моего приезда в столицу революции я заметил, что на самом деле вещи явились совсем не в том свете, который придавали ему издали световые эффекты моего энтузиазма». Критическое отношение к феодально-монархическим порядкам, привезенное с родины, дополняется теперь пониманием бесчеловечной природы того строя, который утверждался во Франции. Именно благодаря этому новому опыту Гейне с большим интересом отнесся к идеям социализма. Он посещает собрания сен-симонистов, близко сходится с учеником Сен-Симона Анфантенем. В учении утопических социалистов Гейне больше всего привлекает требование полной свободы личности, мечта о таком обществе, в котором торжествуют богатство, радость и наслаждение. Не оставили его равнодушным и провозглашаемые сенсимонистами лозунги «эмансипации плоти».

Эти гедонистические настроения найдут отражение и в книжке стихотворений под названием «Разные» (1834), где поэт бросает

вызов господствующей филистерской морали, откровенно живописуя прелести «парижской любви».

Основное место, однако, в творчестве Гейне этих первых парижских лет принадлежит не лирике, а публицистике. Живя во Франции, он не только не отвлекается от родной страны, но, напротив, становится главным популяризатором Германии и ее культуры по ту сторону Рейна. Он стремится осмыслить общественную и культурную ситуацию на своей родине и познакомить с ней французскую публику.

Среди публицистических работ Гейне этих лет особенно выделяются две: **«Романтическая школа в Германии»** (1833–1836) и **«К истории религии и философии в Германии»** (1834). Знакомя французов с историческим развитием немецкой литературы нового времени, начиная от Лессинга и кончая художниками романтической школы, а также с идеями классической немецкой философии, Гейне создает не научные трактаты, а живые, полные юмора и блестящих наблюдений очерки. Его оценки часто субъективны, поскольку их автор довольно безжалостно расправляется с прошлым во имя рождения новой, «молодой» Германии.

Историю развития религии и философии в Германии Гейне рассматривает как процесс постепенного освобождения мысли от вековых предрассудков. Начиная с Лютера, который ополчился против векового авторитета церкви и провозгласил право на свободу мысли, через Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля, порой с отклонениями в сторону спиритуализма, шли завоевания разума. Их Гейне называет «философской революцией». Высшей их точкой он считает диалектику Гегеля. «Философская революция», по мысли писателя, должна с неизбежностью привести немцев к революции социальной. В ее неизбежном приходе он убежден: «... в Германии будет разыграна пьеса, в сравнении с которой французская революция покажется лишь безобидной идиллией».

В «Романтической школе» Гейне дает очерк развития немецкой литературы того периода, который он сам назвал «эстетическим». Этот период включает в себя не только писателей-романтиков, но и их старших современников и предшественников и, в первую очередь, Гете. Анализ литературного развития Германии Гейне ведет с позиций, диктуемых ему современностью и его новыми полити-

ческими взглядами. Поэтому его оценка предшествующего литературного этапа носит по преимуществу критический характер. Часто его характеристики памфлетно заострены, поэтому не всегда объективны и справедливы.

Писателей-романтиков Гейне критикует главным образом за отрыв от проблем сегодняшнего дня, за идеализацию средневековья. Но ценит их за обращение к народному творчеству и выделяет тех из них, кто, по его словам, тяготел к «земной реальности».

Гейне критически относится к романтизму, но вместе с тем, анализируя это явление художественной жизни Германии, понимает, что романтическое движение было связано с глубоким недовольством действительностью, ее антигуманной сущностью. «Быть может, – пишет он, – некоторых немецких поэтов романтической школы, честных в своих исканиях, впервые принудило бежать от современной действительности и стремиться к возрождению средневековья недовольство нынешней религией денег, отвращение к эгоизму, чей чудовищный оскал всюду их преследовал».

Сенсимонистский идеал, разделяемый Гейне, особенно в 30-е годы, предполагал развитие материального прогресса и вместе с ним – расцвет искусства и всестороннее развитие личности, включая знаменитую «мансипацию плоти». Рассматривая историю развития человеческой мысли, Гейне наблюдает в ней постоянную борьбу между спиритуализмом – воззрением, рассматривающим дух как первооснову действительности, и сенсуализмом, утверждающим, что в основе всего лежат чувственные ощущения и восприятия. Спиритуализм, по его мнению, сужает возможности личности, устремляя ее только к тем духовным ценностям, которые независимы от материального мира. Спиритуализм в сознании Гейне связан с христианством. Сенсуализм, напротив, отстаивает право личности «наслаждаться благами этой прекрасной земли». Защитников спиритуализма Гейне называл *назарянами*, а приверженцев сенсуализма *эллинами*. Себя он причислял к последним.

«Эллинизм» Гейне был своеобразной реакцией поэта на идеологию немецких радикалов, с их проповедями уравниловки, с их недоверием к искусству, лишенному «тенденции», с их аскетическим требованием отказа от радостей жизни во имя служения идее. Вождем и идейным вдохновителем немецких радикалов был Люд-

виг Берне (1786–1837). В 20-е годы Гейне и Берне были единомышленниками: оба вели борьбу против феодальной реакции в Германии. Берне – талантливый публицист, как и Гейне, был политическим эмигрантом. В Париже их пути разошлись, они вступили в открытую полемику. О своих идеологических разногласиях с Берне Гейне рассказал в острой полемической книге «Людвиг Берне» (1840), написанной уже после смерти ее главного героя. Следуя по стопам любимого им Аристофана, Гейне, споря со взглядами своего идейного противника, не гнушается личных выпадов, благодаря чему книга имела скандальный успех и принесла своему автору много недоброжелателей. Иногда впадая в крайности, он ополчается здесь на уравнилельные теории Берне и его радикальных последователей. Ратуя за всеобщее имущественное равенство, радикалы не принимали во внимание потребности и интересы отдельной личности и многосторонность общественного развития.. К искусству они подходили чисто утилитарно, видя в нем лишь тенденцию, средство пропаганды идей. Все это вызвало у Гейне резкий протест, потому что, несмотря на его всегдашний интерес к политическим и социальным проблемам современности, он неизменно оставался художником, для которого были дороги такие понятия, как красота и искусство.

Полемике с радикалами посвящена и поэма Гейне «Атта Троль» (1841). В этом причудливо-фантастическом и в то же время пародийно-сатирическом произведении поэт обрушивается на радикалов с их обывательскими мечтами о равенстве, с их убогими представлениями об искусстве и назначении художника. В сатирических пассажах поэмы автор потешается над «медвежьим» тупоумием радикалов. Делая героем поэмы ученого медведя Атта Тролля, который на площадях потешает публику своими неуклюжими танцами, поэт протестует против демагогических речей и повадок радикалов, обеспечивающих им дешевый успех у толпы. Смеется он и над националистами, в зверином недомыслии отвергающими все «чужое». Он полон ненависти к партии «этих лжепатриотов, патриотизм которых состоит в отвращении ко всему иноземному...».

Атта Троль мечтает о «царстве справедливости звериной»:

Основным его законом  
Будет равенство и братство

Божьих тварей без различья  
Цвета, запаха и шкуры.  
Равенство во всем! Министром  
Может быть любой осел...

*Перевод В. Левика*

Поэт высмеивает не идеи равенства. Он борется с их демагогическим истолкованием, выступая за права человека против того общества, где «министром может быть любой осел». В предисловии к поэме, защищаясь от возможных нападок, он писал: «Нет, именно потому, что эти идеи так величаво, с таким великолепием и яростью сияют перед взором поэта, на него нападает неудержимый смех, когда он видит, как пошло, неуклюже и грубо воспринимаются эти идеи его ограниченными современниками».

Сороковые годы в творчестве Гейне и в истории развития общественной мысли в Германии, а также и во всей Европе занимают особое место. В этот период происходит укрепление экономической силы немецкой буржуазии, феодальные институты старой Германии дают трещину. Растет недовольство существующим, закончившееся взрывом революции 1848 года, прокатившейся по многим европейским странам, включая Францию, где жил Гейне, и Германию, за событиями в которой он следил всегда с неослабным интересом. В сороковые годы заявляет о себе и своих интересах пролетариат. В среде рабочего класса происходит распространение социалистических и коммунистических идей. На эти годы падает деятельность К. Маркса и Ф. Энгельса и начало распространения марксизма.

В эти же годы происходит сближение Гейне с Марксом. Их знакомство произошло в Париже, в 1843 году. Идеи социализма были созвучны настроениям Гейне еще до встречи с основоположником учения о классовой борьбе, во время его увлечения учением Сен-Симона. Стремления сенсимонистов к классовому замирению, правда, не вызывали у поэта сочувствия, но и к доктрине Маркса он отнесся с известной осторожностью. Можно даже сказать, что политические воззрения Гейне в сороковые годы отличались известной непоследовательностью и противоречивостью. С одной стороны, он понимал, что необходима не только смена политического



режима, но и социальная революция. «Народ имеет право на хлеб», – писал он. С другой стороны, он опасался, что с приходом революции восторжествует тот лишенный красоты и подлинного искусства мир уравниловки, о котором мечтали радикалы всех мастей. Он прекрасно понимал, что «массы не хотят более с христианским терпением нести тяготы земной юдоли» («Письма из Германии», 1843), они имеют такое же право на радости жизни, как и другие слои населения.

Это убеждение сближало Гейне с учением Маркса. Коммунистов, «вождей пролетариев в борьбе против всего существующего», он называл «передовыми мыслителями», которые «переходят от доктрины к действию, конечной цели всякого мышления...». Несколько позже, в «Предисловии к французскому изданию «Лютеции» (1855), он даже утверждал, что «будущее принадлежит коммунистам». Однако при этом он «с отвращением и ужасом» представлял себе то время, «когда эти мрачные иконоборцы достигнут власти: грубыми руками беспощадно разобьют они все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу...».

«...Несказанная печаль овладевает мной при мысли, что победоносный пролетариат угрожает гибелью моим стихам...», – пишет он в том же «Предисловии». Он не сомневается в справедливости уничтожения старого общества, но страшится того, которое наступит после этого: «Оно уже давно осуждено и приговорено, это старое общество! Да будет разрушен этот старый мир, где невинность погибала, где процветал эгоизм, где человек эксплуатировал человека!.. И да будет благословен тот бакалейный торговец, что станет некогда изготавливать пакетики из моих стихотворений и всыпать в них кофе и табак для бедных старух, которым в нашем теперешнем мире несправедливости, может быть, приходилось отказывать себе в подобных удовольствиях!» При этом свойственный Гейне иронический тон делает каждое из его высказываний неоднозначным, исполненным внутренней полемики.

Начиная с 30-х годов, в творчестве Гейне преобладала публицистика, но стихи он продолжал писать всегда. В 1844 году вышел с свет второй крупный сборник его лирики под названием «**Новые стихотворения**». Туда вошли стихи, написанные в эмиграции. Среди них много любовных. Во многих из них продолжают свою жизнь

поэтические образы «Книги песен»: звезды на золотых ножках, лилии, розы, фиалки... Есть много баллад и романсов. Сюда же поэт включил и цикл «Разные», посвященный не слишком нравственным обитательницам парижских мансард. Однако наиболее заметным в этом сборнике оказался цикл «Современные стихотворения».

В этом цикле голос поэта звучит по-новому. Он выступает как политический лирик. Печаль любовных стихов сменяется здесь боевыми, призывными интонациями. Доминирует не настроение, а четко сформулированная мысль. Назначение поэта Гейне видит теперь не в выражении индивидуальных чувств, а в декларировании гражданской позиции. В открывающем цикл стихотворении «Доктрина» содержится программное обращение к поэту:

Людей барабаном от сна буди,  
Зорю барабань, не жалея рук,  
Маршем вперед, барабаня, иди, –  
Вот тебе смысл всех наук.

*Перевод Ю. Тынянова*

В стихотворении отсутствует орнаментальное начало. В лирику вторгается публицистика и видоизменяет ее. Призывные фразы звучат как афоризмы. Голос поэта уподобляется теперь не пению соловья, а грохотанию грома. В стихотворении «Погодите» поэт утверждает, что способен не только насвистывать напевные мелодии, но и «грозящим громом грохотать»:

Мой буйный гнев тяжел и страшен,  
Дубы расколел пополам,  
Встряхнет гранит дворцов и башен  
И не один разрушит храм.

*Перевод С. Маршака*

Когда в 1844 году в Силезии вспыхнуло восстание ткачей, Гейне откликнулся на него известным стихотворением «Силезские ткачи». Оно создавалось во время наибольшей близости Гейне к Марксу и его учению об исторической роли пролетариата как могильщика буржуазного общества. Стихотворение написано в форме

хоровой песни рабочих-ткачей. Свой труд они рассматривают как выполнение исторической миссии. Они ткут саван старой Германии и всем ее социальным и политическим институтам:

Германии старой саван мы ткем  
Тройное проклятье туда вплетем.

*Перевод В. Клюевой*

Ткачи – сила будущего, исполнители исторической миссии. Рефрен стихотворения: «И ткем мы, и ткем мы...» – выражает мысль о неотвратимой гибели старого мира.

Однако, было бы ошибкой предполагать, что в своих политических стихотворениях поэт впадает в патетику. Ничего не было ему более чуждым. Ирония всегда присутствовала в его стихах. Даже в стихотворении «Доктрина», где поэт в роли тамбур-мажора стремится пробудить народ от спячки, вбивая в него «Гегеля полный курс», он не забывает прибавить: «И маркитантку целуй смелей!»

Большое место в «Современных стихотворениях» занимает политическая сатира. Поэт сатирически высмеивает политику немецких монархов. Особенно достается прусскому королю Фридриху Вильгельму IV. Современники без труда узнавали его в герое стихотворения «Китайский император». Как известно, Фридрих Вильгельм перед восшествием на престол обещал даровать народу конституцию, но обещания не выполнил. В гротескной форме рисует поэт мечты своего венценосного героя:

Мятежный дух исчез совсем.  
Кричат манчжуры дружно:  
«Нам конституция зачем?  
Нам палку, палку нужно!»

*Перевод П. Карпа*

Мишенью для своих сатирических нападок поэт делает и коронованных особ (стихотворения «Новый Александр», «Хвалебные песни королю Людвигу»), и их приспешников («Церковный советник Прометей»), и состояние дел в Германии («Мир навыворот»), и пассивность немецкого народа («Просветление»).

Иронически относится поэт и к благодушию немецких либералов, терпеливо ожидающих от правителей обещанных свобод («Георгу Гервегу», «Ночному сторожу», «На прибытие ночного сторожа в Париж» и др.). Достается от поэта и собратьям по перу, представителям так называемой «тенденциозной» поэзии, в сороковые годы ставшей в Германии своего рода литературной модой. Обращаясь к такому поэту, Гейне восклицает:

Пой, труби, греми тревожно ...  
А в стихах держись при этом  
Общих мест – насколько можно!

*Перевод Вс. Рождественского*

Политическая позиция Гейне нашла себе яркое выражение в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Проблемы прошлого, настоящего и будущего родины поэта воплощены в ней в свободной форме «путевых картин», поданных в «дерзких, едких, полных личного яда стихах», как писал сам Гейне. В них сочетаются идеи революционного преобразования общества в духе Карла Маркса и сенсуализм теории Сен-Симона.

Внешним поводом для создания поэмы послужила поездка Гейне на родину в конце 1843 года. Избранная им форма непринужденного отчета о путевых впечатлениях содержала в себе большие возможности для социальных выводов и сатирических обобщений. Зоркий глаз путешествующего поэта подмечает детали открывающихся картин жизни. Для путевого очерка это необходимое качество. Но в поэме оно не самоцель, а средство для выводов, раздумий, сатирических обличений. Новая форма прусских солдат, агитация за достройку собора в Кельне, Прусский таможенный союз, – эти реалии эпохи служат поводом для обобщений. Устарелый характер прусской монархии, по мнению поэта, годной только на слом, открывается ему при виде новой солдатской формы, напоминающей средневековые одежды:

Полегче придется убор поискать  
На случай военной тревоги.

При бегстве средневековый шлем  
Стеснителен будет в дороге. –

*Перевод В. Левика*

иронически предсказывает поэт.

Объектами критики, как и в стихотворениях этой поры, выступают феодально-раздробленная монархическая Германия, обскурантизм ее идеологии и прекраснодушный либерализм, возлагающий надежду на справедливость монархов и насаждающий «легенду о радостях неба».

Повествование разворачивается настолько непринужденно, что кажется, будто поэт просто положился на волю своего пера. В основе композиции лежит ассоциативный принцип. Разоблачительная сила сатиры оказывается тем действеннее, чем естественнее отдельные факты действительности складываются в целостную картину.

В самом начале поэмы, едва приблизившись к немецкой границе, поэт слышит из уст девушки старинную песню о светлом рае, где «душа сияет в блаженстве вечном». Он растроган знакомой с детства мелодией, но знает:

То старая песнь отреченья была,  
Легенда о радостях неба,  
Которой баюкают глупый народ,  
Чтоб не просил он хлеба.

И здесь же, едва очнувшись от сладких воспоминаний, видит:

Малютка все распевала песнь  
О светлых горних странах.  
Чиновники прусской таможни меж тем  
Копались в моих чемоданах...

Интонационный диапазон поэмы очень широк. Гротескное преувеличение, мягкая ирония, острый сарказм, высокая лирика, соединяясь воедино, образуют новую целостность. Актуальное политическое содержание поэмы для своего воплощения требовало новой жанровой формы. И Гейне нашел эту форму в необычном сочетании

злбодневных фактов общественной жизни со старинными романтическими легендами, фангастики с реальностью, душевного лирического излияния с гневным сарказмом или острой шуткой.

Сам Гейне определил жанр своей поэмы как «политико-романтический». Художественные средства романтического искусства он использовал широко, но в особых целях. В этом смысле весьма показательны 14–16 главы поэмы. В них рисуется фантастическая встреча поэта с германским императором Фридрихом Барбароссой – Ротбартом. Излагается популярная легенда о том, что живший несколько веков назад император не умер и в назначенный час встанет, чтобы освободить свой народ. В фантастической сцене читатель присутствует при встрече лирического героя поэмы – современно мыслящего человека – с кайзером из старинной легенды. Избранный прием позволяет сразу увидеть пропасть между прошлым и настоящим. Старой мысли о неизбежности королевской власти противопоставляется современное представление об анахронизме этого института и даже горькая для кайзера информация об изобретении и применении гильотины. И это все для того, чтобы сказать:

А мы... если трезво на вещи смотреть:  
На кой нам дьявол кайзер?

Романтизм Гейне связан не с прошлым, а с будущим. Поэт надеется на грядущие преобразования. Он видит, что

Растет поколение новых людей  
С свободным умом и душою.

Он исполнен надежды. «Зимняя сказка» создавалась на волне революционного общественного подъема 40-х годов, поэтому автору видится близкое наступление свободы:

С прекрасной Европой помолвлен теперь  
Свободы юный гений...

Поэт приветствует насильственное уничтожение старого мира. За развитием мысли непременно должно последовать дело. Таков

смысл появления призрака с топором, реализующим мысли поэта в 12-й главе поэмы. «Я мысли твоей деянье», – заявляет он. Революция должна уничтожить старый мир, расстрелять «безобразную птицу» – прусского орла, чтобы освободить грядущие поколения для нового, радостного бытия.

Эта будущая свободная жизнь мыслится поэтом в первую очередь как царство справедливости, счастья и довольства:

При жизни счастье нам подавай!  
Довольно слез и муки!  
И пусть ленивое брюхо кормить  
Не будут прилежные руки.

Образ счастья на земле, как он рисуется поэтом, совпадает с представлениями Сен-Симона о справедливом обществе, где все будут трудиться. Но в отличие от известного утопического социалиста поэт мыслит приход к нему путем революции.

Вера в будущее у Гейне, впрочем, не столь безусловна и определена, как это можно заключить из ликующих стихов первой главы, возвещающих неперемное наступлениерая на земле: «Земля нам будет раем». В последних главах поэмы ( 23–26) достижение небесного блаженства на земле, возможно не без влияния впечатлений от немецкой реальности, представляется более чем сомнительным. При встрече с Гаммонией – «богиней» города Гамбурга, представшей перед поэтом в образе продажной девки, ему открывается не райское будущее родной страны, а «грядущий немецкий смрад».

Колебания настроения от надежды – к отчаянию, от победно ликующего тона – к сарказму и издевке составляют своеобразие эмоционального тона этой поэмы. Включенный в нее материал разнообразен: здесь и старинные легенды, и сны, и зарисовки из повседневной жизни, и споры с литературными противниками, и политические инвективы. Началом, цементирующим этот разнородный материал, выступает личность лирического героя. Со страниц «Зимней сказки» встает образ поэта, сознающего силу своего обличительного слова: «Берегись, не тронь живого певца // Слова его –

меч и пламя...», – заявляет он. Образцами для него служат то безжалостный к противникам Аристофан, то суровый Данте.

При всей своей социально-политической направленности поэма «Германия» – очень личное произведение. Она проникнута неподдельным чувством любви к родине:

Живительный сок немецкой земли  
Огнем напоил мои жилы.  
Гигант, материнской коснувшись груди,  
Исполнился новой силы.

Свою любовь к родине, сдержанную, боящуюся громких слов, поэт противопоставляет громогласному официальному патриотизму:

Одни негодяи, чтоб вызывать  
В сердцах умиления порывы,  
Стараются выставить напоказ  
Патриотизма нарывы.

Единство личного и общего, тесное слияние мыслей о родине с душевными переживаниями поэта придают его произведению большое своеобразие. Здесь воедино слиты эпическое, лирическое и публицистическое начала, благодаря чему возникает новое жанровое единство.

Поэма «Германия. Зимняя сказка» создавалась в годы подъема общественного движения в Германии, в канун революции 1848 года. Время отразилось в ее содержании.

С середины 40-х гг. в жизни Гейне начинается тяжелый период. Политические события провели черту размежевания между бывшими друзьями и единомышленниками, и поэт оказался в изоляции. В эти же годы разгорелся его спор с родственниками из-за наследства. После смерти помогавшего ему дяди они согласились платить ему ренту только при условии уничтожения написанных им «Мемуаров». (В результате большую часть из них ему пришлось уничтожить, а оставшиеся разрозненные главы были опубликованы много лет спустя после смерти поэта). К этому следует еще прибавить, что начиная с 1848 года и вплоть до конца Гейне был



прикован к постели тяжелой болезнью. Вдобавок его сильно огорчали политические события во Франции, где он жил, и на родине, которую он пламенно любил. Он болезненно воспринял поражение революции 48-го года.

Однако и в своей «матрачной могиле» Гейне продолжает много работать. Собирает свои публикации для «Аугсбургской всеобщей газеты», которые выходят в свет в 1854 году отдельной книгой под названием «Лютеция». В 1851 году появляется третий большой сборник стихов Гейне **«Романсеро»**. Стихи этого сборника, как и возникшие после них, не свидетельствуют об упадке таланта поэта. Хотя Гейне-лирик известен в первую очередь как автор «Книги песен», многие знатоки выше ставят его позднейшие стихи. Они с большой силой отразили душевное состояние поэта в последние годы его жизни.

Злободневная политическая проблематика звучит в «Романсеро» приглушенно. Поэт остался верным идеалам свободы. Однако надежда на их быстрое осуществление исчезла. В стихах этих лет усиливаются настроения безнадежности, отчаяния, сомнения. И не только потому, что это стихи смертельно больного человека. Гейне болезненно воспринял крушение европейских революций. В эти годы Гейне обращается к религии. «Да, я возвратился к Богу, подобно блудному сыну, после того, как долгое время пас свиней у гегельянцев», – пишет он в предисловии к «Романсеро». Но сам же объясняет свое обращение тем, что «противится душа мысли о прекращении нашего личного бытия, мысли о вечном уничтожении».

Характерное для манеры Гейне соединение лиризма с иронией и сарказмом сохранилось и в этих, поздних стихах. Исчезли, однако, интонации и приметы безыскусной песенной лирики, – все эти розы, фиалки, лилии, соловьи, сама лирическая напевность. Усилилось тяготение к стихам повествовательного характера. Книга «Романсеро» делится на три части: «Истории», «Ламентации» и «Еврейские мелодии». Первая и последняя части содержат в себе стихотворные рассказы, иногда балладного типа, а иногда напоминающие поэмы. Они свидетельствуют об отходе от субъективности, о стремлении поэта-лирика к художественному осмыслению объективных явлений мира.

В «Историях» поэт обращается к разным странам и разным эпохам. Он то переносит читателя в древний Египет, то в далекую Индию, то в средневековую Англию, то в современный Париж. Рассказываемые истории не похожи одна на другую. Интонационные регистры, как всегда у Гейне, чрезвычайно разнообразны: легкая насмешка и горький сарказм, едва скрываемая грусть и откровенное выражение ничем не сдерживаемого чувства. Преобладающим настроением, однако, является разочарование, а порой и откровенное отчаяние.

Мир оборачивается к поэту своей невеселой изнанкой. Справедливости в нем не сыщешь, если вор оказывается на троне фараонов («Рампсенит»), если знаменитый род ведет свое начало от палача («Шельм фон Берген»), если беспощадный завоеватель и жестокий истребитель беззащитных племен возведен в ранг героя («Вицлипуцли»), если золотой телец вызывает экстатическое безумство («Золотой телец»).

Одна грустная история сменяет другую, показывая мир настоящей юдолью скорби. Эдит Лебединая шея после сражения, «...в кровь // Ступая босою ногою», отыскивает тело своего возлюбленного («Поле битвы при Гастингсе»). Вынужденно покидает родные пределы побежденный испанцами молодой мавританский владыка («Мавританский князь»). Горестная смерть ждет когда-то покорявшую Париж «прелестницу-дикарку» танцовщицу Помарэ («Помарэ»). Обманутый властителем и лишенный настоящего вознаграждения за свое создание, умирает в одиночестве великий поэт («Поэт Фирдуси»)...

Большие чувства и высокие страсти обречены. Постаревшая Эдит только после смерти находит своего возлюбленного («Поле битвы при Гастингсе»), обречен гибели за свою любовь невольник Азр, из рода тех, «кто гибнет, если любит» («Азр»). Не доживает до осуществления своего чувства трубадур Жоффруа Рюдель («Жоффруа Рюдель и Мелисандра Триполи»).

Тема смерти и тема казни доминируют в «Историях». Карл Первый, английский король, нашедший временное убежище в бедной хижине, видит в спящем ребенке своего будущего палача, который занесет топор над его головой, предварительно срезав ему седые волосы. Мотив отрубленной головы часто повторяется в «Роман-

перо» («Мария Антуанетта», «Помарэ». «Карл I», «Испанские атриды»). На него обратил внимание еще И. Анненский, увидевший в этом мотиве отражение мироощущения самого поэта, «Гейне прикованного»: «Точно вся жизнь, все силы ума и фантазии, воли – последним притоком крови отделяли голову Гейне – такую светлую, такую прекрасную, от его умирающего, заживо похороненного тела...» – писал он.

Обращение к разным эпохам и разным странам придает картине мира, запечатленной в «Историях», универсальный характер. Однако поэт ни на минуту не дает читателю забыть, что он смотрит на все глазами своего современника. Он не боится анахронизмов, замечая, например, что Рампсент опубликовал свой манифест «...в лето // Тысяча сто двадцать пять // До Христовой эры». Исторические персонажи утрачивают присвоенное им веками традиционное величие, как Карл I или библейский царь Давид, который и на смертном одре сожалеет, что не расправился с одним из своих «генералов»:

Этот храбрый генерал  
Много лет мне докучал,  
Но ни разу злого гада  
Не пощупал я, как надо.

*Перевод М. Лозинского*

Именно в этом сочетании *вечного* и *современного*, *личного* и *общего* и состоит особенность поэзии Гейне.

Личные чувства поэта наиболее отчетливо представлены во втором разделе «Романсеро», названном «Ламентации». В этой части и ожидание смерти, и отчаяние по поводу не исполнившихся надежд на общественное обновление звучат с большой силой. Разгром революции в Венгрии навел поэта на очень мрачные мысли:

Лай, хрюканье спасенья нет,  
И что ни день – смердит сильнее.  
Но не волнуйся так, поэт.  
Ты нездоров, и помолчать вернее.

*Перевод В. Левика*

В «Еврейских мелодиях» – третьей части «Романсеро» – особенно выделяется «Иегуда бен Галеви». Это – поэма о средневековом еврейском поэте, согласно преданию убитом во время паломничества у самых ворот Иерусалима. Он один из тех, кто наделен

Страстным трепетом восторга, –  
Тем прекрасным тайным миром,  
Тем великим откровеньем,  
Что поэзией зовется.

*Перевод В. Левика*

В его судьбе отражен «Злобный рок, судьба поэта! // Всех потомков Аполлона...»

В книге «Романсеро» содержится стихотворение «Enfant perdu», в котором обычно видят политическое завещание поэта:

Свободен пост! Мое слабеет тело...  
Один упал – другой сменил бойца!  
Я не сдаюсь! Еще оружие цело,  
И только жизнь иссякла до конца.

*Перевод В. Левика*

Те же мотивы звучат и в последнем прижизненном сборнике поэта «Стихотворения 1853 и 1854 годов». И, как прежде, здесь шутка смешана с печалью, гнев с сарказмом, лиризм с откровенной патетикой. Самые пронзительные стихи посвящены Камилле Зельден, «Мушке», как называл ее поэт. Она была его последним сердечным увлечением. В стихах, обращенных к ней, поэт горько иронизирует над своим запоздалым чувством.

«В сущности, Гейне никогда не был весел, – писал И. Анненский. – Правда, он легко хмелел от страсти и самую скорбь свою называл ликующей. Правда и то, что сердце его отдавалось бурно и безнадежно. Но мысль – эта оса иронии – была у него всегда на страже, и не раз впускала она свое жало в губы, раскрывшиеся для веселого смеха, или в щеку, по которой готова была скатиться бессильная слеза мелодрамы».

## Вильгельм Гауф (1802–1827)

«Весна, за которой не последовало осени» – такими словами поэт Людвиг Уланд подвел итог короткой жизни своего земляка и современника Вильгельма Гауфа. Воистину в этой жизни было что-то от поры весеннего буйного цветения, когда почти мгновенно покрываются зеленью деревья, распускаются цветы и соцветия, наливаются соком травы и вся природа исполнена ожидания и предвестия будущего. Стихи и романы, сказки и новеллы, газетные корреспонденции и критические очерки... Одно следует за другим, с ошеломляющей быстротой, без пауз. Кажется, нет никакой области в литературе, в которой Гауф не попробовал бы своих сил. И всегда с непременным успехом. Добиваться признания ему не пришлось. Рецензенты чаще всего хвалили, публика охотно читала, потомки тоже его не забыли.

В сознание последующих поколений он вошел прежде всего как сказочник. Сказки затмили другие творения писателя. Переведенные на многие языки мира, сказки Гауфа прочно вошли в мировую сокровищницу детской классики. И вот уже почти два века дети разных народов внимают злосчастной судьбе маленького Мука и забавляются приключениями калифа-анста. Из всех писателей романтической эпохи в Германии автор «Маленького Мука» и «Карлика Носа» оказался едва ли не самым читаемым.

А между тем, по масштабам своего дарования, по глубине художественного постижения действительности он значительно уступает своим старшим собратям, тоже работавшим в жанре литературной сказки – Новалису, Тику, Гофману. Уж сам по себе этот парадокс нуждается в объяснении и изучении. При всей его известности имя Гауфа не принадлежит к самым крупным именам национальной литературы, но свой след в истории национальной литературы писатель, бесспорно, оставил. Его создания по-своему отражают вкусы и пристрастия времени. В них также угадываются пути последующего развития литературы.

Биография Гауфа типична для людей его круга и его эпохи и в чем-то, пожалуй, ординарна. В его жизни не было ни больших страстей, часто сопутствующих развитию гениальной натуры, ни конфликта с окружением, ни сознания своей одинокой избранности. Даже его любовь к будущей жене протекала столь безмятежно, что он шужливо сетовал на отсутствия в ней препятствий.

Гауф родился в Штутгарте 29 ноября 1802 года. Его отец был чиновником при дворе герцога Фридриха Вюртембергского. Всесильный герцог заключил его в крепость, обвинив в намерении свергнуть правительство, затем, однако, выпустил на волю, осыпав монаршими милостями и даже повысил в должности. Впрочем, все это случилось за несколько лет до рождения Вильгельма.

Память писателя сохранила только светлые впечатления раннего детства: книжки с картинками, оловянных солдатиков, рождественскую елку и дедовскую трость пальмового дерева, служившую мальчику боевым скакуном. Вильгельму не исполнилось еще шести лет, когда умер его отец. Вдовий достаток матери был весьма ограниченным, и она с детьми перебралась в Тюбинген, поближе к своему отцу. Вильгельм с детства отличался впечатлительностью и богатым воображением. В промежутках между играми «в солдат, разбойников, кочевников и караваны» много читал, впрочем, без особого разбора. Вперемежку с произведениями Филдинга, Смоллета и Голдсмита из дедовской библиотеки он с упоением проглатывал разбойничьи и рыцарские романы. Позже явился интерес к Шиллеру и Гете.

Без малого в пятнадцать лет его отдали в латинскую школу в Тюбингене. Успехи Гауфа в греческом, латыни и древнееврейском

были более чем скромными, зато обнаружилась способность к декламации. Для небогатого чиновничьего сына существовала одна дорога, чтобы выйти в люди, – получение духовного звания. По окончании школы Гауф поступает в низшую теологическую семинарию, помещавшуюся в здании бывшего бенедиктинского монастыря в Блаубойрене. Обучение и содержание там были бесплатными. Строгий, почти монастырский устав, многочасовые занятия богословскими дисциплинами, скудная пища наводили на сравнение с тюрьмой, но и воспитывали привычку к работе. Монотонность жизни редко нарушалась недозволенным: курением и возлияниями. Прогулки по живописным окрестностям давали материал для последующего творчества.

В 1820 году Гауф сдает экзамен на богословский факультет Тюбингенского университета (Tubinger Stift). Начинается студенческая пора. Факультет когда-то славился своей профессурой и своими воспитанниками. Из его стен вышли Гегель, Шеллинг, Гельдерлин. Магистр Бункер из «Последних рыцарей Мариенбурга» называет его «питомником глубокой учености». Но в 20-е гг. слава его уже померкла, он стал обычным богословским учебным заведением.

Биографы мало сообщают об учебных занятиях будущего пастыря. По-видимому, не им принадлежало главное место в его университетской жизни. В памяти современников сохранился образ Гауфа-студента – стройного темноволосого юноши с ярко-синими глазами на бледном лице. Живой, общительный, увлекающийся, Гауф втягивается в деятельность буршеншафта. Интерес к общественной жизни пробудился у него еще в Блаубойрене, однако продолжался недолго. В университетские годы он активный участник собраний буршей, горячий оратор и даже почетный член буршеншафта.

Буршеншафт возник в 1815 году, сразу же за изгнанием Наполеона из немецких земель как патриотическая всегерманская студенческая организация, члены которой ратовали за введение конституции, за объединение страны, за обновление университетских порядков. Взгляды буршей, впрочем, не отличались ни единством, ни последовательностью. Юношеский энтузиазм с одинаковым пылом изливался в свободолюбивых речах и призывах, в занятиях

гимнастикой и в ношении старонемецкого платья, фасон которого бурши заимствовали из соответствующих описаний в модных рыцарских романах. Каким бы невинным ни казалось теперь их либеральное свободомыслие, власти не только запретили их организацию, но и обрушили репрессии на наиболее активных ее членов и усилили гласный и негласный надзор за студентами.

Участие в студенческом движении хотя и определило антифеодалную и по сути своей демократическую ориентацию Гауфа, тем не менее не вызвало у него серьезного интереса к политической борьбе. После репрессий 1819 года буршеншафт постепенно утрачивает свою общественную роль, распадается на отдельные студенческие «компании». Членом одной из таких «компаний» был и Гауф.

Его первые стихотворные опыты восходят к университетским годам. Он сочиняет торжественные стихи для официальных собраний, застольные и насмешливые вирши, любовные стихотворения, иногда баллады. Крупным поэтическим дарованием он не обладал, но словом владел и в духе традиции охотно включал стихи в свои прозаические произведения. В 1824 году он издал в Штутгарте антологию «Военные и народные песни» (Kriegs- und Volkslieder). Она вышла анонимно. Наряду со стихотворениями других поэтов Гауф включил туда и солдатские песни собственного сочинения. Две из них, «Верная любовь» (позднее – «Солдатская любовь») и «Утренняя песнь рейтара», обрели широкую популярность.

Бурши ежегодно праздновали день победы при Ватерлоо; в этом событии они усматривали залог будущего освобождения родины. Здесь Гауф – пламенный оратор и вдохновенный стихотворец. Все его ценят за красноречие и любят за веселый нрав. Ни одно из студенческих развлечений не обходится без его участия: дальние экскурсии и загородные вылазки, катания на санках и танцевальные вечера, дружеские застолья и ночные серенады. Даже в проказах он неистощимый выдумщик. Члены его «компаний» именовали себя «факелоносцами» (Feuerreiter) и носили красные штаны. Поэтому однажды Гауф выкрасил красной краской ноги каменного изображения св. Георгия, водруженного на высокой горе над Тюбингеном. Через несколько лет в своих «Фантазиях в погребке бременской ратуши», вспоминая тогдашнюю жизнь, он назовет ее «высо-



кой, благородной, грубой, варварской и милой, дисгармоничной, музыкальной, отталкивающей и все-таки нежно-живительной».

Увлечение буршеншафтом было искренним, но недолгим. Ограниченность движения не укрылась от глаз начинающего писателя. В **«Извлечениях из мемуаров Сатаны»** – первом своем опубликованном произведении (1825–26) – он потешается не только над преследованием «демагогов» (так официально именовались члены буршеншафта и им сочувствующие), но и над одеянием, жаргоном и нравами буршей, которые в пивной разглагольствуют о свободе, отечестве и народности. Отсутствие почвы для развития общественной жизни в Германии эпохи реставрации затрудняло развитие оппозиционного движения. Не случайно буршеншафты сделались мишенью для насмешек не только со стороны Гауфа. Их сатирически изобразил Гофман в своем **«Коте Мурре»**, над ними саркастически смеялся Гейне.

В 1824 году Гауф закончил университетский курс, получив звание доктора философии. Надо было выбирать жизненную дорогу. Обычным путем для всякого окончившего теологический факультет было обретение пасторского места. Но Гауф не чувствует к этому призвания. Он мечтает о профессуре в Тюбингене, а в ожидании вакансии принимает должность домашнего учителя в доме президента военного совета Хюгеля. Хозяева расположены к нему и поощряют его литературные занятия, воспитанники не отнимают много времени, и Гауф отдается творчеству. Уже в 1825 году одно за другим выходят в свет три его крупных произведения: первая часть **«Извлечений из мемуаров Сатаны»**, роман **«Человек с луны»** и **«Альманах сказок на 1826 год»**. Все они были встречены одобрительно. Первая удача окрылила молодого литератора и определила род его занятий. Он оставляет место домашнего учителя и предпринимает образовательное путешествие. Через немецкие города – Франкфурт-на-Майне, Майнц и др. – его путь лежит в Париж, затем в Брюссель, Антверпен, Гент и дальше – через север Германии (Кассель, Бремен, Гамбург) – в Берлин, Лейпциг и Дрезден. Во время путешествия он не только наслаждается достопримечательностями и красотами новых мест, но и напряженно работает. Сочиняет новеллы, посылает на родину очерки и заметки. В Берлине литераторы прусской столицы устроили ему триумфальный прием. В одном

из его писем оттуда читаем: «Живу как в сказке, меня посещают известнейшие люди – писатели, книгопродавцы, Фуке, Раух, Шадов, Девриент и т. д.». И в другом в эти же дни: «Я несказанно счастлив».

По возвращении в Штутгарт Гауф женится на своей избраннице и по предложению известного издателя Котты начинает редактировать журнал «Моргенблатт». В 1826 году появляются в печати вторая часть «Мемуаров Сатаны», исторический роман «Лихтенштейн», «Альманах сказок на 1827 год», новеллы «Отелло» и «Нищенка с моста искусств». Последний год тоже отмечен свидетельствами его поистине неутомимого труда: еще один альманах сказок, «Фантазии в погребке бременской ратуши» – лирический очерк, в котором чистый полет фантазии сочетается с воспоминаниями детства и юности, и четыре последних новеллы – «Певница», «Еврей Зюс», «Последние рыцари Мариенбурга», «Портрет императора». И это не считая статей и рецензий в газетах и еженедельниках. Он планирует еще роман из эпохи освободительных войн против Наполеона и оперное либретто... Смерть настигла молодого, подававшего большие надежды писателя 19 ноября 1827 года – за несколько дней до его двадцатипятилетия и через восемь дней после рождения его дочери.

Сейчас даже трудно представить себе, что все произведения Гауфа созданы менее чем за три года и созданы очень молодым человеком, не успевшим приобрести ни жизненного опыта, ни мастерства. Однако при всех легко различимых недостатках они – создания во многом новаторские; в них угадываются идеи и формы новой эпохи.

В этом смысле интересно уже его первое крупное сочинение – «Извлечения из мемуаров Сатаны». Молодой автор не рискнул поставить под ним свое имя, и первый том вышел за подписью \*\*\* f. Жанр «Мемуаров» трудно поддается определению. Отдельные зарисовки и сцены, наброски и размышления, вставные новеллы приключенческого и бытового характера, фантастические пассажи. Набор отдельных фрагментов, некоторые из них то явно обнаруживают свое литературное происхождение, то восходят к лично пережитому автором. Целое объединено обрамляющим рассказом, где повествователем выступает не кто иной как князь тьмы, сам Сата-

на, пришедший на землю в человеческом облике. Впрочем, своими действиями и повадками он менее всего напоминает исчадь ада. Его фигура лишена какой бы то ни было inferнальности, напротив, он отлично вписывается в современную жизнь: с дамами демонически обольстителен, с буршами держится по-товарищески, почтительно молчит в присутствии Гете. Сатане не приходится с неустанными усилиями творить зло, лишь с насмешливым вниманием наблюдает он за тем, как люди сами совершают угодное черту. Образ дьявола, традиционный для немецкой литературы, у Гауфа получает вполне самостоятельную трактовку. Он одинаково далек и от романтического принципа зла, рокового и необъяснимого, как, скажем, в «Эликсирах дьявола» Гофмана, и одновременно от истолкования Мефистофеля у Гете.

В специальной главе «О дьяволическом в немецкой литературе» Сатана критикует гетевского Мефистофеля. Оценивая свой «портрет» у Гете и в рисунках художника Морица Рещша: «...неприятные формы тощего тела, иссохшее лицо, безобразный нос, глубоко посаженные глаза, искривленные уголки рта...», черт недоволен. «Гетевский Мефистофель, – рассуждает он, – в сущности не что иное, как рогатое и хвостатое пугало простонародья. Хвост он смотал в колечко и спрятал в штаны, на копыта натянул эlegantные сапоги, рога прикрыл беретом». Себе Сатана кажется иным. Может быть, менее выразительным, зато более светским. Автор, по-видимому, тоже не раз имел возможность убедиться, что зло отнюдь не всегда представляется отталкивающим и даже не обязательно обращает на себя внимание. «Неужто черту непременно надо иметь такую личину, чтобы всех отпугивать и настораживать, не лучше ли, как уж повелось, греху выглядеть заманчиво привлекательным?» – спрашивает Сатана.

Оставим в стороне юношеский запал Гауфа, не пожелавшего (или не сумевшего) разглядеть глубокий философский принцип, выраженный в образе Мефистофеля. Вспомним другое: автор выступает от имени поколения, которому абстрактные философские построения становились все более чуждыми, которое привлекала повседневность в ее безусловном и достоверном облике. Расхождения с классикой здесь в равной мере и мировоззренческие, и эстетические. Отношение к Гете исполнено еще некоторой почти-

тельности, но, вместе с тем, содержит в себе слегка насмешливое отчуждение. Со своими посетителями – юным американцем из Филадельфии и Сатаной в облике ученого профессора – великий веймарец беседует лишь о погоде в Америке! Вспомним, что Г. Гейне в «Романтической школе» счел нужным рассказать, что во время их единственной встречи Гете беседовал с ним о вкусе саксонских слив: достойная тема для беседы двух поэтов! В «Мемуарах» еще осторожно, но уже намечается то размежевание с классическим мирозерцанием, которое станет уделом общественной мысли в Германии в последующую литературную эпоху.

Гауф угадывал веяния времени, и в этом секрет его литературного успеха. Помимо изящной занимательности повествования современников привлекала узнаваемость моментов живой действительности, запечатленных в «Мемуарах». С насмешливым озорством воспроизведены жаргон и нравы буршей. Автор потешается над их громким патриотизмом и наивной тевтономанией, над плоским глубокомыслием профессоров; сатирически высмеивает охоту на «демагогов» со стороны центральной следственной комиссии, которая объявила занятия гимнастикой «измышлением дьявола и демагогов для развития физической силы с целью измены родине». Эти части книги, написанные по личным впечатлениям, – самые сильные в ней. Попутно достается философствующим эстетам в Берлине и рецензентам – и вообще литературным нравам в Европе. Однако до высот социальной сатиры, выявляющей закономерности общественного бытия, Гауф не поднимается.

Роман «Человек с луны» – второе свое произведение Гауф создал всего за шесть недель и подписал псевдонимом популярного поставщика развлекательного чтiva – Г. Клаурен. Под этим именем публиковал свои многочисленные романы берлинский тайный надворный советник Карл Хойн (Carl Gotlieb Samuel Heup, 1771–1854). Фабулу романа составила душешипательная история, впрочем, закончившаяся свадьбой, о том, как молодая девица, столь же очаровательная, сколь и отважная, излечила страдавшего глубокой меланхолией и приступами безумия графа. Может статься, что первоначально в расчете на коммерческий успех Гауф задумал лишь подражание широкочитаемому беллетристу, автору знаменитого романа «Мимили», вышедшего в 1824 году четвертым изданием.

Однако в процессе работы замысел претерпел изменения, и подражание вылилось в пародию. Обнажилась банальность сюжета, безвкусица образов, манерность стиля.

Разразился литературный скандал. Клаурен в газете заявил о подделке и обратился в суд, который присудил издателя к выплате штрафа. Гауф же только выиграл от этого: он снискал себе уважение тех литераторов, которые знали цену жалким писаниям Клаурена. Пышным приемом в Берлине Гауф был обязан именно этому. В «Проповеди против Клаурена» («Kontrovers-Predigt uber H. Clauren und den Mann im Monde»), которую он там прочел, он рассматривает творения этого автора как социальную болезнь литературы: приспособляясь к низкопробным вкусам публики, она отрекается от своего великого назначения.

В поисках крупных характеров и значительных идей Гауф обращается к историческому прошлому. Его роман «Лихтенштейн» с подзаголовком «Романтическое сказание из Вюртембергской истории» сразу же приобрел известность и в XIX веке неоднократно выходил в роскошно иллюстрированных изданиях. Критика заговорила о появлении «немецкого Вальтера Скотта». Хотя уподобление юного автора великому шотландцу было явным преувеличением, это был первый исторический роман в Германии, где предмет изображения стали политические страсти национального прошлого. Чутье подсказало молодому писателю выбор важного исторического момента – феодальные междоусобицы и распри между отдельными князьями в Германии XVI века в канун Великой крестьянской войны. Но в отличие от Вальтера Скотта, у которого Гауф учился принципу организации повествования, ему не удалось глубоко проникнуть в характер и сущность изображаемых противоречий. Философия истории здесь до крайности упрощена. Исторический процесс предстает как следствие столкновения отдельных лиц, а не как результат противоборства общественных сил. Романтическая линия любви бедного, но доблестного рыцаря Георга фон Штурмфедера к родовитой Марии фон Лихтенштейн выходит на первый план, заслоняя содержание разворачивающейся исторической драмы.

Новым в романе было воспроизведение исторического колорита. После Вальтера Скотта это было вполне в духе времени. Вступление войск Швабского союза в Ульм в начальной сцене напоми-

нает известное историческое полотно художника-романтика Франца Пфорра (1788–1812) «Вступление императора Рудольфа Габсбургского в Базель» (1808–1810). Можно отметить пластичность отдельных жанровых сцен, поэтичность вюртембергских пейзажей, введение швабского диалекта в речь народных персонажей. Все это сообщало произведению историческое дыхание.

Однако не романам суждено было составить славу писателя. Присущий ему талант рассказчика ярче всего проявился в сказках.

Сказка имела богатую традицию в немецкой литературе. Теоретики романтизма, как известно, рассматривали ее как «канон поэзии» и воплощали в ней свои представления о мире и человеке в нем. Интерес к сказке Гауф воспринял от своих предшественников и старших современников, особенно от Гофмана, которого много читал и высоко ценил. Шел он однако своим путем. Сказки Гауфа сильно отличаются от тех разновидностей жанра, которые создавали другие художники романтического направления.

Свои сказки Гауф объединяет в обширные циклы, «альманахи». Первоначально это слово обозначало просто календарь. Начиная с 1825 года появились три таких альманаха. Последний – альманах на 1828 год – увидел свет за несколько недель до смерти автора. В 20-е гг. XIX столетия альманахи представляли собой иллюстрированные сборники рассказов и стихов и были самым распространенным массовым чтением. Сделав из своих сказок «альманахи», писатель, с одной стороны, как бы подчеркивал их обращенность к широкому читателю, с другой – прибегал к своеобразной маскировке: альманахи читались, а сказка к этому времени воспринималась уже отчасти как отживший жанр.

В эту пору эпоха романтических мечтаний и романтического энтузиазма подходила к концу. Последние отзвуки французской революции и освободительных войн еще были различимы на празднике в Вартбурге в 1819 году, но последующее за этим время реакции в Германии ставило под сомнение осуществимость идеалов, подрывало под корень энтузиазм, останавливало полет фантазии. Век трезвел.

Гауф – последний сказочник романтической эпохи, творивший на ее исходе, в переломную эпоху. Его сказка по-своему реагирует на изменения эстетического климата. В открывающей первый цикл

притче «Сказка в одежде альманаха» королева Фантазия из своего прекрасного заоблачного царства отправляет на землю своих детей, «чтобы осчастливить людей». Но однажды ее старшая дочь Сказка возвратилась домой в печали и слезах: люди перестали понимать ее, злая тетка Мода изменила их вкусы, «мудрые стражи» со своими остро наточенными перьями прогнали ее и пригрозили, что больше не впустят. Но королева находит выход: в наряде альманаха Сказка может пройти сквозь заслоны и устремиться к детям.

Эта маленькая притча носит программный характер. В наступившие времена сказка находит себе приют только в детской, только дети не утратили еще способности фантазировать. В связи с этим и цели сказки становятся иными по сравнению со сказкой старших романтиков. Если Новалис хотел видеть в сказочном поэте «провидца будущего», то задача Гауфа намного скромней. Королева Фантазия спускается к людям, что «живут в печальной серьезности среди трудов и забот», из великодушного желания скрасить их существование. И ее дочь Сказка не претендует на более высокие цели, чем просто доставить детям «веселые минутки», и то лишь после того, как они выучат уроки. Поэтому главным в сказке становится занимательность. А по этой части у Гауфа, пожалуй, было мало соперников в немецкой литературе. Еще в детстве, забравшись в отдаленный уголок дома, он рассказывал сестрам и их подружкам всевозможные истории, позже развлекал такими же своих учеников. Аудитория требовала ясности изложения, искусной интриги, а воображения ему было не занимать.

Альманахи не были простым объединением сказок. Каждый из них представлял собой единое повествование, наполненное приключениями и захватывающе страшными эпизодами. Присоединившийся к каравану таинственный незнакомец постепенно раскрывался читателю как благородный разбойник Орбан; в одном из своих рабов шейх из Александрии узнавал своего пропавшего сына; юный золотых дел мастер жертвовал собой, чтобы спасти благородную даму. Авантюрное повествование такого рода в качестве вставных рассказов органично включало в себя сказки. Их рассказывали на привале участники караванного шествия, рабы, чтобы развлечь скорбящего шейха, случайные попутчики, оказавшие-

ся вместе в отдаленной корчме. Действующие лица рамочного рассказа порой излагали собственные истории. Гауф держит читателя в непрерывном напряжении. Его задача – увлечь, и он достигает ее порой с помощью весьма нехитрых приемов, широко использовавшихся тривиальной литературой. Легко узнаваемы и реминисценции из опыта предшествующего развития жанра. Помимо арабских сказок он опирался на французские волшебные сказки, так называемые *contes de fées*. Различимы следы чтения Тика и, конечно же, Гофмана. Прочитанное претворяется и видоизменяется в авторском воображении.

Прямых заимствований чужих сюжетов в сказках Гауфа не так уж много. Из всех четырнадцати сказок, включенных в альманахи, только три со всей очевидностью восходят к чужому источнику. История Абнера во втором альманахе перелагает широко известный рассказ, использованный еще Вольтером в его философской повести «Задиг» (1747); «Обезьяна в обличье человека» навеяна Гофманом («Сведения об одном образованном молодом человеке»); «Стинфольская пещера» в последней книге сказок являет собой вольную обработку рассказа английского писателя Р. П. Джилли (1788–1858). В остальных автор полагался на собственную фантазию и создавал вполне самобытные произведения. Лучшими из них по праву считаются **«История калифа-аиста»**, **«История маленького Мука»**, **«Карлик Нос»**, **«Холодное сердце»**. Безыскусная задушевность интонации, легкий юмор и ненавязчивая, но добрая мысль сообщают им подлинно поэтическое звучание.

Заимствованные сюжеты Гауф тоже обрабатывал в духе собственных задач. Достаточно сравнить, например, его сказку «Обезьяна в обличье человека» с историей образованной обезьяны Мило из «Фантазий в манере Калло» Гофмана, чтобы в полной мере ощутить разницу. Гофман создает злую сатиру на филистеров, мнящих себя причастными к искусству; Гауф достаточно ехидно, но в то же время и добродушно потешается над тупоумием грюнвизельских обывателей, которые столь привыкли чтить все иностранное, что приняли обученную танцам обезьяну за молодого англичанина и, как могли, подражали ей. В первом случае – гротеск, где воедино слились смешное и страшное. Во втором – карикатура с известной долей назидания.



Место действия многих сказок и обрамляющего повествования в первых двух циклах – Восток. Он всегда привлекал романтиков. И неведомой европейцам мудростью, и своеобычностью нравов, и красочной экзотикой. «Восток – родина всего чудесного», – писал Вильгельм Вакенродер. Но чудесное понималось ими по-разному. Гауфа не интересуют ни восточная мифология, ни философия. Восточный колорит у него – всего лишь экзотическая пряность. Сведения о Востоке он почерпнул из арабского сборника сказок «Тысяча и одна ночь»: первый большой немецкий перевод этой книги вышел в пятнадцати томах в 1825 году. В описании Востока у Гауфа нет места полутонам. На фоне желтого песка и ярко-синего неба то и дело мелькают почти маскарадные аксессуары: палатка из голубого шелка и расшитые золотом подушки, тюрбаны и шаровары, кривые сабли и длинные курительные трубки. Всюду рассыпаны упоминания о коране и пророке. Все вместе не претендует на достоверность воспроизведения местного колорита, скорее, на узнаваемость, притягательную экзотичность, которая уводит от современности, от «печальной серьезности трудов и забот».

Экзотический Восток, вполне в духе романтизма, мыслится как некое идеальное пространство, где еще возможны сильные страсти и чистые чувства. «Господин пустыни» разбойник Орбазан в первом альманахе «Караван» испытывает жгучую ненависть к «так называемым цивилизованным нациям». Француз по рождению, он сражается вместе с отважными мамелюками против Бонапарта, а затем с горсткой приверженцев удаляется в пустыню, потому что там, по его словам, люди «далеки от зависти и клеветы, от эгоизма и честолюбия» – страстей, господствующих в Европе.

Сказочное время у Гауфа неожиданно обретает историческую конкретность, книжная и условная восточная экзотика сопрягается с современностью. Однако совсем по-иному, чем в сказках других романтиков. Не отдаленное прошлое, неопределенное и условное, а совсем недавняя история оказывается чреватой невероятными происшествиями. Сказка и жизнь сплетаются. В сказочный мир вторгаются реальные исторические события и даже подлинно исторические лица. Сын александрийского шаха Кайрам во время египетского похода Наполеона 1798–1799 гг. был взят французами в качестве заложника и увезен во Францию. Испытав всевозможные

злоклучения, он смог вернуться на родину только благодаря помощи самого Наполеона. В финале, как и подобает сказочному герою, он обретает отца, друзей и богатство.

Сближение с реальной действительностью имело для жанра важные последствия, Сказка утрачивала философскую глубину, зато приобретала житейскую убедительность. Она на это и рассчитана. Доверительная непритязательность повествования приближает героев к читателю. С ними происходят невероятные события, но сами они полностью лишены исключительности в отличие, скажем, от героев Тика или даже Гофмана. Ими движут любопытство и тщеславие, страсть к богатству и высокомерие, но никогда – жажда приключений или поиск истины.

Соответственно о них и рассказывается с легким юмором. Известно, например, что к калифу лучше всего обращаться с просьбой тогда, когда он хорошо выспался и на досуге покуривает свою длинную трубку из розового дерева. Калиф усердно собирает в своей библиотеке рукописи, хотя и не умеет их читать («Калиф-аист»). Портняжка Лабакан хорошо владеет своим ремеслом, но порой начинает блажить, воображая себя высокой персоной («Сказка о фальшивом принце»). А угольщик Петер Мунк, получив возможность исполнять свои желания, не может придумать ничего другого, кроме как желание танцевать лучше признанного «короля танцев» в местном трактире («Холодное сердце»).

В рамочном рассказе цикла **«Александрийский шейх и его рабы»** содержится разговор о сути и задачах сказки. По словам одного из главных действующих лиц, мудрого старика, человеческому духу свойственно «возноситься над обыденным». Внимая сказке, человек устремляется в дальние и более высокие сферы, освобождается от удручающей реальности. Сказка – творимая действительность. Это чисто романтический постулат. Однако в практике автора альманахов он получает дополнительные измерения, не известные его предшественникам.

Забавные приключения и сказочные превращения не только развлекают, но и учат. Дидактическая струя в сказке очевидна, хотя мораль не навязывается читателю, а органически вытекает из повествования. Калиф-аист обязан своими страданиями собственной неосмотрительности и любопытству. История маленького Мука учит

доброту и внимательности к людям, а судьба Петера Мунка – тому, что радость не покупается за деньги. Воровство и обман не приносят настоящего счастья Лабакану. Избитый и опозоренный, он отказывается от своих непомерных притязаний, предпочитая положение «добротного бюргера».

Заключенная в сказке мораль проста, прозрачна, доступна детскому пониманию и гуманна. Превращенный в безобразного носатого карлика Якоб, перестрадав, становится внимательным к страданиям ближнего, и тогда заклятие снимается с него («Карлик Нос»). Фантастические ситуации в сказках Гауфа – в отличие от сказок его предшественников – обрастают не только достоверными подробностями, но и получают выразительную пластичность. Предшественники Гауфа не стремились к правдоподобию. Преображенная действительность в нем не нуждалась. Гауф же с максимальной достоверностью обставляет невероятное событие. Не забыты самые мелкие подробности. Превращенные в аистов калиф и великий визирь питаются скудными зернышками с убранных полей: не могут же они, как настоящие аисты, есть лягушек! Нос у Якоба такой длинный, что задевает за дверные притолоки и натывается на уличные экипажи. Живые человеческие сердца в каморке злого Михеля-голландца тикают, как часы в мастерской часовщика...

Отнюдь не все произведения альманахов – сказки. «История отрубленной руки», «Спасение Фатьмы», «Абнер, еврей, который ничего не видел», «Стинфольская пещера» – скорее новеллы. Автор чувствует жанровую разнородность своих созданий и устами старца из «Александрийского шейха» предлагает различать «сказки» и рассказы – «истории». В сказках естественный ход жизни нарушается под влиянием волшебных сил или существ, в историях действие происходит в обычной обстановке, и «чудесное в них чаще всего – это хитросплетения в судьбе человека». Но и в том и в другом случае «мы переживаем (*mitleben*) нечто примечательное, выходящее за пределы обычного». Сказка и рассказ уравниваются в правах, поскольку у них одинаковые задачи и они не столь уж отличимы друг от друга. Рассказ «Спасение Фатьмы» из первого альманаха и сказка «Приключения Саида» из третьего почти тождественны по фабульной схеме: плен, злоключения и благополучный исход. Только в одном случае герой обязан своей удачей помощи

великодушного Орбазана, в другом – вмешательству благосклонной феи.

Сказка перестает претендовать на роль «канона поэзии», она больше не стремится угадывать тайны мироздания и тем самым занимать особое место в иерархии жанров. У нее и адресат иной. Больше того, в глазах Гауфа рассказ даже обладает известными преимуществами перед сказкой. Ибо в нем «главное и самое привлекательное то, как говорит и поступает каждый в соответствии со своим характером», то есть человеческая индивидуальность.

У Гауфа сказочный жанр как бы размывается изнутри, вбирая в себя материал других жанровых образований. Поэтические особенности народных преданий окрашивают «Сказание об оленем гульдене», этнографические подробности быта жителей Шварцвальда вторгаются в сказку «Холодное сердце». В этих произведениях действие переносится в родные автору места. Перед читателем возникает скалистый пейзаж Верхней Швабии и лесные массивы Шварцвальда. Неповторимую самобытность сказкам Гауфа, помимо занимательной доходчивости сюжета, сообщает и неведомая его предшественникам индивидуализация сказочных героев. Доверчивый Мук, терпеливый Якоб, ребячески тщеславный Лабакан, не терпящий возражений Цоллерн – каждый из них действует «в соответствии со своим характером» и запоминается именно своей индивидуальностью.

Наметившиеся в сказках тенденции близки к новеллистическим, поэтому обращение писателя к этому жанру вполне закономерно. Перед смертью Гауф собрал все свои новеллы в отдельный сборник и сопроводил его предисловием в форме иронического письма к В. А. Шпётлиху (адресатом был известный прозаик Виллибальд Алексис). Здесь в полусутоливой-полусерьезной форме он объясняет, почему он взялся за новеллы и написал их «так, а не иначе». «Чудесный сказочный мир не находит больше отзывчивой публики, лирическая поэзия, как поглядишь, звучит лишь из немногих священных уст, от драмы, по слухам, не осталось ничего, кроме драматургов. В такое скверное время, почтеннейший, новелла – очень удобная штука». Однако свои новеллы Гауф противопоставляет созданиям «лучших и знаменитейших новеллистов», к числу которых относит Лопе де Вегу, Боккаччо, Гете, Сервантеса, Тика и др.

Те были «любимцами фей», им была открыта неисчерпаемая сокровищница фантазии, и «что бы они ни измыслили, все оборачивалось самой прекрасной правдой!» Его новелла иная. Подобно другим «простым смертным», не обладающим ключом к вратам из царства фей, он вынужден прибегать к другим средствам: «... Нам, маленьким людям, не остается ничего другого, как «выслеживать» (spionieren) новеллы. Их можно подслушать в кофейне, в ресторане, в итальянском погребке, но главный источник – пожилые дамы, которым «за шестьдесят пять». Тут все будет «правдой истинной, хотя и не поэтической».

В противопоставлении этих двух «правд» содержится принципиально новая эстетическая установка, отражающая дух времени, когда в сознании современников высокая поэзия и проза жизни полярно разделились. Традиция еще требовала высоких тем для поэтического выражения, а жизнь настоятельно толкала к иному. В творчестве Гауфа, еще не разорвавшего с романтической традицией, наглядно виден процесс перехода к новым принципам художественности.

Создавая свои новеллы, писатель скорее отталкивался от достаточно богатой национальной традиции этого жанра, чем продолжал ее. Гете говорил, что новелла «есть свершившееся неслыханное событие». Писатели романтического направления Л. Тик, Г. Клейст, Э. Т. А. Гофман, в своих новеллах тоже обращались к «неслыханному», стремясь выразить вечные конфликты бытия, его трагическую непостижимость, порой проявляющуюся в самой гуще обыденного и банального. Гауф же, как правило, «выслеживает» свои новеллы в повседневной жизни обычных людей. Они прочно связаны с сегодняшним днем, его делами, заботами, людскими интересами и формами поведения. Его новеллистика – живое свидетельство того, как актуализируются прозаические формы в процессе живого развития литературы.

Житейская история, рассказанная в новелле «**Нищенка с Моста искусств**» (1826), содержит в себе «правду», в которой и впрямь очень мало поэтического. Богатство и положение в обществе определяют беззастенчивую грубость барона Франца Фальднера. Его морально-психологический облик высвечивает его социальное сознание. Невежественный помещик, он самодовольно замкнулся в

своем не знающем сомнений эгоизме. Тиранические замашки соседствуют со стремлением к выгоде. Фальднер – это не просто характер, это – социальный тип эпохи, увиденный и воспроизведенный с аналитической наблюдательностью. Его обширная характеристика в новелле напоминает то, что в России 40-х гг. XIX века принято было называть «физиологическим очерком».

Нравственной и душевной ущербности Фальднера противопоставлена его жена Йозефа – женщина высоких духовных запросов. В этом тоже проявилось веяние времени, когда растущая образованность женщин расшатывала старые привычки рабского подчинения жены ее супругу и повелителю. Гауф показывает противостественность брачных отношений, основанных на корысти и расчете и не скрепленных духовной близостью. Несколькоми годами позже вопрос о женском равноправии станет предметом обсуждения у младогерманцев. Еще позже трагическая судьба женщины, ставшей женой нелюбимого и внутренне ей чуждого человека, будет показана в знаменитом романе Теодора Фонтане «Эффи Брист» (1895). Гауф стоит у истоков этой темы. Он заявляет о бесчеловечности существующих в обществе моральных установлений. «Боже мой, какие беды часто приносят эти законы!», – восклицает Йозефа.

При всем этом, однако, «Нищенка с Моста искусств» отнюдь не представляет собой безупречного художественного творения. Автор не удержался от соблазна к «правде истинной» прибавить толику того, что ему казалось «правдой поэтической». Новелла еще не оторвалась от тех чудесных историй, в которых, по словам старца из «Александройского шейха», «хотя и случается что-то по естественным законам, но ошеломляюще непривычным образом». Не обошлось и без мелодраматических эффектов, тривиальных ситуаций и просто литературщины. Образы дона Педро и его слуги явно заимствованы из классической испанской комедии. В финале Йозефа, подобно Золушке, обретает счастье. Условная и заключительная реплика Фребена: «Я покажу ее всему свету, и если меня спросят: «А кто она была?» – то ответу не без радостной горделивости, что она была нищенкой на Мосту искусств». Эта реплика равно свидетельствует и о стремлении выдать желаемое за действительное, и о намерении угодить читателю, успокоив его счастливым

концом. Но при всем том в ней раскрывается также и гуманистическая природа авторской мысли.

В немецкой литературе середины 20-х гг. XIX века происходили сложные внутренние процессы. Подходил к концу тот мощный, начавшийся еще с Лессинга, Шиллера и Гете этап развития немецкой культуры, который Гейне позже назвал «эстетическим периодом». Меняются художественные вкусы. Увеличивается число читателей. Историки этого времени говорят даже о распространившейся «мании чтения» (*Lesewut*), охватившей все слои населения. Литература приобретает товарный характер. На место вдохновенного певца универсума заступает литературный работник, добывающий хлеб свой насущный с помощью пера. Он вынужден прислушиваться не только к голосу своего вдохновения, но и сообразовывать свои творения с запросами издателей и вкусами публики. Таково было реальное положение вещей, с которым вынуждены были считаться все: и Гофман, и Тик в последний период творчества, и Гауф. Задолго до возникновения самого понятия рождалась «массовая культура». Многочисленные альманахи и издания карманного формата (*Taschenbücher*), красиво изданные, хорошо иллюстрированные, наполненные чувствительными стихами и нехитрой беллетристической, заполняли книжный рынок.

Во второй части «Мемуаров Сатаны» немецкий барон Гарнмахер, беседа в кафе чистилища с английским лордом и французским маркизом, говорит, что из каждых пятидесяти граждан его отечества один непременно пишет книги, так что «ежегодно появляется восемьдесят романов, двадцать хороших и сорок плохих трагедий и комедий, сотня прекрасных и никудышных рассказов, новелл, историй, фантазий и т. д., тридцать альманахов, пятьдесят томов лирических стихов, несколько героических поэм в стансах или гекзаметрах, четыре сотни переводов, восемьдесят книг о войне, ко всему тому книги учебные, нравоучительные, кафедральные, профессиональные, руководства по благочестивой жизни, по приготовлению хорошего шипучего из фруктов, по продлению здоровой жизни, размышления о вечности и о том, как можно умереть без врача и т. д. – не перечесать». Иронический характер пассажа не отменяет его истинности. Пристрастие к чтению было своего рода компенсацией отсутствия общественных интересов. Застойный ха-

рактиер исторического времени требовал разрядки. Обильная беллетристическая продукция, апеллируя к невзыскательному вкусу, удовлетворяла потребности тех читателей, которые искали в литературе развлечения.

Это положение дел вызывало озабоченность подлинных художников, опасавшихся, что создаваемая на потребу дня беллетристика захлестнет искусство, приведет к его исчезновению. И Гауф разделял эти опасения. Литературные нравы эпохи нередко становились предметом его размышлений. В сатирическом очерке «Книги и читающая публика» (1827) он сетует на господство моды в литературе, на неразборчивость читателей, предпочитающих развлекательное чтение, на то, что произведения словесности все более уподобляются фабричным изделиям.

Современному состоянию литературной жизни посвящена новелла «**Последние рыцари Мариенбурга**» (1827). Сюжетную занимательность этой новелле придает традиционный любовный треугольник. Однако не он определяет ее содержание. В собственной рецензии на «Последних рыцарей» Гауф признавался, что «образы здесь только намечены, поданы бегло», а «мотивы отказа фрейлейн Элизы от поэта Пальви хоть и натуральны, но отнюдь не поэтичны». Если бы не фон, на котором разворачивается главная сюжетная линия, произведение едва ли бы поднималось над уровнем средней беллетристики.

Один из героев новеллы Ремпен присматривается к литераторам, общество которых так привлекает предмет его обожания, и его взору открывается уродливая картина. Первый поэт в городе – доктор Цундлер – ворона в павлиньих перьях. Эта эстетствующая бездарность ежедневно облачается в шлафрок, подбитый ватой, взятой из шлафрока Виланда, макает перо в чернильницу, принадлежавшую Гофману, восседает в кресле, обитом старой кожей с кресла Гете... Таким путем он надеется возбудить в себе поэтическое вдохновение, а поскольку эти усилия тщетны, покупает по дешевке чужие стихи. Он окружает себя вполне достойными его приспешниками. При этом он – законодатель вкусов, признанный мэтр, решающий судьбы литературы. Среди литераторов то и дело мелькает фигура хитрого издателя Капера, убежденного, что литература – это «то, что ежегодно продается на лейпцигской ярмарке».



Мутная волна расчета, разгул мелочных страстишек, завистливая недоброжелательность ко всему свежему и талантливому. От этого всего можно только бежать, спастись в неизвестность. В Вюртемберге хуже всего: «Разве не хотели они заставить Шиллера приклеивать пластыри, разве не бежал Виланд из этой страны Абдеритов, ибо там для него не нашлось ничего, кроме места городского писца?» – восклицает Пальви. Поэтому столь бесспорно обаятелен образ магистра Бункера. Талантливый поэт и глубокий мыслитель, он не желает иметь ничего общего ни с издателями, ни с рецензентами и за пару бутылок хорошего вина продает свои творения Цундлеру: ему безразлично, что люди не узнают его имени.

Гауф раскрыл механизм современной литературной жизни, показал узкопартийную пристрастность рецензентов, способы, с помощью которых добывается или, точнее, покупается известность, недобросовестность литераторов, втаптывающих в грязь никому не известного талантливого автора. И все это с заостренной пластичностью. Раскрытие механизма общественных институтов – постоянное реалистической литературы. Полтора десятилетия спустя Бальзак в «Утраченных иллюзиях» (1843) сделал то же самое, но со значительно большей полнотой.

«Последние рыцари Мариенбурга» дают основание еще для одного любопытного наблюдения: автору тесно в рамках новеллы. Гауф сам писал об отсутствии «закругленности» действия в ней. Малая форма явно не выдерживает возлагаемой на нее нагрузки. Основная сюжетная линия обрастает побочными, внутрь новеллы помещается конспективное изложение романа Пальви, давшего название всему произведению, и пространный экскурс в природу исторического жанра. В последний стоит вчитаться. В нем наметки эстетической программы автора и понимание им задач литературы.

С его точки зрения исторический роман есть «проявление духа времени». Историческими произведениями в свое время были и «Дон Кихот» Сервантеса, и «Вильгельм Мейстер» и «Беседы немецких беженцев» Гете. Прежде историю представляли лишь как «историю королей», исполненное больших перемен новое время показало, что отнюдь не всегда короли и их министры «совершали великие, чудесные и неожиданные деяния». Главная задача романиста – не столько в показе исторических событий, сколько в изоб-

ражении «характеров в их различных оттенках, людей в их взаимоотношениях». По существу, здесь излагается программа реалистического романа. В своей творческой практике Гауф не смог или, скорее, не успел осуществить ее. Его эстетическая мысль опережала его возможности, да и возможности его исторического времени. Но совершенно очевидно, что его творчество шло в направлении реализма.

Особенно убедительно это явствует из его последней и лучшей новеллы «**Портрет императора**» (1827). Видно, как крепнет дарование писателя, как растет его мастерство. История незадачливого ухаживания Рантова за его швабской кузиной Анной Тирберг здесь лишь повод для крупных социально-исторических наблюдений и выводов. В новелле зафиксирована общественная ситуация в Германии в эпоху Реставрации. Страна раздроблена. Между жителями разных ее частей господствует соперничество и непонимание. Бранденбуржцы потешаются над швабами, упрекая их в невежестве. Стремясь рассеять эти предубеждения, автор с любовью описывает швабов – «этот добрый, сердечный народец», откровенно любит природу своей родины – величественными руинами старых замков, густыми буковыми лесами, живописными деревеньками в долине Неккара. Растущая сила Пруссии отражается в национальной амбициозности Рантова, уверенного в превосходстве пруссаков над жителями остальных немецких земель. «О, Германия, Германия, твоя беда в твоей раздробленности!» – говорит один из героев.

Разрушается старый замок Тирберг, его величественный вид не может скрыть упадка старой феодальной знати, так и не оправившейся от исторических потрясений рубежа XVIII и XIX веков. На заднем плане выступает картина тяжелой жизни виноградарей. В стране все зыбко и нестабильно. Противоборствуют и сталкиваются друг с другом различные убеждения. «Разве есть в нашем столетии хоть одна отдельно взятая семья, где бы не было разницы взглядов?» – спрашивает Рантов.

Позиции полярно разделились. Гордый своими предками старый Тирберг держится за старое, а его молодой сосед Роберт Вилли стыдится того, что живет в роскошном замке, когда «соседние Герге и Михель... вынуждены довольствоваться жалкой хижиной». По его мнению, «в мире еще можно кое-что изменить».

Споры о Наполеоне, которые ведутся на страницах новеллы, отражают актуальные для немецкой литературы той поры размышления над значением этой крупнейшей исторической фигуры эпохи. Они нашли отражение во второй части «Путевых картин» Гейне («Идеи. Книга Ле Гран», 1827), в драме Кристиана Дитриха Граббе «Наполеон, или Сто дней» (1831). Гауф показывает и разницу социальных позиций в оценке Наполеона и неоднозначность его политической и исторической роли. Для Тирберга он враг, отнявший его привилегии, для Роберта – «великий солдат», которому однако недоставало «морального величия», для отца Роберта – генерала Вилли – человек, сокрушивший обветшалое здание Европы.

В конечном счете речь идет не столько о французском императоре, сколько о современном состоянии мира. Образ Наполеона становится символом исторических перемен. Ликующие возгласы финала: *Vive l'Empereur!* -утверждают необратимость поступательного движения истории. Примирительный характер исхода – отчасти свидетельство политической осторожности автора. Но только отчасти. В финале отразилось и историческое безвременье, когда отсутствие живительных общественных сил и тенденций волей-неволей толкало идеологических противников к примирению

Если воспользоваться словами Пушкина, Гауф умер «во цвете радостных надежд, их не свершив еще для света». Можно только гадать, какая осень последовала бы за его пышной весной. Ясно одно. Это был одаренный писатель, чутко прислушивающийся к пульсу времени. Его творчество пришлось на переходный период и по-своему отразило процессы эстетической переориентации, характерные для немецкой литературы конца 20-х годов XIX столетия. Романтические традиции в творчестве Гауфа сталкиваются и соседствуют с веяниями последующей – реалистической – эпохи, что и определяет его место в истории национальной литературы.

# Примечания

## I

### Романтизм: мироощущение, эстетика, культура

#### *Романтизм как культурная и эстетическая эпоха*

- <sup>1</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 19.
- <sup>2</sup> См.: Карельский А. Революция социальная и революция романтическая // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 2.
- <sup>3</sup> Kleßmann E. Die deutsche Romantik. – Köln, 1979. – S. 7.
- <sup>4</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 391.
- <sup>5</sup> Murolo José Sánchez de. Der Geist der deutschen Romantik. – München, 1986. – S. 52.
- <sup>6</sup> Цит. по: Державин К. Н. Дидро и энциклопедисты // История французской литературы. – М.: Л., 1946. – Т. 1. – С. 741.
- <sup>7</sup> Гегель Г. Сочинения. – М., 1938. – Т. XIII. – С. 6.
- <sup>8</sup> См.: Klemann E. Die Entwicklung des Schicksalsbegriff in der deutschen Klassik und Romantik. – Heidelberg, 1936. – S. 56.
- <sup>9</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. – Leipzig, 1958. – Т. IV. – S. 608.
- <sup>10</sup> Kleist H. v. Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft // Theorie der Romantik. – Stuttgart, [2000]. – S. 284.
- <sup>11</sup> Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // Франк С. Л. Русское мировоззрение. – СПб, 1996. – С. 362.
- <sup>12</sup> Там же. – С. 363.
- <sup>13</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – С. 391.
- <sup>14</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 94.
- <sup>15</sup> Там же. – С. 268.
- <sup>16</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – С. 359.

- <sup>17</sup> Литературные манифесты... – С. 96.  
<sup>18</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – С. 390.  
<sup>19</sup> Литературные манифесты... – С. 270.  
<sup>20</sup> Там же. – С. 84.  
<sup>21</sup> Там же. – С. 449, 450.  
<sup>22</sup> Кольридж С. Т. Избр. труды. – М., 1987. – С. 91.  
<sup>23</sup> Там же. – С. 98.  
<sup>24</sup> Литературные манифесты... – С. 262.  
<sup>25</sup> Там же. – С. 97.  
<sup>26</sup> Там же. – С. 66–67.

### *Общение в романтическую эпоху*

- <sup>1</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977. – С. 30.  
<sup>2</sup> Барбе д'Оревильты Ж. О дендизме и Джордж Браммес. – М., [2000]. – С. 124.  
<sup>3</sup> См.: Вольф К. Тень мечты // Встреча. – М., 1983. – С. 331.  
<sup>4</sup> Вольф К. Указ. соч. – С. 340.  
<sup>5</sup> Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – С. 230.  
<sup>6</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 367.  
<sup>7</sup> Там же.  
<sup>8</sup> Брандес Г. Литература XIX века в ее важнейших течениях. Немецкая литература. – СПб, 1900. – С. 27.  
<sup>9</sup> Гинзбург Л. О лирике. – Л., 1974. – С. 141.  
<sup>10</sup> Novalis. Über die Liebe/ Ausgewählt von Gerhard Schulz. – [Frankfurt/M, Leipzig], 2001. – S. 96.  
<sup>11</sup> Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. – М., 1988. – С. 410–411.  
<sup>12</sup> Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1997. – Т. 5. – С. 135.  
<sup>13</sup> Wackenroder W.-H. Dichtung. Schriften. Briefe. – В., 1984. – S. 367.  
<sup>14</sup> Ibid. – S. 374.  
<sup>15</sup> См.: Kern H. Vom Genius der Liebe // Frauenschicksale der Romantik. – Leipzig, 1939. – S. 114–115.  
<sup>16</sup> Вольф К. Указ. соч. – С. 337.  
<sup>17</sup> См.: Там же. – С. 331.  
<sup>18</sup> Герцен А. И. Былое и думы. – Л., 1946. – С. 43.

### *Немецкий романтизм:*

#### *диалог художественных форм и романтическая ирония*

- <sup>1</sup> Белинский В. Г. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». – Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. 2. – С. 300.  
<sup>2</sup> Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 12.  
<sup>3</sup> Назовем здесь самые главные: Naum R. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. – Darmstadt, 1961; Huch R. Blütezeit der Romantik. –

- (о.О), 1905; *Benz R.* Die deutsche Romantik. – 3 Aufl. – 1940; *Kluckhohn P.* Das Ideengut der deutschen Romantik. – 3 Aufl. – (о.О), 1953; *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium / Hrsg. von Richard Brinkman.* – 1978; *Kleßmann E.* Die deutsche Romantik. – Köln, 1979; *Ayrault R.* Le génèse du romantisme allemand 1797–1804. – 2 Bde. – Paris, 1976; *Murillo José Sánchez de.* Der Geist der deutschen Romantik. – München, 1986; *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1976; *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988; *Грешных В. И.* Мистерия духа. – Калининград, 2001; и др.
- <sup>4</sup> *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1914. – С. 13.
- <sup>5</sup> Там же. – С. 9.
- <sup>6</sup> *Шлейермахер Ф. Д.* Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. – М., 1911. – С. 36.
- <sup>7</sup> *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. – М., 1966. – С. 184.
- <sup>8</sup> *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. – Л., 1936. – С. 387.
- <sup>9</sup> *Михайлов А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – С. 9.
- <sup>10</sup> *Strohschneider-Kohrs I.* Die romantische Ironie in Theorie und Dichtung. – Tübingen, 1960. – S. 15.
- <sup>11</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. – М., 1983. – Т. 1. – С. 282–283.
- <sup>12</sup> Там же. – С. 283.
- <sup>13</sup> *Friedrich Schlegel.* Seine prosaische Jugendschriften. – Bd 2. – Wien, 1906. – S. 251.
- <sup>14</sup> *Шлегель Ф.* Указ. соч. – С. 287.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> Там же. – С. 287.
- <sup>17</sup> Там же. – С. 404.
- <sup>18</sup> *Ханмурзаев К. Г.* Немецкий романтический роман. – Махачкала, 1998. – С. 131.
- <sup>19</sup> *Шлегель Ф.* Указ. соч. – С. 405.
- <sup>20</sup> *Novalis.* Schriften. – Bd 2. – Leipzig, (о. J.) – S. 535.
- <sup>21</sup> *Ханмурзаев К. Г.* Указ. соч. – С. 130.
- <sup>22</sup> *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. – С. 257.
- <sup>23</sup> Цит по: *Ханмурзаев К. Г.* Указ. соч. – С. 297.
- <sup>24</sup> *Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. – М., 1992. – С. 43.
- <sup>25</sup> См. об этом подробнее: *Карельский А. В.* Указ. соч. – С. 69–70; *Смирнов А. В.* К вопросу о национальных традициях в «эпическом театре» Брехта // Вопросы зарубежной литературы. – Пермь, 1972.
- <sup>26</sup> *Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград, 2001. – С. 42. Теория фрагмента разрабатывалась также в другой работе этого автора, см.: *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления. – Л., 1991; см. также: *Das Unendliche als künstliche Form. Ein Symposium.* – Bern-München, 1959.

## Романтическая ирония и разрушение монологизма

- <sup>1</sup> Цит по: Эйхенбаум Б. О прозе. – Л., 1969. – С. 380.
- <sup>2</sup> Берковский Н. Я. Романтизм // КЛЭ. М., 1971. – Г. 6. – Ст. 374.
- <sup>3</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., [1934]. – С. 138.
- <sup>4</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. М., 1972. – С. 343.
- <sup>5</sup> См.: Гинзбург Л. О лирике. – Л., 1974. – С. 114.
- <sup>6</sup> Литературная теория немецкого романтизма. – С. 209.
- <sup>7</sup> Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe. – München, Paderborn, Wien, Zürich, 1971. – Bd XVIII. – S. 83.
- <sup>8</sup> Schlegel F. Literary Notebooks: 1797–1801. – [London], 1957. – S. 802.
- <sup>9</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. – С. 343.
- <sup>10</sup> Литературная теория немецкого романтизма. – С. 133.

### О формах выражения авторского сознания в романтическом произведении (Э. Т. А. Гофман «Песочный человек»)

- <sup>1</sup> См. Корман Б. О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986. – С. 34.
- <sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972. – С. 343.
- <sup>3</sup> Корман Б. О. Творческий метод и субъектная организация произведения // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. – Кемсрово, 1979. – С. 16–17.
- <sup>4</sup> Свительский В. А. Проблема единства художественного мира и авторское начало в романе Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Вып. I. – Ижевск, 1974. – С. 185.
- <sup>5</sup> Köhn L. Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. – Tübingen, 1966. – S. 92.
- <sup>6</sup> Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. – М. 1994. – Т. 2. – С. 295. В дальнейшем ссылки на произведения Гофмана даются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.
- <sup>7</sup> Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung. – München, 1960. – S. 59.
- <sup>8</sup> Köhn L. Op. cit. – S. 107.
- <sup>9</sup> Миримский И. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. – М., 1962. – Т. 1. – С. 27–28.
- <sup>10</sup> Nipperdey O. Wahnsinnsfiguren bei E. T. A. Hoffmann. – Köln, 1957. – S. 13.
- <sup>11</sup> Schelling F. W. J. Sämtliche Werke. Abth. I. – Stuttgart-Augsburg, (o. J.). – Bd 7. – S. 478.
- <sup>12</sup> Миримский И. Указ. соч. – С. 28.
- <sup>13</sup> Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Carl Georg von Maassen. – München-Leipzig, 1908. – Bd 3. – S. 385–386.
- <sup>14</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. – Leipzig, 1958. – Т. IV. – S. 454.
- <sup>15</sup> Карельский А. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 19.

## Функция фантастики в немецкой романтической прозе

- <sup>1</sup> Гегель Г. Сочинения. – М., 1938. – Т. XIII. – С. 88.
- <sup>2</sup> Литературная теория немецкого романтизма. – Л., [1934]. – С. 218.
- <sup>3</sup> Там же. – С. 204.
- <sup>4</sup> Там же. – С. 138.
- <sup>5</sup> Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. – М., 1891. – С. 78.
- <sup>6</sup> Немецкая романтическая повесть: В 2 т. – М.; – Л., 1935. – Т. 1. – С. 178.  
В дальнейшем «Белокурый Экберт» цитируется по этому изданию. В скобках указаны страницы.
- <sup>7</sup> Гайм Р. Указ. соч. – С. 80.
- <sup>8</sup> Балашев Н. И. Тик // История немецкой литературы. – М., 1966. – Т. 3. – С. 134.
- <sup>9</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. – Т. III. – Leipzig, 1958. – S. 466.
- <sup>10</sup> Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1958. – Т. 5. – С. 206.
- <sup>11</sup> Самарин Р. М. Клейст // История немецкой литературы. – М., 1966. – Т. 3. – С. 185.
- <sup>12</sup> Меринг Ф. Литературно-критические статьи. – М.; Л., 1934. – Т. 1. – С. 721.
- <sup>13</sup> Лукач Г. К истории реализма. – М., 1939. – С. 83.
- <sup>14</sup> Tecks Werke / Hrsg. v. C.L. Klcc. – Leipzig und Wien, (o. J.) – Bd 2. – S. 84.
- <sup>15</sup> Ibid. – S. 95.
- <sup>16</sup> Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1962. – Т. 1. – С. 159. Дальше все ссылки на Гофмана даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страниц.
- <sup>17</sup> Werner H. G. E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. – Weimar, 1962. – S. 46.
- <sup>18</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 8. – С. 314–315.
- <sup>19</sup> Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 6. – С. 219.
- <sup>20</sup> Миримский И. В. Гофман // История немецкой литературы. – М., 1966. – Т. 3. – С. 218.
- <sup>21</sup> Рейман П. Основные течения в немецкой литературе: 1750–1848. – М., 1959. – С. 342.
- <sup>22</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – С. 66.
- <sup>23</sup> Миримский И. В. Указ. соч. – С. 221.
- <sup>24</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. – Т. IV. – S. 627.
- <sup>25</sup> Koch M. Vorwort // Chamisso's gesammelte Werke / Hrsg. von Max Koch. – Stuttgart, (o.J.) – Bd 1. – S. 41.
- <sup>26</sup> Rath Ph. Bibliotheca Schlemiliana. – Berlin, 1919. – S. 29.
- <sup>27</sup> Eichendorf J. Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. – Paderborn, 1866. – S. 201.
- <sup>28</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1960. – Т. 9. – С. 476.
- <sup>29</sup> Korff H. A. Op. cit. – IV. T. – S. 349.
- <sup>30</sup> Ibid.
- <sup>31</sup> Chamisso's Werke / Hrsg. von H. Tardcl. – Bd 2. – Leipzig und Wien., (o. J.). – S. 331.
- <sup>32</sup> Ibid. – S. 341.



## Наследие романтизма и современность

- <sup>1</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 294.
- <sup>2</sup> Там же. – С. 435.
- <sup>3</sup> Там же. – С. 295.
- <sup>4</sup> Карельский А. Революция социальная и революция романтическая // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 2. – С. 188.
- <sup>5</sup> Грешных В. И. Мистерия духа. – Калининград, 2001. – С. 7.
- <sup>6</sup> Kleßmann E. Die deutsche Romantik. – Köln, [1979]. – S. 7.
- <sup>7</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – Т. 1. – С. 231.
- <sup>8</sup> Карельский А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 2. – С. 167.
- <sup>9</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 64.
- <sup>10</sup> См.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – Л., 1977. – С. 271 и сл.
- <sup>11</sup> См.: Beyer H. G. Ludwig Tieck's Theatersatire «Der gesticfelte Kater» und ihre Stellung zu Literatur und Theatergeschichte. – Stuttgart, 1960.
- <sup>12</sup> Литературные манифесты... – С. 133.
- <sup>13</sup> Карельский А. От героя к человеку. – М., 1990. – С. 307.
- <sup>14</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – С. 287.
- <sup>15</sup> Вайнштейн О. Язык романтической мысли. – М., 1994. – С. 7.
- <sup>16</sup> Delseit W., Drost R. Patrik Süskind. Das Parfum. – Stuttgart, [2000]. – S. 67.
- <sup>17</sup> Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме» // Октябрь. – 1996. – № 10. – С. 178.
- <sup>18</sup> Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа. – Волгоград, 2001. – С. 22.
- <sup>19</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – Т. 1. – С. 234.

## II

### Сказка немецкого романтизма

#### Барометр романтического сознания

- <sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 98.
- <sup>2</sup> Там же.
- <sup>3</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М, Л., 1962. – Т. 6. – С. 414.
- <sup>4</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 287.
- <sup>5</sup> Freund W. Novalis. – [München, 2001]. – S. 137.
- <sup>6</sup> Новалис. Ученики в Саисс // Немецкая романтическая повесть. – Л., 1935 – Т. 1. – С. 127.
- <sup>7</sup> Thalmann M. Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, [1961]. – S. 11.
- <sup>8</sup> Новалис. Указ. соч. – С. 127.
- <sup>9</sup> Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1981. – С. 64.
- <sup>10</sup> Theorie der Romantik. – Stuttgart, 2000. – S. 188.

## О жанровой специфике немецкой романтической сказки

- <sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 65. В дальнейшем цитаты, приводимые по этому изданию, даются с указанием страниц в тексте.
- <sup>2</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М., 1983. – Т. 1. – С. 404.
- <sup>3</sup> Там же. – С. 403.
- <sup>4</sup> Цит. по: *Thalman M.* Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, 1961. – S. 20.
- <sup>5</sup> Europa (Frankfurt / M.). – 1803. – No 1, 1 Stück. – S. 42.
- <sup>6</sup> *Schlegel Fr.* Seine prosaische Jugendschriften. – Wien, 1882. – Bd 2. – S. 364.
- <sup>7</sup> *Дмитриев А. С.* Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – С. 16.
- <sup>8</sup> См. *Thalman M.* Op. cit. – С. 6.
- <sup>9</sup> *Benz R.* Märchen-Dichtung der Romantiker. – Gotha, 1908. – S. 85.
- <sup>10</sup> См. *Морозов А. А.* Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. – Л., 1972. – С. 155–159 и сл.
- <sup>11</sup> *Ludwig Tieck's* Schriften. – Berlin, 1828. – Bd 4, 1. T. – S. 119.
- <sup>12</sup> Там же. – С. 120.
- <sup>13</sup> Цит по: *Todsen H.* Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. – Berlin, 1906. – S. 13.
- <sup>14</sup> *Ludwig Tieck's* Schriften. – Bd 4, 1. T. – S. 120.
- <sup>15</sup> *Novalis' Schriften.* – Berlin, 1910. – Bd 1. – S. 360.
- <sup>16</sup> *Гете И.-В.* Собр. соч.: В 10 т. – М., 1978. – Т. 6. – С. 192.
- <sup>17</sup> *August Wilhelm von Schlegel's* sämtliche Werke. – Leipzig, 1846. – S. 87, 88.
- <sup>18</sup> *Ludwig Tieck's* Schriften. – Bd 4, 1. T. – S. 121.
- <sup>19</sup> *Tieck L.* Phantasia. – Berlin, 1844. – Bd 1. – S. 142.
- <sup>20</sup> *Гельдерлин Ф.* Сочинения. – М., 1969. – С. 102.
- <sup>21</sup> *Новалис.* Гимны к ночи // Европейская поэзия XIX века. – М., 1977. – С. 240.
- <sup>22</sup> *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Труды по знаковым системам. 10: Семиотика культуры: Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. – Тарту, 1978. – Вып. 463. – С. 67.
- <sup>23</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 282.
- <sup>24</sup> Europa. – 1803. – № 1, 1. Stück. – S. 42.
- <sup>25</sup> *Schlegel Friedrich.* Kritische Schriften. Zweite erweiterte Auflage. – München, 1964. – S. 497.
- <sup>26</sup> *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. – М., 1966. – С. 146.
- <sup>27</sup> *Кессиди Ф.* Миф в его отношении к познанию, религии и художественному творчеству // Вопросы философии. – 1966. – № 6. – С. 98.
- <sup>28</sup> *Вейман Р.* История литературы и мифология. – М., 1975. – С. 277.
- <sup>29</sup> *Шеллинг Ф.-В.* Указ. соч. – С. 147.
- <sup>30</sup> *Вейман Р.* Указ. соч. – С. 277.
- <sup>31</sup> *Tieck L.* Nachgelassene Schriften. – Leipzig, 1855. – Bd 2. – S. 238.
- <sup>32</sup> *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. – М., 1978. – С. 81.
- <sup>33</sup> *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. – Leipzig, 1959. – Т. III. – S. 332.

*У истоков жанра*  
(*В. Г. Вакенродер «Удивительная восточная сказка  
о нагом святом»*)

<sup>1</sup> Вопрос о доле участия Тика в «Фантазиях об искусстве» до сих пор остается в науке дискуссионным. Ясно лишь одно: в пору создания этого произведения Тик находился под сильным влиянием Вакенродера.

<sup>2</sup> *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. – М., 1977. С. 171. В дальнейшем все ссылки на сочинения Вакенродера приводятся по этому изданию. В скобках указаны страницы.

<sup>3</sup> *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. – М., 1966. – С. 113.

<sup>4</sup> *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988. – С. 163.

<sup>5</sup> *Мелтинский Е. М.* Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 287.

<sup>6</sup> *Thalman M.* Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, 1961. – S. 11.

<sup>7</sup> *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 60.

<sup>8</sup> *Дмитриев А. С.* Проблемы истинного романтизма. – М., 1975. – С. 97.

*«Сказка Клингсора» Новалиса и романтическая теория  
«новой мифологии»*

<sup>1</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 294.

<sup>2</sup> См.: *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 9.

<sup>3</sup> *Шлегель Ф.* Указ. соч. – С. 394, 472.

<sup>4</sup> Там же. – С. 428–429.

<sup>5</sup> *Шеллинг Ф. В.* Указ. соч. – С. 147.

<sup>6</sup> *Шлегель Ф.* Указ. соч. – С. 190.

<sup>7</sup> Там же. – С. 387.

<sup>8</sup> Там же. – С. 389.

<sup>9</sup> См.: *Шеллинг Ф. В.* Указ. соч. – С. 151.

<sup>10</sup> Там же. – С. 149.

<sup>11</sup> *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 185.

<sup>12</sup> *Карельский А. В.* Повесть романтической души // *Deutsche romantische Novelle.* – М., 1977. – С. 15.

<sup>13</sup> *Novalis.* Werke, Tagebücher und Briefe. – Bd 2. – München-Wien, 1978. – S. 233.

<sup>14</sup> *Ibid.* – Bd 1. – S. 396.

<sup>15</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. С. 99.

<sup>16</sup> Избранная проза немецких романтиков. – М., 1979. Т. 1. – С. 320. В дальнейшем все цитаты из сказки приводятся по этому изданию. В скобках указаны страницы.

<sup>17</sup> *Novalis.* Op. cit. – Bd 1. – S. 387.

<sup>18</sup> *Рудницкий М.* Комментарии // Избранная проза немецких романтиков. – Т. 1. – С. 391.

- <sup>19</sup> Ханмурзаев К. Г. Немецкий романтический роман. – Махачкала, 1998. – С. 166–167.
- <sup>20</sup> Гайм Р. Романтическая школа в Германии. – М., 1891. – С. 339.
- <sup>21</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – С. 98.
- <sup>22</sup> Novalis. Op. cit. – С. 393.
- <sup>23</sup> Korff H. A. G. Geist der Goethezeit. – Leipzig, 1959. – Т. III. – С. 588.
- <sup>24</sup> Лихтенштадт В. О. Гете. – Пг., 1920. – С. 368–369.
- <sup>25</sup> Novalis. Op. cit. – Bd 1. – С. 655.
- <sup>26</sup> Ibid. – С. 648.
- <sup>27</sup> Шлегель Ф. Указ. соч. – Т. I. – С. 167.
- <sup>28</sup> Novalis. Op. cit. – С. 394.
- <sup>29</sup> Ibid. – С. 396.
- <sup>30</sup> Ibid. – С. 737.
- <sup>31</sup> Korff H. A. Op. cit. – С. 589.
- <sup>32</sup> Берковский Н. Я. Указ. соч. – С. 178.
- <sup>33</sup> Thalmann M. Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, 1961. – С. 30.
- <sup>34</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – С. 174.
- <sup>35</sup> См.: Wühl P. W. Das deutsche Künstmärchen. – (о. О), 1984. – С. 107.
- <sup>36</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – С. 97.
- <sup>37</sup> Лосев А. Ф. Указ. соч. – С. 167.

### *Антиномия романтического мироощущения (Сказки Людвига Тика)*

- <sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма. – Л., [1934]. – С. 174.
- <sup>2</sup> М. Бент, например, склонен рассматривать эти создания Тика только как произведения новеллистического жанра. См.: М. И. Бент. Немецкая романтическая новелла. – Иркутск, 1987. – С. 21–33.
- <sup>3</sup> Teck L. Phantasia. – [Frankfurt / M. – 1985]. – С. 105.
- <sup>4</sup> Ibid. – С. 113.
- <sup>5</sup> Schelling F. W. J. Sämtliche Werke. Stuttgart-Augsburg, (о.О). – Bd 7. – Abth. I. – С. 470.
- <sup>6</sup> Teck L. Phantasia. – С. 113.
- <sup>7</sup> Некоторые исследователи склонны предполагать, что Экберт и Бирта – не только брат и сестра, как об этом сообщается в финале, но и вообще – одно лицо, на что указывает сходство имен. См.: Wühl P. W. Das deutsche Künstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstruktur. – Heidelberg, [1984]. – С. 243.
- <sup>8</sup> См.: Korff H. A. Geist der Goethezeit. – III. Т. – Leipzig, 1959. – С. 465; Storz G. Klassik und Romantik. – Mannheim, Wien, Zürich, [1972]. – С. 156.
- <sup>9</sup> См.: Steffen H. Märchendichtung in Aufklärung und Romantik // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. – Göttingen, [1963]. – С. 109, 111.
- <sup>10</sup> Гайм Р. Романтическая школа. – М., 1891. – С. 78.
- <sup>11</sup> Избранная проза немецких романтиков. – Т. I. – М., 1979. – С. 57, 66.
- <sup>12</sup> Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления. – Л., 1991. – С. 87.

- <sup>13</sup> Рудницкий М. Комментарии // Избранная проза немеских романтиков. – М., 1979. – Т. 1. – С. 379.
- <sup>14</sup> Литературная теория немецкого романтизма. – С. 133.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> Поэтому едва ли справедливо утверждение А. С. Дмитриева, что действие «Белокурого Экберта» происходит в средние века. См.: Дмитриев А. С. Проблемы истинского романтизма. – М., 1975. – С. 171.
- <sup>17</sup> См. *Thalmann M.* Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, [1961]. – S. 40.
- <sup>18</sup> Грешных В. Указ. соч. – С. 83.
- <sup>19</sup> Tieck L. Phantasia. – S. 112–113.
- <sup>20</sup> Tieck L. Werke in vier Bänden. – München, 1978. – S. 61. В дальнейшем все цитаты из «Руенберга» даются по этому изданию в переводе автора. В скобках указаны страницы.
- <sup>21</sup> Tieck L. Phantasia. – S. 361.
- <sup>22</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 96.
- <sup>23</sup> Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe. – Bd 2. – München-Wien, 1978. – S. 398.
- <sup>24</sup> Тик Л. Странствования Франца Штернбаля. – М., 1987. – С. 141.
- <sup>25</sup> Новалис. Генрих фон Офтердингсн // Избранная проза немеских романтиков. М., 1979. – С. 251, 255.
- <sup>26</sup> Steffens H. Was ich erlebte. – Bd 3. – Breslau, 1841. – S. 21.
- <sup>27</sup> Новалис. Указ. соч. – С. 254.
- <sup>28</sup> Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – С. 217.
- <sup>29</sup> Там же. – С. 151.
- <sup>30</sup> Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 95, 96.
- <sup>31</sup> Schlegel A.-W. Sämtliche Werke. – Bd 11. – Leipzig, 1847. – S. 145.
- <sup>32</sup> Tieck L. Phantasia. – S. 1287.
- <sup>33</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 255. См. также: Дмитриев А. С. Указ. соч. – С. 176.
- <sup>34</sup> Tieck L. Phantasia. – S. 1287.
- <sup>35</sup> Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe. – S. 677.
- <sup>36</sup> Ibid. – S. 677.
- <sup>37</sup> Бенн М. И. Указ. соч. – С. 32.

### *Высшая фаза и завершение жанра (Сказки Э. Т. А. Гофмана)*

- <sup>1</sup> Hoffmann E. T. A. Briefwechsel. – Bd 1. – München, [1967]. – S. 408.
- <sup>2</sup> Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1999. Т. 4, кн. 2. – С. 87. Далее произведения Гофмана цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.
- <sup>3</sup> Hoffmann E. T. A. Briefwechsel. – Bd 1. – S. 408.
- <sup>4</sup> Ibid. – S. 445.
- <sup>5</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 97.

<sup>6</sup> См.: *Kleßmann E.* E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. – Stuttgart, [1988]. – S. 303.

<sup>7</sup> Ibid. – S. 286 u. f.

<sup>8</sup> Theoric der Romantik. – Stuttgart, [2000]. – S. 121.

<sup>9</sup> *Скобелев А. В.* К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана // *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана.* – М., 1982. – С. 251.

<sup>10</sup> См.: *Kleßmann E.* Op. cit. – S. 408–409.

<sup>11</sup> См.: *Fühmann F.* Fräulcin Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt, oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann. – Rostock, 1979. – S. 134 u. f.

<sup>12</sup> См.: *Safranski R.* E. T. A. Hoffmann. – [Reinberg b. Hamburg, 1992]. – S. 390.

<sup>13</sup> *Hoffmann E. T. A.* Briefwchschl. – 2. Bd. – S. 197.

<sup>14</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – С. 46.

<sup>15</sup> *Чавчанидзе Д. Л.* «Романтическая ирония» в творчестве Э. Т. А. Гофмана // *Уч. зап. МГПИ им. В.И. Ленина.* – М., 1967. – Вып. 280. – С. 354.

<sup>16</sup> См.: *Литгазета.* – 1989. – 4 января.

<sup>17</sup> *Hoffmann E. T. A.* Briefwchschl. – Bd II. – S. 197.

<sup>18</sup> *Hitzig J. E.* Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. – Berlin, 1823. – Bd II. – S. 147, 313.

<sup>19</sup> *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. – М., 1958. – Т. 5. – С. 88.

<sup>20</sup> *Fetzmann F.* Bemerkungen zu E. T. A. Hoffmanns italienischen Lokalkoloristik // *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* – 22. h. – [Bamberg], 1976. – S. 19–20.

<sup>21</sup> *Varnhagen von Ense K. A.* Aus dem Nachlaße. – Bd II. – Leipzig, 1868. – S. 7 u. f.

<sup>22</sup> О «деле Гофмана» см.: *Гюнцель К.* Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. – М., 1987. – С. 358–376.

<sup>23</sup> См.: *Kleßmann E.* Op. cit. – S. 512.

<sup>24</sup> *Гюнцель К.* Указ. соч. – С. 370.

<sup>25</sup> *Гейне Г.* Указ. соч. – С. 87.

<sup>26</sup> Цит. по: *Kruse H.-J.* Anmerkungen // *Hoffmann E. T. A. Klein Zaches genannt Zinnober. Prinzessin Brambilla. Meister Floh.* – [Berlin], 1982. – S. 546.

### III

#### Немецкий романтизм и русская литература

##### *Немецкая и русская литературная сказка в эпоху романтизма*

<sup>1</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1962. – Т. 6. – С. 414.

<sup>2</sup> *Novalis.* Schriften. – Bd 2. – Stuttgart, 1965. – S. 545.

<sup>3</sup> *Непомнящий В.* Заметки о сказках Пушкина // *Вопросы литературы.* – 1972. – № 3. – С. 129.

<sup>4</sup> См.: *Азадовский М. К.* Источники сказок Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* – М.; Л., 1936. – Т. I.

<sup>5</sup> *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1967. – Т. 7. – С. 80.

- <sup>6</sup> *Пропп В. Я.* Предисловие // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. – М., 1957. – Т. 1. – С. III.
- <sup>7</sup> См.: *Кулешов В. И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. – М., 1977. – С. 101, 158.
- <sup>8</sup> О характере связи творчества А. Погорельского с Э. Т. А. Гофманом см.: *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература. – Воронеж, 1977. – С. 56–68.
- <sup>9</sup> См.: *Московский вестник.* – 1829. – Ч. 15, № 6. – С. 154.
- <sup>10</sup> *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. – Л., 1975. – С. 92.
- <sup>11</sup> *Погорельский А.* Черная курица, или Подземные жители. – М., 1973. – С. 7.
- <sup>12</sup> *Tieck L. Werke / Hrsg. v. G. L. Klcc.* – Leipzig u. Wien. (o.J.) – Bd 2. – S. 81.
- <sup>13</sup> *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. – Спб., 1914. – С. 31.
- <sup>14</sup> *Hesse H. Gesammelte Werke in zwölf Bänden.* – Bd 11. – Frankfurt; M., 1970. – S. 108.
- <sup>15</sup> *Погорельский А.* Указ. соч. – С. 9.
- <sup>16</sup> *Thalman M.* Das Märchen und die Moderne. – Stuttgart, 1961. – S. 56.
- <sup>17</sup> *Tieck L.* Op. cit. – S. 96–97.
- <sup>18</sup> *Погорельский А.* Указ. соч. – С. 50.
- <sup>19</sup> См.: *Манн Ю.* Русская философская эстетика. – М., 1969. – С. 108–109.
- <sup>20</sup> Подробнее о том, как освещался в русской критике вопрос о связях Одоевского с Гофманом, см.: *Ботникова А. Б.* Принципы и формы литературных взаимодействий (Э. Т. А. Гофман и В. Ф. Одоевский) // Поэтика литературы и фольклора. – Воронеж, 1979.
- <sup>21</sup> Современники воспринимали «Игошу» как часть «Пестрых сказок». Но это произведение по своему характеру сильно отличается от аллегорических притч, составивших сборник. В собрании своих сочинений, изданном в 1844 году, Одоевский поместил «Игошу» в раздел, сзаглавленный «Опыты рассказа о старинных и современных народных преданиях».
- <sup>22</sup> Сочинения князя *В. Ф. Одоевского.* – Ч. 2. – Спб., 1844. – С. 49.
- <sup>23</sup> См.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. – М., 1913. – Т. 1, ч. 2. – С. 342–368.
- <sup>24</sup> *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. – С. 6.
- <sup>25</sup> См.: *Сакулин П. Н.* Указ. соч. – Т. 1, ч. 2. – С. 36.
- <sup>26</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 8. – С. 314.
- <sup>27</sup> Там же. – Т. 4. – С. 108.
- <sup>28</sup> *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 186.
- <sup>29</sup> *Harich W.* E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. – Berlin, [1920]. – Bd 1. – S. 243.
- <sup>30</sup> *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 231.
- <sup>31</sup> *Werner H. G.* E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. – Berlin u. Weimar, 1971. – S. 149–150.
- <sup>32</sup> *Одоевский В. Ф.* Сказки и рассказы дедушки Иринья. – Спб., 1889. – С. 33, 35.

<sup>33</sup> Там же. – С. 39.

<sup>34</sup> См.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. – Т. 1, ч. 2. – С. 352; *Passage Charles E.* The Russian Hoffmannists. – The Hague, 1963. – P. 113; *Rammelmeyer A. V. F.* Odojevskij und seine «Russische Nächte». – München, 1967. – S. XVIII.

<sup>35</sup> *Одоевский В. Ф.* Повести и рассказы. – М., 1959. – С. 237.

<sup>36</sup> *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. – Т. 1. – С. 261.

<sup>37</sup> *Одоевский В. Ф.* Повести и рассказы. – С. 294.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> *Fühmann F.* Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann. – Rostock, 1979. – S. 22.

<sup>30</sup> *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. – С. 273.

<sup>41</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. – Л., 1975. – С. 189.

<sup>42</sup> Пушкин-критик. – М., 1950. – С. 515.

<sup>43</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 8. – С. 313–314.

<sup>44</sup> *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 241.

### Э. Т. А. Гофман и русская литература

<sup>1</sup> Более подробно см. об этом: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). – Воронеж, 1977.

<sup>2</sup> См.: Молва, – 1836, ч. 12. – С. 76.

<sup>3</sup> Николай Владимирович Станквич. Переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым. – М., 1857. – С. 67–68.

<sup>4</sup> См.: *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. – [М.], 1860. – С. 147.

<sup>5</sup> Московский вестник. – 1828. – Ч. 10, № 14. – С. 160.

<sup>6</sup> Московский телеграф. – 1833. – Ч. 49, № 2, январь. – С. 330.

<sup>7</sup> Телескоп. – 1832. – Ч. II, № 17. – С. 101.

<sup>8</sup> *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. – М., 1954. – Т. I. – С. 76.

<sup>9</sup> Там же. – С. 71–72.

<sup>10</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. III. – С. 74.

<sup>11</sup> Там же. – Т. X. – С. 107.

<sup>12</sup> Там же. – Т. XIII. – С. 234.

<sup>13</sup> Там же. – Т. IV. – С. 98.

<sup>14</sup> Там же. – Т. II. – С. 153.

<sup>15</sup> *Степанов Н. Л.* Антоний Погорельский // Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. – М.; Л., 1960. – С. 13.

<sup>16</sup> *Полевой Н. А.* Мечты и жизнь. – М., 1833. – Ч. 1. – С. 7–8.

<sup>17</sup> Там же. – С. 15.

<sup>18</sup> Там же. – Ч. 2. – С. 135.

<sup>19</sup> Там же. – Ч. 2. – С. 57.

<sup>20</sup> *Полевой Н.* Аббадонна. – СПб., 1840. – Ч. 1. – С. 17.

<sup>21</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. – Л., 1975. – С. 189.

<sup>22</sup> *Дельвиг А. И.* Полвека русской жизни. – М.; Л., 1930. – Т. I. – С. 85.



- <sup>23</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1988. – Т. XXX. – Кн.1. – С. 192.
- <sup>24</sup> *Московский наблюдатель.* – 1835. – Ч. 1. – Кн. 2. – Критика. – С. 40.
- <sup>25</sup> См.: *Северная пчела.* – 1835. – 1 апреля. – С. 292.
- <sup>26</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. – Т. I. – С. 181.
- <sup>27</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. XXVIII, кн 1. – С. 51.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Там же. – Т. XIX. – С. 89.
- <sup>30</sup> *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. – С. 371.
- <sup>31</sup> Там же. – Т. 2. – С. 59.
- <sup>32</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. XXV. – С. 91.
- <sup>33</sup> *Финский вестник.* – 1846. – № 9, отд. V. – С. 30.
- <sup>34</sup> См.: *Ботникова А. Б.* Страница русской гофманианы (Э. Т. А. Гофман и М. Ю. Лермонтов) // *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана.* – М., 1982.
- <sup>35</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. XXII. – С. 91.
- <sup>36</sup> *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. – Т. 2. – С. 303.
- <sup>37</sup> *Звсняя.* – М.; Л. – 1936. – С. 371.
- <sup>38</sup> *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. – М., 1953. – Т. 5. – С. 169.
- <sup>39</sup> *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. – М., 1951. – Т. 14. – С. 272.
- <sup>40</sup> *Соловьев Вл.* (Предисловие) // *Гофман Э. Т. А.* Золотой горшок. – М., 1913. – С. 6, 8.
- <sup>41</sup> *Пильняк Б.* Повесть испогашенной луны // *Знамя.* – 1987. – № 12. – С. 6.
- <sup>42</sup> *Литгазета.* – 1989. – 4 января.
- <sup>43</sup> *Октябрь.* – 1961. – № 8. – С. 146.
- <sup>44</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 5. – С. 90.
- <sup>45</sup> *Катаев В.* Собр. соч.: В 10 т. – М., 1984. – Т. 7. – С. 68.
- <sup>46</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. – М., 1976. – Т. 3. – С. 63.
- <sup>47</sup> *Каверин В.* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1980. – Т. 1. – С. 10.
- <sup>48</sup> *Хармс Д.* Полет в небеса. – Л., 1988. – С. 111.
- <sup>49</sup> *Чаянов А. В.* Всенцианское зеркало. – М., 1989. – С. 18.
- <sup>50</sup> *Комсомольская правда.* – 1976. – 27 мая.
- <sup>51</sup> *Кушнер А.* Город в подарок. – Л., 1976. – С. 56
- <sup>52</sup> *Искусство кино.* – 1989. – № 2. – С. 116.
- <sup>53</sup> *Тарковский А.* Гофманиана // *Искусство кино.* – 1976. – № 8. – С. 184.
- <sup>54</sup> *Аргументы и факты.* – 1993. – № 21 (658). Май.
- <sup>55</sup> *Мандельштам О.* Слово и культура. – М., 1987. – С. 67.



Программа “Межрегиональные исследования в общественных науках” была инициирована Министерством образования Российской Федерации, “ИНО-Центром (Информация. Наука. Образование)” и Институтом имени Кеннана Центра Вудро Вильсона при поддержке Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США), Фонда Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США) в 2000г.

Целью Программы является расширение сферы научных исследований в области общественных и гуманитарных наук, повышение качества фундаментальных и прикладных исследований, развитие уже существующих научных школ и содействие становлению новых научных коллективов в области общественных и гуманитарных наук, обеспечение более тесного взаимодействия российских ученых с их коллегами за рубежом и в странах СНГ.

Центральным элементом Программы являются девять Межрегиональных институтов общественных наук (МИОН), действующих на базе Воронежского, Дальневосточного, Иркутского, Калининградского, Новгородского, Ростовского, Саратовского, Томского и Уральского государственных университетов. “ИНО-Центр (Информация. Наука. Образование)” осуществляет координацию и комплексную поддержку деятельности Межрегиональных институтов общественных наук.

Кроме того, Программа ежегодно проводит общероссийские конкурсы на соискание индивидуальных и коллективных грантов в области общественных и гуманитарных наук. Гранты предоставляются российским ученым на научные исследования и поддержку академической мобильности.

Наряду с индивидуальными грантами большое значение придается созданию в рамках Программы дополнительных возможностей для профессионального развития грантополучателей Программы: проводятся российские и международные конференции, семинары, круглые столы; организуются международные научно-исследовательские проекты и стажировки; большое внимание уделяется изданию и распространению результатов научно-исследовательских работ грантополучателей; создаются условия для участия грантополучателей в проектах других доноров и партнерских организаций.

Адрес: 107078, Москва, Почтамт, а/я 231

Электронная почта: [info@ino-center.ru](mailto:info@ino-center.ru),

Адрес в Интернете: [www.ino-center.ru](http://www.ino-center.ru), [www.iriss.ru](http://www.iriss.ru)

*Министерство образования Российской Федерации (Минобразование России)* является федеральным органом исполнительной власти, проводящим государственную политику в области образования и координирующим деятельность учреждений высшего и среднего профессионального образования, научных и иных организаций системы образования, аттестацию научных и научно-педагогических кадров высшей квалификации.

Минобразование России участвует совместно с другими федеральными органами исполнительной власти в формировании и реализации государственной научной и научно-технической политики. Разрабатывает федеральные целевые, межгосударственные и межведомственные программы и просекты в области образования, научной деятельности и молодежной политики. Обеспечивает выполнение обязательств Российской Федерации, вытекающих из договоров с иностранными государствами по вопросам образования, международного сотрудничества в области молодежной политики, а также программ международного научно-технического сотрудничества, межведомственных договоров и соглашений.

В структуру Минобразования России входят несколько сот вузов и научных организаций. В составе вузов имеются: проблемные научно-исследовательские лаборатории, технопарки, НИИ, конструкторские бюро, инженерные, научные и методические центры, опытные производства. В вузах и организациях работают около двухсот тысяч человек профессорско-преподавательского состава и научных сотрудников.

*АНО "ИНО-Центр (Информация. Наука. Образование)"* – российская благотворительная организация, созданная с целью содействия развитию общественных и гуманитарных наук в России; развития творческой активности и научного потенциала российского общества.

Основными видами деятельности являются: поддержка и организация научных исследований в области политологии, социологии, отечественной истории, экономики, права; разработка и организация научно-образовательных программ, нацеленных на возрождение лучших традиций российской науки и образования, основанных на прогрессивных общечеловеческих ценностях; содействие внедрению современных технологий в исследовательскую работу и высшее образование в сфере гуманитарных и общественных наук; содействие институциональному развитию научных и образовательных институтов в России; поддержка развития межрегионального и международного научного сотрудничества.

*Институт имени Кеннана* был основан по инициативе Джорджа Ф. Кеннана, Джеймса Билдингтона, и Фредерика Старра как подразделение Международного научного центра имени Вудро Вильсона, являющегося официальным памятником 28-му президенту США. Кеннан, Биллингтон и Старр относятся к числу ведущих американских исследователей российской жизни и научной мысли. Созданному институту они решили присвоить имя Джорджа Кеннана Старшего, известного американского журналиста и путешественника XIX века, который благодаря своим стараниям и книгам о России сыграл важную роль в развитии лучшего понимания американцами этой страны. Следуя традициям, институт способствует углублению и обогащению американского представления о России и других странах бывшего СССР. Как и другие программы Центра Вудро Вильсона, он ценит свою независимость от мира политики и стремится распространять знания, не отдавая предпочтение какой-либо политической позиции и взглядам.

*Корпорация Карнеги в Нью-Йорке (США)* основана Эндрю Карнеги в 1911 г. в целях поддержки “развития и распространения знаний и понимания”. Деятельность Корпорации Карнеги как благотворительного фонда строится в соответствии со взглядами Эндрю Карнеги на филантропию, которая, по его словам, должна “творить реальное и прочное добро в этом мире”.

Приоритетными направлениями деятельности Корпорации Карнеги являются: образование, обеспечение международной безопасности и разоружения, международное развитие, укрепление демократии.

Программы и направления, составляющие ныне содержание работы Корпорации, формировались постепенно, адаптируясь к меняющимся обстоятельствам. Принятые на сегодня программы согласуются как с исторической миссией, так и наследием Корпорации Карнеги, обеспечивая преемственность в ее работе.

В XXI столетии Корпорация Карнеги ставит перед собой сложную задачу продолжения содействия развитию мирового сообщества.

*Фонд Дэсона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США)* – частная благотворительная организация, основанная в 1978 г. Штаб-квартира Фонда находится в г. Чикаго (США). С осени 1992 г. Фонд имеет представительство в Москве и осуществляет программу финансовой поддержки проектов в России и других независимых государствах, возникших на территории бывшего СССР.

Фонд оказывает содействие группам и частным лицам, стремящимся добиться устойчивых улучшений в условиях жизни людей. Фонд стремится способствовать развитию здоровых личностей и эффективных сообществ; поддержанию мира между государствами и народами и внутри них самих; осуществлению ответственного выбора в области репродукции человека; а также сохранению глобальной экосистемы, способной к поддержанию здоровых человеческих обществ. Фонд реализует эти задачи путем поддержки исследований, разработок в сфере формирования политики, деятельности по распространению результатов, просвещения и профессиональной подготовки, и практической деятельности.

Научное издание

Ботникова Алла Борисовна

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ:  
ДИАЛОГ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Монография

Лицензия ИД № 00437 от 10.11.99  
Подписано в печать 29.12.03. Формат 60×90  $\frac{1}{16}$   
Объем 21,5 п.л. Тираж 500. Заказ № 735

Отпечатано в типографии ВГУ  
394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3

 **МИОН**

Межрегиональные  
исследования  
в общественных  
науках

**В**

