

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.1.33>

Демченко Александр Иванович

[ДВЕСТИ ЛЕТ НАЗАД \(РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Э. Т. А. ГОФМАНА\)](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/1/33.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 1. С. 163-173. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/1/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

In memoriam

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.1.33>

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ДВЕСТИ ЛЕТ НАЗАД (РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Э. Т. А. ГОФМАНА)

Именно так – ровно два столетия назад из-под пера выдающегося немецкого писателя-романтика *Эрнста Теодора Амадея Гофмана* (1776-1822) вышло всё самое главное для его творческого наследия.

В самом деле, это были сборник новелл и повестей «Фантазии в манере Калло» и повесть-сказка «**Золотой горшок**» (то и другое – 1814), цикл «Ночные повести» и повесть-сказка «Песочный человек» (1815), роман «Эликсир дьявола» и повесть-сказка «Щелкунчик и мышинный король» (1816), повести «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» и «Мадемуазель де Скюдери» (1818), сказка «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» и новелла «Счастье игрока» (1819), роман «Житейские воззрения кота Мурра» (1821).

Центральная проблема, которую он выдвинул в своём творчестве, сфокусирована на противостоянии прозаизма обыденного существования, серости мещанских будней, низменных интересов, собственнической морали и поэтического вдохновения, творческой одержимости, красоты и бескорыстности чувств, что, иными словами, часто обозначают как резко выраженный разлад между прекрасной мечтой и убогой действительностью.

Будучи юристом по образованию и находясь на ответственных должностях государственной службы в судебных органах, Гофман имел отчётливое представление об истинной сущности и подноготной внешне благопристойной и законопослушной жизни своих сограждан. Это знание он преподносил в своих литературных опусах с присущей писателю-романтику подчёркнутой тенденциозностью, во всеоружии остроумия и язвительности сатирического пера.

Стремясь «казнить ядовитым сарказмом филистерство своих соотечественников» (В. Белинский), он в сгущённых тонах воспроизводил гнетущую атмосферу ещё царившего тогда в Германии феодализма, застойное «болото» бюргерского существования, погрязшего в самодовольстве, корысти и духовной нищете.

Этому миру Гофман с наименьшей субъективной заострённостью противопоставлял романтику одиноких мятущихся душ, взыскующих правды, свободы, красоты и вступающих в единоборство с несправедным жизненным устройством, в котором прекрасное, светлое, доброе обречено на горестное бесприютное прозябание или даже на гибель.

Писатель ввёл в романтический обиход понятие *энтузиаст*, обозначающее натуру пылкую, увлечённую, впечатлительную, чутко реагирующую на всё поэтическое. Энтузиасты, мечтатели – люди не от мира сего, они с ужасом и отвращением смотрят на окружающее, стремясь сбросить с себя его тяжёлый груз, бежать от него в созданный их фантазией идеальный мир.

Но это призрачное убежище, в котором их то и дело настигают жестокие законы действительности или по меньшей мере «*бремя повседневности*». Испытав минуты блаженного состояния духа, они рано или поздно обречены на страдальческое пребывание среди низменной прозы бытия.

Самой благородной и суверенной областью человеческого духа Гофману казалось искусство и, по его мнению, в личности художника наиболее цельно раскрывается всё то лучшее, что заложено в человеке, не испорченное корыстными побуждениями и мелочными заботами. Смысл жизни и единственный источник внутренней гармонии он видел в искусстве, а едва ли не единственно положительного человека – в художнике.

Как личность, сам Гофман являл собой пример столь притягательного для представителей романтизма художественного универсализма: помимо писательского труда, он был также художником-графиком, театральным режиссером и художником-декоратором, композитором (среди его музыкальных сочинений – одна из первых романтических опер «Ундина», 1813), дирижёром, организатором музыкальной жизни, музыкальным критиком (его статьи и рецензии положили начало романтической эстетике).

В приведённом перечислении совершенно очевиден акцент на музыкальной деятельности, и с Гофмана начиналось общее для немецких романтиков понимание музыки как самого романтического из всех искусств. По его представлениям, она, как никакой другой вид художественного творчества, уносит человека в мир фантазии, помогает вознестись над ненавистной действительностью, позволяет «*предаться несказанному томлению*».

Её особый мир (*«неведомое царство»*) способен раскрыть перед людьми смысл их чувств и страстей, а также постичь природу всего загадочного и невыразимого. И характерно, что лучших людей, мечтателей, энтузиастов Гофман именует *«истинными музыкантами»*.

* * *

Своё видение подлинного героя Гофман чаще всего передаёт через образы, связанные с музыкальным искусством. Один из ранних опытов такого рода находим в новелле-эссе *«Дон Жуан»* (1812), где он преподносит подчёркнуто поэтическое истолкование моцартовской оперы, преобразующее хорошо известный классический материал весьма кардинально и на сугубо романтический лад.

Образчики совершенно вольной интерпретации музыки с активным привлечением всякого рода гипербол следуют один за другим, начиная с описания Увертюры.

Нечестивым торжеством прозвучала для меня ликующая фанфара в седьмом такте Allegro – я будто воочию увидел, как из непроглядной тьмы огненные демоны протягивают раскалённые ноги, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой скорлупке, прикрывающей бездонную пропасть.

В воспроизведении облика персонажей оперы всё исполнено пылко красного цвета. Вот, к примеру, какой видится писателю Донна Анна в первой сцене.

Глаза, из которых снопом сыплются пылающие искры любви, гнева, ненависти, отчаяния! Рассыпавшиеся пряди волос волнистыми локонами вьются по спине, белое ночное одеяние предательски обнажает прелесть, всегда небезопасные для нескромного взора.

И, наконец, определяющее – главный герой, который олицетворяет для Гофмана концентрированное воплощение особого, неординарного, исключительного в романтической натуре.

Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы; странная игра надбровных мускулов на какой-то миг придаёт лицу мифистопельское выражение и, хотя не вредит красоте, всё же возбуждает безотчётную дрожь. Так и кажется, будто он владеет магическими чарами; так и кажется, что женщины, на которых он бросил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя роковой власти, стремятся навстречу собственной гибели.

Выходя на один из самых ярких номеров оперы, писатель, как всегда абсолютно субъективно трактуя словесно-звуковой материал, даёт расшифровку сути своего кумира, предельно высоко поднимая его над толпой *«нулей»*.

В бурной арии «Чтобы кипела кровь горячее...» Дон Жуан, нимало не таясь, раскрыл свою мятущую душу, своё презрение к окружающим его людишкам, созданным лишь для того, чтобы он, себе на потеху, пагубно вторгался в их тусклое бытие... Дон Жуан – любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что возвышается над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской и перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру; итак, он был рождён победителем и властелином. Мощное прекрасное тело, образ, в котором светится искра Божия, душа, умеющая глубоко чувствовать, живой, восприимчивый ум... Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здеишего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение.

Передавая это презрение к обиденной жизни и к обыкновенному человеку, раскрывая этот пафос исключительности, Гофман, опять-таки исходя из романтических предпочтений, по-своему объясняет мотивацию похождения Дон Жуана. Он видит в нём мятежную, глубоко разочарованную натуру – человека, который вознамерился в любви, в наслаждении женщиной осуществить на земле то, *«что живёт в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбежную страстную тоску, связующую нас с небесами»*.

Восторгаясь особым даром, присущим главному герою моцартовской оперы, писатель усматривает его безусловное оправдание именно в отданности этой стихии.

Пожалуй, ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. Да, любовь – та могучая таинственная сила, что потрясает и преобразует глубочайшие основы бытия; что же за диво, если Дон Жуан в любви искал утоление той страстной тоски, которая теснила ему грудь?

* * *

Однако в оценке действительного положения дел Гофман почти всегда склоняется к трезвым выводам. И как в опере Моцарта Дон Жуан оказывается низвергнутым, так и счастье романтического героя, а также триумф чтимого им искусства – чаще всего только фантом. Лишь совсем изредка битва поэзии с окружающим миром завершается её торжеством. Такое в качестве исключения происходит в повести *«Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»* (1818).

Конечный смысл этой занимательной истории состоит в прославлении искусства, на что нацелена и сюжетная канва. Два молодых человека – художник и ювелир – полюбили дочь бочара Мартина, прославленного мастера своего дела. Но он, приверженный своей профессии, отдаст замуж свою прекрасную Розу только за мастеровитого преемника. Чтобы посвататься к Розе, эти молодые люди попытались изменить своему призванию, выучиться бочарному делу и заслужить благоволение Мартина.

Но постепенно каждый из них осознаёт своё заблуждение, и даже желание заполучить возлюбленную меркнет перед тоской по искусству, к которому они возвращаются и создают такие шедевры, перед которыми

не может устоять даже старый бочар. Так, при всём уважении к различным ремёслам, утверждается их несопоставимость с высоким искусством, которое признаётся самым притягательным из всех видов человеческой деятельности.

Этому сопутствует ещё и завораживающая сила пения, мастерами которого оказываются оба юноши. И, наверное, не случайно действие происходит в Нюрнберге, негласной столице мейстерзанга времён его расцвета в XVI столетии.

В остальном столь важная для Гофмана тема взаимоотношений искусства и общества, как правило, приобретает пессимистическую окраску. Драма художника состоит в том, что он вынужден служить тем, кто чужд настоящему искусству, задыхается среди окружающего убожества, и результат этого конфликта – обречённость на одиночество и страдания.

Первая книга Гофмана «**Фантазии в манере Калло**» объединила произведения, написанные по 1814 год. Открывающая её новелла «**Кавалер Глюк**» (1809) предваряла общий замысел этого собрания – противопоставить личность творца искусства буржуазно-аристократическому филистерству.

Вопиющее несоответствие второго первому особенно очевидно ввиду того, что представляет собой прославленный композитор. Таинственный незнакомец, имя которого открывается только в последней фразе повествования («*Я – кавалер Глюк*»), предстаёт перед автором чудодейственным гением – поразительным, выходящим за пределы мыслимых стандартов.

Вдохновляемый столь свойственным романтикам первой половины XIX века исключительным пиететом перед искусством звуков, Гофман стремится с визуальной осязаемостью обрисовать экстатическое состояние незнакомца, когда тот находится в процессе музицирования.

Жгучий румянец вспыхивает на его бледных щеках, лоб нахмурился, брови сдвинулись, внутреннее неистовство зажигает буйный взор огнём... Минута – и он откидывается назад; лоб разгладился, игра мускулов на щеках возобновилась, глаза снова сияют; глубоко затаённая скорбь разрешается ликованием, от которого судорожно трепещет каждая жилка; грудь вздымается глубокими вздохами, на лбу проступили капли пота...

Лицо его пылало; лоб временами хмурился, и долго сдерживаемый гнев рвался наружу, а на глазах порой выступали слёзы глубокой грусти.

Остаётся заметить, что при всей таинственности происходящего художественный строй новеллы «Кавалер Глюк» может показаться вполне реальным, хотя для сведущего читателя ситуация заведомо неправдоподобна: действие отнесено к 1809 году, в то время как Глюк скончался более двадцатилетия назад. Таким образом, налицо явная мистификация, и подобные причуды авторского вымысла закономерно корреспондируют гротескам французского художника, имя которого вынесено в заглавие книги.

Завершением «Фантазий в манере Калло» стала повесть-сказка «**Золотой горшок**» (1814), суть которой состоит в контрасте двух противостоящих друг другу миров.

С одной стороны, это степенное течение жизни побочных персонажей, подчинённое устоявшимся понятиям и представлениям чиновничье-мещанского уклада, иными словами – законопослушных, трезвомыслящих, самодовольных обывателей.

С другой стороны, разворачивающаяся на их фоне история главного героя, бедного студента и поэта Ансельма. Он бедный и в переносном смысле этого слова, потому что настроен на романтическую волну, тем самым оказываясь на обочине господствующего потока бытия.

Бедный он и потому, что нескладность и неудачливость его уже стала притчей во языцех. Как-то после очередной случившейся с ним оказии он с досадой вынужден самому себе признаться в этом. Ниже встретится выражение *бобовый король*: согласно старинному народному обычаю, 5 и 6 января в Германии и некоторых других европейских странах праздновался «бобовый праздник» – тот, кто за праздничным столом находил в пироге запечённый боб, считался «бобовым королём».

Я никогда не попадал в бобовые короли, ни разу не угадал верно в чёт и нечет, мои бутерброды всегда падают на землю намазанной стороной... Случалось ли мне надеть новый стюртук без того, чтобы сейчас же не сделать на нём жирного пятна или не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь? Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или какому-нибудь господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела чёрт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не шлёпался?

Этот великий неудачник (что называется, тридцать три несчастья) ввиду своей инфантильности и отсутствия воли не способен сопротивляться жизненным невзгодам, а потому события кружат его и бросают из стороны в сторону, как водоворот щепку.

В глазах солидных обывателей он выглядит чудачком, сумасбродом, человеком не от мира сего. Смеётся над ним и автор, но это такой смех, когда сердце сжимается от сострадания к человеку, который растерялся в большом беспорядочном мире, но старается сохранить своё человеческое достоинство.

Ансельм с его детски чистой, наивной душой одержим душевным разладом, мечется между враждебной ему действительностью и тем фантастическим миром, куда то и дело уводит его болезненное воображение. Но именно вокруг этого фантазёра и мечтателя возникает феерия радужных иллюзий, возносящих над скудной, убогой реальностью в светлые, поэтические выси. Самое потрясающее из чудес – грёза о несравненной всепоглощающей любви. Такое чувство Ансельм испытывает к дочери волшебника Серпентине, являющейся ему в облике зелёно-золотой змейки. И каждый раз он пылко взывает, чтобы это видение повторилось.

Ах! ещё раз только мелькни, и взвейся, и закачайся на ветвях, дорогая зелёная змейка, чтобы я мог увидеть тебя... Ещё раз только взгляни на меня своими прелестными глазками!.. Ах! я люблю тебя и погибну от печали и скорби, если ты не вернёшься!

И вот настает момент, когда Ансельм впервые смог быть рядом с Серпентиной, преобразившейся в облик прекрасной девушки.

Ансельм чувствовал себя так всецело проникнутым дорогим существом, что он только с нею мог дышать и двигаться, и как будто только её пульс трепетал в его фибрах и нервах; он вслушивался в каждое её слово, и оно отдавалось в глубине его души и, точно яркий луч, зажигало в нём небесное блаженство.

История заканчивается женитьбой Ансельма на Серпентине, с которой в приданое он получает золотой горшок как символ мещанского счастья, обретенного в примирении с жизнью, ценой отказа от мечтаний – таково очередное поражение романтического мироощущения в столкновении с законами реального существования.

Горькая ирония на этот счёт с ещё большей определённой выражена в финале сатирической сказки **«Крошка Цахес по прозванию Циннобер»** (1819), где волшебник обещает романтическому герою и его будущей супруге в приданое такую кухню, в которой кушанья никогда не перекипают и не пригорают, и царит солнечный день, когда в их доме идёт стирка.

Стирка, кухня, горшок – что может быть более пошлым для романтика, витающего в голубом небе поэтических грёз. Тем самым Гофман вновь и вновь подтверждал тщетность стремлений найти опору в обманчивом мареве фантастического вымысла и невозможность преодолеть убожество реальной жизни.

Здесь фигура одинокого энтузиаста-художника Бальтазара, обладающего способностью проникать в сущность явлений, практически теряется в хитросплетениях фантазмагии, которую разыгрывают князья, гофмаршалы, камергеры, «университетские умы» и их челядь.

Смешно и нелепо выглядит кукольное государство, управляемое кукольным монархом при помощи кукольного двора, все нити которого фактически держит в своих кукольных ручонках уродливый карлик, фантастическим образом присваивающий себе чужие таланты.

В этой своей самой беспощадной сатире Гофман предлагает читателю поразмышлять над природой власти, над тем, как формируется общественное мнение и создаются политические мифы. В том числе такие, когда в ситуации всеобщего помешательства монстр может убедить окружающих в своём величии.

История подтвердила эту пророческую истину во времена массового оболванивания мозгов в условиях тоталитарных режимов Муссолини, Гитлера, Сталина.

* * *

Последнее крупное произведение Гофмана – роман **«Житейские воззрения кота Мурра»** (1821) – явилось итогом, вершиной и наиболее полным выражением основных идейных и художественных особенностей его творчества.

Благодаря сочетанию различных сюжетных и эмоциональных планов, элементов трагедии и комедии, сатиры и лиризма, гротеска и шутки писателю удалось в этом повествовании с максимальной ясностью и остротой раскрыть главную из выдвинутых им проблем: противостояние подлинного, одухотворённо-возвышенного, действительно значимого в жизни, что более всего связывается с творческой деятельностью крупной художественной личности, и обыденно-суетного, мелочно-приземлённого, наполненного внешней мишурой, а также людскими слабостями и скрытыми пороками, что объединяется понятием *филистерство*.

Взаимодействие этих двух противопоставленных сущностей организовано в нарочито калейдоскопическую концепцию, что со всей явственностью отражено в полном названии книги: *«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах»*.

Перебросы от истории кота Мурра к жизни Крейсlera своими контрастами-«обрывами» придают повествованию особую интригу и динамику. И это именно обрывы, системно проведённые от начала до конца: на определённой стадии прервав предложение или даже фразу на полуслове, изложение возвращается и продолжает текст с той же точки после «случайно» внедрившихся «макулатурных листов».

А в попавших между страницами основной канвы «макулатурных листах» рассказ рвётся, остаётся недосказанным и ведётся с перескоками, то есть как бы и в самом деле случайно он оказывается в поле зрения читателя.

Своего рода прототипом главного героя основной части романа послужил действительно живший у писателя кот по имени Мурр. Гофман в письмах не раз упоминает о своём любимце, говоря о его *«необыкновенной красоте»* и *«понятливости»*. Такое отношение явилось отправным пунктом соответствующей тоналности изложения – преобладающе позитивно-буффонадной.

Разворачивая «автобиографию» чудака и заведомого хвастунишки, писатель через остроумно поданное самохвальство кота добродушно иронизирует над амбициями и потугами самовлюблённых горе-литераторов. Это начинается с предисловия автора, то есть Мурра.

С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру своё жизнеописание, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мною, и даже благоговели предо мной.

Ежели кто и дерзнёт подвергнуть сомнению высокие достоинства этой замечательной книги, то пусть не забывает, что ему придётся иметь дело с умным котом, у которого есть в запасе острый язык и не менее острые коготки...

В сказанном устами квазикота говорит явленная надежда любого графомана. На это намекает и сам писатель, под видом издателя отпускающий следующее примечание: «...ежели раскрыть истинный смысл кое-каких смиренных предисловий других более конфузливых авторов, то они мало чем будут отличаться от этого».

Сам же кот в последующим жизнеописании непрерывно занят забавным самовосхвалением, что прежде всего касается его «успехов» в литературных трудах. Вот один из пассажей, в котором опять-таки нетрудно усмотреть комически обнажённые претензии многих пишущих, как если бы они говорили о себе «без ложной скромности».

Эту мою трагедию можно было бы с неизменным успехом представлять несчётное число раз во всех театрах, какие только существуют в мире... Я чуть не сочинил также героическую поэму в двадцати четырёх песнях, но когда я её закончил, получилось нечто совсем другое. За это Тассо и Ариосто, покоящиеся в своих могилах, да возблагодарят небо. Когда бы из-под моих когтей в самом деле вышла такая поэма, их обоих ожидало бы полное забвение.

При всём своём невероятном самохвальстве кот Мурр до поры до времени отнюдь не обыватель. Он грызёт гранит науки, жаждет славы поэта и способен к весьма красноречивому выражению чувств. Вот как он описывает начало его первой любви.

Неподалёку от меня через слуховое окошко тихо и плавно выскользнуло на крышу нежное создание – о, где взять слова, чтобы описать красавицу! Она была вся в белом, только маленькая чёрная бархатная шапочка прикрывала прелестный лоб, а на точёных ножках красовались такие же чёрные чулочки. Чудесные, цвета свежей травы глаза лучились кротким сиянием, грациозные движения заострённых ушек обличали добродетель и ум, а волнообразные движения хвоста говорили о приветливости и женственной деликатности.

Прелестное дитя, казалось, не замечало меня и, шурясь, смотрело на солнце и чикало. Звук этот отозвался в моей душе сладостным трепетом, пульс забился бурно, кровь вся закипела в жилах – сердце готово было выскочить из груди; весь мой невыразимый мучительный восторг, заставивший меня позабыть всё на свете, излился в громком, протяжном «мяу»!

Разумеется, пробудившееся чувство передано здесь с юмором и в метафорическом ключе, в «животной» оболочке, но его пылкость и экзальтированность обнаруживают несомненную принадлежность миру романтических грёз. Это доказывают поэтические изливания того же рода, когда Мурра посетила любовь к другой кошечке, которую он впервые встретил на похоронах друга.

Я не мог отвести глаз от певицы. Она была прелестна; звук её сладостного голоса, трогательная, глубоко чувствительная мелодия траурной песни увлекли меня совершенно. Я не мог сдержать слёз. Однако скорбь, которую исторгла песнь у меня, была скорбь совсем особая, странная, ибо она даровала мне сладчайшую отраду.

Прямо скажу – всё моё сердце рвалось к певице. Мне казалось, никогда не видел я молодой кошки столь грациозной, со столь благородной осанкой – короче, столь neodолимой красоты.

...Её светлый, ясный разум, её искренность, нежность чувств, её душа, источавшая сияние чистой, скромной женственности, вознесли меня на небеса высочайшего восторга. В её устах, в её сладостных речах всё облеклось особой волшебной прелестью, её разговор был грациозной, нежной идиллией.

Но, как это нередко свойственно манере Гофмана, восторженную романтику сопровождает отрезвляющая ирония, за которой скрывается сознание власти естественных жизненных реалий и которая неизбежно ставит всё на своё место. Так это произошло и с восторгами любви Мурра к обожаемой Мисмис, и автор попутно предлагает остроумный рецепт для излечения воздыхателей.

Я окончательно одурел, и любовь меня так извела, что я вовсе иссох, стал бледен и жалок на вид. Наконец после долгих терзаний мне пришло последнее, хотя отчаянное средство для излечения от любви. Я решил предложить Мисмис лапу и сердце. Она приняла предложение, и как только мы стали супругами, я заметил, что любовных страданий моих как не бывало.

* * *

О том же «отрезвлении» можно говорить и по отношению к повествованию про кота Мурра, взятому в целом. В некотором роде оно построено по модели столь характерного для немецкой литературы «романа воспитания», но трактовка этого жанра в данном случае такова, что «воспитание» целью своей имеет спустить молодого героя из заоблачных высот мечтаний и идеалов на брэнную почву жизни как таковой, адаптировать его к её требованиям и условностям.

Тогда-то и вступает в свои права так называемая житейская мудрость, которая зачастую оказывается хитростью, изворотливостью, а им неизбежно сопутствуют фальшь и лицемерие. Так, к примеру, после одного из возникших затруднений друг кота Мурра пудель Понто поучает его, в том числе отвечая «несмышлёнышу» на упрёк в пресмыкательстве.

Житейская мудрость требует: делая что-либо для себя, притворяйся, будто делаешь это только для других, а тогда уж те, другие, почитают тебя в неоплатном долгу перед тобой и готовы будут исполнить все твои желания. Иной, смотришь, донельзя любезен, скромен, кажется, только и думает, как бы ублажить других, а у самого на уме лишь своё драгоценное «я», которому, сами того не подозревая, служат другие... То, что тебе угодно называть пресмыкательством, – всего лишь мудрая осммотрительность, основанная на понимании глупости ближних и умении хитро ею пользоваться.

Перед этими рассуждениями Понто преподавал Мурру предметный урок своей «мудрости». Стремясь накормить голодного Мурра, он направляется к девушке, торгующей на улице колбасой.

Добежав до стола, Понто поднялся на задние лапы и принялся изящно подпрыгивать и танцевать вокруг девушки, которую это очень позабавило. Она подозвала пуделя, он положил ей голову на колени, потом опять вскочил, весело залаял, ещё раз затанцевал вокруг стола, скромно обнюхивая его и умильно заглядывая девушке в глаза.

– Ты хочешь колбаски, мой славный пудель? – спросила девушка, и когда Понто, повилявая хвостом, радостно завизжал, она выбрала самую аппетитную, самую большую колбаску и протянула её Понто.

В этом же диалоге Мурр напоминает Пуделю случай, свидетелем которого он был.

– Мне тошно было смотреть, как ты доставлял своему хозяину кусок жаркого, бережно держа его в зубах и не смея откусить ни кусочка, пока хозяин не разрешил тебе приступить к нему.

– Но зато скажи мне, – спросил Понто, – ты только скажи мне, мой добрый Мурр, что было дальше?

– Дальше твой хозяин перевозносил тебя сверх всякой меры и поставил перед тобой полную миску жаркого, а ты опорочил её с поразительным аппетитом.

– Вот видишь, милейший кот, – продолжал Понто, – проглоти я по дороге тот кусочек, я бы не получил не только такой обильной порции, но и вообще ничего. Знай же, неопытный юнец, не следует страшишься мелких жертв ради достижения крупных выгод. Правилен и почерпнутый из житейского опыта принцип, что в мелочах рекомендуется быть честным! Признаюсь тебе, положила лапу на сердце, что, попадись мне где-нибудь в тёмном углу большой вкусный кус мяса, я бы не задумываясь сожрал его, не дожидаясь позволения господина, кабы только мог сделать это без свидетелей. Такова уж наша природа – в тёмном уголке ведёшь себя не так, как на людях.

Так воспитание превращается в растление, когда лицемерие возводится в принцип и во главу угла ставится правило исходить во всём только из собственной выгоды, что как раз и означало погружение в болото филистерства. Его кодекс цинично излагает приятель кота Мурра.

Кот-филистер даже при сильной жажде приступает к миске с молоком с величайшей осторожностью, ему важно прежде всего не замочить усов и бороды, дабы соблюсти благопристойность, ибо благопристойность превыше всего. Если ты придёшь в гости к коту-филистеру, то он предложит тебе всё, что угодно, но угостит лишь заверениями в дружбе, когда ты соберёшься уходить; сам же после в одиночку и украдкой съест все лакомые кусочки, которые он тебе предлагал.

Кот-филистер благодаря верному, безошибочному чутью везде умеет сыскать себе лучшее местечко и растянуться там с наивозможнейшими удобствами и приятностью. Он много говорит о своих добрых качествах, весьма велеречиво объясняет тебе, как заполучить тёплое место и что ещё сделает, дабы улучшить своё положение. Но если ты хочешь рассказать ему наконец что-нибудь о себе самом и своей судьбе, не столь благосклонной, он немедленно зажмуривает глаза, поджимает уши, притворяясь, будто спит.

Кот-филистер прилежно вылизывает и начищает свою шкуру до блеска – при всех обстоятельствах он пребывает изящным, аккуратным, пристойно одетым субъектом. Кот-филистер избегает малейшей опасности, и, если тебе что-нибудь угрожает и ты просишь его о помощи, он, расстача священнейшие клятвы в своём дружеском участии, чрезвычайно сожалеет, что именно сейчас его положение и разные причины не позволяют ему тебе помочь. Он учтив и любезен даже с маленьким мопсом, весьма чувствительно укусившем его за хвост. Учтив, чтобы не попортить отношений с дворовой собакой, чьей протекции сумел добиться, и только ночью, исподтишка выцарапает он глаз этому мопсу. А день спустя он выражает дорогому другу-мопсу своё сердечное соболезнование и обличает злобу коварных врагов.

И сам Мурр постепенно превращается в типичного филистера, мысли которого вращаются вокруг сытной пищи, мягкого ложа и приятных развлечений, делая его «гармоничным пошляком».

Притязания земной жизни удалили меня от высоких стремлений к наукам и поэзии. Самые благие, самые великолепные намерения разлетались в прах от сладкого запаха молочной каши, тонули в гостеприимной пучине подушки.

То же кот Мурр наблюдает и в окружающем его придворном обществе некоего карликового немецкого княжества, где воспитание превращается в школу покорности, любовь и дружба – в выгодную сделку, искусство – в придаток мещанского быта, жизнь – в мёртвую пустыню с царящими в ней внешней благопристойностью, рассудочностью, формализмом, бездушием. Развенчивая существование изживающих себя феодальных верхов, писатель нередко ограничивается тонкой усмешкой. Характерна рассказанная им история двух молодых людей (Формозий и Фальтер), щеголявших друг перед другом благородством, за которым крылась корысть, расчётливость. Заодно выясняется подоплёка и механизм скрытых интриг. В этом отношении примечателен хотя бы такой штрих на предмет искусно разыгрываемого чувства.

Любовь Формозия к богатой дочери президента была, надо полагать, не столь уж пылкой, потому что в самый разгар этой убийственной страсти молодой человек, весь день пребывавший в бездонном отчаянии, не упускал случая каждый вечер навещать хорошенькую модистку.

По ходу романа его сатирически-обличительный уклон нарастает, и всё чаще прорывается нота язвительной иронии. При этом многое смыкается с темой, которая широко разрабатывалась в первой половине XIX века: поверхностность, пустота и никчёмность жизни «большого света», стремление за пышными условностями этикета и притворной вежливостью скрыть умственное убожество и моральную нечистоплотность. Описание дня своего хозяина, типичного аристократа, пудель Понто начинает следующим образом.

После завтрака мы полчаса играем друг с другом... Если погода хороша, барон обычно смотрит из окна на улицу и лорнирует прохожих. Если же их мало, есть ещё другое развлечение, причём барон может предаваться ему целый час, ничуть не уставая. Под окном барона врыт камень, а в середине этого камня выбито углубление. Задача такова: плюнуть столь искусно, чтобы попасть как раз в это углубление.

* * *

Этому главенствующему миру романа «Житейские воззрения кота Мурра» – порой смешному, подчас отвратительному – противопоставит то, что явно не укладывается в прокрустово ложе внешне благопристойной жизни обывателя любых мастей.

Перед читателем предстают натуры специфические, нередко странные, с разного рода причудами, с резкими перепадами настроений, с неуравновешенностью и экзальтацией (иногда до патологии), с мечтательной поэтичностью и в порывах творческого вдохновения с вознесением к «горнему» – то есть натуры истинно романтические.

Все эти свойства вобрала в себя в концентрированном виде фигура «безумного капельмейстера» Иоганна Крейсlera. Он стал сквозным и любимым героем творчества Гофмана, появляясь во множестве беллетристических этюдов и ряда новелл (начиная с раннего рассказа «Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera, капельмейстера» и кончая целой их серией под названием «Крейслериана»), а своё наиболее капитальное воплощение получившим в данном романе.

При создании этого образа писатель, возможно, использовал некоторые факты из биографии немецкого композитора романтической эпохи К. Крейсlera (1780-1849), а также автобиографические черты (эпизод из собственной жизни, упоминания своих музыкальных сочинений, описание родственников и знакомых), поэтому Крейсlera порой считают двойником Гофмана.

Этот образ – воплощение романтической мечты и воплощение протеста против серости мещанской обыденности. Крейслер – вдохновенный идеалист, живущий только искусством и для искусства. Он кочует в поисках такого уголка, где существует гармония между обществом и художником, где можно свободно служить искусству и создавать произведения, заставляющие человека забыть о его бренной жизни и поднимающие в сферу божественного.

«Страдания» Крейсlera начинаются с того, что он, как большой музыкант, не может примириться со своим светским окружением, в котором вынужден вращаться и которое видит в музыке (как и в других искусствах) только салонное развлечение.

Глубины музыкального искусства способны оценить лишь редкие души, и они хотя бы в чём-то понимают «безумца» и ценят его. У них созвучны Крейслеру романтические представления о жизненных идеалах, в том числе об идеальной любви, как о том говорит его ученица Юлия.

– *Что такое любовь? Не правда ли нужно ощущать влечение к любимому с такой непреодолимой силой, чтобы существовать и жить только мыслями о нём, отказать ради него от самой себя и видеть в нём все свои стремления, все надежды, все желания, весь мир?*

Это одна из максималистских установок романтизма. Обе героини «дополнительной» части романа, подруги Юлия и принцесса Гедвига, привержены именно такой любви, и именно такую любовь они чувствуют к Крейслеру. И когда Юлии кажется, что он навсегда покинул их, она уверяет: «Мысль о нём, незабываемом, будет освещать мою жизнь прекрасной светлой звездой».

Однако даже в сравнении с родственными душами Крейслер в своих суждениях идёт значительно дальше. Так, размышляя о том же чувстве любви, он делит род людской на две части, и понятно, что это деление может быть распространено и на многое другое.

Одна часть состоит из хороших людей, неплохих или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов... Всех ожидает блаженство, только на различный лад. Хорошие люди легко влюбляются в пару прекрасных глаз, простирают обе руки к обожаемой особе, заключают её в круг, который всё более сужается и, наконец, сжимается до размеров обручального кольца...

У музыкантов любовь совершенно иная! Чистым небесным огнём вспыхивает весь восторг, всё несказанное блаженство высшей жизни, зарождающейся в недрах души, и дух музыканта в страстном желании протягивает тысячи нитей и оплетает ту, кого он увидел, никогда не обладая, ибо страстное томление его остаётся вечно неутолённым. Это и есть та волшебная, воплощённая в жизнь мечта, и изливается она из недр души артиста светлой песней, картиной, поэмой...

Как видно из сказанного, понятие истинный музыкант служит для Крейсlera высшим определением художника вообще. И платоническое, божественное, чисто творческое чувство, о котором он говорит, – это уже в некотором роде «ультраромантизм» с определяющим для него устремлением вознестись над бренным, сиюминутным, обыденно-человеческим. В полной мере подобное мыслимо лишь в особом состоянии.

Только во сне у нас вырастают крылья, как у бабочки, и эти пёстрые, радужные крылышки позволяют нам вырваться из самой тесной, самой крепкой тюрьмы и взлететь в бесконечную высь...

Приблизиться к запредельному позволяет и подлинное искусство. Воспроизводя беседу учёных мужей, писатель вместе со своим героем излагает свои воззрения на природу, возможности и особенности искусства.

Когда речь идёт о чудесном, невероятно, надобно обращаться именно к поэтам, ибо трезвые историки в таких вещах ни черта не смыслят. И даже когда это чудесное препарируют, доказательством любого положения подбирают примеры из прославленных поэтов, ибо только их устами глаголет истина.

Это из области столь типичного для романтиков возвеличения искусства, в ряду различных видов которого предпочтение отдаётся музыке – её в данной книге автор называет *«самым дивным искусством на свете»*.

В частности, по Гофману, только музыка может подарить особое, чисто романтическое очарование, в том числе способное передать свойственные душе сложные ощущения амбивалентного свойства – и эти ощущения на первый взгляд могут показаться парадоксальными.

Говоря о пении Юлии, которой увлечён Крейслер (её прототипом была возлюбленная в Гофмана Юлия Марк, он давал ей уроки пения), писатель даёт такую характеристику: *«...странная щемлящая грусть, представляющая неизъяснимое наслаждение»*.

И там же несколько иначе: *«...все испытывали стеснение в груди от неизречённого чувства сладостной печали»*. Позже в романе возникает ещё одна вариация на тот же счёт, уже спроецированная на конкретное эмоциональное состояние: *«...сладостная скорбь страстного томления любви»*.

* * *

Мирочувствие «ультраромантика», конечно же, выпадает из круга общепринятых условностей, и на определённом этапе взаимоотношений с окружением в жизни Крейслера начинаются неизбежные осложнения. Маэстро Абрагам, едва ли не единственный хорошо понимающий его душу и стремления, гневно восклицает в его защиту:

– Почему вы все против Иоганнеса?.. Ну, так я вам скажу. Крейслер не чета вам. Он ничем не походит на вас, и это вас злит... Превыше всего он почитает иронию, порождённую глубоким проникновением в суть человеческого бытия... Но вы – важные, серьёзные люди, вы не расположены иронизировать и шутить... Вы не переносите Крейслера, потому что вам не по нутру его превосходство над вами, которого вы не можете не признать, потому что вы боитесь его как человека, чьи мысли направлены на более высокие предметы, чем это принято в вашем маленьком мире.

Несовместимость романтических мечтаний с интересами общества, пропитанного духом стяжания и эгоизма, враждебного искусству, очевидна. Вдобавок растёт неприязнь к импульсивному, спонтанному характеру Крейслера. Такой художник попирается окружением, для филистера этот великомученик от искусства – всего-навсего *«несчастный мечтатель»*, замкнувшийся в сумасшедшем доме своего призрачного царства.

Подводя к печальному выводу, что натурам, подобным Крейслеру, нет места среди «нормальных» людей, писатель разворачивает утопию, где его герой мог бы найти себе счастливое прибежище. Речь идёт о монастыре бенедиктинцев, которым руководит аббат – *«высокий, статный, с одухотворённым, мужественно красивым лицом, с обращением, полным привлекательности и достоинства»*.

Сам не очень склонный отречься от радостей жизни, он и своим подчинённым дал всю свободу, насколько она совместима с царившим уставом и обычаями. Так и шло в монастыре: одни, увлечённые различными науками, изучали их в уединённых кельях, а в это время другие беззаботно гуляли в парке и развлекались весёлыми разговорами; одни, склонные к мечтательной набожности, постились и проводили время в постоянных молитвах, другие же наслаждались яствами за обильно уставленным столом и выполняли только те религиозные обряды, которые были предписаны правилами ордена; одни не желали покидать аббатства, другие же отправлялись в далёкий путь или меняли длинное монашеское одеяние на короткую охотничью куртку и рыскали по окрестностям, превратясь в отважных охотников. Наклонности монахов были различны, и каждый мог свободно следовать своей собственной, но все они единодушно сходились в энтузиастическом пристрастии к музыке...

Оказавшись в этом гармоничном сообществе, где каждый живёт в соответствии со своими склонностями, Крейслер обретает спокойствие духа и столь необходимое ему понимание. Когда он обосновался в монастыре, *«учёные захлопнули свои книги, благочестивые сократили свои молитвы, все собрались вокруг Крейслера, которого они любили и чьи произведения они ценили больше всех остальных. Сам аббат был сердечно привязан к нему и вместе со всеми старался выказать Крейслеру своё уважение и любовь»*.

Разумеется, это всего-навсего романтическое мечтание, неосуществимое в реальной жизни. Столь явная утопичность финала истории *«безумного капельмейстера»* – не более чем *«макулатурные листы»* его биографии, и сама по себе их разрозненность и обрывочность говорят о том, что перед нами сугубо «побочная партия», как это именуется в структуре сонатной формы. «Главную партию», то есть господствующий поток бытия, неизменно составляет пресловутое филистерство – таков трезвый итог, который вынужден сделать Гофман при всех его симпатиях к романтикам и романтизму.

* * *

Как уже можно было понять, воплощая конфликт прозы и поэзии жизни, Гофман постоянно совмещает реальный и фантастический планы. Их активное взаимодействие и нерасторжимость – коренной принцип поэтики этого писателя, во многом определяющий своеобразие его художественного мира.

Причём в ряде случаев парадоксальный эффект текста состоит в том, что фантастика воспринимается как нечто реальное, вполне возможное, а в отношении воспроизводимой реальности приходится согласиться со словами Гофмана из повести *«Песочный человек»*: *«Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь»*.

Его фантастика многозначна. Сказочный мир то противостоит реальному, то служит средством обнажения его неустроенности. Изредка вымысел может быть очень светлым, празднично-лучезарным, красочным, добрым (повесть-сказка «**Щелкунчик и мышинный король**» (1816)).

Но превалирует мрачная фантастика «кошмаров и ужасов», всевозможных видов душевных параксизмов и безумия как художественного выражения «ночных сторон» внутреннего мира человека, где властвуют тёмные, стихийные, страшные силы.

Этой жути посвящён цикл с характерным названием «Ночные повести», куда входит «**Песочный человек**» (1815) – рассказ о безумии несчастного студента Натанаэля.

Предрасположенность к помешательству была у него с детских лет. Но более всего повинны те обстоятельства, которые привели к сумасшествию: злые, сатанинские натуры льнут к нему и сводят его с ума. Их главным олицетворением становится мерзкий, отвратительный Коппелиус – демонический алхимик, создавший говорящую куклу-автомат.

Это повествование пронизано фатальной идеей: судьба, предстающая здесь в личине злых, враждебных человеку сил – уж если она привязалась, то неодолима и в конце концов непременно раздавит.

Обращение Гофмана к фантастике такого рода то и дело ввергает его в бездну иррационально-мистического. Он проявляет напряжённый, зачастую болезненный интерес ко всякого рода химерам – будь то маниакальные патологии, разрушительные страсти или склонность к психозам и преступлениям. Всё это нашло концентрированное выражение в романе «**Эликсир дьявола**» (1816), где Гофман развивает традиции «чёрного» готического романа. Разворачивая жестокую битву сил света и тьмы и констатируя непредсказуемость этико-психологического поведения человека, который в равной мере может склоняться к добродетели или злодейству, он как бы иллюстрирует многократно повторяемую формулу: «*Жизнь – ужасная игра мрачного сна*».

Помимо живости, остроумия и оригинальности литературного слога, дополняемых интригующей неожиданностью поворотов фабулы, в стилистике Гофмана обращает на себя внимание новый характер отношений с читателем. Это та особая доверительность, с которой писатель обращается к читателю и которая становится своего рода «отмычкой» доверия к тому, о чём повествуется, каким бы невероятным оно ни казалось.

Так, вводя в повествование «Житейских воззрений кота Мурра», автор готов поделиться проникновенными психологическими наблюдениями чисто романтического свойства.

Спрошу я тебя, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие, когда всё то, что в другое время представлялось тебе важным и значительным, вдруг начинало казаться подлым и ничтожным? Ты не знаешь тогда, что делать и куда обратиться...

С туманным взором, как безнадежно влюблённый, бродишь ты кругом, и всё, о чём на разные лады хлопчут люди в своей пёстрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь этому миру.

Подобная общительность, свобода и открытость отношений писателя с читателем была совершенно новой и неожиданной в практике мировой словесности. Вот как Гофман открывает повесть «Песочный человек».

Нельзя измыслить ничего более странного и удивительного, чем то, что приключилось с моим бедным другом, юным студентом Натанаэлем, и о чём я собираюсь тебе, снисходительный читатель, теперь рассказать. Не приходилось ли тебе, благосклонный читатель, пережить что-либо такое, что всецело завладевало бы твоим сердцем, чувствами и помыслами, вытесняя всё остальное? Всё в тебе бурлит и клокочет, воспалённая кровь кипит в жилах и горячим румянцем заливают ланиты. Твой взор странен, он словно ловит в пустоте образы, незримые для других, и речь твоя теряется в неясных вздохах.

Далее следует большое отступление, в котором автор, накоротко обращается к эмоциям и жизненному опыту друга-читателя, вводит его в свою творческую лабораторию и делится своими мучениями по поводу того, как начать свой рассказ, помечает разные варианты этого начала, и решается, наконец, заключая следующим образом.

Быть может, мне посчастливится, подобно хорошему портретному живописцу, так метко схватить иные лица, что ты найдёшь их похожими, не зная оригинала, и тебе даже покажется, что ты уже не раз видел этих людей собственными очами. И, быть может, тогда, о мой читатель, ты поверишь, что нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...

* * *

Для полноты обзора творчества Гофмана присоединим к основному тексту небольшие очерки, касающиеся двух других его произведений, где были сделаны важные для литературы первооткрытия.

Повесть «**Мадемузель Скюдерй**» (1818) стала в мировой литературе самым ранним образцом детективного жанра, и считается, что именно Гофман первым обратился к уголовной тематике. Писатель концентрирует внимание на феномене преступной патологии, начиная с бедствия, которое постигло Париж перед развёртыванием основного сюжета. В качестве этой своеобразной прелюдии речь идёт об охватившей столицу Франции «эпидемии» отравления ядом.

Судьба многих отравителей даёт страшный пример того, как подобные преступления превращаются в непреодолимую страсть. Без всякой цели, ради одного удовольствия, подобно химику, делающему

опыты только для забавы, отравители нередко убивали людей, жизнь или смерть которых была им совершенно безразлична...

Подобно незримому коварному призраку смерть прокрадывалась даже в самый тесный круг, основанный на родстве, дружбе, любви, быстро и уверенно хватала несчастную жертву. Тот, кого вчера ещё видели цветущим и здоровым, сегодня, больной, изнемогающий, уже еле двигался, и всё искусство врачей не могло спасти его от смерти. Богатство, выгодная должность, красивая или слишком молодая жена – этого было достаточно, чтобы навлечь на себя преследования и пасть их жертвой.

Страшное недоверие разрушало священнейшие узы. Муж трепетал перед женой, отец – перед сыном, сестра – перед братом. Нетронутыми оставались кушанья и вина, которыми друг угощал друга, а там, где раньше царили веселье и шутка, люди испуганно искали взглядом скрытого убийцу.

Гофман фиксирует тот факт, насколько массовый оборот могут приобретать психические отклонения и каких масштабов может достигать повальное распространение подобной «эпидемии», резко деформирующей отношения между людьми.

Но, согласно сюжету, не успели покончить с этим бедствием, как «объявилась напасть иного рода, вызвавшая новое замешательство», – в Париже таинственным образом стали исчезать драгоценности.

Всякий, кто решался выходить вечером, имея при себе драгоценности, подвергался ограблению или находил смерть. Оставшиеся в живых рассказывали, что молниеносный удар кулаком по голове сваливал их с ног, а когда они приходили в себя, то оказывалось, что они ограблены... У всех убитых была одинаковая смертельная рана – удар кинжалом прямо в сердце, удар столь быстрый и верный, что раненый должен был упасть, даже не вскрикнув. Непонятно было и то, что, несмотря на обыски, производившиеся всюду, где могли бы продаваться драгоценности, не обнаруживалось ни одной украденной вещи, так что этим путём не удавалось напасть на следы преступников.

В конечном счёте оказалось, что виной всему был один человек – золотых дел мастер Кардильяк, «искуснейший мастер своего дела – и не только в Париже, но, пожалуй, и во всём мире... каждое его изделие становилось подлинным, непревзойдённым шедевром».

Роковая тайна заключалась в дурной наследственности. Сам Кардильяк свою эволюцию к преступной мании описывает следующим образом.

Уже в раннем детстве я больше всего любил блеск бриллиантов, золотые украшения. В этом видели обыкновенную детскую причуду. Но оказалось, что это не так: уже отроком я крал золото и бриллианты, где только находил. Врождённую страсть не могли подавить самые суровые наказания.

Ремесло ювелира я избрал только для того, чтобы иметь дело с золотом и драгоценными камнями. Я с увлечением отдался работе и вскоре стал первым мастером моего дела, и вот в жизни моей наступила пора, когда подавляемая так долго врождённая страсть властно дала о себе знать и стала расти, поглощая всё остальное.

Когда я оканчивал работу и отдавал заказчику драгоценный убор, мной овладевала тревога, безнадёжность, лишавшая меня бодрости, сна, здоровья. Человек, для которого я потрудился, день и ночь, как призрак, стоял перед моими глазами, украшенный моим убором, и какой-то голос шептал мне: «Ведь это же твоё... твоё... возьми это...». Мне стало ясно, чего требует моя злая звезда, я должен был покориться ей или погибнуть.

Создавая захватывающий сюжет-расследование действий маньяка и детально анализируя механизм аномалии, толкающей на путь преступления, автор исходил из исторических источников (подзаголовок повести – «Рассказ из времён Людовика XIV»). В основе лежат действительные факты: процессы отравителей, имевшие место в Париже 1670-1670-х годов, и реальные исторические лица, в том числе французская писательница Мадлен де Скудери (1607-1701).

Но Гофман пользуется правом художника комбинировать исторический материал по своему усмотрению. Так, создавая образ Кардильяка, он объединяет факты из двух источников: сообщение Вольтера об известном французском ювелире XVII Рене Кардильяке и рассказ Питавалья о венецианском сапожнике.

Этого сапожника весь город считал набожным человеком, и полиция тщетно искала таинственного ночного убийцу, который терроризировал Венецию, пока не помог случай: сапожник заболел, и во время его болезни убийства прекратились, а с его выздоровлением они возобновились, и он был арестован.

Гофман перенёс эту историю в Париж и сделал тайным убийцей ювелира, мотивируя его преступления патологической страстью к драгоценным камням.

Повесть «Мадемуазель де Скудери» предвосхитила характерный для ряда детективных сюжетов Агаты Кристи «дуэт» официального детектива-мужчины и детектива-любительницы, которая расследует дело более верно и проникательно – здесь это Дегре (не исключено, что французский писатель Ж. Сименон имя своего героя-детектива Мегре образовал не без воздействия Гофмана).

Американский писатель Эдгар По (1809-1849), которого нередко именуют родоначальником детективного жанра, развивал данный жанр, вероятно, не без влияния Гофмана и в столь же романтизированной манере.

* * *

Новеллой «Счастье игрока» (1819) Гофман первым открыл для литературы столь популярную в XIX столетии тему одержимости картёжным азартом (одна из вариаций принадлежит перу Фёдора Достоевского в его известном романе «Игрок» (1866)).

Тема эта раскрыта с высочайшей концентрацией: в ограниченных рамках прозаической миниатюры с ёмкой содержательной наполненностью рассказано о судьбах четырёх людей, по-разному подверженных игорной страсти.

Кроме того, Гофман предстаёт здесь мастером живописания светской жизни, причём как бы в её квинт-эссенции, идущей от стилистики французской словесности. Начало такой манере было положено годом раньше, в повести «Мадемуазель де Скудери», но теперь она развернулась во всём блеске. Представление о ней может дать начало новеллы.

Кто не знает, что, приезжая на воды, тем более в разгар сезона, заезжая публика с нарочитым рвением набрасывается на всякие рассеяния и забавы и что колдовской соблазн игры действует здесь поистине неотразимо. Люди, никогда не бравшие в руки карт, становятся рьяными игроками, а уж в высшем обществе хороший тон даже велит ежевечерне являться к карточным столам и проигрывать некоторую толику...

И только на одного из приезжих ни колдовской соблазн игры, ни требования хорошего тона не оказывали никакого действия. Это был молодой барон, родом из Германии – назовём его Зигфрид... За что бы он ни взялся, всегда и во всём баловала его удача. Когда, бывало, речь заходила о необыкновенном счастье Зигфрида, старики, знавшие его с детства, особенно охотно рассказывали случай с часами, происшедший с ним в ранней юности. Ещё не достигнув совершеннолетия и находясь в зависимости, Зигфрид как-то, поистратившись в дороге, оказался на мели в чужом городе, и пришлось ему, чтобы выехать, продать золотые часы с бриллиантами. Он готов был уступить их за бесценок, но выручило то, что в этой же гостинице остановился молодой князь, давно уже приглядывавший себе такую безделушку, и Зигфрид получил за часы денег больше, чем смел надеяться. Прошло года полтора, Зигфрид был уже независимым человеком, когда однажды прочитал в придворных ведомостях, что в лотерею разыгрываются ценные часы. Он взял себе билет, уплатив какой-то пустяк, и выиграл те самые золотые часы, которые продал.

Вскоре он променял их на дорогой перстень – и что же? Некоторое время пришлось ему служить у князя Г., отпуская его со службы, князь презентовал ему, в знак своего особого расположения, всё те же золотые часы с бриллиантами на массивной золотой цепочке!

От анекдота о часах разговор переходил к пресловутому чудачеству Зигфрида, к его упорному нежеланию прикасаться к картам – причуда более чем странная при столь явном везении – и общий приговор гласил, что, вопреки всем своим отменным качествам, молодой барон просто-напросто скряга...

Вскоре обвинение это дошло до ушей Зигфрида, и поскольку его благородной, щедрой натуре ничто так не претило, как скупость, он решил посрамить клеветников и, преодолев на время своё отвращение к картам, откупиться от унижительного подозрения сотней-другой луидоров.

Захватив деньги, отправился он в игорный дом с твёрдым намерением их там и оставить. Однако всегдашнее счастье и тут ему не изменило. Каждая его карта выигрывала. Кабалистические расчёты старых умудрённых игроков разбивались о его невероятное везение.

Как видим, изложение выдержано в великолепном светском тоне, отличаясь очаровательной эlegantностью и непринуждённостью. И далее этот артистизм повествования умножается следующим образом. Начав с Зигфрида с его «невероятным везением», писатель ведёт сюжет к встрече молодого барона с незнакомцем, который поведал ему о своей печальной судьбе (рассказ в рассказе).

В эту дополнительную повесть вплетается ещё одна несчастная судьба, так что уже складывается «рассказ в кубе». Завершает излияния незнакомца повествование ещё об одном случае – тот, четвёртый, повествовал о том, как с помощью игры в карты он пытался заполучить свою возлюбленную, но опять-таки всё окончилось катастрофой.

Услышав эти истории и став свидетелем смерти незнакомца, барон «покаялся не поддаваться прельщениям обманчивого счастья игрока и по сию пору он свято верен своему слову». Так недвусмысленно прочерчивается мораль новеллы: увлечение карточной игрой может обернуться роковой пагубой, посему нужно всеми силами противиться ей.

Произведение носит автобиографический характер – в молодости Гофман на себе испытал превратности этой страсти и дал зарок не брать карты в руки...

Цель проделанного выше обзора – напомнить современной русской аудитории имя удивительного романтика, которым зачитывались в XIX столетии и который имеет все права на наше внимание сегодня, потому что сказанное им два столетия назад остаётся достаточно актуальным и для нас с нашей виртуальностью и «оцифрованностью».