



Н. Максикова

*Э. Т. А. Гофман в восприятии Ф. Геббеля:
«Эликсиры дьявола» и «Теновева»*

Геббель начал свой путь в искусстве в начале 30-х годов XIX века, когда были живы традиции Гёте и Шиллера, не потеряли своей актуальности художественные открытия романтиков, а в европейской литературе формировались программные установки молодой реалистической школы. Начинаящий художник вырабатывал свое эстетическое кредо в процессе осмысления творческого опыта предшественников и современников. Круг чтения Геббеля был очень широк, в юности он читал много и бессистемно, подвергая с годами прочитанное строгому критическому анализу, ниспровергая своих прежних кумиров; подобной участи не избежали даже Шиллер и Клейст, некогда так восхищавшие его. Среди немногих оставшихся непререкаемых для молодого драматурга авторитетов оказался Э. Т. А. Гофман. Дневниковая запись Геббеля, сделанная в начале 1842 года, когда он уже громко заявил о себе на немецком Парнасе, звучит как панегирик Гофману: «Я очень любил Гофмана, я продолжаю его любить, и чтение “Эликсиров дьявола” рождает во мне надежду, что я смогу любить его вечно. Как много из того, что служило мне когда-то духовной пищей, валяется сейчас позади меня бесполезными отбросами»¹.

Такую восторженную оценку обычно критически настроенного Геббеля можно объяснить только близостью творческих позиций обоих художников. Геббелю импонировал подход Гофмана к изображению действительности, его умение отразить вневременные проблемы через конкретно временное, театральность его прозы, а самое главное — внимание к безднам человеческой души, к расколотому сознанию, осмысливаемому на уровне не столько метафизики, сколько психологии. Его привлекала диалектика субъективного и объективного начал в художественной манере Гофмана: пристальное внимание к действительности в сочетании с безудержным полетом творческой фантазии («все написанное Гофманом проистекает из бесконечной глубины души» и одновременно наполнено «теплой, сияющей жизнью»²). Декларируемый Лотаром-Гофманом в «Серапионовых братьях» художественный принцип сочетания внутреннего и внешнего миров в творчестве художника («...пусть каждый... сначала точно убедится, что он

действительно видел и созерцал изображаемый предмет, или, по крайней мере, пусть ревностно стремится отделать возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь, выведет изображаемое из внутреннего мира во внешний. Только при таких условиях собрания наши будут покоиться на прочной основе и мы будем вправе ждать от них живительной пользы для каждого из нас»³) вполне разделял Геббель, который в глубинах собственного внутреннего мира обнаруживал проблемы, тревожащие немецкого интеллигента, находящегося в индивидуалистической оппозиции по отношению к окружающему миру. Отсюда интерес к человеку, который, по выражению А. В. Карельского, «обмирщен, поставлен в гущу реальности»⁴, сознание которого подчинено «принципу симультанности» (В. И. Грешных), свойственный как Гофману, так и Геббелю.

В творческом наследии писателя Геббель особо выделял роман «Эликсиры дьявола» («...большая часть из написанного Гофманом переживает себя, но его “Эликсиры дьявола” останутся в высочайшей степени значительной книгой»⁵), считая, что именно это произведение ближе всего стоит к действительности, почувствовав, вероятно, что истоки его мрачной тональности кроются в гуще реальной жизни, окружавшей автора: «Эликсиры дьявола» создавались в период крайне неблагоприятный в биографии Гофмана, когда после разрыва с труппой Йозефа Секонды он лишился не только средств к существованию, но и перспектив на будущее. Ситуация отягощалась физическими недугами — обострением подагры и воспалением легких. Писатель признавался в своем дневнике: «Мужество покинуло меня»⁶. Очевидное доминирование в романе психологического начала объясняется не только желанием автора познать тайны человеческой психики, но и разобраться в лабиринтах собственного сознания. В любовных томлениях Медардуса слышны отзвуки страсти его создателя к недоступной для него Юлии Марк, которой он давал уроки музыки. Если монах использовал совместную с объектом своей страсти молитву как средство возбуждения «восторгов дольного сладострастия»⁷, то Гофману для этой цели служила музыка. Признания героя перекликаются с откровениями автора, доверенными дневнику: Медардус — это одно из отражений в зеркале искусства самого Гофмана. В этой связи примечательна даже такая деталь, как каштаново-коричневый цвет сюртука героя: именно такого цвета носил Гофман фрак в Бамберге, где пережил все упоение и всю муку своей любви.

Трагическое мировосприятие писателя, остро ощущавшего неустойчивость своего бытия, было понятно Геббелю, художнику с экзистенциальным типом мироощущения, порожденным как причинами глобального масштаба — осознанием им идейного кризиса в Европе, так и житейскими обстоятельствами: ужасающей нищетой и отсутствием перспектив. Чего только стоит одно признание: «Страх перед голодом мучает меня ежечасно!»⁸ Дневнико-

вые записи периода 1835—1947 годов пестрят такими фразами, как «ад жизни»⁹, «жизнь — обморок»¹⁰, «жребий человека — быть кормщиком бурной ночью в незнакомых водах»¹¹, которые выражают трагическое мироощущение художника. О том, что Геббель, автор «Геновевы», был очень внимательным читателем «Эликсиров дьявола», свидетельствуют и сумрачный колорит обоих произведений, и многочисленные переключки между ними на уровне сюжетных ситуаций, мотивов, персонажей, символики, вплоть до прямых аллюзий. Очевидно даже сходство в распределении психологических ролей персонажей: в мужских образах доминируют демонические начала, в женских — чистота и святость. Интересен тот факт, что «Эликсиры дьявола» и «Геновева» являются в определенной степени очень личными произведениями. Если роман Гофмана создавался под знаком любви к Юлии Марк (писатель признается в дневнике в период работы над «Эликсирами дьявола», что его «романтическое настроение» в отношении к возлюбленной «пробуждается, оживает и утверждает свое прежнее право сводить меня с ума...»¹²), то «Геновева» — к Эмме Шрёдер. Эта пьеса — самое интимное из произведений драматурга, о чем он прямо заявил в предисловии: драма носит «слишком личный характер и находится в тесной связи с моим личным жизненным опытом»¹³. Ее вполне справедливо называют «поэтической исповедью» (И. Мюллер) Геббеля, пережившего летом 1840 года любовное увлечение недоступной для него по социальному статусу дочерью гамбургского патриция. В страстных монологах Голо, обращенных к Геновеве, звучат любовные признания самого автора. В письме от 19 июля 1840 года Геббель описывает свое чувство к Эмме: «С того дня, как я увидел это милое создание, я нахожусь как в угаре, который переполняет мое сердце и голову»¹⁴. Спустя несколько дней — новое признание: «Весь мир слился в девушке, ее пылающие губы — средоточие всего возможного и мыслимого блаженства, а мужчина — весь олицетворение жажды»¹⁵. Мечта Геббеля о поцелуе превращается в маниакальную идею его героя. Драматург крупным планом, «покинематографически» выделяет в монологах Голо, любующегося возлюбленной, часть лица, наиболее притягательную для него самого: «сладкие губы» (“süsse Lippen”), «трогательно-сладкие уста» (“rührend-süßer Mund”)¹⁶. Психологический парадокс, которому так привержен художник в своих драмах, переносится из сферы искусства в область действительности: адресат Геббеля — Элиза Ленсинг, ожидавшая летом 1840 года от него ребенка. В дневниках, письмах за период лета—осени 1840 года признания в любви к Эмме чередуются с приступами раскаяния по отношению к Элизе, превратившей свою любовь к Геббелю в акт бескорыстного служения ему. Сам художник, вероятно, ощущал себя по отношению к Элизе одновременно Голо и Зигфридом. Фраза Зигфрида в эпилоге: “Ich peitschte einen Engel” («Я бил ангела»)¹⁷, когда он узнает о невинности Геновевы, переключается с признанием Геббеля, мучимого раскаянием по отношению к Элизе: «Бить

ангела и при этом требовать, чтобы он не проливал кровь и слезы. Я подлец, который требует этого»¹⁸.

В творческой эволюции Геббеля роман Гофмана сыграл роль, аналогичную «Новой Элоизе» Руссо в художественном становлении Гёте, автора «Страданий юного Вертера». Если внешний толчок к созданию «Геновевы» Геббель получил после чтения трагедий Фридриха Мюллера и Людвиг Тика, то внутренний импульс в интерпретации старого житийного материала в соответствии с духом современности, безусловно, исходил от «Эликсиров дьявола». Неслучайно, завершив «Геновеву», Геббель вновь перечитывает роман, как бы сверяясь с ним. Экспериментальные ситуации, моделируемые Гофманом для своего героя, незаурядной личности, которую ощущение исключительной свободы распинаят между запредельными величинами, между Христом и Сатаной, привлекают Геббеля, проявлявшего особый интерес в период работы над «Геновевой» к сложной диалектике взаимоотношений добра и зла, к взаимопереходам противоположностей, когда «добро порождает зло, которое вновь превращается в добро»¹⁹, к их отражению во внутреннем мире индивида. Именно в «Геновеве» со всей определенностью обнаруживается направление эволюции идеи дуализма художника от жесткой оппозиции противоположностей, имевшей место в «Юдифи», к их амбивалентному соотношению. Образ Медардуса — «агента зла» (Н. Я. Берковский), его эгоистически переживаемое «я», его стремление к сверхчеловеческому, проявившееся в энергии разрушения, ориентирует драматурга на воплощение новой ипостаси трагической личности: героя, который сам себя освобождает от пут нравственности и бросает вызов Богу, сознательно выбирая зло. Поэтому Геббель видит в роли трагического героя не мученицу Геновеву, а ее антагониста — Голо. Среди многочисленных литературных предшественников геббелевского Голо, начиная с ученика софистов Ясона Еврипида и заканчивая «бурным гением» Олоферном, Медардус психологически ему наиболее близок. К этому герою Гофмана вполне применима характеристика, данная Геббелем Голо: «пламенный горячий характер», действующий «дьявольски из человеческих побуждений»²⁰. Образы обеих персонажей отразили в обобщенно-философском виде эволюцию индивидуализма XIX века, поэтому в какие бы костюмы их ни рядили авторы, в каких бы декорациях ни разворачивалось действие, они являются «жертвенным даром духу времени»²¹. Геббелю показалось интересным исследовать мотивы поведения Голо, но для этого было необходимо пересказать старую легенду по-новому, отказаться от лубочных образов народной сказки и смоделировать характеры персонажей в соответствии со своим философско-эстетическим кредо, в котором общей генерализирующей линией является идея дуализма, осмысливаемая драматургом как извечное противостояние между единичным и общим, между индивидом и миром. Перенеся идею дуализма из сферы метафизики в область

человеческого общения, художник приходит к выводу, что трагической личностью становится человек, лишенный внутренней гармонии, реализующий свою индивидуальность в «деяниях», которые следует рассматривать как попытки части оторваться от целого, при этом вектор направления «деяния» может быть как положительным, так и отрицательным.

Философское осмысление действительности сочеталось в творчестве Геббеля с вниманием к глубинам внутреннего мира индивида, который всегда мыслился им в духе романтической эстетики, под чьим влиянием в конце 30-х годов формировались его эстетические пристрастия. Художественное видение драматургом человека вполне вписывалось в романтическую идею личности, она же задавала тип героя, характер которого складывался как совокупность противоположных, часто взаимоисключающих качеств. В этой дисгармоничности уже была изначально заложена предпосылка неизбежности катастрофы. Неистовые метания из крайности в крайность, острая обнаженность чувств, титанизм, вызов общественным нормам — все это отличительные признаки романтического героя, опровергающего общепринятые нормы и противопоставляющего себя массе. Антитеза «гений — масса», характерная для романтической идеологии, сохраняет для Геббеля свою значимость и проясняет его «идею человека». Первоначально понятие «гений» художник связывал в духе традиций немецкого романтизма с творческой личностью. Затем, обратившись к самой значительной исторической фигуре XIX века Наполеону Бонапарту, Геббель расширил пределы понятия, четко разграничив две ипостаси «гения»: *Kunstgenie* (художник, гений искусства) и *Tatgenie* (деятель, гений поступка)²². Предназначение «гения» — возвышаться над эпохой, способствовать прогрессу человечества, но при этом «художнику» и «деятелю» отводятся различные функции. В начале 30-х годов начинающий драматург придерживался концепции «искусства-религии» ранних романтиков, в которой художник играет роль посредника между человечеством и мировой волей и, следовательно, возвышается над человеческой массой. Однако реальная практика опровергала истинность данной установки: Геббель жил в эпоху, имевшую иные, по сравнению с романтизмом, художественные задачи — постижение жизни во всей ее сложности и многообразии. Еще Гофман, оставаясь в целом в рамках романтизма, проявлял неизменный интерес к изображению действительности, расширяя от романа к роману их социальное пространство, акцентируя все большее внимание на человеке и его связях с социумом, что позволило ему не только обогатить романтическое наследие социально-сатирическими мотивами, но и по-новому переосмыслить проблему «художник — масса». В романе «Житейские воззрения кота Мурра» (1821), по наблюдению К.Г. Ханмурзаева, «классическая дихотомия “художник — обыватель” теряет свои четкие контуры и границы»²³. В свете новых задач, стоящих перед современным искусством, Геббель полагал, что художник

должен быть связан с жизнью своего времени, жить с ним в унисон, тогда его искусство приобретет общественно значимый характер: «...в его потребностях скажутся потребности мира, в его фантазиях выразятся образы грядущего»²⁴. Легкоранимый, чувствительный по натуре человек, Геббель очень остро переживал свое униженное положение, болезненно ощущал несоответствие своих возможностей и потребностей. Этим обстоятельством объясняются его резкие инвективы против «массы» в годы юности. Позднее художник откажется от категорически негативных оценок «массы». В духе Гофмана он разделит человеческое общество на художников и не-художников («К поэту», 1845). Признавая, что извечный удел художника — быть всегда отвергнутым и непонятым своим временем («...с яростью бездушной и тупою // Твой век тебя отвергнет откровенно»)²⁵, Геббель видит его призвание в служении «массе», человечеству, даже если оно не в состоянии оценить и понять его труд: «Так не жалея себя, но неустанно // Скорби о людях, что презрев твой гений, // Себя безмерно обделили сами»²⁶.

Представления Геббеля о творческой гениальности и ее предназначении со временем эволюционировали. В зрелые годы он будет рассматривать художника не как медиума, но как исследователя, полагая, что художник выявляет закономерности общественного развития, под которыми Геббель понимал извечное противостояние индивида и мира, и облегчает современникам и последующим поколениям усвоение общественно-исторического опыта, способствуя тем самым нравственному прогрессу человечества.

В отличие от «художника» «деятель» (Tatgenie), подобно «бурным гениям» штурмеров, связан со стихией разрушения. Он использует весь свой энергетический потенциал для ломки устаревших бытийных форм. Молодой Геббель отдавал предпочтение «деятелю», который ценой собственной гибели обеспечивает процесс общественного развития в целом, поэтому он оценивал функцию «деятели» как общественно более значимую по сравнению с деятельностью художника и наделял его правом быть выше всех законов, всех общепринятых моральных установок. «Может ли индивид, вошедший в мир для того, чтобы его изменить и дать ему новые законы, уважать законы, которые удерживают его в нынешнем состоянии»²⁷, — размышляет драматург о Наполеоне, который навсегда останется для него воплощением «гения поступка». В героях-бунтарях его привлекала неистовость, бьющая через край энергия разрушения. Интерес драматурга к сильным личностям, умеющим бросать вызов судьбе и посягающим в попытках самоутверждения на интересы других, был вызван не только приверженностью традициям «Бури и натиска» и романтизма, увлечением Наполеоном, но и особенностями его собственной натуры. В своих эстетических представлениях Геббель исходил из посылки, что художественный образ и его творец в своих душевно-эмоциональных возможностях находятся в соответствии и уравновешенности. Владея характерами и судьбами своих геро-

ев, он наделял их собственными индивидуалистическими устремлениями. Одаренный недюжинным талантом, жаждой славы, желанием вырваться из оков унижительного существования, Геббель приходит к мысли о том, что реализовать свои способности, состояться как художник он сможет только переступив через определенные нравственные установки, через сделку с совестью. Дневники драматурга сохранили его признания, звучащие как жизненные максимы, высказанные его персонажами. Мечтая выбиться из тисков нужды, из тупика своих взаимоотношений с Элизой Ленсинг, брак с которой он рассматривал как препятствие на пути к осуществлению его призвания, Геббель, подобно Голо, призывал самого себя к подлости: «Стряхни всё, что мешает тебе в твоём развитии, даже если этим “всё” будет человек, который тебя любит»²⁸. В Медардусе драматург, безусловно, почувствовал нечто созвучное его собственным тайным стремлениям, своего рода «родственную душу». Вдохновленный этим персонажем, который идет по жизни «гонимый разладом двух устрашающих начал»²⁹, Геббель моделирует в «Геновеве» ситуации по аналогии с «Эликсирами дьявола». Сцена прощания героини с мужем, когда Голо стал невольным свидетелем проявления ее чувств, является не только аллюзией на сцену первой встречи Медардуса и Аврелии в исповедальне монастыря, но и несет ту же функциональную нагрузку: служит психологической завязкой. Томимый экзальтированной любовью к святой Розалии монах увидел в Аврелии её телесное воплощение, поверил в мнимое и страстно возжелал зла: «Образ ее не покидал меня, я корчился на моем жестком одре и заклинал святых, нет, не спасти меня от совращающего морока, одолевавшего меня, не избавиться мою душу от вечной гибели, а свести меня с желанной, развязать узы моей клятвы, вернуть мне свободу, а я отпаду и паду в грехе!»³⁰. Образ Геновевы в момент ее прощания с Зигфридом так же расщепляется в сознании Голо. Та, которую он воспринимал как святую, ведет себя, как обыкновенная женщина: “...Genoveva liebt und weint, // Sie ist ein Weib, Sie ist ein Weib wie keines”³¹ («Геновева любит и плачет, она женщина! Она женщина, и еще какая»). Л. Лютехаус метко определил сцену прощания как «инкубационный период эротически-сексуальной и агрессивной страсти Голо»³², ибо она имеет основополагающее значение в эволюции характера героя: это начало распада его личности. Драматург с помощью эпизода прощания создает для Голо экстремальную ситуацию, выявляя латентные качества его души, не осознанные им самим. Слезы Геновевы, ее прощальный поцелуй явились для юноши озарением. Он понял, почему ранее не находил в себе силы взглянуть ей в глаза, а когда встречался случайно взглядом, ощущал как «свет пронизывал... душу» (“ein Licht durch... Seele fuhr”)³³. Если прежде маркграфиня, воплощавшая для Голо абсолютную духовную ценность, была как бы изъята из земного мира, то сцена прощания возвращает ее в мир чувственной красоты, делает досягаемой. Юноша впервые

почувствовал власть любви: “O Liebe, niemals hab Ich dich erkannt, // Doch jetzt erkenne ich dein heilig's Recht”³⁴ (О любовь! Я никогда не знал тебя, но сейчас я признаю твое святое право). Природа любви Голо сложна, в ней переплетаются различные мотивы, но чувственное начало доминирует. Именно прощальный поцелуй, подаренный Геновевой мужу, пробуждает страсть Голо: “O, wie sie küsst! Man füllt's indem man's sieht”³⁵ («О, как она целует! Ощущаешь [вкус поцелуя], когда видишь»). Чувственность определяет характер любви героя. Это страсть, влечение, подобное уничтожающей стихии огня. И если Медардус «пламенел, увидив Аврелию»³⁶, то Голо мечтает своей любовью разжечь вселенский пожар: “Du bist's, die diese kalte spröde Welt // Durchflammen, schmelzen und verzehren soll...”³⁷. («Ты — это то, что призвано воспламенить, растопить, уничтожить этот холодный, безжизненный мир...»). Герой осознает, что страсть ставит его вне законов человеческих и божеских, но не в силах противостоять стихии чувства. Он мечтает украсть поцелуй Геновевы, лежащей в обмороке, понимая, что это шаг по направлению к нравственному падению: “Ich muss, ich will sie küssen und mich dann, // Vor Wonne zitternd, vor dem steilsten Hang // Herunterstürzen in des Abgrunds Nacht”³⁸. («Я должен, я хочу ее поцеловать, а потом, дрожа от блаженства, рухнуть с крутизны откоса в бездну ночи»).

Целостность геббелевского универсума зиждется, как в мистерии, на соответствии онтологических и этических законов. Поцелуй, которого домогается Голо, нарушает основы мирового порядка: “Welt — End ist da, nachdem du dies gedacht, // Gott, aufgestört aus seiner ewg'en Ruh, // Erbebt sich schauernd und verriegelt stumm // Den Schöpfungsborn, damit nicht einst ein Mensch // Geboren wird, der, was du denkst, vollbringt”³⁹. («Бог, потревоженный в своем вечном спокойствии, содрогнется от ужаса и молча перекроет источник творения, чтобы никогда не родился человек, который совершит то, что задумано тобою»). Любовь Голо, как в романе Гофмана, приобретает характер злого рока. Герой обречен, ибо его чувство незаконно (возлюбленная — чужая жена), безответно и противоестественно (возлюбленная не земная женщина, а святая). В его сознании любовь и смерть отождествляются; возникает сравнение любовных объятий с гробом (“Sie liegt im Arm mir, wie im Sarg”), любви с адской бездной, огнем, смертью: “Du bist nicht Leben, du bist Tod. // Du bist des Todes schönste, höchste Form”⁴⁰. («Ты — не жизнь, ты — смерть, ты — прекраснейшая и высшая форма смерти»).

В страсти Голо, как у Медардуса, сливаются «Эрос и Танатос», этот мотив варьируется на протяжении всего развития действия трагедии и достигает наиболее полного воплощения во сне Голо (4 действие, 1 сцена). Мотив сна играет в «Геновеве» значительную роль, однако несколько иную по сравнению с романом Гофмана. Если Гофману традиция художественного использования сна позволяет, перескочив «через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику»⁴¹, выявить предна-

чертанное для героев, то в трагедии Геббеля сон выступает как виртуальная реальность, «как другая возможность жизни»⁴², в которой автор испытывает саму идею и человека ею. Благодаря ситуации сна драматург получает возможность сосредоточить внимание «в точках кризисов, переломов, катастроф»⁴³. Голо видит во сне Геновеву, истекающую кровью, кровью истекает он сам: он вскрыл вены ей и себе. Геновева пытается закрыть его раны, а он ее, но поздно: они умирают в объятиях друг друга в предсмертном поцелуе, которого Голо с маниакальным упорством безуспешно добивается от объекта своей страсти наяву. В смерти герой достигает высшего блаженства:

Nun waren Hass und Liebe ausgesöhnt,
Der Hass fand in der Wunde, die er schlug,
Sein süßes Grab, die Liebe, die umsonst
Zu heilen suchte, was unheilbar war,
Verging in Tränen, und ein höhres
Gefühl, das alle beide sind vereint...⁴⁴

(«В этот момент примирились любовь и ненависть. Ненависть нашла в ране, которую сама нанесла, свою сладкую могилу, любовь, которая напрасно пыталась лечить то, что неизлечимо, прошла в слезах, и более высокое чувство соединило любовь и ненависть»). Мотив любви-ненависти как родового проклятия, довлеющего над потомками греховного рода, к которому принадлежат главные герои «Эликсиров дьявола», выступает в трагедии Геббеля как неосуществленная реальность, как плод распаленного страстью воображения героя и проявление скрытых садомазохистских наклонностей. Гипертрофированное «я» Голо искажает его привязанности, порождает злое начало, уничтожающее все, что ему особенно дорого. Автор вводит эпизод из отрочества своего героя, проясняющий его аномальную любовь-ненависть к Геновеве. Перебирая струны музыкального инструмента, Голо случайно извлек пронзающие душу звуки, благодаря которым он смог вкусить «чудесное наслаждение смертью» («die wunderbare Todeswollust»)⁴⁵. Герой порвал струны и разбил инструмент. Впоследствии он испытает подобные чувства, когда будет искушать Геновеву на сопричастность греху: «Man trifft sie, wie eine Saite trifft! // Die Antwort ist ein wunderbarer Ton! // Durch Foltern ward sie immer schöner noch, //Vielleicht ist sie am schönsten, wenn sie stirbt»⁴⁶. («Ее коснуться, как струны коснуться! В ответ получишь чудный звук! Мученья сделали ее еще прекраснее, быть может, в смерти она достигнет высшей красоты»). В многосоставной любви Голо чувственное влечение сочетается с жаждой обладания тем, что принадлежит другому, с желанием самоутверждения. Страсть Голо, по меткому определению К. Мая, «проявление демонов эгоизма»⁴⁷, — это себялюбие, сосредоточенность на самом себе, следовательно, отступление от Бога, олицетворявшего в этике Геббеля нравственный закон. Украденный у лежащей в обмороке Геновевы поцелуй стал для Голо

своего рода эликсиром дьявола: он высвободил имморальные силы, дремавшие в его душе. Герой с ужасом ощущает в себе активность «подпольного человека», который навязывает ему условия игры. Страсть Голо достигает масштабов, превышающих возможности личности, приобретает статус некой самостоятельной внешней силы по отношению к персонажу. На вопрос приходящей в себя Геновевы: “Wer bist du, Mensch?” (Кто ты...?) — Голо дает на первый взгляд странный ответ: “Ich glaube, Ich bin Golo”⁴⁸. («Я думаю, я Голо»). Автор фиксирует этой репликой начало процесса расщепления личности героя, который слышит в себе «подпольного человека» и ужасается: “Wer spricht aus mir? Ich nicht! Schweig, böser Geist!”⁴⁹ («Кто говорит во мне? Не я! Молчи, злой дух!»). В монологах героя, как в дуэте, начинают переплетаться, сталкиваться два голоса, ведущие каждый свою партию: голос страсти, эгоистического себялюбия, и голос совести, нравственного долга. «Подпольный человек» утверждает: “Ich bin ein Schurk // Nun hab ich Schurken recht” («Я подлец. У меня отныне есть право подлеца»), а «дневной человек» тут же умоляет: “O Genoveva, halte mich!”⁵⁰ («О Геновева, держи меня!»).

Трагическое развитие мотива двойника в «Геновеве» перекликается с мотивом двойничества в «Эликсирах дьявола». В романе Гофмана герои расщепляются, множатся, переставая понимать не только мир вокруг, но и самих себя. Медардус с ужасом констатирует: «Подлинное мое “я” превратилось в лютую игру обстоятельств и, распавшись в чужеродных образах, качалось, как в море. Я безнадежно потерял самого себя»⁵¹. Двойники превращаются в оборотней, заполняющих художественное пространство романа, становятся метафорой не только темного сознания человека, но и жизни, которую Гофман в момент написания «Эликсиров дьявола» воспринимал как игральное зло. На примере Медардуса писатель прозревал наличие в человеке стихии зла, индивидуализма, несущего разрушение как миру, так и самой личности, подталкивающего ее к опасному пределу, за которым она обречена на духовную гибель. К. Г. Ханмурзаев, определяя место образа Медардуса в истории развития европейского индивидуализма, причисляет его к фигурам переходного типа, знаменующим собою «переход от аристократического имморализма ренессансного типа к вульгарному эвдемонизму “среднего человека”, стремящегося доказать, что он “право имеет”»⁵². Гофман выявил сложную взаимосвязь между свободой и необходимостью: чем сильнее тяга индивида к абсолютной свободе, тем сильнее его зависимость от необходимости в лице различного рода факторов, включая наследственный. Герой сам страдает от зла, причиненного другим, отсюда его жалобы: «Я жертва темной судьбы»⁵³.

Однако двойничество героев Гофмана — это отражение не только расколотого мира, где царит зло, но и сознания, расщепленного стихией бессознательного и больной психикой. Как известно, в бамбергский период жизни писатель, сблизившись с врачами Фридрихом Маркусом и Фридрихом

Шпейером, проявлял особый интерес к психопатологическим состояниям, позднее он ознакомился с трактатами «О мировой душе» Шеллинга и «О темной стороне естественных наук» Г.Г. Шуберта, посвященными проблемам бессознательного. «Больное» сознание Медардуса, Викторина, Евфимии и других потомков художника Франциско и «белой дьяволицы» — не столько метафора, сколько клиника. Над Голо, в отличие от героев Гофмана, не тяготеет генетический фатум: он свободен и от дурной наследственности, и от родового проклятия, «тневые» стороны его души — это не расстройство психики, а метафора разъединенного индивидуализмом сознания. Он, подобно персонажам Достоевского, — герой-идеолог, который хочет проверить истинность своих идей практикой собственной жизни и сделать выводы, но ему мешают внутренние преграды — нравственное чувство, совесть, «дневной человек», поэтому в сферу своих экспериментов Голо вовлекает не только Геновеву, но и Бога. Рискуя жизнью, он поднимается на башню, загадав, что если не разобьется, то получит от Бога санкцию на свое преступление, превратит его в соучастника. Реализуя «право подлеца», Голо, наделенный автором склонностью к рефлексии, страдает от внутренней борьбы, он превращается не только в субъект, но и объект своих же экспериментов. Внутреннее раздвоение героя выявляет многослойность его сознания и неоднородность побудительных мотивов его поведения, определяемого целым комплексом идей, в котором, как в цепной реакции, каждая предыдущая порождает последующую. Бескомпромиссная позиция Геновевы вызывает ярость героя, который ищет источник зла не в себе, а вовне, в Геновеве, не отвечающей на его чувство. Герой разбивает меч, освященный маркграфиней на правое дело защиты несправедливо обиженных. Темное начало на какое-то время одерживает верх. Автор постоянно подчеркивал, что преступление Голо состоит не в любви к Геновеве, а в том, что в своем презрении к людям он низводит ее до уровня средства, с помощью которого он сможет достичь своей цели. Геббель предоставил Голо возможность достойно выйти из нравственного тупика, куда его загнала страсть. Драматург ввел историю о подвиге благородства девы-язычницы Фатимы, которая нашла в себе силы отказаться от своего счастья во имя счастья любимого человека. Однако Голо с его индивидуалистическим своеволием не способен на любовь-жертву, любовь-сострадание. Титанизм героя, бросившего вызов Богу, закономерно привел его к нигилизму. Монолог Голо над телом Драго, ставшего первой жертвой его интриги против Геновевы, звучит как манифест нигилизма: “Ein Mord! Was ist ein Mord? Was ist ein Mensch? // Ein Nichts! So ist denn auch ein Mord ein Nichts!”⁵⁴. («Убийство! Что есть убийство? Что есть человек? Ничто! Но тогда убийство — тоже ничто!»).

Не добившись от объекта своей страсти спасительного поцелуя, который, как мечтал Голо, мог бы сразу вернуть ему утраченное единство души, герой прокликает возлюбленную. Теперь он одержим новой идеей: возвы-

ситься до уровня прежнего Голо, благородного рыцаря, превратив святую в соучастницу своего греха: “...Ich wollte sie // Erniedrigen. Das war der einzige Weg, // Der mir noch blieb, mich wieder zu erhöhⁿ”⁵⁵ («...я хотел бы ее унижить. Это единственный путь, который еще остался для меня, чтобы вновь возвыситься»). Голо искушает Геновеву перед казнью, предложив ей сделку с совестью: она может спасти свою жизнь и жизнь своего ребенка, если подаст ему кубок с отравленным вином. Геновева в ответ выливает ядовитое питье на пол, глядя Голо в глаза. Поступок маркиграфини побуждает его найти новое идеологическое обоснование своему преступлению: Геновева слишком хороша для этого мира, поэтому должна достаться Богу.

Противостояние геббелевских персонажей не является механическим противопоставлением добра и зла. Оно имеет характер идеологического противостояния: каждый из героев представляет различные мировоззренческие позиции. Голо — не просто преступник, он идет дальше своего предшественника Медардуса: Голо — теоретик преступления. Индивидуалистическое своеволие порождает в нем сознание «права подлеца». Чтобы выявить первоисточники идеологической установки героя, скрытой в недрах его подсознания, Геббель расширяет хронотоп пьесы за счет воспоминаний о его детстве, в свете которых становится ясно, что Голо не вдруг стал жертвой темных сил. С точки зрения философии и психологии, теньевые стороны человеческого «я» составляет стихия бессознательного. Еще Лейбниц учил, что в природе не существует подлинной «пустоты». Психологическая жизнь также непрерывна, как жизнь физическая, следовательно, сознательные представления вызревают в бессознательном, в «темной душе»⁵⁶. Согласно современным научным данным, сердцевина личности закладывается в детстве на основе бессознательно усвоенного человеком жизненного опыта. Скрытые мотивы поведения взрослого определяются «виртуальными образами» его детства⁵⁷. Происхождение Голо темно, мать ему заменила самозабвенно любившая его кормилица Катарина. Однако комплекс брошенного ребенка порождает в душе Голо неверие в саму возможность существования любви и добра и провоцирует на бесчеловечно жестокий эксперимент над кормилицей: у нее на глазах он прыгает в Рейн с целью испытания ее любви. Бросившись спасать Голо, Катарина, не умеющая плавать, едва не утонула. Изощренная жестокость мальчика проявилась в том, что кормилица не знала, что он умеет плавать. «Виртуальные образы» детства определяют «поведение-тест» (Л. Лютехаус) Голо взрослого, когда он станет вовлекать в сферу своих экспериментов не только людей, но и Бога. Внеморальная позиция героя Геббеля определялась общей тенденцией развития индивидуализма, оправдывающего право сильной личности на самоопределение любой ценой вплоть до преступления. «Великие люди всегда будут эгоистами. Их “я” поглощает все другие индивидуальности, находящиеся рядом»⁵⁸, — констатирует художник в своем дневнике.

Эгоистическому своеволию Голо в трагедии противостоит абсолютная духовность Геновевы. Геббель сохраняет в ее образе черты персонажа-маски средневековой мистерии. Характер героини статичен. Несмотря на все удары судьбы Геновева остается отрешенной от всего земного и суетного. Угроза, нависшая над ее жизнью, над жизнью ее ребенка, не меняет ее бескомпромиссной позиции по отношению к Голо. Геббель как в прямой, так и в индирективной форме указывает на принадлежность своей героини к миру трансцендентному. Ее имя всегда появляется в контексте символов и аллегорий, отождествляющих ее с Царицей Небесной. Сама героиня осознает свое призвание в служении Богу. Она не последовала велению сердца и не ушла в монастырь только потому, что на примере трагедии своей сестры поняла, что монастырские стены не уберегут ее от зла, царящего в мире. В замужестве она искала защиту «от натиска мира» (“vor dem Drang der Welt”)⁵⁹, которую не надеялась найти в монастыре. Геббелю была близка мысль Гофмана о жизни как арене борьбы темных сил, поэтому он вводит в пьесу не связанные с развитием сюжетного действия истории эпизодических персонажей (сестры Геновевы, погибшей в огне пожара, который разжег влюбленный в нее рыцарь; старика еврея, безвинно страдающего по вине христиан; рассказ Маргариты о своих злодеяниях). Все они в своей совокупности, согласно авторскому замыслу, должно наглядно демонстрировать, что мир преисполнен зла, а дальнейшая трагическая участь Геновевы является исполнением пророчества о «пределе времени» (“das Mass der Zeit”)⁶⁰, с которого начнется новый круг бытия. Геновеве, «белой розе», предназначено стать искупительной жертвой: она принимает мученический венец, чтобы восстановить гармонию добра и зла в мире. Аналогична функция судьбы Аврелии — «искупать святотатственные бесчинства... преступного рода»⁶¹ и положить конец бесконечной череде преступлений, совершаемых потомками художника Франческо. В философско-этическом аспекте пьесы образ Геновевы призван демонстрировать ту дистанцию, которая отделяет человека с гипертрофированным личным началом от нравственного идеала. Логическим завершением человеческого преступления в универсуме Геббеля является преступление против «нравственного закона», т. е. Бога. Антагонист Геновевы, Голо приходит к пониманию: “Man wird ein Morder. Vatermorder dann, // Weltmorder! Gottesmorder!”⁶² («Становишься убийцей. Затем отцеубийцей, убийцей мира! Убийцей Бога!»). Он переживает драму несогласованности индивидуалистически направленного разума и глубинного духовного «я».

Геббель полагал, что умопостигаемая сущность человека, т. е. его духовность, находится вне всякой причинной и временной связи, определяет себя из себя и действует не иначе, как сообразно своей внутренней природе. Поэтому человек способен поступать согласно представлению о нравственном законе, проявляющемся в нем как непосредственное сознание. Доведя героя до последней черты, драматург обнаруживает в недрах его

души то абсолютное первичное начало, которое противостоит страсти к разрушению и становится залогом его нравственного восстановления. Будучи злым гением Геновевы, Голо не стал ее палачом. Для него невыносимо горек оказался плод «победы», тяжесть ответственности за совершенное: “Das Mass des Grauens, statt der Selligkeit”⁶³ («Мера ужаса вместо блаженства»). Герой прозревает последствия своего «деяния»: “Ich walze meine Tat wie ein Stein // Bergan, und mir ist's recht, wenn sie zuletzt, // Herunterrollend, mich zermalmt”⁶⁴. («Я качу свое деяние, как камень, в гору. Я считаю справедливым, если он, скатившись вниз, сокрушит меня»). В роли колеса судьбы, уничтожающего личность, выступает преступление Голо. Необходимость приобретает в этой связи характер высшей справедливости и законности, становится тождественной нравственности.

Финальная сцена трагедии при бросающемся на первый взгляд сходстве с концовкой «Эликсиров дьявола» обнаруживает различие эстетико-философских позиций их авторов. Действительно, и Медардус, и Голо, каждый по-своему, но пришли к покаянию. Недюжинность их натур дала им силы не отпасть от Бога. Гофман нашел выход для своего героя в небесной любви, соединившей его с Аврелией и принесшей ему обретение самого себя и успокоение. «...Чудотворный внутренний покой, умиротворяющим излучением снизошедший на меня, когда Аврелия изрекла свои последние слова, убедил меня, что смерть Аврелии возвещает мне отпущение грехов»⁶⁵, — признается Медардус. Хотя Гофман в русле общеромантических представлений прозревал наличие в природе неких объективных законов, соединяющих таинственным образом человека и его судьбу, его мировидение вполне вписывалось в событийную схему Гегеля *гармония — хаос — гармония*, отражавшую представление о конфликте как о чем-то быстро преходящем и устранимом в пределах данной ситуации. Работая над «Эликсирами дьявола», Гофман четко обозначил свою творческую задачу: «...отчетливо показать на примере причудливой, удивительной жизни человека, над которым силы небесные и демонические властвовали еще до рождения, все таинственные связи человеческого духа с высшими принципами, что сокрыты всюду в природе и способны блеснуть лишь иногда, так что мы называем эти проблески случайными»⁶⁶. В том, что Гофманом воспринималось как «таинственное», «случайное», Геббель, живший в постромантическую эпоху, видит закономерное. Исходя из представления о мире как об упорядоченном универсуме, он полагал, что «нравственный центр», «идея» не столько управляет, сколько с трудом сдерживает противонаправленные тенденции, способные свергнуть мир в состояние хаоса. Художник рассматривал конфликтность, «дуализм» как универсальное свойство бытия, в котором противоречия не являются чем-то преходящим, произвольным, но имманентно ему присутствующими: оно раскалывает не только бытие, но и саму идею. Художествен-

ный опыт драматурга, воспринимающего реальность как дисгармонию, вступает в противоречие с гегелевской концепцией коллизии, поэтому он настаивает: в подлинной трагедии конфликт «отличается принципиальной неразрешимостью»⁶⁷. Геббель тяготеет к конфликтам «субстанциональным» (В. Е. Хализев), которые выступают как отражение дисгармоничности самого миропорядка и предполагают наличие внутреннего действия, когда эмоциональные и интеллектуальные реакции героев на мир преобладают над их поступками. Установка драматурга на принципиальную неразрешимость трагической коллизии оставляет финал его ранних трагедий открытым: конфликт не исчерпывает себя развязкой действия. Голо, не успевший по роковому стечению обстоятельств спасти Геновеву, наказывает себя, но его поступок не восстанавливает равновесия добра и зла в пределах художественного пространства пьесы: Зигфрид не знает правды о вине Голо и невиновности Геновевы. Суд Голо над собой — лишь свидетельство осознания героем истины и сохранения верности высшему нравственному закону, но не освобождения от мук совести.

¹ *Der Einsame Weg*. Friedrich Hebbels Tagebücher. Berlin, 1970. S. 332.

² Там же.

³ *Серапионовы братья*: Э. Т. А. Гофман «Серапионовы братья»; «Серапионовы братья в Петрограде»: Антология. М., 1994. С. 90.

⁴ *Карельский А. В.* От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 52.

⁵ *Der Einsame Weg*... S. 332.

⁶ *Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы* / Сост. К. Гюгцель. М., 1987. С. 218.

⁷ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола // Голубой цветок и дьявол. М., 1998. С. 299.

⁸ *Hebbel F. Werke: In 2 Bd.* / Hrsg. von K. Pombacher. München, 1978. Bd. 2. S. 505.

⁹ *Der Einsame Weg*... S. 179.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество*... С. 223.

¹³ *Hebbels Werke: In 10 T.* / Hrsg. von Th. Poppe. Berlin; Leipzig, o. J. Bd. 2. S. 248.

¹⁴ *Hebbel F. Werke: In 2 Bd.* Bd. 2. S. 537.

¹⁵ *Ibid.* S. 538.

¹⁶ *Ibid.* Bd. 1. S. 149.

¹⁷ *Ibid.* S. 268.

¹⁸ *Ibid.* Bd. 2. S. 431.

¹⁹ *Ibid.* S. 399.

²⁰ *Ibid.* S. 400.

²¹ *Hebbels Werke: In 10 T.* Bd. 2. S. 248.

²² *Der Einsame Weg*... S. 439.

²³ *Ханмурзаев К. Г.* Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998. С. 291.

²⁴ *Геббель Ф.* Избранное: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 570.

- ²⁵ Там же. Т. 1. С. 112.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ *Der Einsame Weg*... S. 242.
- ²⁸ *Hebbels Werke*: In 3 Bd / Hrsg. von J. Müller. Berlin; Weimar, 1971. Bd. 1. S. XX.
- ²⁹ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола... С. 392.
- ³⁰ Там же. С. 275.
- ³¹ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 147.
- ³² *Luthehaus L.* Opfer der Zeit.: Hebbels "Judith" und "Genoveva". Heidelberg, 1985. S. 136.
- ³³ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 147.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Ibid. S. 148.
- ³⁶ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола... С. 298.
- ³⁷ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 148.
- ³⁸ Ibid. S. 149.
- ³⁹ Ibid. S. 159.
- ⁴⁰ Ibid. S. 148.
- ⁴¹ *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 201.
- ⁴² Там же. С. 198.
- ⁴³ Там же. С. 200.
- ⁴⁴ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 205.
- ⁴⁵ Ibid. S. 158.
- ⁴⁶ Ibid. S. 240.
- ⁴⁷ *May K.* Form und Bedeutung. Interpretation deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart, 1957. S. 237.
- ⁴⁸ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 149.
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ Ibid. S. 187.
- ⁵¹ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола... С. 289.
- ⁵² *Ханмурзаев К. Г.* Указ. соч. С. 282.
- ⁵³ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола... С. 375.
- ⁵⁴ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 202.
- ⁵⁵ Ibid. S. 211.
- ⁵⁶ Цит. по: *Самосознание европейской культуры XX века*. М., 1991. С. 135.
- ⁵⁷ *Мангейм К.* Проблема поколений // Новое литературное обозрение. 1998. №2. С. 22—26.
- ⁵⁸ *Der Einsame Weg*. S. 196.
- ⁵⁹ *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 168.
- ⁶⁰ Ibid. S. 164.
- ⁶¹ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола... С. 469.
- ⁶² *Hebbel F. Werke*: In 2 Bd. Bd. 1. S. 187.
- ⁶³ Ibid. S. 249.
- ⁶⁴ Ibid. S. 211.
- ⁶⁵ *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола. С. 471.
- ⁶⁶ *Э. Т. А. Гофман*: Жизнь и творчество... С. 221.
- ⁶⁷ *Гёббель Ф.* Указ. соч. Т. 2. С. 593.