



Е. Корнилова

Традиции животного эпоса
в романе Э. Т. А. Гофмана
«Житейские воззрения кота Мурра»

Х удожественное мышление Гофмана, творчество которого принято рассматривать как своеобразную антологию романтических мотивов, характерно отличается от манеры его предшественников более глубинными, точнее, *более ранними* формами мифологического мышления. Удивительно, но факт, что этот до конца своих дней отличавшийся скрупулезностью в апелляционном суде прусский чиновник наедине с музами становился взрослым ребенком, чьи проделки и шалости не раз отмечали современники. Напомню хотя бы эпизод с распространением карикатур на высокопоставленных лиц в Познани, в результате чего разразился скандал и Гофман оказался «сослан» в захудалый польский городишко Плоцк. Всю жизнь писатель метался между службой и творчеством, музыкой и литературой и так и не изжил ребяческого отношения к собственным созданиям (Кунц, например, брал на себя решение, какие из новелл войдут в сборник «Фантазии в манере Калло», а какие нет, а довольно сдержанный Шамиссо называл Гофмана «королем безделиц»¹).

Впрочем, все эти черты личности позволили Гофману совершить тот самый переворот в литературе Нового времени, который дает основания считать его ключевой фигурой в истории немецкого романтизма, стремившегося к сотворению собственной мифологии как основы для дальнейшего развития поэзии². «Открытая романтизмом возможность не книжного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке прогресса реалистических и натуралистических форм искусства, выливается в опыты мифологизации быта, при которых архетипы мифомышления выявляются на самом прозаическом материале: эта линия идет от Э. Т. А. Гофмана с его относительно наивной и условной стилизацией жизни к фантастике Гоголя (“Нос”), к натуралистической символической Э. Золя (“Разве Астарта 2-й Империи, именуемая Нана, не символ и не миф?” — спрашивает Т. Манн. — *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Berlin, 1955. S. 348.) и т. п. В этой сфере мы не найдем “мифологических” имен и книжных реминисценций, но архетипические ходы мифической фантазии активно выяв-

ляют в заново созданной образной структуре простейшие элементы человеческого существования и придают целому глубину и перспективу»³.

Широкому распространению мифологических структур в литературе активно способствовал пантеизм — ведущее художественное умонастроение эпохи. Начиная с Гёте, обратившегося к Спинозе, пантеизм присутствует в лучших образцах поэтического творчества; все важнейшие теоретики романтической мысли связаны с пантеистическим мировоззрением — Шеллинг в своей «Философии природы», Новалис в «Цветочной пыльце», Тик в лучших новеллах «Фантазуса»... Но если у Людвиг Тика одушевленность природы лирична, то у Гофмана в силу игровой, комической природы его таланта — гротескна. Это вовсе не значит, что в гофмановских текстах невозможно обнаружить музыкально-лирических описаний, столь характерных для манеры Тика⁴, — речь идет о преобладающих тенденциях. В этом смысле «одушевленность» гофмановских описаний сродни скорее *анимистическому мышлению* самых ранних форм становления поэзии и мифологии. Типично гофмановское одухотворение объектов и явлений окружающего мира, очень органичное для мифа и сказки, в современном поэту мире начала XIX века привычно сохранялось только в сознании ребенка, для которого сказочный мир наделенных душами предметов и животных с их бесконечными метаморфозами — более живая реальность, чем скучные страницы учебников и книг, фиксирующих эмпирически проверенные знания. Благодаря природе своего гения Гофман — один из самых знаменитых сказочников эпохи повсеместного увлечения авторской сказкой. На фоне Гауфа или Андерсона в общем объеме гофмановского творчества количество написанных им сказок невелико, но «Золотой горшок», «Щелкунчик и мышинный король» или «Принцесса Брамбилла» — сказки, обессмертившие имя своего создателя.

Обращение к традициям животного эпоса было закономерным этапом в развитии творчества Гофмана. Под «животным эпосом» мы станем понимать не столько сложившееся в литературоведении XIX века жанровое определение средневекового городского цикла о животных «Ренар», т. е. круга «Романов о Лисе», а всю совокупность разнообразных фольклорных и литературных жанров, героями которых являются животные, как это принято в монографии Е. А. Костюхина «Типы и формы животного эпоса». Именно в этой монографии, в частности, читаем: «Поскольку фольклорный животный эпос — явление сложное, синкретическое, то дороги от него ведут к разным литературным явлениям... Животный эпос прорастает в литературу во множестве форм. Можно говорить не только о схеме “миф — сказка — басня”, но и о схемах “миф — предание — бестиарий”, “миф — сказка — сатирический роман”»⁵.

Естественно, определение «сатирический роман» по отношению к «Житейским воззрениям кота Мурра» Гофмана может показаться однобо-

ким и несущим оттенок вульгаризации, но если подробно исследовать приемы, использованные автором для создания атмосферы комического в этом законченно-романтическом сочинении, нетрудно обнаружить его жанровые корни в особенностях поэтики сказок о животных.

Разумеется, непосредственным предшественником Гофмана в сфере использования образов животного эпоса, чье поведение моделируется по образцу поведения людей, среди романтиков был Людвиг Тик. В его пьесах для чтения «Кот в сапогах» и «Принц Цербино» Кот изображался как самый дерзкий и удачливый авантюрист-предприниматель только формирующейся буржуазной эпохи. Сам Гофман в тексте «Житейских воззрений...» не раз напрямую ссылается на Тика, утверждая, что *«его серый проказник одарен разумом и происходит из рода знаменитого Кота в сапогах!»* (59). Впрочем, эта отсылка могла бы относиться и к сказке Шарля Перро, если бы не ряд примечательных обстоятельств, связавших персонажа Тика с гофмановским Мурром, а именно воспоминания о достоянном предке Гинце фон Гинценфельде, а также кошачья любовь к высокой поэзии: Кот в сапогах декламирует «К месяцу» Гёте, в то время как Мурр цитирует из «Эгмонта», а позднее намеревается вступить в состязание с Тассо и Ариосто на их собственной почве — сочинить *«героическую поэму о двадцати четырех песнях»* (65)...

Всепроникающий комизм и карнавальная стихия, порождаемая уже наличием самой маски животного, стремящегося сорвать венок с чела знаменитых поэтов, столь увлекает Гофмана, что кота он делает главным действующим лицом романа (см. заглавие и предисловие издателя), в который только случайно попадают отдельные листы из жизнеописания на время приютившего Мурра капельмейстера. *«Оказывается, когда кот Мурр излагал на бумаге свои житейские взгляды, он, нисколько не обинуясь, рвал на части уже напечатанную книгу из библиотеки своего хозяина и в простоте душевной употреблял листы из нее частью для прокладки, частью для просушки страниц. Эти листы оказались в рукописи, и их по небрежности тоже напечатали, как принадлежащие к повести кота Мурра!»*, — иронически оправдывается «издатель» (40). Эта ирония, рассчитанная на принимающего игровой принцип читателя, естественно апеллирует к традиции, сложившейся в самые отдаленные времена. Как указывают исследователи ранних форм развития словесного творчества, произведения, героями которых являются животные, «появляются на исходе мифологического мышления, когда представление о единстве человека и природы сменяется осознанием их различий»⁶. Поэтому животная проза изначально связана с переодеванием, преображением, карнавалом и, следовательно, включает в себя все формы и оттенки комического⁷.

Уже в начале творческого пути Гофман почувствовал плодотворность и ироническую многоплановость «животной прозы», обратившись к обра-

зу, созданному Сервантесом. Собака Берганца не раз мелькнет и на страницах последнего романа писателя, тем более что оба повествования будут осены образом Юлии Марк и безнадежной любовью рассказчика к ней. По сути «Житейские воззрения кота Мурра» — очень личный, почти автобиографический для Гофмана роман. Исследователи не раз указывали на бесконечные черты, роднящие зигхартсвейлерского капельмейстера Крейсlera с бамбергским руководителем театра Гофманом: это и их всепоглощающая страсть к музыке, и приверженность венской музыкальной школе «Глюка, Моцарта, Бетховена...» (145), и обиды, чинимые художникам титулованными заказчиками музыки⁸, и приятный мягкий тенор, и опыт чиновничьей службы, и утрата должности в связи с оккупацией Германии Наполеоном... Этот список можно продолжать до бесконечности, тем более что Крейслер — персонаж, сопровождающий Гофмана на протяжении всего писательского пути. В последнем романе Гофман передает ему свои самые сокровенные детские воспоминания о тетушке Фюсхен и лучшие музыкальные композиции — шесть дуэтинов, одну из которых исполняет Юлия вместе с капельмейстером на приеме у князя Ириней. Болезненная реакция принцессы Гедвиги, вызванная последним «Ad-dio», о котором в романе буквально сказано: «...вырвалось криком дикой боли, словно кровавый фонтан брызнул из растерзанной груди» (148), оскорбляет Крейсlera и заставляет его прибегнуть к язвительной иронии.

Не случайно советница Бенцон станет упрекать Крейсlera за его «необузданную и своенравную фантазию», утверждая, что капельмейстер «своим жестоким глумлением» готов «растоптать все, что нам дорого и мило» (91). Фактически в романе Гофман изображает пережитую им самим трагедию художника, постоянно находящегося в конфликте с общественной средой, особенно если это мир власти и денег. Отсутствие всякой возможности найти взаимопонимание порождает в душе капельмейстера желание корчить из себя «колючего шута», как и воспринимают его не только князь Ириней или принц Гектор, но и принцесса Гедвига в начале знакомства (84). При первом появлении Крейсlera на страницах романа «странная кривая усмешка подчеркивала выражение горькой иронии, придавая лицу нечто чудаковатое, даже шутовское» (81). Полная резкостей ирония — способ самозащиты, единственная броня, оберегающая ранимую душу молодого человека, «в теле которого по тысяче жил и жилок течет чистойшая музыкальная кровь...» (113). «Только один светлый ангел властен над демоном зла, и это — дух музыки, — думает Крейслер, спасаясь от нападков советницы Бенцон. — Часто, торжествуя, встает он из глубин души моей, и перед могучим голосом его стихает вся скорбь земной юдоли» (94—95). Однако возвышенный романтический стиль излияний Крейсlera находится в таком глубоком противоречии с обстоятельствами жизни придворного музыканта, вынужденного

угождать вкусам титулованных невежд, что автор в смущении ищет способы замещения описаний «страданий» художника, превратившихся в романтический штамп⁹. Именно этим замещением объясняется гениальная «неразбериха», состоящая из трагикомических изливания кота, прототип которого появился в доме Гофмана летом 1818 года и был назван Муром, и очень личных эпизодов из биографии Крейслера.

Чутье великого художника подскажет Гофману важнейший для создания игровой среды романа ход: его просвещенный и глубоко начитанный в романтической поэзии рассказчик не аллегорический персонаж, характерный для басенной традиции классицизма, а символическая модель, определяющая тенденции века филистерства. Этот серый проказник, плут и пройдоха, для которого сытость, довольство, мир физических наслаждений превышают все другие блага земные и небесные, способен говорить о банальном в особо приподнятом стиле, как-то: *«Есть вещи в природе, позволяющие постичь, отчего наша душа, прикованная к тирану, именуемому телом, вынуждена жертвовать ради него своей свободой. Под этими вещами я разумею преимущественно лакомую манную кашу, сваренную на молоке и приправленную маслом и сахаром...»* (216).

Филистером, столь ловко овладевшим общими местами и штампами романтического сознания, может стать только обыватель, стремящийся хоть на словах шагать «с веком наравне». Но является ли Мурр олицетворением филистерства, ненавистного Гофману?

Гофмановский Мурр, разумеется, существо социальное, а потому никак не может быть отнесен к миру природы; он, если хотите, пародия на состояние «естественного человека», стремясь к которому цивилизованный человек вынужден, по остроумному замечанию Вольтера, «становиться на четвереньки». Образцом для подобного персонажа могли служить герои фольклорной животной сказки, исследователем которой Е. А. Костюхин размышляет: «...важнейшим наследием архаического животного мифа в классической сказке является не его семантика, не связь с мифическим временем, а принцип единства людей и животных, потерявший мифологическое значение и превратившийся в поэтическую фикцию (Курсив мой. — Е. К.). Именно единством этого общежития объясняется та особенность животной сказки, что она не стала ходячей моралью, сухой аллегорией. Сказки о животных — это не аллегорический маскарад: они вбирают как приметы жизни животных, так и приметы жизни людей. Классическая сказка не стала точнее в воспроизведении повадок животных, чем сказка архаическая: отдельные точные наблюдения соседствуют с самым откровенным неправдоподобием... Сказка идет не от реальности, а от фантастики, приписывая животным то, чего у них нет, насыщаясь деталями не «зоологического», а человеческого быта... ...Откровенное несоответствие поступков персонажей тому, как ведут себя реальные жи-

вотные, является источником комического и одновременно позволяет сказке уйти от аллегорической дидактики»¹⁰. Против классицистического аллегоризма на заре романтической эпохи активно выступал Ф. Шеллинг, настаивавший на создании романтической мифологии; позднее в «Философии искусства» он прямо заявит, что мифологический образ не означает «нечто», но «есть» это нечто, иначе говоря, он есть содержательная форма, находящаяся в органическом единстве со своим содержанием — «символ»¹¹. Гофман, знакомый с шеллингианством в том виде, в котором оно было изложено в «Философии тождества» (*identitätsphilosophie*), давно и активно использовал возможности синкретического мышления, возрождаемые целым рядом мыслителей на рубеже XVIII — XIX веков. Учение о «я» как всеединстве, подготовленное и, в сущности, выраженное философией Фихте, в системе Шеллинга трактуется как *identitätsphilosophie*. «Я» в ряде аспектов тождественно «не я», и *обнаружить идентичность или тождество в каждом явлении, во всем потоке действительности — значит познать это явление и действительность*. Природа идентична сознанию, и те же закономерности, которые управляют жизнью сознания, управляют и жизнью природы. Человечество в своем развитии повторяет фазы, пройденные неорганической и органической природой. История человечества сродни естественной истории, и общества представляют аналогии явлениям природы. Отчего бы коту в таком случае не стать выразителем всех тех противоречий, которые навязывает общество всякому своему члену? Почему интеллект и чувствительность обязательно должны сопутствовать только человеку, которого кот в самых неподходящих для этого ситуациях дразнит «венцом творения»?

Открывающиеся в этом контексте возможности создают бесконечное поле для иронии, той самой романтической иронии, которая «с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность»¹². Разве страдания «поэтически одаренного» кота и общественные гонения на него не есть пародия на страдания капельмейстера? Только в случае с возвышенным гением не принято говорить о стыдливо замалчиваемых формах телесного, но разве от этого Крейслер превращается в бесплотного духа? Ирония, учит Шлегель, «есть форма парадоксального», поскольку по своей сути она — интеллектуалистична; она — «бесконечная искательница истины». Почему эту искательницу не принудить говорить опускаемые романтиками истины, почему не показать иллюзорность романтического мира высокой духовности «в духе подлинной (как прециозно выразился Шлегель. — Е. К.) трансцендентальной буффонады»¹³.

В коте Мурре Гофман проникательно отыскивает и еще одну важную для поэтики животного эпоса черту — трикстерный характер главного действующего лица. С целью подтверждения этой мысли еще раз обратимся к

монографии Костюхина, который утверждает: «...почвой для развития животной сказки были не мифы “вообще”, не какая-нибудь универсальная мифология, “соляная” или “облачная”, и не все мифы о тотемных перво-предках, демиургах, культурных героях, а определенная их категория — мифы трикстерного содержания. <...> Трикстер — не только и не просто насмешник. Часто он сам вызывает насмешку, это своего рода “мифологический дурак”. Герои трикстерных циклов — обычно животные маленькие и слабые. Благодаря хитрости они одерживают победу над зверями гораздо более сильными. ... Победа достается ценой хитрости и коварства»¹⁴.

Действительно, котенок, спасенный маэстро Абрагамом — животное маленькое и слабое. Несмотря на головокружительные претензии и постоянные самовосхваления, Мурр боится всего, что происходит за стенами хозяйского дома, его ужасно пугают собаки, даже такие добродушные и общительные, как пудель Понто или его дядюшка Скарамуш. *«Мало того, что ты кот, захотелось еще и в зайца превратиться»*, — говорит ему пудель Понто, намекая на трепет героя при знакомстве с новыми персонажами (136). Окружающий мир представляется новоявленному «интеллектуалу» настолько враждебным, что во время пожара он готов обвинить своего добрейшего хозяина Абрагама Лискова в желании отравить бедное домашнее животное¹⁵ или бросить его в горящем доме. Все треволения оказываются напрасными, и кот даже признает свою неправоту, чего никогда не делает Крейслер, также терзаемый страхами в связи с историей сумасшествия художника Леонгарда Этлингера или видом собственного двойника. *Idée fixe* будет неотступно преследовать несчастного капельмейстера и в монастыре, и за его пределами.

Во всем романе Гофман не разу не собьется на прямую параллель между своим романтическим художником, по сути являющимся alter ego самого автора, и персонажем животной сказки, но сходные ситуации в «житии» обоих действующих лиц не позволяют читателю противопоставить мир капельмейстера миру кота. Прежде всего, их обоих отличает непохожесть на окружающих фоновых персонажей, подобных *«монетам одной чеканки, из-за того, что они* (Т. е. художественные натуры. — Е. К.) *временами обнаруживают некоторую исключительность характера»* (146). Как это вообще свойственно мифу, мир животных и мир людей в романе Гофмана взаимопроницаемы.

Если искать дальнейшие параллели между Крейслером и Мурром, их нетрудно обнаружить в эпизодах любовных страстей и поэтических восторгов. Например, влюбленный кот красочно описывает свое психическое состояние: *«О, какое мучительное состояние! Кусок не лез мне в горло! Науки опостытели, я не хотел ни читать, ни писать. “Силы небесные!” — воскликнул я на другой день, когда обыскав крышу, чердак, погреб, обшарив все углы в доме и не найдя своей красавицы, возвращался домой. Мысль о малютке не*

оставляла меня ни на минуту, жареная рыба, поднесенная мне хозяином, — и та смотрела на меня из мисочки ее очами; я в безумном восторге воскликнул: “Ты ли это, долгожданная?” — и съел рыбу в один присест. После чего возгласил: “Силы небесные, о силы небесные! Неужели это любовь?”» (185). Примечательно, что кот ищет спасение от любви в поэзии Овидия!

Разумеется, безродному капельмейстеру, к которому князь Иринея относится не иначе как к слуге и даже приятно удивлен манерой Крейсlera держать *«шляпу под мышкой»* (142), подобно порядочному человеку, не придет в голову прибегнуть к любовным излипаниям дочери советницы Бензон. Однако при возможности Крейслер тоже нередко впадает в пафосный стиль, выпендренную манеру выражаться, особенно когда речь заходит о музыке и Юлии или об обеих вместе: *«...когда вы запели, — говорит он предмету своей страсти, — вся страстная мука любви, весь восторг сладостных грез, надежд, желаний — все это поплыло над лесом и живительной росой пало в благоуханные венчики цветов, в грудь внимающих вам соловьев»* (145).

Разумеется, любовь Крейсlera — это высокое духовное родство, единение поэтических натур, обнаруженное исключительно благодаря музыкальности Юлии, благородству и очарованию ее исполнительского мастерства. Впрочем, нетрудно заметить, что возлюбленная кота Мисмис также обладает *«премилым»* голосом и *«выразительным, мягким, нежным исполнением»* (202). Кошечка поет известную арию *«Di tanti palpiti»* из Россини, и вместе с Мурром, дуэт из новой оперы. Правда, концерт на крыше завершается злобным воплем: *«Да замолчите ли вы, проклятые коты!»* и увесистым куском черепицы, пущенной враждебной рукой. *«О, лишённые эстетического чутья, бессердечные варвары, — жалуется Мурр, — бесчувственные даже к самым трогательным жалобам любовной тоски, помышляющие только о мщении, гибели и смерти!»* (203). Все это слишком напоминает завершение концерта на приеме у князя, где капельмейстер ощущает себя низринутым *«в бездну отчаяния»*, *«соскальзывает в Ахерон, где, выделявая самые замысловатые пируэты, закружится в неистовой демонической пляске»* (150).

Подробности грехопадения Мисмис в истории с черно-серо-желтым котом Геркулесом описаны гораздо более подробно, чем «измена» Юлии, которая благосклонно внимала любезностям принца Гектора. Обиженный Крейслер с сарказмом подметит, что именем Гектор обыкновенно наделяют дворовых собак, и добавит, что разубранный в галуны принц вызывает у него в памяти пассаж из «Всемирной истории» Бумгартена, где говорится: *«Змий, лишивший нас рая, цеголял сверкающей золотом чешуей»* (207).

Оценивая страстное любовное томление, ставшее двигателем сюжета и причиной трагедии, развертывающейся на страницах многих романов после гётевского Вертера, благоразумный кот размышляет: *«... судя по тому, что я знаю и читал о любви, это, собственно говоря, род психического недуга,*

который у человеческого рода выражается в особых припадках безумия; они принимают какое-нибудь существо совсем не за то, что оно есть на самом деле; например, обыкновенную низкорослую толстушку, итупающую чулки, они почитают богиней» (138—139). Коту, несмотря на всю его начитанность в области высокой поэзии и философии, не составляет труда откровенно признаться Мисмис в том, что она ему порядком надоела и что расставание будет лучшим из возможных вариантов. В рассудочности Мурра одновременно пародируются два просветительских штампа: «естественный человек» и «человек сделавший самого себя» (самообразование и самовоспитание, а также самовосхваление напоминают «Исповедь» Руссо¹⁶), что совершенно не делает кота антигероем.

Столь добродушно-рассудочное поведение Крейслеру совсем не к лицу. Как романтический герой он должен быть особым, исключительным, «странным», с отблеском таинственного мира на челе. Но и его раздражают общественные приличия, не позволяющие человеку быть самим собой: *«Не противно ли добрым нравам и предписаниям моды выставлять напоказ свою грудь со всеми ее печальями, всей скорбью, всем восторгом, не закутав ее предварительно в пышное жабо изысканнейшей благовоспитанности и приличия»* (149), — горестно жалуется капельмейстер. И оказывается, что у Мурра больше возможностей быть независимым от общественного мнения, то есть гораздо больше личной свободы, чем у Крейслера.

Именно потому, что автор не склонен противопоставлять своих героев, коту Мурру позволено многое. Он, например, пародирует Лейбница¹⁷, вступает в полемику с Кантом по вопросу о нравственном императиве (135), пользуется категориями фихтеанства для описания своих проделок¹⁸, постоянно ссылается на Шлегеля или Шеллинга в оценках собственного творчества... С Шекспиром и Гёте Мурр на короткой ноге — он бесконечно их цитирует, иногда всерьез, но чаще пародийно, блистая салонным остроумием. По крайней мере, кот трактует Шекспира с гораздо большим пониманием, чем, скажем, князь Иринея или его гофмаршал.

Действительно, тексты шекспировских драм играют в романе «Житейские воззрения кота Мурра» очень значительную роль. Прежде всего посредством аллюзий на комедию «Сон в летнюю ночь» Гофман создает запоминающуюся картину *«призрачного двора»* князя Иринея, которому сам картонный властитель постоянно стремится придать *«фальшивый блеск»* (67). Как иронически подмечает остроумный рассказчик, *«князь Иринея выронил свое игрушечное государство из кармана во время променада в соседнюю страну»* (66), намекая на бегство владетельных персон во время наполеоновской оккупации, но при этом сохранил *«значительное состояние»*, что позволяло ему по-прежнему тиранить своих подданных. Подобно Клавдию из «Гамлета» Иринея — преступный тиран, присвоивший себе потерянный трон, жестокий мерзавец, с наслаждением

вспоминающий: «Когда в более молодые годы я еще командовал своей армией, по моему приказу каждую неделю секли розгами подряд всех юнкеров за те глупости, которые они успели совершить, и за те, кои могли совершить в будущем» (50). Не случайно при первом появлении он буквально повторяет поведение Клавдия в сцене «Мышеловки»: «“Огня, огня!” — взывал князь как король в “Гамлете”» (54).

Понятно, что положение мыслящего и тонко чувствующего человека при этом дворе во многом совпадает с мироощущением Гамлета, который не находит себе места в собственной стране. Если для Гамлета «весь мир тюрьма, а Дания — худшая из ее частей», мироздание напоминает «буйный сад, где царствует все дикое и злое», а век «вышел из суставов», то для Крейслера, Зигхартсвейлер — место, из которого он «бежал очертя голову, гонимый одному богу известно какими фуриями ада» (51). В этом душном мире для порядочного человека существует единственная отдушина — сумасшествие. И принца, и капельмейстера подозревают то ли в том, что они безумны, то ли в том, что скрываются за маской безумия. Но разве сам этот мир не способен свести с ума, разве можно в здравом рассудке подчиняться его законам и соблюдать его установления? Крейслер ощущает, что безумие подстерегает его и потому испытывает глубокий ужас перед историей художника Леонгарда, рассказанной Гедвигой, которая при этом утверждает: «И вы, Крейслер, похожи на этого несчастного как родной брат. Особенно ваш взгляд — он подчас бывает так странен — слишком живо напоминает мне Леонгарда, вот почему, увидев вас впервые, я потеряла самообладание, вот почему ваше присутствие до сих пор тревожит... страшит меня!» (164). Вместе с мотивом безумия в роман врывается стихия готического ужаса, который вовсе не вступает в противоречие с животной прозой, но об этом ниже.

Маэстро Абрагам всячески утешает Крейслера и окружающих его людей, утверждая, что его друг вполне адекватен и не страдает умственным расстройством. Просто «иногда он начинает вести себя несколько странно и впадает в состояние, близкое состоянию принца Гамлета», — поясняет Абрагам князю, на что этот «просвещенный вельможа» отвечает столь чудовищным извращением Шекспира, которое могло прийти в голову только помешанному на приличиях коронованному негодяю: «Сколь мне ведомо, — сказал князь Ириней, — юный Гамлет был превосходнейшим принцем из древнего королевского рода, но только порой он загорался несколько экстравагантной идеей, что все его придворные непременно должны уметь играть на флейте. Высокопоставленным особам к лицу всяческие причуды, это лишь умножает почтение к ним. То, что в человеке без рода и без племени находят нелепым, в знатных особах сочтут лишь изящным капризом выдающегося ума, ибо в них все возбуждает преклонение и восторг. Господину Крейслеру следовало бы, конечно, дер-

жаться в рамках, но если у него есть такое желание подражать принцу Гамлету, то это указывает на его похвальное стремление к возвышенному, развившееся, по-видимому, вследствие его особенной приверженности к музицированию. Поэтому иногда можно ему извинить его эксцентрическое поведение» (143—144).

На фоне этой глубокомысленной тирады кот, который постоянно строит свои риторические восклицания в подражание знаменитой трагедии Шекспира (например, «*О, аппетит, имя тебе кот!*»¹⁹ вместо «*О, женщины, вам имя вероломство!*» или «*Поднятая для удара палка, как говорится в одной известной трагедии...*» вместо «... и меч его // Вознесшийся над млечною главою // Маститого Приама, точно замер»²⁰), предстает глубоким знатоком и тонким ценителем Шекспира. Даже пародийный монолог «*О рать небес! Земля! И что еще? Прибавить ад? И кто же? Черно-серо-желтый кот? А она, супруга нежная, столь верная всегда и полная любви, коварно обмануть, презреть могла того, кто убаюкан грезами любви, так часто почивал на бархатной груди? О, лейтесь, слезы, лейтесь по неверной!...*» (205) и т. д., в точности имитирующий монолог Гамлета «*О рать небес! Земля!*» из первого действия (сцена 3), так же как надгробный плач по почившему Муцию «*...где теперь твои веселые прыжки? Где же твоя резвость, твоя жизнерадостность, твое звонкое и радостное “мяу”, увеселявшее все сердца...*» (300) в подражание монологу «*Бедный Йорик!*» («*Где теперь твои шутки, твои ужимки? Где песни, молнии остроут, от которых все пирующие хохотали до упаду?*»), действие 5, сцена 1), являются милой шуткой, стилизацией «*вполне достойной кота*» под высочайшие образцы поэзии, в то время как прочтение Иринейя отдает глупостью и самоуверенностью коронованного невежды.

К Шекспиру станет апеллировать и Гедвига, называя Юлию своим Горацио, и маэстро Абрагам, и сам неназванный рассказчик из «фрагментов биографии капельмейстера Крейсlera», неожиданно вспоминая призрак Банко, являющийся Макбету, в связи с испугом принца Гектора, увидевшего маэстро Абрагама (354)... Шекспир, и особенно его трагедия «Гамлет», в романе Гофмана играет ничуть не меньшую роль, чем в «Вильгельме Мейстере» Гёте, но вовсе не из-за соревнования с прославленным современником. Гёте для Гофмана такой же классик, как Дидро (на «Жака-фаталиста» постоянно ссылается Мурр) или Шиллер. Просто умонастроение знаменитого шекспировского принца близко совпадает с точкой зрения писателя и его alter ego — Крейсlera. Но Гофман вновь стеснен пафосной параллелью и поэтому вводит ее исподволь, только для чуткого и образованного читателя.

Итак, Крейслер в романе Гофмана находится между Гамлетом и Мурром; причем каждый из «двойников» оттеняет его фигуру по-своему. Действительно, в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» истин-

ным двойником Крейсера, его комически-пародийным двойником-трикстером является кот Мурр, плут-озорник, чьи «озорные проделки служат удовлетворению его прожорливости или похоти. Обычно преобладает какое-нибудь одно качество»²¹, — считает Е. М. Мелетинский, — но Гофман обильно наделяет своего просвещенного кота и тем и другим. Мелетинский же указывает на характерную особенность трикстера — стремление к нарушению «самых строгих табу»²². Если вспомнить страстные любовные излияния Мурра по поводу Мины Младшей («Если ранее меня ослепила ее красота, очаровал ее сладостный голос, то теперь ее светлый и ясный разум, ее искренность, нежность чувств, ее душа, источавшая сияние чистой скромной женственности, вознесли меня на небеса высочайшего восторга. В ее устах, в ее сладостных речах все облекалось волшебной прелестью; ее разговор был грациозной, нежной идиллией. <...> Я то и дело прижимал ее лапку к моим губам и уверял ее, что я был бы счастливейшим из смертных, если бы она захотела хоть чуть-чуть полюбить меня» (306—307)²³), которая на самом деле является его дочерью, то нарушение инцестуальных запретов налицо. Вкладывая в уста Мурра размышление о том, что в кошачьем племени подобные союзы не запрещены, Гофман тонко ощущает приметы избранного им жанра. Кот-двойник — порождение карнавального комизма, которым пронизаны все его излияния. Эту особенность героя-трикстера отмечает и Мелетинский: «В типе трикстера как бы заключен некий универсальный комизм, распространяющийся и на одураченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута. Этот универсальный комизм сродни карнавальной стихии, которая проявляется в элементах самопародии и распушенности, имевшей место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масленичной обрядности, “праздниках дураков” и т. д.»²⁴ Природа гофмановского комизма оказывается сродни самым древним мифологическим структурам!

На древность карнавальной маски животного-трикстера указывает и Костюхин: «Как и в архаическом фольклоре, герои собственно животных сказок наделены двойственными признаками — человеческими и животными. Однако эта двойственность воспринимается совершенно иначе, чем в эпоху мифологического мышления: она не является следствием убежденности в отсутствии границ между людьми и животными. На этом и зиждется комизм классической животной сказки»²⁵. Естественно, животная сказка ближе Гофману, чем архаический миф, и широкий круг особенностей ее поэтики определяет в том числе и сюжет «жизнеописаний» Мурра.

К примеру, как указывает Костюхин, в основе животной сказки лежит соперничество двух персонажей, разрешаемое проделкой. «Проделки, трюкачество — вот необходимое ядро будущей животной сказки»²⁶. В течение жизни Мурр встречает нескольких таких соперников. Первым

появляется пудель Понто²⁷, которого кот, с одной стороны, побаивается, а с другой — презирает, во-первых, из-за пренебрежения того к наукам: «...он узнал о моих необыкновенных способностях, о моей гениальности, о моем таланте, но, к немалому своему огорчению, я при этом обнаружил, что непобедимое легкомыслие, некоторое фанфаронство мешали юному Понто сделать тоже сколь-нибудь заметные успехи в науках и искусствах. ...Науки, по его мнению, у таких особ, как он и я, могут вызвать только расстройство желудка и окончательно испортить аппетит» (89); во-вторых, из-за несвойственного котам пресмыкательства перед человеком: «Извини, во всем твоём обращении с колбасницей было нечто, против чего восстает вся свойственная моей натуре гордость. Пресмыкательство, лезть, пренебрежение чувством собственного достоинства, забвение благороднейшей своей природы, — нет, добрый пудель, я ни за что не решился бы так ластиться, так лезть из кожи вон, так смиренно выпрашивать подачки, как это делал ты! Когда я очень голоден или когда меня соблазняет какое-нибудь лакомство, я ограничиваюсь тем, что вскакиваю на стул хозяина и, нежно мурлыча за его спиной, намекаю, чтобы он меня угостил. И это даже не столько просьба о благодеянии, сколько напоминание о том, что хозяин обязан удовлетворять мои потребности» (134). Впрочем, столь тонко подмеченный Гофманом «независимый» характер котов не мешает Мурру с наслаждением слопать принесенную Понто колбаску. Кот, как и многие создатели собственных биографий, имеет обыкновение лицемерить.

Впрочем, у Понто также имеются предрассудки, и он прямо заявляет Мурру, что «неравенство положений не допускает сближения между нами» (136). Как ни обидно подобное заявление коту, но он вынужден смириться с существующим положением вещей. Позднее с помощью того же Понто коту удается проникнуть в «высшее светское общество» — салон гофмаршальской левретки Бадины, и что же ожидает там прославленного автора сонетов и прочих достославных сочинений? То же, что и Крейсера в княжеском дворце: «ужаснейшая скука» и «самое бессмысленное и пошлое празднословие». Эти наблюдения делает кот, записавший в своем дневнике: «Я почти не замечал, что меня спрашивают, не внимая моим ответам, что хвалят мой талант, не имея о нем никакого представления, что мои шедевры превозносят, ничего не понимая в них. Некий природный инстинкт подсказал мне отвечать так же, как меня спрашивали, то есть не обращая внимания на эти вопросы, кратко отделываться от всего такими фразами, чтобы они относились к чему угодно, только бы не выражали никакого мнения и не уводили бы разговор с гладкой поверхности вглубь. В промежутке Понто передал мне, как один старый шпиз уверял его, что для кота я довольно забавен и высказываю способности к настоящему светскому разговору» (363).

Этот гамлетовский диссонанс будет объяснен с истинной философской глубиной и горечью в дневнике того же кота, которого, впрочем, издатель упрекнет в плагиате, поскольку размышления эти исходят прямо *«из уст капельмейстера Иоганнеса Крейсlera»: «...отчего происходит, что великие поэты, великие философы, гениальные во всех других случаях мудрецы в так называемом большом свете высказывают себя столь беспомощными? Они всегда торчат там, где они именно сейчас не к месту; они говорят, когда им как раз надобно бы молчать, и, напротив, молчат, когда надо говорить; своими стремлениями, противоположными сложившимся общественным установлениям, они повсюду задевают себя и других... Я знаю, что это приписывают недостатку светской культуры, но ее не добудешь, сидя за письменным столом; но тем не менее я полагаю, что приобрести эту культуру весьма легко и что эта непреодолимая беспомощность, конечно, должна иметь еще и другое основание.*

Великий поэт и философ не был бы самим собой, если бы он не чувствовал своего духовного превосходства; но он бы не обладал бы этим глубоким чувством, свойственным каждому гениальному человеку, если бы не понимал, что это превосходство не может быть признано, так как оно нарушает равновесие, а сохранение равновесия — главное стремление так называемого высшего общества...» И далее: *«...голос поэта звучит диссонансом..., ибо он не согласуется со всем целым»* (359).

Так возникает мрачный призрак общества, являющегося истинным противником художественной натуры. По словам биографов писателя, Гофман не любил говорить о политике; от общения с ним было нетрудно избавиться, если в беседе затрагивались какие-либо политические проблемы²⁸. Но в последнем романе писатель вынужден коснуться болезненных политических проблем. Правда в пародийно-сказочном духе *«разношерстное сборище пуделей, штицев, мопсов, болонок, левреток»* (362) не слишком раздражает власти и цензуру. *«...Лестница сословных отношений пародируется в литературном животном эпосе, но и в сказках, — читаем мы все у того же исследователя, — социализация животных более характерна для письменной, чем для устной литературы»*²⁹.

Даже острые намеки на преследования «демагогов», описанные Мурром как разгон общества вольнолюбивых котов-буршей, возглавляемый дворовым псом Ахиллесом, по словам биографов, не слишком раздражили тех, против кого были направлены³⁰. Гофман наполняет жизнь Мурра таким объемом разнообразнейших событий, что невнимательный читатель не сразу отличает ядовитые стрелы политической сатиры от стрел иронии и насмешки.

У кота-интеллектуала есть еще, по меньшей мере, три противника: это профессор эстетики Лотарио, который опасается конкуренции кота на профессорской кафедре и поэтому приносит Абрагаму Лискову жалобу на

«серого малого под печкой», что имеет наглость писать сонеты и рондо; этот клеветник посрамлен и Мурром, и Понто. Затем Геркулес, окончательно побежденный во время дуэли и потому изгнанный навсегда (Крейслер в столкновении с принцем Гектором не так счастлив — бежавший дьявол возвращается), и Гинцман — кот-оратор, Цицерон кошачьего мира. Ученый Мурр не является исключением в животном мире. «Легко убедиться, что слабые в животные сказках не только побеждают, но и проигрывают»³¹, — отмечает Костюхин. Несмотря на все уловки и достоинства, Мурр не выдерживает бесчисленных испытаний и, подкошенный вылитым на него ведром воды, погибает.

Смерть прототипа Мурра, последовавшая с 29 на 30 ноября 1821 года, по замыслу писателя, не должна была стать концом романа. «Издатель» едко замечает, что кошачьим запискам «суждено так и остаться фрагментом» (381), намекая на излюбленную манеру иенцев писать фрагменты — по определению Ф. Шлегеля, «мысли в профиль». Гофман надеется завершить роман, перенеся акцент на барочно-готическую стихию, связанную с дьявольским принцем Гектором и его таинственным братом-монахом Киприаном. Эти замыслы, даже в отсутствии кота, не были чуждыми избранному Гофманом в «Житейских воззрениях кота Мурра» жанру: «В текст классической сказки легко вплетаются элементы готики, ведь классические сказки о животных демонстрируют то единство страшного и веселого, жизни и смерти, которое так хорошо знакомо по народным обрядам с их веселыми похоронами: смех здесь неразрывно слит со смертью»³², — читаем мы в монографии Костюхина. Готическая стихия широко развернута на страницах гофмановского повествования. В нее включены тайные преступления Ириней (похищение жены Абрагама Лискова ясновидящей Кьяры или изгнание им своей внебрачной дочери Анджелы), идиотизм его наследника принца Игнасия и нервные припадки принцессы Гедвиги, в детстве перепуганной потерявшим рассудок художником Леогнардом, пороки и грехи двух братьев — Киприана и Гектора, один из которых убил другого, а сам момент преступления оказался зафиксирован художником на мистической по своему смыслу картине, увиденной Крейслером в монастыре... Но развязка всех этих таинственных происшествий, погружающая читателя в мир «черного романа», осталась за пределами доступного нам текста. Роман писателя по неведомому ни нам, ни ему замыслу остался, как и было предсказано, «фрагментом»... Однако в том, что было сделано, сохранился на редкость стройный космос.

Романтики изначально стремились не только к симфилозофии, т. е. к совместному философствованию, но и к синкретизму художественного творчества — синтезу искусств: напомним определение романа, в котором должны были слиться воедино не только все роды литературы — эпос, лирика и драма, но и все идеологические формы — политика, риторика, фи-

лософия, современное научное знание. Мечта о синтетическом искусстве воплощена Гофманом в его последнем романе «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах». Стихия музыки, философии и литературы переполняет роман. Без постоянных аллюзий, расширяющих пространство романа до бесконечности, текст Гофмана превратится в художественное недоразумение. Искусство живописца создает дивные пейзажные зарисовки зигхатрсвейлерского парка и озера, монастырского сада, дикой горной местности, а также запоминающиеся портреты Крейслера, маэстро Абрагама, советницы Бенцон и других персонажей.

На первый взгляд, в романе Гофмана царит нарочитый хаос — но это не тот первородный хаос, который боготворили иенские романтики. Эта беспорядочная хаотичность бессмысленных ходов судьбы во многом объясняет разлад, царящий в княжестве, где правит Иринея, и разлад в душе Крейслера. Однако *нарочитая беспорядочность*, внешняя неструктурированность повествования помогает Гофману сделать наглядным важнейший прием романтической эстетики: в отличие от классицизма, отделявшего трагическое от комического, Гофман создает замечательный новаторский прием — **трагедию в свете комедии**; комедийный контекст еще усиливает трагедийное ощущение персонажа гамлетовского типа. Нарочитая хаотичность беспорядочных ходов судьбы на самом деле укрывает ее внутреннюю стройность. Совершенно непонятно, как такому известному специалисту-литературоведу, как Ганс Мюллер, пришла в голову идея отделить «крейсleriану» от «муррианы»³³. Воплощение этой идеи не могло не завершиться провалом.

Мораль гофмановского романа вытекает из самой структуры повествования и сочетания созданных в нем образов. Не признающий, как и прочие романтические поэты, нарочитую, особенно настойчивую у просветителей, дидактику, Гофман использует прием, характерный для мифологического сознания, о котором говорит Е. М. Мелетинский: «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект»³⁴. Композиционная структура мифа как бы изначально предопределяет заложенное этическое содержание и возможность моральных оценок — миф строится обычно на бинарных оппозициях, предполагающих моралистическое истолкование: ум — глупость, хороший — плохой и т. п. Оттого так естественны намеченные в мифах контрастные пары моральных качеств, моральные антитезы: коварство — доверчивость, зависть — простодушие. Именно поэтому миф, которым и является роман Гофмана, в целом чреват моралистическим смыслом.

¹ См.: Сафрански Р. Гофман. М., 2005. С. 280.

² Шеллинг утверждал: «Мифология есть необходимое условие и первоначальный материал всякого искусства» (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999. С. 112). Ему вторит Ф. Шлегель: «Ядро, центр поэзии нужно искать в ми-

фологии и в древних мистериях» (Шлегель Ф. Идеи. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 361).

³ Аверинцев С. С. Мифы // КЛЭ. Т. 4. М., 1967. С. 880.

⁴ В «Житейских воззрениях кота Мурра» есть немало отрывков, напоминающих ритмизованные лирические зарисовки Тика, например: «Допустите, наконец, что сентиментальный капельмейстер, с песней в груди и на устах, с гитарой в руке бродит по душистым лесам, по свежим зеленым лугам, пробирается меж дико нагроможденных скал, по узким мосткам, под которыми, пенясь, мчатся лесные ручьи, да, что такой капельмейстер, вливая свое соло в многоголосный поющий хор, сам того не желая, без всякой цели, легко мог забрести в уединенную часть чуждого сада». Здесь и далее цит. по: Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах / Пер. Д. Каравкиной, В. Гриба / Повести и рассказы. М., 1967. С. 93. Далее по тексту статьи цитаты по этому источнику приводятся курсивом с указанием в скобках страницы.

⁵ Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 9.

⁶ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; См. также: Sells A. L. Animal poetry in French and English literature and Greek tradition. Bloomington, 1955.

⁷ См. подробнее: Jauss H. R. Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen, 1959.

⁸ «...Никак невозможно требовать особой рассудительности в поведении от честного немецкого музыканта, которого, едва он натянул шелковые чулки и с удобствами расположился в придворной карете, вытолкали из нее Россини и Пучитта, Павези и Фьорованти и всякие прочие “ини” и “ита”» (97).

⁹ Например, «Музыкальные страдания капельмейстера Крейсlera» (1810); «Часы просветления некоего безумного музыканта» (1812) и т. д.

¹⁰ Костюхин Е. А. Указ. соч. С. 86.

¹¹ См.: Шеллинг Ф. Указ. соч. С. 100.

¹² Шлегель Фр. Критические фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 117.

¹³ Там же. С. 177.

¹⁴ Костюхин Е. А. Указ. соч. С. 40, 54.

¹⁵ «“А что, коварен если он, хозяин добрый мой, и черной завистью гоним, сгубить кота замыслил он? Что, коль невинное питье — не молоко, а яд, составлен им лишь для того, чтоб извести меня?” Великолепный Мурр! Даже в минуту смертельного страха ты мыслишь ямбами, не упуская из виду того, что когда-то было вычитано у Шекспира и Шлегеля!» (156).

¹⁶ Ср. например, рассуждение Мурра: «...незаслуженная похвала гораздо более радует и раздувает тщеславие, нежели заслуженная, но это, я думаю, справедливо только для людей, ибо мы, мудрые коты, не способны на такую глупость...» (154—155).

¹⁷ «...Этот мир с его благами, жареной рыбой, куриными косточками, молочной кашей и проч., и проч., есть самый совершенный из всех миров...» (256).

¹⁸ «Но как постичь всю изменчивость сердца тех, кто живет в нашем брэнном мире? Зачем не оградила судьба грудь нашу от дикой игры необузданных

страстей? Зачем нас, тоненькие, колеблющиеся тростинки сгибает вихрь жизни? То наш неумолимый рок! “О, аппетит, имя тебе кот!” С селедочной головой в зубах вскарабкался я, новоявленный благочестивый Эней, на крышу и уже собирался залезть в слуховое оконце. Но тут я пришел в такое состояние, когда мое “я” странным образом ставшее чуждым моему “я”, вместе с тем оказалось моим истинным “я”.

Спротивляться далее было невозможно — и я сожрал селедочную голову! Эта буря в груди очистила небо моей юности, подобно тому как благодетельный ураган рассеивает мрачные тучи и раскрывает лазурный горизонт» (75). См. также с. 207.

¹⁹ И еще раз ниже: «О, слабость, твое имя Кошка!» (368).

²⁰ Шекспир У. Гамлет. Действие 2, сцена 2. Пер. М. Лозинского // Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 6.

²¹ Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 26.

²² Там же.

²³ Еще одна пародия, на этот раз на текст Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», героиню которой также зовут Мина и герой которой описывает свою возлюбленную теми же словами (308).

²⁴ Мелетинский Е. М. Культурный герой. С. 27.

²⁵ Костюхин Е. А. Указ. соч. С. 82.

²⁶ Там же. С. 39.

²⁷ Кстати, с Понто в романе «Житейские воззрения кота Мура» связана типично трикстерная история о расставании с его первым хозяином профессором эстетики Лотарио и перемене господина на барона Алкивиада фон Випп, образ жизни которого ничем не отличается от вкусов и интересов пуделя. Понто вместе с бароном ловко водят за нос профессора эстетики, помогая его вздорной жене наставлять мужу рога. Карнавальная новелла, вполне достойная какого-нибудь средневекового фаблио.

²⁸ См.: Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель. М., 1987: Сафрански Р. Указ. соч.

²⁹ Костюхин Е. А. Указ. соч. С. 74.

³⁰ См.: Сафрански Р. Указ. соч. С. 318.

³¹ Костюхин Е. А. Указ. соч. С. 55.

³² Там же. С. 86.

³³ См.: *Romantik in Deutschland* / Hrsg. von R. Brinkmann. Stuttgart, 1978. S. 381.

³⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 169.

