



Г. Мокеева

«Истинный музыкант» Э. Т. А. Гофмана, или Великая романтическая концепция личности

Гениальный образ капельмейстера Крейсlera у Гофмана представляет собой глубочайшую поэтическую концепцию немецкого музыканта, от которой, однако, у нас осталось только смутное воспоминание.

О. Шпенглер

Смысл жизни — он у Гофмана воплощен в Крейслере.

Н. Я. Берковский

Усключительную важность для понимания творчества Гофмана имеет образ музыканта-энтузиаста Иоганнеса Крейсlera, героя цикла музыкально-поэтических эссе «Крейслериана», романа «Житейские воззрения кота Мурра» и некоторых других гофмановских сочинений, суммирующий философские, нравственные и эстетические усилия писателя в постижении смысла творчества, в разгадывании тайны творческой индивидуальности. Через этот образ максимально раскрывается гофмановская концепция личности, суть которой — в осмыслении типа человека-музыканта, личности, «родившейся в музыке» [18, с. 13].

Ключевая мысль гофмановской концепции, представляющей бесценный вклад в решение «великой задачи эпохи (grossen Zwecken der Zeit)»¹, каковой для философов и поэтов романтизма была музыка, — о необходимости для человека всегда и во всем следовать духу музыки — духу подлинности, вечности, человечности. Ее главный символ — «истинный музыкант» [4, т. 5, с. 134], воплощающий для Гофмана высший, идеальный тип личности. Содержание этого символа раскрывается через историю жизни капельмейстера Крейсlera, исходя из представления о музыканте как человеке, «в душе которого музыка воплощается в ясно осоз-

¹ Слова Беттины фон Арним.

© Мокеева Г., 2014

нанное чувство» [4, т. 1, с. 333], и понимания «истинного музыканта» как того, в ком это чувство достигло высшей ясности осознания, обратясь в «любовь артиста» [4, т. 5, с. 133]. При этом Крейслер предстает своего рода культурным героем мифа об «истинном музыканте», который живет, изо всех сил стараясь достигнуть максимально возможного соответствия своему идеалу личности (а таковым для него является «истинный музыкант»), хотя, как и автор, ясно сознает непреодолимость границы между Идеалом и любым его воплощением и потому вынужден довольствоваться восприятием Идеала как «творческой силы» [7, т. 1, с. 136], живущей в душе и питающей ее высшие устремления.

В концепции Гофмана нашли отражение важнейшие идеи и ценности романтизма: взгляд на личность как на суверенный духовный микрокосм, носительницу духа и воли, наделенную огромными творческими возможностями; сознание приоритетности в жизни «обдуманного чувства» [13, с. 133], которое мыслится не столько как психологическая категория, связанная с эмоциональной сферой жизни человека, но трактуется по преимуществу как категория онтологическая, бытийственная — как «единственная надежная точка опоры индивида в мире» [12, с. 128], «основа познания и ориентации» [12, с. 129]; понимание искусства как высшей формы духовной деятельности человека. Огромную роль в ней играет музыка, которую Гофман воспринимает не только в духе эпохи — в качестве универсальной субстанции бытия, определяющей «слитность и целостность мировой жизни» [1, с. 433], но и гораздо шире: как самый объективный и достоверный критерий всего и вся — людей, вещей, явлений. Наконец, впервые в немецком романтизме у Гофмана звучит мысль об активной борьбе за достойный идеал, о праве человека отстаивать свои принципы, задающая общую героическую тональность всей его концепции.

Убежденностью в абсолютной необходимости для истинно романтического художника иметь героический, деятельный характер писатель в значительной мере был обязан музыке Бетховена, в которой блестяще воплотилось дорогое сердцу каждого романтика понятие о «возвышенном», выражающее имманентную способность человеческого разума никогда не удовлетворяться действительностью и «органически связанное с героическим усилием, героическим деянием» [11, с. 27]. Хорошо знакомый с сочинениями Бетховена (он отрецензировал ряд произведений маэстро, в частности Пятую симфонию и увертюру к драме Гёте «Эгмонт», планировал сделать фортепьянные переложения Четвертой и Шестой симфоний), Гофман чутко уловил пафос и глубоко проникся героическим духом бетховенских творений. В эссе «Инструментальная музыка Бетховена» он писал:

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби <...> открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней — в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, — продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами [4, т. 1, с. 33].

В «бесконечном томлении», доминантами которого выступают любовь, надежда и радость, открылась ему сущность романтизма, в героике бетховенских сочинений расслышал он главное в личности, «родившейся в музыке». Вот почему капельмейстер Крейслер — это настоящий герой: художник, по-бетховенски мужественно противостоящий трагизму наличествующего бытия, человек Духа, идеалист-романтик, не раз испытывавший ярость огня и вод этого мира, однако не потерявший высокий настрой души и вопреки «легкомыслию и несправедливости духа времени» [4, т. 1, с. 70] устремленный в горние выси и активно творящий добро.

Исконное крейслеровское качество — глубокая озабоченность первостепенными, сущностными вопросами бытия, потребность «во всем дойти до самой сути» (Б. Пастернак). В нем — источник преследующих героя с ранней юности приступов внезапного «необъяснимого беспокойства» [4, т. 5, с. 64], обнаруживаемого то посредством мучительного переживания жалкости, неподлинности и ужаса земного существования, исполненного боли, страданий, одиночества, всеобщей разъединенности; то как раздражение «нелепой суетой этого мира, населенного картонными марионетками» [4, т. 5, с. 66]; то как страх перед никчемностью своего существования и тоска от невозможности разомкнуть «волшебные круги, в которых вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [4, т. 5, с. 60]. При этом только музыка — «светлый ангел», перед «могучим голосом которого стихает вся скорбь земной юдоли» [4, т. 5, с. 64], оказывается в силах помочь ему унять душевную смуту и хотя бы на время обрести ощущение гармонии, веру в возможность исполнения своего человеческого предназначения. Отсюда — крейслеровская «вечная одержимость мелодией и гармонией» [4, т. 1, с. 333], отсюда — его жизнь как неутомимое искание всегда и во всем духа музыки.

Обобщающая метафора бытия героя Гофмана — «в неустанной погоне за безымянным Нечто» [4, т. 5, с. 64], под которым разумеется, конечно же, незримый дух музыки, — вобрала в себя несокрушимую волю к Идеалу, к жизни с мечтой, с верой в высшие ценности. Сокровеннейшее его желание — навсегда поселиться в царстве музыкальных грез и «несказанного томления» [4, т. 1, с. 57], самая потаенная мечта — «в виде невинной

мелодии... свободно, безмятежно умчаться в небесное пространство» [4, т. 1, с. 306]. И это не просто красивые слова. Желание обернуться мелодией есть метафорическое выражение духовной сущности гофмановского капельмейстера, его жажды слияния с гармоническим Целым, каким мыслит он мироздание. А за мечтой поселиться в царстве музыкальных грез угадывается готовность Крейсlera к самосозиданию и самосовершенствованию, рожденная верой, что влиться в грандиозную симфонию всеединства для человека, тем паче для «истинного музыканта», реально, но реальность эта требует от него неустанной шлифовки души, переплавления всего косного в ней в дух, требует, чтобы с помощью «Прометеевой искры» [4, т. 2, с. 376] духа свободы и творчества, вложенной в него Богом, он выковал мелодию своего высшего, истинного «я», и мелодия эта, пусть «коротенькая и пустячная, может быть, даже неуверенно, неумело сыгранная, но верно, тонко понятая и глубоко прочувствованная» [4, т. 1, с. 301], зазвучала.

Достижение полноты и цельности личностного бытия, «пробуждение в душе высшей, полной напряжения жизни» [6, с. 95] — такова конечная цель крейслеровской «неустанной погони». Приблизиться к ней капельмейстеру помогает творчество, неразделимое для него с «познаванием и восприятием таинственной музыки природы» [4, т. 1, с. 333], отодвигающее все сиюминутное и повседневное в его жизни на второй план и дарящее очень значимое для него ощущение сопричастности идеальному, вечному, божественному началу. Главным же орудием творчества герою служит «ясно осознанное чувство» музыки, исток которого — пережитое им во младенчестве потрясение от виртуозной игры на лютне его тети Софи. «Нежная печаль чудесных волшебных звуков» [4, т. 5, с. 80], изливавшихся из глубины тетиной души, когда она играла, зажгла скрытый в глубинах детского сердца дух, пробудив в ребенке внутреннюю музыку, претворившуюся со временем в чувство, которое соединило все прочие чувства гофмановского героя, став основой его личностной цельности и обеспечив по мере все более ясного своего осознания духовный рост и все более полное соответствие типу «истинного музыканта».

Основные формы проявления крейслеровского музыкального чувства (а оно воистину всеобъемлюще) — романтическое мироощущение, романтическая ирония, романтическая любовь, «любовь артиста» [4, т. 5, с. 133]². Романтическое мироощущение — свидетельство ясного осознания музыки души на эмоционально-чувственном уровне. Подразумевая определенный навык в понимании универсального — музыкального — языка бытия, оно выражается у Крейсlera в обостренной впечатлитель-

² Подробнее о формах осознания музыки души и проявлениях музыкального чувства см.: [24].

ности в восприятии явлений природы и искусства, одухотворенности и искренности всех жизненных проявлений, чуткости и неравнодушии к чужой боли, чужому горю, остром неприятии любой несправедливости.

Романтическая ирония — форма осознанного проявления музыкального чувства на интеллектуальном уровне, в сфере мысли. В становлении «истинного музыканта» ей отвечает этап познания и самопознания, основным средством которого выступает работа диалектически мыслящего, ясного ума. Почитая иронию за «прекраснейший дар природы» [4, т. 5, с. 200], Крейслер активно пользуется ею как возможностью взглянуть на себя и на все происходящее с более высокой точки. Ирония помогает ему осознать неведомые глубины собственной души, открывает глаза на самую суть окружающей действительности, в которой восхитительная целостность уживается с ужасающей разобщенностью, а чарующая гармония соседствует с разрывающими сердце и душу диссонансами. Но она же, ирония, обрекает героя Гофмана на пожизненный конфликт с филистерским окружением, ибо, живо ощущая благодаря тонкой душевной организации скрытую за красотой мира боль, тяжело переживая несправедливость мироустройства, он не способен примириться с теми, кто «отвергает всякое более или менее глубокое чувство как недопустимое, пошлое и вульгарное» [5, с. 276] и с помощью общепринятых условностей и «трезвого взгляда на жизнь» [4, т. 5, с. 199] хотел бы не замечать «чудовищные неполадки мира» (Г. Клейст «Обручение на Сан-Доминго»). «Издевательское пренебрежение» [4, т. 5, с. 199] условностями филистерского общества сквозит в горьких сарказмах, гневных тирадах, «разящем юморе» [4, т. 5, с. 131], которые Крейслер обрушивает на погрязший в них княжеский двор. И упрямое его сопротивление всему, что подсказано «трезвым взглядом на жизнь», менее всего обусловлено желанием продемонстрировать «умственное превосходство» [5, с. 281], но скорее имеет целью «разбудить мысли, спавшие уже давно-давно» [4, т. 5, с. 200], привести в «беспокойство и замешательство» [4, т. 5, с. 59] умы и сердца, подвигнуть иссохшие и оледеневшие души к освобождению от ожесточения, к пониманию того, что страдания (свои ли, чужие ли) нельзя презирать, нельзя игнорировать, но следует преодолевать.

Истинный романтик, томимый жаждой вечного, нетленного, что живет «вне времени и пространства» [4, т. 5, с. 213], Крейслер хотел бы скорректировать мир с учетом высшей правды жизни и «сути человеческого бытия» [4, т. 5, с. 200], полон желания исполнить свое человеческое предназначение. И хотя он ясно видит собственное несовершенство, более того, ему ведом «ужас перед самим собой» [4, т. 5, с. 133] — перед темной, оборотной стороной своего «я», и его страшит возможность, заглушив зов души и вечности, отдавшись на волю одних сиюминутных потребностей, предать человека в себе, сама мысль, что ради сытости, уст-

роенности и обывательского благополучия он может изменить своему творческому призванию, для него нестерпима. Именно поэтому первейшей своей жизненной обязанностью он полагает необходимость неустанной борьбы с многоликим «зловещим двойником» [4, т. 5, с. 218], олицетворяющим низшее «я» и способным помешать ему в осуществлении его высоких стремлений. И это — самый значительный в нравственном отношении итог самопознания Крейсlera, весомое свидетельство его моральной зрелости.

Суть борьбы с двойником, обратная сторона которой есть битва за «я» лучшее, герой Гофмана связывает с познанием полярностей своего существа и примирением их в высшем личностном единстве. Он вступает в это противостояние, понимая, что у него не может быть конца, ибо душа бездонна и познание бесконечно, а значит, нескончаем и мучительный труд самосозидания и самосовершенствования, но борется за себя, не зная усталости, не признавая никаких компромиссов, используя для «сражений» пространство и силы собственной души. Там, мысленно примеряя различные личностные облики-маски, ищет он свой истинный образ, и каждый скрытый за маской двойник — а в романе это Леонгард Эттлингер, Абрагам Лисков, кот Мурр, а также Гамлет, мсье Жак и другие шекспировские персонажи, отчасти близкие Крейслеру по духу, — оттеняет фигуру капельмейстера по-своему. Гамлет и мсье Жак сомнительны для него излишней меланхоличностью и пассивностью. Эттлингер отвергается по причине неспособности к чистой и бескорыстной любви, вызывая душевное содрогание использованием в творчестве крови не своего, а чужого сердца³. Неотъемлемые достоинства маэстро Абрагама: «всепроникающий ум, глубина чувств, пылкое воображение» — не мешают Крейслеру критически воспринимать его злорадный и безжалостный юмор, сводящийся к «решительной неприязни ко всякого рода условностям», тогда как, по мнению «истинного музыканта», подлинный юмор, «который порождается знанием жизни и всех ее причинных связей, а также столкновением противоборствующих начал» [4, т. 5, с. 99], не может заключаться в одной лишь неприязни к осмеиваемому, но должен быть согрет верой и любовью, должен оставлять объекту насмешки шанс исправиться, измениться к лучшему, и именно такой универсальный юмор он всячески пестует в себе. Кот Мурр — главный и «истинный двойник Крейсlera, его комически-пародийный двойник-трикстер» [14, с. 61—62]. Внося в мифологическое пространство гофмановского романа стихию

³ В уста этого впавшего в безумие художника, о котором сказано, что он «не был истинным музыкантом» [4, т. 5, с. 135], вложена жутковатая фраза: «Я могу писать <...> когда у меня вместо лака есть горячая кровь из сердца <...> горячая кровь твоего сердца, маленькая принцесса!» [4, т. 5, с. 132] (курсив мой. — Г.М.).

универсального комизма, он предстает удачно найденной маской шута (в высшем — шекспировском — значении этого слова), прикрываясь которой не только Крейслер, но и автор вступает в активный критический диалог с жизнью, с миром, с самим собой, обнаруживая широту и незашоренность взгляда, безжалостно высмеивая проявления «ложного умствования» [4, т. 3, с. 244], «хронического дуализма» [4, т. 3, с. 365], псевдоромантизма и других человеческих и общественных пороков.

Великолепный инструмент познания и самопознания, замечательное средство держать «оборону от грубого непонимания ранимой души» [9, с. 35] филистерским окружением, ирония, тем не менее, не способна логически завершить процесс духовного формирования героя, бессильна дать ему чувство желанной личностной гармонизации. Применительно к внутренней жизни Крейслера итог ее, равно как и романтического мироощущения, — «страдание, порожденное ничтожностью всего окружающего» [9, с. 38—39] и боль от невозможности вырваться из «волшебных кругов, в коих вращается все наше бытие» [4, т. 5, с. 60]. Преодоление их требует от человека глубочайшего «вчувствования» в музыку души. Требует той максимальной ясности ее осознания, что ведет к пониманию любви как акта бескорыстия, способствует гармонизации духовно-волевой, эмоциональной и интеллектуальной личностных сфер, иначе говоря, заставляет человека поступать согласно с его чувствами и мыслями, и в конечном счете пробуждает «любовь артиста».

Можно предположить, что оказавшись в Канцгеймском аббатстве и будучи на пределе душевных страданий, Крейслер достигает такой ясности, благодаря которой совершает принципиальный жизненный выбор — принятие вызова «темных, загадочных сил, начертавших те круги» [4, т. 5, с. 60]; готовность во имя любви вынести жизнь во всем ее многообразии, со всем ужасным и отвратительным, что в ней есть; решимость жить, преодолевая страдания силой сострадания, любви. В пользу этого свидетельствует полученное им в Канцгейме умение обратить свою безысходную печаль в печаль «сладостную и благодетельную» [4, т. 5, с. 235], а недовольство миром претворить в деятельную к миру любовь, в энергию высокого, бескорыстного творчества, озаменованное сочинением великолепной мессы с чудесным «Agnus Dei». То и другое — результат осознания героем высокой и деятельной романтической любви — «любви артиста» в качестве единственно возможной для него формы выражения музыкального чувства в сфере воли, признание ее единственно возможным средством привнесения гармонии в рутину земного бытия и атрибутивной основой жизни и творчества. И здесь — исток трансформации безнадежного крейслеровского страдания в столь ценную им в музыке Бетховена «муку бесконечного томления», превращающую человека в «восторженного духовидца», начало глубокого

внутреннего перерождения гофмановского капельмейстера, первая ступенька на пути становления его в качестве «истинного музыканта».

Романтическая любовь — абсолютная вершина душевной и духовной эволюции героя Гофмана. Обретенная на пределе отчаяния как награда за неизменную нацеленность на духовное восхождение, внутреннюю готовность к страданию и жертве ради того, чтобы жить, превосходя самого себя, она подтверждает решительный шаг, совершаемый Крейслером к подлинному существованию, к высшей целостности бытия, к истинному «я», в котором имманентная романтическая «центробежность творческого мышления и существования» [13, с. 340—341] естественным образом сочетается с центростремительными экзистенциальными порывами, рожденными тоской по гармонии Целого, пониманием «всего бытия и его истории в единстве и живой взаимосвязанности» [17, с. 425]. Ведомый любовью, он преодолевает стадию субъективно-эстетического бытия, поднимаясь на более высокую — этическую ступень личностного развития, на которой определяющие жизненные принципы устанавливаются им самолично, исходя не из презираемой им двуличной общественной морали, а исключительно на основе собственных прочувствованных и продуманных этических соображений. Ступень, свидетельствующую о достижении героем духовного совершеннолетия, суть которого, согласно Канту, заключается в «решимости и мужестве пользоваться собственным умом без руководства со стороны кого-то постороннего»⁴.

Признав за чистой любовью и бескорыстным творчеством высший смысл бытия, Крейслер стремится ко все более полному соответствию этому смыслу, прилагая массу стараний, чтобы не впасть в самолюбование, не возгордиться, не закоснеть в жалости к себе или ненависти к миру, — в общем, так ли иначе не позволить сердцу «навек оледенеть» [4, т. 5, с. 200] в груди. Он неустанно сражается со своими двойниками и всегда готов прийти на помощь более слабому, защищает Юлию от посягательств принца Гектора и открыто выступает против Киприана — «самонадеянного монаха, который попытался унизить священное искусство музыки» [4, т. 5, с. 349]. Но главное поле его деятельности, важнейшая сфера материализации «любви артиста» — музыкальное творчество. Взгляды Крейслера о назначении искусства, о миссии музыканта логически проистекают из представления о творчестве как о действии, предпринимаемом мастером для того, чтобы воспеть то, что любит. Истинное творчество для него неотделимо от «работы любви — работы собирания красоты, собирания света» [16, с. 41]. Он отстаивает в искусстве «принцип духовно-эстетической жизненности», отвергая «материалистически-фили-

⁴ Слова из работы И. Канта «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?» (цит. по: [25, с. 66]).

стерскую эстетику» [10, с. 606, 611] и искусство «мертвое, застывшее, не способное вторгнуться в жизнь, ибо оно само безжизненно» [4, т. 5, с. 282]. Художник, в его понимании, — это посредник между Богом и человеком, и в качестве такового он призван своими сочинениями способствовать «пробуждению во всем сущем пламенного стремления к высшей жизни» [4, т. 2, с. 387], содействовать наращиванию количества добрых связей в мире, преображению зримого хаоса жизни в новый космос, и первейшей его заботой должно быть стремление к максимальной одухотворенности и человечности творческого выражения в форме «спокойной непритязательности, какая единственно способна согреть сердце, благотворно возбудить дух» [4, т. 4, кн. 2, с. 462].

Сознавая высокую значимость фигуры творца, Крейслер убежден в том, что художник несет ответственность за «союзы волшебных звуков, чувств и дум» (А. С. Пушкин), выходящих из-под его пальцев и пера. Далеко не всем своим сочинениям дает гофмановский капельмейстер право на жизнь, а только тем, что написаны в состоянии душевной ясности и покоя, все прочие безжалостно бросая в огонь, «сколько бы радости ни доставляла ему удача» [4, т. 5, с. 235]. И это отнюдь не пустая прихоть. Крейслер уверен, что произведение, созданное в смятении чувств, в ярости и гневе, может породить в воспринимающих его лишь ответное смятение и безнадежность. Однако не достойно музыки множить скорби и печали этого мира. Не пришло ей повергать человека в отчаяние, лишая его надежды, хотя бы и со слезами на глазах. «Звук есть блаженство, а не гибель» [4, т. 5, с. 165]. Высшее назначение искусства — служить для людей проводником в тот незримый мир, «откуда в беспокойное сердце человека ниспосылаются лучи утешения и блаженства» [4, т. 4, кн. 1, с. 380]. Парадоксальная правда и волшебство настоящей музыки заключаются в том, что она «созидает с тем, чтобы разрушить, опечаливает для того, чтобы утешить, и уничтожает в целях конечного возрождения. Посвящая нас в тайны страдания и взаимной симпатии, отдавая все наше существо во власть какой-то высшей силы... внушает нам предчувствие высших истин и неземного блаженства за пределами видимого мира и здешней жизни» [26, с. 317]. Терзает и мучает нас, но в итоге помогает прорваться к свету, к истине, к самим себе⁵.

⁵ Поразительно, как перекликается эта крейслеровская установка с творческим кредо А. С. Пушкина в представлении Н. В. Гоголя: «Даже и в те поры, когда метался он сам (А. С. Пушкин. — Г. М.) в чаду страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорали в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» (цит. по: [26, с. 144]).

Настоящее искусство неразрывно соединено с положительными, спасительными силами жизни, оно не может нести разрушение и приводить в отчаяние — в этом убежден Гофман, в это верит и Крейслер. Неспособность находить «шифры конечного примирения» (Теодор В. Адорно) с миром — признак искусства неподлинного, проистекающего из неверия (а оно, по Гофману, — «враждебный музыке дух» [4, т. 5, с. 130]), и недоброго, бесчеловечного, этически и эстетически неполноценного творчества, осуществляемого в обход любви и совестливости, не исключаящего явное или скрытое духовное насилие над теми, кому представится вкушать его плоды. Напротив, произведения истинного искусства, возникновением своим обязанные чистоте помыслов, благородству, любви и боли, извлеченным их творцами из собственных сердец, словно бы излучают вокруг себя высокую духовную атмосферу, очищают и возвышают того, кто вступает с ними в духовное общение. Их неотъемлемое качество — личная сердечная причастность автору своему творению⁶, вот почему ничего подобного им никогда не мог создать мастер жестокий, нечуткий, равнодушный к проблемам других людей, неразборчивый в средствах достижения художественных целей. Творчество, которым движет не любовь, а ненависть или безразличие к миру, подобно возведению «замысловатого здания на фундаменте из камня, раздробленного молнией» [4, т. 5, с. 200]: оно заведомо нежизнеспособно и, более того, опасно, так как может служить проводником в мир сил хаоса и разрушения⁷. И если Гофман не отрицает категорически искусства, которое зиждется на иных основаниях, нежели «благочестие и богатство души» [4, т. 4, кн. 1, с. 282], предпочтение он всегда отдает тому, что рождено верой и любовью⁸.

⁶ Так, «истинный» живописец Альбрехт Дюрер, герой неоконченной новеллы «Враг», которую Гофман диктовал, находясь уже, можно сказать, одной ногой в могиле, увязывает «всю тенденцию своего искусства» [4, т. 6, с. 278] с невыразимо сильной любовью к прекрасному и величественному, которую он «не мог выразить в живой жизни иначе, кроме как изобразить на полотне, достав ее из глубин *собственного сердца*» [4, т. 6, с. 278] (курсив мой. — Г. М.).

⁷ Вспомним историю портрета, написанного мастером, который не будучи озабочен стяжанием очистительного света веры и любви, порвал с христианством и обратился в язычника, рассказанную Гофманом в романе «Эликсиры сатаны»: в продолжение веков портрет этот нечестиво воздействует на всех, кто с ним соприкасается, пробуждая в душах не покой, не блаженство, не «пламенное стремление к высшей жизни» [4, т. 2, с. 387], но одни только низменные инстинкты, толкающие на страшные преступления.

⁸ Так, в новелле «Состязание певцов» он присуждает победу в творческом поединке мастеров пения поэту духовной свободы Вольфраму фон Эшенбаху, движимому любовью к миру, а не злему волшебнику Клингзору, лишенному сокровенного внутреннего света, руководствующемуся в жизни и творчестве лишь

Путь истинного романтического художника писатель уподобляет «узкой тропинке с безднами, зияющими по обеим сторонам» [7, т. 2, с. 89]. Вступившему на него, полагает писатель, в равной мере угрожают две опасности: творческий инфантилизм и «демоническое злоупотребление» [4, т. 1, с. 334] творческим даром. Глубинный источник обеих напастей — «тотальность иронии, ставшей основой современного мироощущения» [3, с. 14], доминирование во всех сферах жизни иронического и игрового подходов, обуславливающих позитивизм и амбивалентность оценок, туманность герменевтических трактовок, упоенность рефлексией и игрой смыслов, итогом которых становится неспособность человека к экзистенциальному выбору — «прыжку веры» (С. Кьеркегор) и страх перед необходимостью жертвы. Нет ничего более страшного для художника, нежели утратить вдохновение, душевный энтузиазм, впасть в творческую простратию, как это случилось с живописцем Берклингером («Артуров зал»). Однако, наверное, еще более губительны для личности, причастной творчеству, крайности иного, сверхчеловеческого, свойства: авторский произвол, превышение творческих полномочий, дарованных человеку Богом, использование их не для созидания, но для разрушения, увеличения хаоса и энтропии бытия, порождаемые желанием самоутвердиться любой ценой, не считаясь даже с потерей чести, совести, собственного лица, — об этом свидетельствуют образы Франческо («Эликсиры сатаны»), Генриха фон Офтердингена, Клингзора («Состязание певцов»). И если творческий инфантилизм — это, как правило, следствие нечуткости души к восприятию проблесков небесного Идеала в земных явлениях, проистекающее от неумения художника вовремя остановиться в процессе воплощения идеальных представлений, от его неспособности правильно сориентироваться в творческих исканиях, чтобы не избежать бегства от проблем жизни в вымышленный, виртуальный, ничем не связанный с земным, мир, то главной причиной демонизма в творчестве, выступает в конечном счете сознательное нежелание художника служить высшему Идеалу, нигилистическое отрицание всех абсолютных ценностей, добровольный отказ от первородного права быть сотворцом Бога в обмен на сомнительную честь сделаться угодником сиюминутных вкусов толпы и ее баловнем.

Избежать злоупотребления творческим даром нелегко, однако средство для этого есть — нравственное начало в душе, питаемое верой и любовью.

собственными субъективными представлениями и эгоистическими предпочтениями, не считая нужным согласовывать их с объективными духовными требованиями мироздания, действующему внушением и принуждением. Тем самым писатель фактически отказывает клинзоровскому искусству — бесчеловечному, «этически скудному» [1, с. 452], не отягощенному мыслью о духовном преображении мира — в звании подлинного.

Ими преодолевается ирония. Они разжигают и поддерживают в душе свет, дающий мужество и силы жить. Освящают жертвенный характер настоящего искусства, плоды которого сияют светом, извлеченным их создателями из глубин собственных сердец. Все истинные романтические художники Гофмана: мейстерзингер Вольфрам фон Эшенбах («Состязание певцов»), живописец Бертольд («Церковь иезуитов в Г.»), безымянная исполнительница роли донны Анны в опере Моцарта («Дон-Жуан») — причастны этой великой жертвенности, в их числе и капельмейстер Иоганнес Крейслер. «Дух истинной любви» [4, т. 5, с. 200], дух неэгоистический, жертвенно-охранительный, направленный на защиту гармонии мироздания от посягновений всевозможных духов зла — его важнейшее нравственное завоевание и достояние. Возникший из сокровеннейших глубин души, в которой все есть «продолжение творческих порывов, свойственных самой природе мировых вещей» [1, с. 478], дух этот предстает естественным завершением лучших побуждений, мыслей и чувств гофмановского героя, находя выражение в искренности и правдивости его жизненных и творческих поступков, единстве слова и дела, богатстве и целомудренности душевной жизни, материализуясь в сочинениях Крейслера и одаривая его мгновениями гармонизации, волшебного единения с миром.

Живя в согласии с велениями музыки и любви, Крейслер верит в возможность высшего бытия на земле, когда «единый луч науки и искусства воспламеняет священное стремление, которое соединит людей в единую Церковь» [6, с. 105]. Эта вера приводит его на путь практического романтизма, суть которого, как сказано в одной из бесед Серапионовых братьев, состоит в том, чтобы «вносить нечто сказочное в нашу современность, в действительную жизнь» [4, т. 4, кн. 2, с. 84]. Как жизненная стратегия, ориентированная на свободное, целостное личностное развитие, на борьбу за подлинность и совершеннолетие человеческого бытия, практический романтизм в корне отличен от исповедуемых Новым временем в качестве эталонных фаустианской и дон-жуанской личностных бытийных парадигм. Верность его принципам в условиях торжества материальных интересов, невостребованности высших потенций и устремлений человеческой личности, кажущейся ненужности высокого искусства, определяющих реальность земного бытия в Новое время, дело нелегкое, требующее от человека обостренной совестливости, предельной честности и благородства в мыслях и делах, готовности по мере сил минимизировать собственные филистерские склонности к потребительству и наслаждению, привычке на все смотреть с точки зрения личной выгоды и корысти. Однако не в натуре гофмановского капельмейстера отступать перед ударами судьбы: он «умеет услышать, что ему велит музыка» [1, с. 480], и всякий раз мужественно встречает бу-

рю, «угрожающую уничтожить его», причем преодоление препятствия «оказывает на него благотворное действие» [4, т. 5, с. 339].

Жизнь Крейслера далека от душевной успокоенности и почитания на лаврах, по-бетховенски «угловата и растерзана» [1, с. 488]. Гражданин Вселенной, он — абсолютный чужак «в так называемом большом свете», потому что таким, как он, хронически не достает «светской цивилизованности» [4, т. 5, с. 329] и «должного лоску» [4, т. 5, с. 320], они «говорят, когда... надобно бы молчать, и, напротив, молчат, когда надо говорить», «своими стремлениями, противоположными сложившимся общественным установлениям... повсюду задевают себя и других» [4, т. 5, с. 329]. Но вопреки всем бытовым и бытийственным диссонансам, мучающим гофмановского героя, торжествует в его жизни не трагедия, а дух борьбы, возможность преодоления, радость воспарения, и держится она не диссонансом, но верой и предчувствием высокой гармонии, являя блистательный пример одухотворенного, полетного, творческого человеческого бытия, которое вершится вопреки всем трудностям и «непрекращающейся сутне» [4, т. 6, с. 214] и девизом которого может служить бетховенское «через страдание — к радости».

Бесстрашная готовность идти в своих исканиях до конца, непоколебимая верность духу музыки, «твердое внутреннее убеждение и... глубокое, верное чувство» [4, т. 5, с. 349] позволяют гофмановскому герою реально вырваться из кругов рефлексивного бытия, на пожизненное пребывание в которых обречены недееспособные ложные романтики, чьей энергии чувства хватает лишь на слова, но не на дела. «Божественный композитор и превосходный друг» [4, т. 5, с. 214], он и в самом деле способен прорваться к высшей целостности бытия, воспарить над онтологической разорванностью земной действительности, являя зримый прообраз человека будущего и убедительную альтернативу бесчисленным сынам «легкомыслия и несправедливости духа времени» [4, т. 1, с. 70] — самодовольным, эгоистичным, прагматичным. Альтернативу, глубоко выстраданную им, но прежде — его создателем, ставшую окончательным его [Гофмана] ответом на вызовы жизни и пережитые испытания духовного и нравственного порядка.

«Проницательнейший и пронзительно видящий художник» [24, с. 95] Гофман жил, храня в душе «детскую веру в добро... убежденность в торжестве идеала» [25, с. 95—96]. Сокровенной его мечтой было романтическое, проникнутое волшебным духом музыки преобразование действительности, сближение жизни с искусством. Во имя этой мечты он сражался с филистерством, безжалостно бичуя филистерскую «житейскую мудрость» [4, т. 5, с. 91], отмечающую излишнюю шепетильность в вопросах чести, одобряющую двойную (для себя и других) мораль, советующую избегать малейшей опасности и всего, что может нарушить покойное самодоволь-

ное существование, справедливо полагая, что следование такой «мудрости» — прямой путь к обезчеловечиванию и механизации жизни, к формализму, рассудочности и бездушию в человеческих взаимоотношениях, к росту взаимной отчужденности людей. Ради нее разоблачал вульгарный, ложный романтизм, уподобляя последний загадочной болезни, которая неустанно навязывает человеку суетное желание быть «победоносным героем дня», находиться в центре внимания и, по возможности, «в самом блестящем обществе» [4, т. 3, с. 507]. В ней черпал вдохновение, творя миф «истинного музыканта», хранящего непоколебимую верность духу музыки, вся жизнь которого — непрекращающийся труд души и ума, поиск собственной гармоничной связи с миром, преобразование по мере сил окружающей действительности на началах красоты и добра. Она питала его веру в то, что развитие у людей мистического чувства музыки, приобщение их к сакральному ее могуществу станет не просто ступенькой к высшему «я», но шагом к органичному вхождению отдельных человеческих микрокосмов во вселенский макрокосм, а значит, и к достижению более высокого образа земного бытия.

Однако борьба с филистерством не принесла Гофману победных лавров. Сражение за мечту было им, увы, проиграно. Его «глубочайшая поэтическая концепция» (О. Шпенглер) человека-музыканта, являющаяся блистательный пример практического освоения огромного потенциала неисследованных феноменов и структур, заключенных в музыке и в значительной мере определяющих «фундаментальные основы творческой сущности человека, его бытие не только в пространстве готовых вещей или форм, но в мире становления, переходов, формирования нового» [23], не нашла в обществе достойного отклика, оставшись по большому счету невостребованной. Дороге музыки, разумно-целостного познания, подлинности и глубины личностного бытия мир предпочел (и верен своему выбору и в наши дни) привычный с давних пор путь кулака и рассудка: безразличный к понятиям доброты, совестливости, порядочности, сопряженный с минимальными моральными издержками; на котором духовность как главный компонент человеческой сущности «становится лишней, убыточной, вызывающей пренебрежение» [21, с. 284] и который далеко уводит как от духа музыки, так и от Бога и Духа вообще. Жаль, но торжествуют в жизни не истинные музыканты, романтики и энтузиасты, а далекие от бытийных глубин рационалисты, суетливые прагматики, расчетливые «игроки» и фальшивые «герои дня» — одним словом, люди, человеческая природа которых так или иначе болезненно искажена, и потому, будучи равнодушны к вопросам поиска и исполнения своего человеческого предназначения, они озабочены лишь извлечением из всего сиюминутных личных выгод. Их стараниями общество крепко «застряло на житейской поверхности» [22, с. 32], и не от сладостного движения ввысь

замирает оно — все больше захлестывает его «увлечение головокружительными ощущениями падения» [8, с. 407]. Все меньше среди его членов людей «с мудрым и гармоническим ритмом, во всей полноте жизненных сил, владеющих собой, с улыбкой даже в страдании» [8, с. 407]. И все больше роботов, механически, «с визгом и треском... описывающих бешеные круги ложной жизни» [8, с. 407].

Впрочем, несмотря на «кризис романтизма в реальности человеческих отношений» [10, с. 607], наиболее душевно развитые и чуткие в музыкальном отношении натуры смогли разглядеть в «истинном музыканте» новый, востребованный временем тип личности и не побоялись использовать гофмановский миф, воплощенный в истории Крейсlera, в качестве основы личного самосозидания. Шуман, Вагнер, Брамс, Малер, другие выдающиеся художники прошлого и позапрошлого веков «строили» свою жизнь по Крейслеру. В поисках спасительной истины творческого и жизненного бытия всматривались в зеркало «истинного музыканта» и обладатели менее громких, а подчас и совсем тихих, даже тишайших имен. И все они — нашедшие силы «от труда зрения перейти к "труду сердца"» [25, с. 224], сумевшие обрести экзистенцию подлинной любви, — духовные наследники гофмановского капельмейстера и истинные герои. Подобно ему, они пробивались и пробиваются в жизни и творчестве к подлинности и совершеннолетию человеческого бытия, к душе и сердцу Человека — в себе и других, через себя — к другим. Их жизненный опыт, плоды их творческого вдохновения, в которых продолжает жить, углубляясь и развиваясь, чудесная история об «истинном музыканте» — настоящем человеке и настоящем художнике, имеют непреходящую общечеловеческую значимость, ибо благодаря им не прерывается нить всечеловеческой судьбы, движение человеческого сообщества в направлении духовного взросления. И непоколебимая их вера в высокую правду Музыки, в возможность человеческого существования на основе бескорыстного служения Музыке как мистической выразительнице всеединства мироздания — залог нашей надежды на грядущее возрождение человечества.

Остановить духовную деградацию пораженного вирусом «хронического дуализма» общества, большинство которого составляют обладатели «так называемого пятнистого характера» [4, т. 1, с. 150], «под воздействием любой подлости в повседневной жизни» [4, т. 1, с. 151] сами легко идущие на подлость, которые живут, сознательно или невольно, по неведению или безволию, совмещая в себе язычника и христианина, верующего и атеиста, человека и зверя, истощая себя в хаотичных и бессмысленных душевных эманациях, но бессильные соединить реальное и воображаемое, действительность и мечту в гармоничное единство, прорваться к своему высшему «я», можно, но это требует от каждого из нас решительной перемены жизненной стратегии, значительных личных усилий в на-

правлении искоренения нравственной амбивалентности, разрушающей человеческую подлинность и естество. На смену господствующим ныне фаустианской и дон-жуанской личностным парадигмам с их явственным креном в эгоизм, своеволие, гедонизм и либертинаж, неумолимо ведущим человечество в духовное одичание и вырождение, должна прийти парадигма крейсleriанская, отрицающая тотальную вседозволенность и тривиальную своевольность, утверждающая гармоничный синтез волящего и любящего, рационального и интуитивного, потребительского и творческого начал в человеческом отношении к миру.

Как выразился Борхес, «ума и праведности мало, спасение человека требует третьего условия: быть художником» [2, с. 57]. Быть «истинным музыкантом», уточним мы, имея в виду концепцию Гофмана. Научиться слышать Музыку мироздания и неуклонно соблюдать воплощенный в ней космический закон целостности, противостоящий хаосу и бездуховности бытия. Преодолеть стадию субъективно-эстетического существования и вступить на индивидуально избираемый и глубоко личностный (для каждого свой) путь к общности — не потребления, но свободы и любви. Превозмочь трусость и леность, по причине которых многие всю жизнь склонны оставаться в состоянии личностного несовершеннолетия и начать жить, стараясь в большом и малом поступать по правде и по совести, чтобы (перефразируя стихотворение М. А. Волошина «Магия») каждой ступени познания и самоутверждения отвечала такая же ступень самоотказа, чтобы воля вещества, плоти всегда уравнивалась любовью. Этому учит гофмановская история об «истинном музыканте», и в воле каждого видеть в ней «потускневший идеал, устарелый, отсталый и опошленный» [15, с. 617] или сияющую и зовущую «звезду далекой высоты» (Гёте о Шекспире).

Список литературы

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
2. Борхес Х. Л. Письмена Бога. М., 1994.
3. Гильманов В., Гильманова А. Страсти по Натанаэлю, или «Откровение от Гофмана» (по мотивам новеллы Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6.
4. Гофман Э. Т. А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1991—2000.
5. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972.
6. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения. М., 1989.
7. Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья : соч. : в 2 т. Минск, 1994.
8. Грин А. С. Психологические новеллы. М., 1988.
9. Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана // Избранные статьи. М., 1981.

10. *Иванов В. В.* Гофманиана Михаила Шемякина // Русский круг Гофмана. М., 2009.
11. *Калинников Л. А.* Кантианские мотивы в «Медном всаднике» А. С. Пушкина // Кантовский сборник. 2010. №2(32).
12. *Калинников Л. А.* Эрнст Теодор Амадей Гофман и Иммануил Кант. Художественная фантазия и отвлеченная философия: загадки «Крошки Цахеса» // Кантовский сборник. 2008. № 1(27).
13. *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур // Немецкий Орфей. М., 2007. Вып. 3.
14. *Корнилова Е. Н.* Традиции животного эпоса в романе Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6.
15. *Манн Т.* Слово о Шиллере // Собр. соч. : в 10 т. М., 1961. Т. 10.
16. *Миркина З.* Невидимый собор. М. ; СПб., 1999.
17. *Михайлов А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.
18. *Михайлов А. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. М., 1981. Т. 1.
19. *Мокеева Г. И.* Музыка как «ясно осознанное чувство» (на материале сочинений Э. Т. А. Гофмана) // Вестник ТГУ. Тольятти, 2010. Вып. 3(9). С. 87—94.
20. *Непомнящий В. С.* Муза, страсть и политика: из жизни Пушкина. М., 2008.
21. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. Ессе Номо : сб. ст. Минск, 1997.
22. *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге : роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма. М., 1988.
23. *Снопкова О. В.* Музыкальный контекст бытия человеческой субъективности // Новый акрополь : [сайт]. URL: <http://mykolaiv.newacropolis.org.ua/ru/node/11556> (дата обращения: 11.08.2012).
24. *Федоров Ф. П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982.
25. *Хайдеггер М.* Петь — для чего? // Рильке Р. М. Прикосновение. Сонеты к Орфею ; Хайдеггер М. Петь — для чего? М., 2003. С. 179—228.
26. *Шюрэ Э.* Рихард Вагнер и его музыкальная драма. М., 2007.

