

Л. А. Калинин

«ЖИТЕЙСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ
КОТА МУРРА...»
В ЗЕРКАЛЕ ЖИТЕЙСКИХ
И МЕТАФИЗИЧЕСКИХ
ВОЗЗРЕНИЙ
Э. Т. А. ГОФМАНА
Часть III*

Осуществлена попытка доказательства того, что роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра...» построен в соответствии с классификацией антропологических типов, данной в трактате И. Канта «Религия в пределах только разума».

This article sets out to demonstrate that E.T.A. Hoffmann's novel "The Life and Opinions of Tomcat Murr..." is constructed in accordance with the classification of anthropological types given in Kant's work "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft".

Ключевые слова: философская антропология, антропологические типы, природа человека, биологическое и социальное в человеке.

Key words: Kant's transcendental anthropology, anthropological types, human nature, the biological and social in a human being.

7. Личность, мудрость и творчество — положительные герои романа

Задатки *личности* — это способность воспринимать уважение к моральному закону как сам по себе достаточный мотив произвола.

И. Кант. Религия в пределах только разума

Сентенции Льва Толстого из «Анны Карениной» о том, что все счастливые семьи похожи друг на друга, тогда как каждая несчастливая семья несчастлива по-своему, аналогично праксеологическое суждение, что норма едина и единственна для всех, а вот каждое отклонение от нормы — своеобразно и по-своему исключительно. Человека, руководствующегося в жизни идеей морального закона с неотделимым от нее уважением к нему, нельзя назвать человеком с задатками личности — он уже сам есть личность. Из этого философского понимания личности, присущего трансцендентальному идеализму Канта, следует, что люди-личности тождественны в своем поведении; следует также, что философские абстракции схематизируют и упрощают изо-

бильную многокрасочность жизни. И великая сила и значимость искусства в том, что оно возвращает жизни ее пестрое разнообразие, бесконечно сложную вариативность.

Однако не просто возвращает в прежнем вечно зеленеющем и переменчивом виде, но стремится вернуть с дополнением, с дополняющей перспективой: сквозь явленную многоцветность и разнородность бытия пытается как бы с помощью рентгеновских лучей высветить схематическую суть развертывающейся на переднем плане картины. Это означает, что философия одномерна, искусство же — двухмерно. Подлинное искусство всегда глубоко философично.

Вот и в романе Э. Т. А. Гофмана представлены два героя, вполне соответствующие определению личности и, без сомнения, являющиеся личностями, — речь идет о маэстро Абрагаме Лискове и композиторе Иоганнесе Крейслере. Однако сколь же разнохарактерны эти герои!

Маэстро Абрагаму случилось обучать Иоганнеса игре на органе, и, как это не столь уж редко происходит, судьбы их переплелись: учитель стал для Крейслера его старшим другом. Волей судьбы маэстро Абрагаму довелось оказаться и воспитателем кота Мурра, и мы невольно сравниваем отношения воспитателя со своими воспитанниками. Обстоятельства спасения Мурра маэстро Абрагам описал так:

— Посреди большого моста перед въездом в наш город я остановился... И вдруг я услышал тоненький протяжный писк, в моих ушах зазвучало нечто похожее на крик новорожденного. Я предположил, что кто-то совершил злодеяние, склонился низко над перилами — и обнаружил в ярком лунном свете котенка, который изо всех сил цеплялся за столб, дабы избежать верной гибели... Ну что ж, подумал я, хоть это и не дитя человеческое, а всего лишь несчастное животное, которое умоляет тебя спасти его, ты обязан его спасти... Говорят, что кошки никогда совсем не отказываются от враждебности к человеку, и, стало быть, я спас кота из чистейшего самоотверженного честолюбия. Я перелез через перила, не без некоторой опасности спустился к самой воде, схватил жалобно мяукавшего котенка, вытащил его наверх и сунул в карман [1, с. 115—116].

Вновь, как и в новелле о собаке Берганце, мы видим нарочитое *моделирование* ситуации, соответствующей категорическому императиву морали, исполняемому из одного лишь уважения к этому закону. Другие соображения и мотивы могли лишь воспрепятствовать поступку Абрагама, но были отвергнуты.

Сколько ни наблюдаем мы за поступками маэстро Лискова, видим, что все они исходят из максим, вытекающих из законов морали. Ведь даже госпожу Бенцон, причинившую ему тягчайшее зло и готовящую зло не менее отвратительное, пытающуюся его нагло обмануть (а он видит ее насквозь, так как умен и предусмотрителен), маэстро Абрагам пробует образумить и вернуть на путь добродетели. Кант по поводу людей, оказавшихся в такой же или подобной ситуации, писал, что все «морально противозаконное само по себе есть зло, а следовательно, неприемлемо и должно быть искоренено. Разум же, который учит этому, особенно когда он *применяет* (курсив мой. — Л. К.) указанное правило к делу, один заслуживает название *мудрости*. — И Кант продолжает свое рассуждение, как будто он имеет в виду именно госпожу Бенцон и маэстро Абрагама при их разговоре на мостике в зигхартвейлерском парке. — В сравнении с ней (мудростью, конечно. — Л. К.) порок хотя и можно назвать *глупостью*, но лишь тогда, когда разум чувствует в себе достаточно силы, чтобы *презирать* его (и все побуждения к

нему), а не *ненавидеть* как некое чересчур страшное существо и потому вооружаться против него» [5, с. 126–127].

Да, маэстро Абрагам — мудрец, он отвечает всем стоическим качествам мудреца, но главное — он отвечает кантовскому понятию мудреца.

Крейслера назвать мудрецом нельзя. Он лишь в потенции мудрец, в своих возможностях. Противостоят злу, и противостоят столь успешно, как это удастся органному мастеру Лискову, а по сути — талантливейшему инженеру, Крейслер без помощи со стороны старшего друга не способен еще. Он композитор, музыкант, полностью отдающийся творчеству. И уже это делает его личностью. Он творит прекрасную музыку, особенно церковную, богослужебную. Однако это сосредоточение на творчестве, безраздельная отдача ему приводят к тому, что в неизбежных в подобном случае интригах Крейслер не всегда способен разобраться. А потому приходится иногда совершать и легальные поступки, что, конечно, ни в коем случае не лишает его статуса личности.

Мы видим, что Гофман заставляет его осуществить поступок, который, по характеристике Канта, попадает в разряд юридически легальных [5, с. 120–121, 126–127]: прибегнуть к необходимой самообороне и в скоротечной схватке смертельно ранить подосланного убийцу. Людей такого типа часто хранит дружба, спасает бескорыстная помощь любящих и ценящих их людей. Чтобы стать таким же, как маэстро Абрагам, Иоганнесу нужен жизненный опыт.

* * *

Измумительную по тонкости проникновения в девичью душу дает Гофман характеристику двум главным положительным героиням романа: принцессе Гедвиге и мадемуазель Юлии Бенцон. «В какой девичьей груди, — пишет он, — не возникает предчувствия той страсти, которая является главным условием самого⁸ женского существования, ибо ведь только любящая женщина является женщиной в полном смысле слова!» [5, с. 395]. Но и для любви есть одно важное условие, показывает Гофман: она должна быть мудрой любовью, то есть *целомудренной*. И если любовь не такова, она становится источником страданий для женщины, она отравляет ей жизнь.

8. Кантианские мелодические обороты и штрихи

Когда же наступило время и зазвучал «Agnus Dei», то его с еще большей силой вновь охватило неизъяснимое блаженство тех мгновений, когда в нем зародилась мелодия этого агнца Божия.

Житейские воззрения кота Мурра. II, 3

Андрей Белый в первой четверти XX века создал учение о мелодизме лирического произведения, о мелодии как «интонационном жесте смысла». Здесь речь идет о проблемах формы в лирике, о звуковой стороне организации смысла лирического произведения как художественного целого, которая (эта звуковая целостная структура) и есть мелодия. Форма в лирике — эстетическая суть ее содержания. Но в эпосе метр, ритм, интонация — эти стороны художественного текста отступают на второй план и актуальны лишь для отдельных его фрагментов, если, конечно, не иметь в виду «симфонии» как жанр литературного творчества, который нельзя отнести ни к

эпосу, ни к лирике и который пребывает где-то посередине. Однако можно, на мой взгляд, вести речь о *мелодии содержания*, о мелодии как философской — *интенциональной*, что утверждалось выше, — смысловой структуре любого художественно текста, представляющей его ядро. Эта мелодия смысла и сам смысл образуют единство, в котором мелодия то уходит в его глубину и непосредственно не просматривается, то проявляется на поверхности, где о себе и заявляет.

Смысловая мелодия — мелодический ствол — романа о воззрениях кота Мурра, как я пытаюсь показать, представляет собой кантовскую суть мировидения и мировоспроизведения его автора. Кантова философско-антропологическая концепция как мелодический тон романа разворачивается в различных мелодических ответвлениях, мелодических оборотах, в кратких выразительных мелодических штрихах.

Эти мелодические штрихи и обороты, обращая на себя наше внимание, заставляют прислушиваться к движениям мелодии, напоминают о ней, не давая надолго отвлечься или совсем забыть ее. Как раз такой штрих, например предупреждение кота, сразу дающееся в назидание читателю в «предисловии автора, для печати не предназначенном», о его острых когтях, рассудке и разуме, стоило только открыть книгу. И первая мысль знакомого с философией Канта читателя: «Случайна эта Кантова дистинкция или нет? Посмотрим!..»

И творец Мурра, сам родом из Кёнигсберга, не дает испариться забытым этому родившемуся предчувствию встречи с кёнигсбергским философом на страницах его романа. Мурр, в этом не может быть никакого сомнения, не случайно поет гимн чердаку как своей *небозвездной* родине:

— О да! Конечно же — не иначе, как я был рожден на чердаке! — Что там погреб, что там дровяной сарай — я решительно высказываюсь в пользу чердака! — Климат, отечество, нравы, обычаи — сколь неизгладимо их влияние; да не они ли оказывают решающее воздействие на внутреннее и внешнее формирование истинного космополита, подлинного гражданина мира! Откуда нисходит ко мне это поразительное чувство высокого, это непреодолимое стремление к возвышенному? <...> — Ах! Сладостное томление переполняет грудь мою! Тоска по отеческому чердаку, чувство неизъяснимо-почвенное мощно вздымается во мне! Тебе я посвящаю эти слезы, о прекрасная отчизна моя, — тебе эти душевраздирающие, страстные мяуканья! В честь твою совершаю я эти прыжки, эти скачки и пируэты, исполненные добродетели и патриотического духа! <...> О, сколь безмерна нежность к тебе, родимый край! [1, с. 107].

Аллегория на знаменитейшее и известное всякому образованному человеку в мире «Заключение» «Критики практического разума» с его обращением к звездному небу и моральному закону совершенно очевидна в этом многозначительном гимне. В нем клянется этот писатель-композитор родному городу в любви, сопровождая эту клятву рядом отсылок к великому своему профессору. Для тех, кто не обратит внимание на близость «чердака» к «небосводу» с его «бездонным звездным куполом», устами Мурра напоминает он о великой идее Канта о *человеке как гражданине мира, как космополите*, так как наше родство с небом, с космосом и делает нас разумными существами, жителями не только всей Земли от полюса до полюса, но и Вселенной, обращение к *высокому, возвышенному, возвышенности* одинаково происходит и в гимне Мурра, и в заключительных строках «Критики практического разума».

Даже и такая деталь не должна ускользнуть от внимательного читателя, что Мурр посвящает своей отчизне виртуознейшие прыжки, скачки и пируэты, поскольку понимает правоту Канта: научиться пользоваться разумом, особенно если дело «касается свойств, которые не могут быть непосредственно показаны в обыденном опыте» [3, с. 500], — совсем не то, «что дается само собой, не так, как пользоваться ногами, посредством частого упражнения» [там же]. Прыжки и пируэты ума посвятить отчизне далеко не каждому под силу.

Аналогичный мелодический штрих — обращение к одному из самых кантианских словосочетаний: *вещь в себе* как раз посередине романа в его современном незавершенном виде, в сцене помолвки принцессы Гедвиги с принцем Гектором: «...тут растворились двери, и князь пригласил принца проследовать в парадную залу и принять там участие в роскошной церемонии, присутствовать на которой сочли необходимым все особы и персоны, которые хотя бы в незначительной степени, так сказать для себя, как вещь в себе, имели нечто общее с княжеским двором» [1, с. 107].

Гофман воспользовался одним из самых модных в то время оборотов речи — *для себя, как вещь в себе*, — приобретшим широкую известность благодаря «Науке логики» Гегеля, дополнившего кантовский предикат вещи в себе (*an sich*) собственным предикатом — *для себя (für sich): Ding für sich*. Остроумное ироническое изображение тщеславного стремления хоть как-то обнародовать свою значимость публикой, так скажем, *околопридворной* достигается буквально двумя-тремя словами. Ведь что в данном случае может скрываться под *вещью в себе* как чем-то таким, что роднит персону X с князем Иринеем? *Для себя* эта персона должна понимать и прекрасно понимает: только то, что роднит всех людей с библейским Адамом. Этот умопостигаемый Адам (ноуменальное понятие общего для всех людей предка) и есть указанная вещь в себе. Яркими обертонами прорывается мелодия, подобно красочному всплеску оркестра.

Ведение всей мелодической линии — по сути своей, дирижерские функции — доверены Гофманом маэстро Абрагаму Лискову. Антропология неотъемлема от натурфилософии, природа человека и природа как таковая образуют единство. Однако два вида этого единства актуальны для европейского общества первой четверти XIX века: романтическое, представленное фихтеанским и шеллингианским изводами, и кантианское, научно-эмпирическое. Ключом к тому и другому является отношение к проблеме *чуда*. Гарантом романтического единства мира предстает Бог, и следовательно, романтический мир покоится на чудесном, на том, что в мире все возможно. Кантовское единство мира покоится на структурном единстве его законов, проявляющемся в единстве действительного и возможного опыта. Это значит, что в мире возможно только то, что вытекает из его законов, бесконечность которых, берущая начало в бесконечности природы, не ставит перед опытом непреодолимых преград, но делает вечными все новые и новые научные проблемы. Оба вида единства и представлены в гофмановском романе. Одни его герои живут в мире, полном чудес, в котором чудо вполне естественно, — они воспринимают философско-поэтическое творчество кота или разумность пуделя как факт и находят этому факту оправдание. Другие же и мысли такой не допускают, хотя прекрасно

понимают, что психоментальные способности животных далеко еще не изучены и много еще в этой области таится проблем. Есть и промежуточный тип героев, например князь или госпожа Бенцон, которые не имеют на сей счет определенного мнения, но действуют так, что на какую-то возможность чудес не возлагают ни малейшей надежды. Для такого человека «это значит, не более и не менее, что он не принимает веру в чудеса в свои максимы (ни теоретического, ни практического разума) (курсив мой. — Л. К.) без того, чтобы не усомниться в возможности или действительности этих чудес» [5, с. 159, прим.], — Гофман, характеризуя этих героев, согласен с Кантом, поскольку последние в своих практических поступках ни на какие чудеса не рассчитывают.

Часть вторая трактата Канта «Религия в пределах только разума», на который в анализе романа я опираюсь, носит название «О борьбе доброго принципа со злым за господство над человеком»; кончается эта часть «Общим замечанием о чудесах» [5, с. 155, 161]. И если внимательно прочесть указанное «Общее замечание», то нельзя не заметить совпадение взглядов на суть чудес Канта, с одной стороны, и гофмановского маэстро Абрагама — с другой. Излюбленное его занятие — творить чудеса, чтобы вызвать удивление или восхищение людей любознательных и озадачить людей легковерных. Его чудеса — это сложные технические эксперименты, природа которых непонятна, если человек не знаком с законами естествознания, да даже и знакомого способны озадачить, как озадачили и напугали они Иоганнеса Крейсlera, занятого во время прогулки по парку загадками судьбы художника Этлингера, проецированием этой судьбы на себя и полностью углубившегося в свои размышления. Странные гармонические звуки, наполнившие парк, и вслед за тем ярко вспыхнувший образ его двойника повергли Крейсlera буквально в шоковое состояние. В таковом он и предстал перед маэстро Абрагамом, поскольку все это случилось перед самым домом маэстро, куда Крейслер и направлялся. Из сбивчивого рассказа Крейсlera Абрагам тотчас же все понял:

— Сразу видно воплощенного фантаста, законченного духовидца! Что касается органиста, который играл вам там в парке ужасные, душераздирающие хоралы, то это не кто иной, как неутомный ночной ветер. Он устремился вниз, соскользнул и заставил звучать струны погодной арфы. Да-да, Крейслер, ведь вы забыли об эоловой, или погодной, арфе, которая натянута в конце парка между двумя павильонами [1, с. 227 — 228].

Примерно того же рода оказался и двойник.

Крейслер уразумел, что это всего лишь эффект замаскированного вогнутого зеркала, и рассердился, как сердится всякий, когда чудо, в которое он было поверил, внезапно оказывается простым фокусом. Человеку куда более приятно состояние глубочайшего ужаса, чем естественное объяснение того, что показалось ему призрачным; он отнюдь не хочет больше мириться со здешним миром; он требует, чтобы ему показали нечто из другого мира, нечто потустороннее, отнюдь не нуждающееся в осязаемости и телесности, дабы представиться его очам в виде некоего откровения [1, с. 228].

И между ними произошел весьма примечательный разговор о чудесном и естественном, особенно примечательный в свете следующего пассажа из «Общего замечания о чудесах» Канта, завершая которое, философ пишет:

...становится понятным внутренний феномен человеческого рассудка: почему так называемые чудеса природы, т.е. достаточно засвидетельствованные, но противные здравому смыслу явления или неожиданно проявляющиеся и уклоняющиеся от известных до сих пор природных законов свойства вещей, воспринимаются с такой жадностью и *ободряют* душу, пока они все же считаются *естественными* (курсив этого уступительно-временного оборота мой, а предыдущий, разумеется, самого Канта. — Л. К.), тогда как, напротив, возвещая настоящее чудо, они производят *угнетающее* впечатление. Причина в том, что первые открывают вид на новые запасы пищи для разума: они создают *надежду* открыть новые законы природы. Вторые же, напротив, возбуждают *опасения* потерять доверие к законам, уже признанным известными [5, с. 160].

Мнения друзей столкнулись. Недовольный тем, что оплошал, Крейслер заявляет Абрагаму, что его шутки могут поколебать уже достигнутое знание, с чем маэстро Абрагам решительно не согласился.

— Я не могу, — заговорил Крейслер, — я все-таки никак не могу, маэстро, постичь вашей странной склонности к подобного рода дурачествам. Вы готовите чудо, как ловкий кулинар из всяких острых ингредиентов, и полагаете, что люди, фантазия которых ослабела и увяла, как желудок кутилы и гурмана, непременно должны будут несколько оживляться после подобного рода бесчинств. Нет ничего нелепее, чем, насмотревшись на подобного рода проклятые фокусы, которые способны ужаснуть нас до глубины души, узнать потом, что все это произошло самым естественным путем.

— Естественным! Естественным! — воскликнул маэстро Абрагам. — Как человек, не лишенный известного разума, вы должны были бы понять, что ничто на свете не совершается естественным образом, решительно ничего! Или же вы полагаете, дражайший капельмейстер, что потому только, что мы посредством имеющихся в нашем распоряжении средств способны вызвать определенный эффект, то и таинственнейшая органическая причина подобного эффекта становится нам настолько ясной и очевидной, что как бы возникает перед нашими глазами? [1, с. 228].

Нет, конечно, лишь «открывается *вид* на новые запасы пищи для разума», но далеко еще не сама «пища». Эти тонкие гносеологические проблемы занимают маэстро Абрагама не случайно: уяснение природы человека, отличие людей добропорядочных от порочных и хитрых ставит подчас вопросы более сложные, чем познание и использование глубинных законов природы. А ведь эта антропологическая типология и составляет основную цель романа. Гносеология оказывается своего рода прелюдией к этике и средством этики.

9. Non ex quovis ligno fit Mercurius!¹²

...Итак, я повторяю, хотя бы я обладал юмором Лихтенберга и глубокомыслием Гамана, рукопись мою раскрыли бы лишь затем, чтобы подивиться, как это я могу так остроумно писать коготками своими?! Подобное положение вещей удручает меня!

Мурр. Житейские воззрения кота Мурра. I, 2

¹²Не всякое бревно пригодно стать Меркурием (лат.).

Своеобразной каденцией в структуре романа, исполненной виртуознейшей иронии, является разговор, состоявшийся между гостями маэстро Абрагама, о возможности кота овладеть искусством слагать вирши. Гениальные способности кота Мурра не подвергаются сомнению, скажем так осторожно, в кругу других своих же сородичей-кошек, не сомневается в них пудель Понто и другие собаки из числа комнатных, разумеется. Это первая группа героев романа, перед которыми Мурр может хвалиться своими достоинствами. А вторую группу таких героев составляют профессор эстетики Лотарио и его горячий адепт *серьезный собеседник*. Есть в этой группе и некий доктор, составляющий шеллингианцу Лотарио вместе с серьезным собеседником оппозицию. Однако уже одной готовностью быть оппонентом своим друзьям можно его к этой группе причислить тоже. Для всех остальных героев романа и кот Мурр, и пудель Понто — совершенно обыкновенные домашние животные: красивые, сообразительные, но и только.

Пародирование шеллингианства, служащего одной из важнейших философско-теоретических основ романтизма, — задача для Гофмана лишь попутная, а потому и уделил он ей всего три страницы своего объемного сочинения. Однако какие же это виртуозные страницы! Они эквивалентны многим и многим трактатам последователей Шеллинга, исходящих из всеобщей одухотворенности природы и полагающих, что высокоорганизованные животные — потенциальные носители божественного духа. Самоуверенный Мурр побаивается, возможно ли за его каракулями усмотреть хоть какой-то смысл; он даже, хоть и колеблясь, отказывает себе в такой возможности — зато профессор Лотарио охвачен паническим страхом, что Мурр вот-вот столкнет с кафедрой его самого:

— Эта проклятая тварь украсится титулом *magister legens*, получит степень доктора и в конце концов в качестве профессора эстетики станет читать лекции об Эхиле, Корнеле, Шекспире — о, я выхожу из себя. Кот запустит лапы в самое мое нутро, а у него преподлые когти! [1, с. 213]²³

Профессор Лотарио убежден, что маэстро Абрагам обладает таинственными способностями к обучению животных писать не только стихами, но и прозой, и что, удивив такими способностями князя, *фигляр-маэстро* выставит высоколобых профессоров в самом жалком виде. Давая выход звериным началам в своем нутре, он признается, что хотел бы «вонзить острый нож в горло проклятому коту».

Оппонент, пытаясь охладить профессорский пыл, заметил ему, что считает абсолютно невозможным выучить кота читать и писать:

поскольку эти элементарные познания, помимо пунктуальности, на которую способен только человек, требуют также известного разума, можно было бы даже сказать известной способности отвлеченно мыслить, отнюдь не всегда встречающейся даже и у человека, венца творения, и еще гораздо менее вероятной у заурядного четвероногого [1, с. 213].

Но тут в разговор вмешался строгий господин, тот *серьезный собеседник*, который был упомянут ранее:

²³Самое время вспомнить, что говорил Мурр о своих когтях в предисловии, как и о прозвании своем «мягкой лапочкой».

— Дорогой мой, что вы, собственно, называете заурядным четвероногим? Заурядных четвероногих вообще не существует. Неоднократно предаваясь тихому самосозерцанию, я испытываю глубочайшее уважение к ослам, а также к другим полезным тварям [1, с. 214].

Что же, помимо своих собственных достоинств, разумеется, может предложить в качестве аргументов *pro* этот весьма строгий господин? Как связано тихое *самосозерцание* серьезного господина и его *глубочайшее уважение к ослам*?

Осел вовсе не случайно назван среди *других полезных тварей* первым. Ведь он теснейшим образом связан с христианством и Богом христиан!³⁴И если в процессе медитации всплывают в сознании библейские сюжеты, то история о валаамовых пророчествах и участие в них валаамовой ослицы, особенно когда размышления обращаются к такому чуду, как обретение языка, вспоминается сразу же. Ослицу избрал Господь для предупреждения Валаама о том, чтобы не *изрекал он зло на Израиля*, так как дано ей видеть Ангела Господня, понимать волю Господа, а Валааму — нет. «И отверз Господь уста ослицы»^{4,5}, чтобы вразумить его и спасти; объяснить, что напрасно он бьет ее.

Гофман явно намерен оживить в сознании читателя многообразные аллюзии о превращениях осла в человека и человека в осла, широко распространенные с предантичных времен по всему Средиземноморью и Передней Азии, поскольку осел здесь — типичный тотем, обросший сложной системой соляных мифов.

Однако случайно ли не начал развивать эту благодатную тему серьезный господин? Видимо, понимая, что чудесное вмешательство Бога — аргумент чрезвычайно шаткий, он сразу же обращается к «Сказкам тысячи и одной ночи», к комедии Людвиг Тика «Кот в сапогах», к истории «прославленного еще Сервантесом превосходного пса Берганцы, последние приключения которого описывает новая, необычайно занятная книга» [1, с. 214]⁶. Разумеется, примеры литературных героев он мог бы приводить еще и еще... Искусство с его правдой жизни — весьма часто неотразимый аргумент, но в данном случае он не работает, аргументом не является... вследствие происшедшей подмены тезиса. Доказывать надо, что животные могут обладать языком и мышлением таким же, как и человек, — тогда как доказывается, что человек довольно часто в своем поведении напоминает животное. Взаимосвязанные приемы *олицетворения*, с одной стороны, и *травестирования* — с другой, имеют дело с человеком, исходят из его природы и к его способностям сводят достигнутый художественный результат. И в том и в другом случаях это приемы искусства, служащие познанию людей посредством животных, а не животных посредством людей. Оппонент именно так и пытается парировать речь серьезного господина:

— Скажите же, как такой неглупый человек, как вы, способен ссылаться на поэтов, чтобы доказать истинность того, что противоречит здравому смыслу и разуму? Лотарио, конечно, профессор эстетики и как таковой имеет право иногда несколько перегибать палку, но вы [1, с. 214]...

³⁴См., например: Фрейденберг О.М. Везд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

⁴⁵Четвертая книга Моисеева. Числа. XXII, 28—33.

⁵⁶Э.Т.А. Гофман отсылает читателя к своей известной новелле.

Нисколько не изменив своего мнения по существу, серьезный господин решил несколько охладить пыл профессора Лотарио уверением, что по части поэзии он, может быть, коту и уступит, но за кафедру свою может не опасаться:

— Этот серенький плутишка никогда не станет профессором эстетики... Разве не начертано черным по белому в старинных академических статутах, что вследствие злоупотреблений, которые имели место ранее, ни один осел не вправе стать профессором, и разве этого установления нельзя распространить также и на животных всех прочих родов и видов, не исключая котов?

Гофман заставляет вспомнить средневековые литургии с участием ослов, прозрачно намекая, что профессор Лотарио — настоящий осел, и не только в отношениях со своей женой. Осла во время церковных празднеств переодевали в богатые ризы, крыли золотым покрывалом, и если праздник бывал приурочен к бегству Марии в Египет, «на осле триумфально въезжала прямо в церковь какая-нибудь веселая, подвыпившая девица легкого поведения... Нужно прибавить, что все высшее духовенство принимало участие в этом богослужении, пело славословия ослу и подражало ослиному реву» [7, с. 521]. Аналогичный фарс разыгрывали школяры средневековых университетов, втягивая на профессорскую кафедру осла и заставляя его реветь благим матом.

С обычаями этими церкви пришлось вести серьезную войну, статутами не ограничивающуюся, и шутки такого рода из обычая вышли. Однако атавистическая память, подогретая к тому же авторитетной философией, живуча, и лишиться бы Мурру если не живота, то своих замечательных когтей, хоть и вознамерился он сопротивляться «кусаньем, царапаньем, фырканьем». Но вошел отлучившийся на время этого разговора маэстро Абрагам — и растворилась в воздушных мистических атмосферах, как-то само собою подумалось всем присутствующим: *distinguendum est inter et inter*⁶⁷ну может ли кот ли, осел ли быть человеком!

Более к этой каприциозной теме роман не возвращался. Он весь построен на ней.

10. Замысел и итог

Профессиональнейший юрист по судьбе и гениальный писатель по призванию, Гофман жил в атмосфере борьбы зла и добра, попрания права и торжества его, борьбы аморализма и морали. И, конечно, возникал перед ним вопрос: на чьей же стороне конечное торжество? Вечна эта борьба или *non olim sic erit?* — Не всегда так будет? Война и мир, черное и белое, тьма и свет, хаос и гармония — в этих противоречиях рождается и живет человек. Жизнь самого Гофмана и жизнь вокруг него розовых очков не сулила. Уповать можно было только на разум, вооруженный мудрой, а значит, мужественной и оптимистической, философией. Опираясь на такую философию, Гофман и дает свой ответ.

Осмысливая весь роман, нельзя не заметить тенденции притягательности добра, очаг которого невелик, но собирает он вокруг себя все здоровые начала окружающего мира, прежде всего только еще вступающих на стезю жизни молодых людей; однако влечет он к себе и людей поживших, приобретших отрицательный опыт и им испорченных, влечет по их воле, как

⁶⁷Надо отличать одно от другого (лат.).

князя Ириня, или вопреки их воле, как госпожу Бенцон. Силы добра в настоящем еще нельзя считать преобладающими, однако рождает роман Гофмана надежду на все растущую консолидацию этих сил в будущем! Мир зла бессилен погасить этот очаг — и это вторая тенденция романа. Хижина маэстро Абрагама защищена его техническими ухищрениями, однако главное не в этом. Самая злобная клевета бледнеет и расточается непреодолимой силой его добра, куда-то испаряется черная ее плоть. Неуязвим оказался Иоганнес Крейслер, предотвратив покушение на себя. Не удалось насадить самый гнусный религиозный фанатизм в Канцгеймском аббатстве. Силы добра встали на пути принца Гектора и защитили Юлию.

Добро имеет тенденцию к самовозрастанию, оно само для себя благотно, тогда как зло саморазрушительно. Зло большее торжествует над злом же, но меньшим. Успехи его в борьбе с добром скромнее. И все это рождает если и не уверенность, то надежду на конечный триумф добра. Своим романом на весьма камерном материале кукольного мира Зигхартсвейлера Эрнст Теодор Амадей Гофман начал художественную разработку тех проблем, которые выросли до грандиозной эпопеи Льва Толстого. Масштабы Германии и России разные. Моральная сущность людей, обеспечивающих продвижение истории, — одна.

История в ее истинном свете открывается оптимистам.

* * *

Превосходство такого толкования знаменитого романа — в его всесторонности. Гофман приступил к созданию *свободного романа*, дали которого опробовал примерно в то же время и А. С. Пушкин.

Список литературы

1. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мура...// Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мура. Дневники. М., 1972. С. 102.
2. Кант И. Основы метафизики нравственности // Кант И. Соч. : в 6 т. Т. 4 (1). М., 1965.
3. Кант И. Критика практического разума // Там же.
4. Кант И. Метафизика нравов // Там же.
5. Кант И. Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980.
6. Фихте И.Г. Назначение человека // Фихте И.Г. Соч. : в 2 т. Т. 2. СПб., 1993.
7. Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Об авторе

Калининков Леонард Александрович — д-р филос. наук, проф. кафедры философии исторического факультета Балтийского федерального университета им. И. Канта, kant@kantiana.ru

About author

Prof. Leonard A. Kalimikov, Department of Philosophy, Faculty of History, Immanuel Kant Baltic Federal University, kant@kantiana.ru