



Т. Мокеева

*«Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана
как романтический миф о приобщении
к священной гармонии мироздания*

Сопровожденная подзаголовком «сказка из новых времен» повесть Гофмана «Золотой горшок» (1814) по заключенной в ней сути, конечно, много больше, чем сказка: это — романтический миф. Современный мир высвечен в ней «прямо из космоса и правремени»¹, анализируется и оценивается с высоты романтических возможностей, под углом извечной борьбы божественного и демонического начал, которую Гофман рассматривал как одну из аксиом земного бытия и необходимый фон человеческого существования. Наделенный тонкой душевной организацией и «повадками духовидца»² писатель сумел глубоко прочувствовать бескомпромиссность и накал этой борьбы на всех уровнях вселенского мироустройства, проникнулся сознанием тяжести и ответственности человеческой роли в ней. И суть этой ответственности, в его понимании, была неразделима с проблемой высокого, достойного человеческого бытия, с исполнением человеком его высшего предназначения, с осуществлением лучших из заключенных в нем возможностей, с романтическим преобразованием действительности.

Истинный романтик и дуалист, убежденный не только в реальном существовании зла, но, что крайне важно, также и в реальности добра, Гофман верил, что невозможно «безусловное господство одного духовного начала над другим»³, что человек с благородной душой и чистым сердцем всегда найдет силы, чтобы не поддаться демоническому влиянию, не свернуть с избранного им пути к свету, хотя бы и пришлось для этого идти «по узкой тропинке, с безднами, зияющими по обеим сторонам»⁴, верил, что, вопреки нынешней дисгармоничной, деструктивной, подчас просто преступной роли человечества на космической арене, люди способны восстановить утраченную связь с «небесной родиной», с божественной силой, а значит, и способны достичь «более высокого образа бытия»⁵. Эта вера, в которой теснейшим образом переплелись идеалы романтизма и добра, составляет суть гофмановского взгляда на смысл бытия. Ею про-

никнуто все творчество писателя, ей обязаны философской и содержательной глубиной лучшие из его сочинений. Не без ее влияния, конечно, и странная история о студенте Ансельме, архивариусе Линдгорсте, его дочери Серпентине и золотом горшке обрела под пером Гофмана черты высокого мифа о пути человека в мир мечты, гармонии и свободы, о пробуждении и поэтическом становлении человеческой души. И миф этот, по мысли автора, должен был напомнить читателю о его духовных корнях, помочь ему поверить в то, что чудесное царство духа гораздо ближе к нам, чем кажется, что повседневность и мир наших чаяний и томлений, сулящих высшее бытие, связаны незримой нитью, что каждый человек может и должен найти свою собственную гармоничную с миром связь⁶.

На верхнем, метафизическом уровне борьба добра и зла в «Золотом горшке» представлена как противостояние светоносного князя духов Фосфора и черного дракона. Явственным отголоском их непрекращающейся борьбы звучат рассказы архивариуса Линдгорста (он же — огнедух Саламандр) и его дочери Серпентины, в которых упоминается духовная родина людей Атлантида, говорится о их былом счастье, ныне утраченном, ибо люди, возомнив себя властителями природы, тогда как они — всего лишь «дети матери природы, которая... играет с нами, как мать забавляется с любимыми детьми» (37), отделились от нее, перестали ее понимать. Как считают оба огнедуха, теперешний путь людей ошибочен, но в их силах переменить его и вернуться в прежний Золотой век, к былому «священному созвучию всех существ» (80): для этого надо только снова обрести магическое восприятие мира, пробудиться от духовной слепоты и глухоты, научиться видеть и слышать чудеса природы и верить в них. Еще один земной отзвук метафизических битв между Фосфором и черным драконом в повести — непримиримая вражда между Линдгорстом-Саламандром, «любимцем князя духов Фосфора» (63) и последовательным сторонником сил света и добра, и старухой-торговкой Лизой Рауэрин, которая «обязана своим существованием любви одного из драконовых перьев к какой-то свекловице» (62), что является прямым указанием на приверженность ее силам зла. И здесь крайне важно отметить принципиальное отличие между архивариусом и старухой Лизой в способах, используемых ими для достижения своих целей: «она употребляет все средства, чтобы действовать извне внутрь» (62), тогда как он «сражается с нею молниями, вылетающими изнутри Саламандра» (62); ее сила — сила подвластных ей трав и животных, сила подчинения, его сила — в нем самом, это — сила его внутренней свободы и любви.

Главный герой «Золотого горшка» — студент Ансельм, однажды вдруг осознавший себя частичкой единого, прекрасного мира, язык которого — любовь. В «светлый день Вознесения» (25), нежась под кустом бузины в лучах заходящего ласкового солнца, он явственно слышит, как обращаются

к нему со словами любви бузинный куст, вечерний ветерок и солнечные лучи (куст «говорит» нежным ароматом цветов, ветерок — легким веянием, лучи — приятным теплом), и понимает, что «любовь воспламеняет» (26) всё и вся в мире, любовь всесвязующая и бескорыстная, ибо какая корысть, в самом деле, может быть у куста бузины, у ветерка или у солнечных лучей? В тот же день Ансельм без памяти влюбляется в золотисто-зеленую змейку Серпентину с прелестными темно-голубыми глазами, которая резвилась с сестрами в листве бузинового дерева и чей дивный взгляд зажег в нем «стремление к далекому чудному краю, к которому он сможет мужественно вознестись, лишь только... сбросит с себя бремя пошлой жизни» (61), и в котором он провидит свое истинное, духовное отечество.

Эти примечательные события, характеризующие героя как натуру поэтическую и мечтательную, интуитивно стремящуюся жить по законам вселенской гармонии и любви, свидетельствуют о том, что он вступил на путь поисков гармонической связи с миром, что в душе его вспыхнула искра мистической любви к миру, что «любовь воспламенила» его. Одновременно они представляют его как культурного героя гофмановского мифа, чья обетованная цель — достигнуть «небесной родины», духовного отечества всякого человека.

Конструируя образ Ансельма как культурного героя, Гофман исходит из общеромантического идеала свободной гармоничной личности, являющейся органичной частью божественного «универсума» — вселенского царства гармонии, света, красоты и добра. Свобода — необходимое средство личностного самоосуществления, она нужна личности для раскрытия ее возможностей, способностей, свойств и овладения ими. Гармония — принцип, в определенном смысле противоположный принципу свободы, ограничивающий его; назначение гармонии — синтез всевозможных и многообразных личностных проявлений в органическое целое, ее суть — в следовании духу музыки, под которым Гофман понимает «слитность и целостность мировой жизни»⁷.

В согласии с представлениями мудрецов древности и натурфилософов Средневековья и времен позднейших, не исключая творца романтической натурфилософии Шеллинга, который в своем учении развил и обобщил аналогичные воззрения предшественников и чьи сочинения оказали значительное влияние на натурфилософские убеждения Гофмана⁸, о соотносительности четырех основных сфер человеческого бытия (бытовой (природно-биологической), интеллектуальной, психической и духовной) с четырьмя сущностными первоосновами мира (землей, воздухом, водой и огнем) писатель отождествляет духовное начало — начало свободы — с началом огненным. При этом человек высшего типа — с выраженным духовным складом, признавший приоритет духа и его устремлений над всеми прочими своими инстинктами, потребностями, желаниями, — закономерно

предстает у него как человек огня, наделенный чудесным незримым органом, призванным служить для проявления возвышенных душевных порывов, — духовной «прометеевой искрой»⁹. Однако Гофману хорошо известно, что души людские способны не только к высоким, но и к низким порывам, что в их глубинах скрыты не только зерна любви и добра, но также семена ненависти и зла, он прекрасно понимает опасность ничем не сдерживаемого, бесконтрольного проявления духа свободы в человеке, сознает необходимость подчинения этого духа духу гармонии. Равно не приемля в людях духовное рабство, безликость, узость мировоззренческого кругозора и нецелостность, дисгармоничность, «пятнистость»¹⁰ внутреннего облика, он убежден, что становление личности высшего типа необходимо связано с активизацией в ней и начала свободы, и начала гармонии, взывает к пробуждению «прометеевой искры» духа, но также и к выходу из состояния душевной слепоты и глухоты, к пробуждению души, важнейшие признаки которого, в гофмановском представлении, — способность к восприятию «дивной гармонии сокровеннейших начал природы»¹¹, умение настроить личный дух в тон музыке мироздания, всеобъемлющая бескорыстная любовь к миру и настойчивая устремленность к высокому, идеальному, бесконечному. Дух свободы и одухотворенная, тонкая, чуткая, исполненная возвышенного настроения, энтузиазма, веры, надежды и любви душа — вот, по мнению Гофмана, волшебные средства, что не только способны помочь человеку гармонизировать свою жизнь, но и позволят ему совершить решительный шаг навстречу «более высокому образу бытия» и своему высшему «я», в котором будут преодолены главные пороки современной эпохи развития и утверждения индивидуализма и индивидуальностей, которому присуще не только сознание человеческой особенности и неповторимости, но и сознание неразделимого единства человека с природой, с другими людьми, со всем остальным миром.

Конечно, писатель сознавал, сколь невероятно труден должен быть путь человека к высшему своему образу в условиях современной (буржуазной) действительности, идеалам гармонии чуждой и от духовных устремлений далекой. Олицетворяющая эту действительность цивилизация, ориентированная на бесконечный, к тому же однобокий, преимущественно технический, прогресс, одержимая потребительством, одолеваемая суетой и день ото дня усиливающейся гонкой за материальными благами, не испытывает потребности в людях с проявленной огненной сущностью. Для осуществления ее целей ей вообще нужны не столько люди, сколько хорошо отлаженные механизмы: «хорошие зубчатые колеса в государственной мельнице»¹², по ироническому замечанию Гофмана. Поэтому способная найти компромисс с людьми земли, озабоченными лишь проблемой повседневного выживания, с индивидами воды, для которых мерой всего является их «я», с индивидами воздуха, подобно ей, подвижными идеями безудержного

роста, безостановочного расширения сферы своего влияния, она всегда непримиримо враждебна по отношению к людям с проявленной искрой духовного огня, с пробудившейся и раскрывшейся навстречу миру душой, провиденциально взыскующим свободы, осознавшим свою духовную нищету, жаждущим высшей целостности и всеобщей гармонии.

Антагонизм интересов цивилизации и личности, невозможность, обреченность, заведомый трагизм лучших из человеческих порывов и проявлений в земной действительности — незатихающая головная боль, кровоточащая рана на теле романтического искусства, и одно из ярких тому свидетельств — творчество Гофмана. Пафос его сочинений (и «Золотой горшок» здесь не исключение) имеет двоякую направленность: с одной стороны, это — страстное отстаивание романтических идеалов свободы и гармонии, права человека на осуществление своего высшего предназначения, с другой, — высмеивание и бичевание современного социального мироустройства, которое в свете этих идеалов предстает «как жалкий упадок космоса, как неверность ему или его извращение»¹³. При этом за ужасающей картиной бессмысленности, ничтожности и мерзости повседневного «цивилизованного» филистерского существования, пустоты и ограниченности обывательских интересов у Гофмана всегда ощутим свет высокого идеала, всегда угадывается протест против обезчеловечения жизни, обезличения личности, бездушия в любых его проявлениях. И в любом случае для писателя не подлежит сомнению, что «более высокий образ бытия» не может быть достигнут без сознательных усилий человека по совершенствованию своей сокровенной душевной и духовной природы, без настойчивых его стараний пробудить душу и разжечь «прометееву искру», без активного отстаивания высоких духовных ценностей в повседневной жизни, без реального романтического делания и самоосуществления в целостности.

Царство вселенской гармонии, где правит «священное созвучие всех существ» (80), есть наша истинная — «небесная» — родина. Однако у большинства людей память о ней проявляет себя лишь время от времени, как неясное «темное чувство, что где-то и когда-то должно быть исполнено какое-то высокое, за круг всякого земного наслаждения переходящее желание» (36). Причиной тому — сон души, атрофия (в условиях невосприимчивости) божественной «прометеевой искры» духа. И только чувство мистической любви к миру, в переживании которого «открывается нам таинственная душа всех вещей»¹⁴, помогает человеку наладить устойчивую и свободную связь с «небесной родиной», с миром божественной гармонии. Зарождение этого чувства свидетельствует о начале глубочайшего преобразования всей внутренней человеческой природы в направлении преимущественной настроенности всех личностных сил на бытиепознание с верой и любовью. Оно — верный признак пробуждения души, активизации в ней божественной искры духа, начал гармонии и свободы,

знаменующий вступление человека на путь, ведущий к духовной отчизне, к духовному самоосуществлению.

Высокопоэтическое, исполненное глубокой символики изображение основных этапов этого сокровенного пути, тех радостей и обретений, трудностей и испытаний, которые сопутствуют пробуждению души и приобщению человека к «священной гармонии всего сущего» (81), к божественному всеединству мировой жизни, составляет основное содержание романтического мифа, заключенного в повести «Золотой горшок». Для раскрытия его Гофман обращается к теме взаимоотношения человека и стихийного духа. Эта тема, имевшая в немецкой романтической литературе весьма широкое распространение, что, кстати, послужило основанием для характеристики романтизма в качестве «грандиозного рейда по царству духов»¹⁵, своей необычайной популярностью была обязана значительному развитию в Германии конца XVIII — начала XIX вв. иррационализма и метафизики, а также убежденности романтиков в том, что от природы, неотъемлемой частью которой являются стихийные духи, «исходит сила, облагораживающая и созидающая человеческую натуру»¹⁶.

Однако при том, что обращались к означенной теме многие, мало кому удалось раскрыть ее столь по-новому, глубоко и блестяще, как это сделал Гофман в «сказке из новых времен». В его изображении, в отличие от множества других, саламандра — стихийный дух, с которым общается герой «сказки», — явлена не как нечто сверхъестественное, находящееся за порогом обычного человеческого сознания, но как одна из внутренних сил самого человека, имеющая отношение к его высшей, духовной природе, через овладение которой происходит облагораживание и очеловечение его внутреннего существа. Кульминация гофмановской повести — мистический брак Ансельма и огнедуха Серпентины, свершение которого тождественно становлению героя в качестве человека с проявленной огненной (духовной) природой, личности высшего типа, поэта. В изображении этого высокого таинства, как бы венчающего мистерию духовного пробуждения человека, Гофман, поклонник и знаток «Графа де Габалиса» Монфокона де Виллара, исходит из представления последнего о нем как немыслимо сложной по содержанию алхимической процедуре, суть которой — «очистить и подвергнуть возгонке элемент огня, таящийся в вас самих, и таким образом подтянуть и настроить соответствующую космическую струну»¹⁷. При этом тонкость и глубина художественного синтеза профанного и сакрального, повседневного и чудесного, зримого и мечтаемого, достигнутые автором «Золотого горшка», таковы, что читателя во все время чтения не оставляет ощущение подлинности и достоверности всего свершающегося, заставляющее его искренне поверить в то, что любому человеку под силу достичь «более высокого образа бытия», стоит только захотеть этого всеми силами души.

Впрочем, сколь ни велико мастерство Гофмана в «сказке из новых времен», разгадать мистериальную подоплеку, которая скрыта за историей любви человека и саламандры, составляющей видимую основу ее сюжета, можно лишь опираясь на язык символов. Только этот язык, внятный душе и являющийся ее истинным языком¹⁸, позволяет за цепочкой странных, загадочных, порой абсолютно фантастических событий, происходящих в «Золотом горшке», увидеть нечто большее, нежели просто занимательное порождение безудержной фантазии и пленительную игру взаимных отражений мира обыденности и мира мечты¹⁹: позволяет осмыслить ее как высокую мистерию, которую должен пережить герой повести, чтобы утвердиться в духовном бытии. Только владея этим языком читатель способен в полной мере оценить «Золотой горшок» как подлинно великое произведение искусства, расширяющее и углубляющее наше понимание жизни. И вполне естественно анализ символики гофмановской повести начать с символа, вынесенного автором в заглавие.

Когда Ансельм, одолев все испытания на пути к сокровенной мечте, достигает царства вселенской гармонии, золотой горшок, венчаемый огненной Лилией, становится ему наградой от старого земного духа, «бывшего садовником у Фосфора» (61). Тем самым, являя зримую материальную форму воплощения золота, с незапамятных времен служащего людям всеобщей ценностной мерой, он предстает опосредованным символом высшей ценности земного бытия, понимаемой Гофманом как гармония всего сущего, и через это — эмблемой гармоничного и свободного поэтического существования, о котором мечтает и которое в итоге обретает Ансельм. Не случайно, конечно, и указание на присутствие Лилии в золотом горшке. Уже Бёме в образе расцветающей Лилии видел надежду на духовное возрождение человечества²⁰. В гётевской «Сказке о зеленой змее и Лилии» она символизирует царство разума и свободы²¹. У Гофмана же Лилия, произрастающая из золотого горшка, «которой вечный цвет будет обвевать испытанного юношу сладким ароматом» (62), есть магическая эмблема и «видение священного созвучия всех существ» (80), а ее «золотые лучи» (80) — символы того, что «с верой и любовью познание вечно» (80).

В символике золотого горшка крайне важен также аспект, связанный с представлением о золоте как амбивалентном знаке силы и власти, олицетворяющем, по Гофману, «первобытную силу земную» (80) и обладающем над человеком таинственной, почти мистической властью. В этом смысле чрезвычайно знаменателен, на наш взгляд, тот факт, что дар, получаемый Ансельмом, — чисто символический, нематериальный. Герой обретает золотой горшок не в реальности, а в мире духовном. Однако парадоксальным образом этот символический дар знаменует действительную, реальную победу Ансельма над собственными страстями, над властью денежных и других материальных интересов, управляющих человеком в земном мире,

оказывается знаком реальной духовной силы, которую обретает герой, символом его реального прорыва и утверждения в трансцендентном бытии. Напротив, золотые сережки — предмет вожделенных чаяний Вероники, — которые сверкают в ее ушах в финале повести, есть обретение абсолютно реальное и вещественное. И как таковое, оно символизирует победу в ее душе ценностей материальных над ценностями духовными, является тривиальным фактом зауряднейшего филистерства и духовного рабства.

Одно из главных действующих лиц и одновременно центральный символический образ повести Гофмана — золотисто-зеленая змейка Серпентина, дочь огнедуха Саламандра и зеленой змеи. Установление между нею и Ансельмом духовного союза — кульминационный момент в сюжетном развитии «Золотого горшка». Но что в реальности означает этот более чем необычный брак? Каков рационально постижимый смысл этого чудесного, с точки зрения обыденного сознания, события?

Для натурфилософов и алхимиков всех времен саламандра являлась символом философского камня (по латыни — *mysterium magnum*), а значит, и эмблемой глубинной духовной сущности человека. Сущности огненной, ибо «саламандры состоят из тончайших частиц огненной сферы, сплоченных воедино и организованных действием вселенского огня... в нем — первопричина всех природных явлений»²². И сущности, неразделимой с бесценным даром Бога человеку — с «прометеевой искрой», ибо следует помнить, что «*mysterium magnum*... прежде всего существует в душе человека»²³.

В свете учений К. Г. Юнга об архетипах и «коллективном бессознательном», а также юнговского наблюдения, что бессознательное в душе человека «претерпевает процессы, поразительно напоминающие алхимические с точки зрения содержания образов»²⁴, алхимическая символика поисков философского камня, или, иначе, взаимодействия человека и саламандры, обитающей в его душе, хотя до поры (пока душа спит) никак себя там не обнаруживающей, оказывается напрямую связана с активизацией бессознательного, становлением архетипа самости, обретением психической целостности. Поэтическим осмыслением этих немислимо сложных алхимических и психических процессов, позволяющих личности раздвинуть границы внутреннего опыта, ощутить себя частичкой более широкого и свободного мира, у Гофмана является представление о том, что «с любовью к змейке» (61) в душе человека (в повести это Ансельм) пробуждается «прометеева искра» духа и вспыхивает чувство мистической любви к миру, проявляющееся как «живая и пламенная вера в чудеса природы и в его собственное существование среди этих чудес» (61), которое помогает ему гармонизировать свою жизнь.

Гофмановская Серпентина — олицетворенный символический образ «прометеевой искры». Общение Ансельма с нею указывает на стремление героя к духовному, гармоничному относительно всех уровней и сфер бы-

тия существованию, мистическое же бракосочетание Ансельма и Серпентины знаменует максимальную активизацию духовных сил героя, обретение им недостающей душевной гармонии и психической целостности, указывает на вступление его в новую, подлинно человеческую фазу жизни. Дополнительную глубину образу Серпентины (напомним, что она наполовину «змейка», ее мать — зеленая змея) придает символика змеи. Ведь змея, хотя бы в штайнеровской интерпретации «Сказки» Гёте, — это символ душевной силы, от которой зависит успешное развитие человека до состояния свободной личности, гармоничной относительно чувственной и сверхчувственной сфер. Брак с нею имеет глубокий мистический смысл, обеспечивая душе необходимую крепость и цельность, которые только и могут привести человека к состоянию свободной личности²⁵.

Во взаимоотношениях Ансельма и золотисто-зеленой змейки Серпентины существенно также то, что не только Ансельм стремится к союзу с ней, но и она — огнедух, полуреально-полунереально существующая в земном мире духовность — заинтересована в обручении с «наивной поэтической душой» (62): оно является одним из условий снятия с ее отца, некогда могучего духа огня Саламандра, страшного заклятия, наложенного на него в незапамятные времена князем духов, и она прямо говорит об этом Ансельму, рассказывая ему легенду «О браке Саламандра с зеленою змеею». При этом вне зависимости от скрытого за сказочно-мифологической подоплекой реального смысла упомянутого заклятия взаимное чувство, соединяющее Ансельма и Серпентину, преисполняется глубочайшей символики, в свете которой основная цель земного бытия предстает как нескончаемое пересоздание и преобразование зримого материального мира в духе.

Глубокий символический смысл скрыт и за увлечением Ансельма каллиграфией, точнее, за его страстью «копировать трудные каллиграфические работы» (31). В контексте повести эта страсть, которая, собственно, и приводит героя в дом архивариуса Линдгорста, где он проводит долгие часы за переписыванием старинных арабских и индийских манускриптов, знаменует стремление Ансельма к постижению высшей мудрости, выходящей за пределы обыкновенного рационального знания, без овладения которой человек бессилён гармонизировать свое существование. В расширительном смысле ее можно трактовать как стремление героя к постижению сокровенных тайн природы и мира, которое необходимо для свободного и гармоничного приобщения к вселенскому «универсуму», и она не только не дает никаких оснований пренебрежительно именовать его копиистом — переписчиком, как это делают порой даже весьма серьезные и уважаемые литературоведы²⁶, но, напротив, ставит в один ряд с теми из гофмановских персонажей, в ком писатель стремился запечатлеть черты крайне малочисленного и редкостного, однако высоко ценимого и любимого им человеческого типа «истинного музыканта»²⁷.

Каллиграфия, вернее, страсть к ней — существеннейшая сторона личности Ансельма²⁸, но дело не только в этом. Каллиграфия — главное средство, с помощью которого герой достигает своей цели — царства все-ленской гармонии, и потому едва ли можно переоценить значение в его жизни уроков «чистописания», взятых им у Линдгорста. Упражняясь в каллиграфии, Ансельм, говоря современным языком, проходит курс по расширению сознания, развитию личностных духовных и душевных сил, освоению теории и практики иррационального познания, в котором большую роль играют созерцание, воображение, интуиция, способность «невозмутимо вглядываться в мир и творить, наблюдая»²⁹, в котором прежде, чем постичь умом, надо постигнуть душой и сердцем, сполна проникнув-шись тем, что хочешь понять, в котором «ничего не добьется тот, кому не свойственна упорная непреклонная вдумчивость и суровая ясность отчет-ливых выводов»³⁰. И можно с уверенностью сказать, что без успешного овладения этим курсом, вобравшим многое из того, что необходимо знать и уметь человеку, жаждущему приобщиться к «священной гармонии всего сущего» (81), гофмановский герой едва ли смог бы постигнуть суть своей любви к Серпентине, проникнуться «возвышенными идеями, которые ему открылись и которые недоступны для многих» (42—43), едва ли сумел бы противостоять «нападениям и искушениям враждебных сил» (52), кото-рые то и дело обрушиваются на него под видом всяческих бытовых не-урядиц и неприятностей, мешающих осуществлению его высоких устрем-лений, а главное — едва ли смог бы уяснить «новое направление своей жизни» (42) и утвердиться в ней в качестве поэта.

Процесс поэтического становления Ансельма представлен в повести как движение от обыкновенной мечтательности к духовному посвящению, осуществляемое на основе неустанного стремления к гармонизации лично-стного бытия и соединению с высшей духовной реальностью в сочетании с мужественным преодолением всего, что этому соединению препятствует.

Основные вехи этого метафизического и мистериального в своей сути процесса таковы: зарождение у героя в прекрасный день Вознесения «пламенной веры в чудеса природы и в собственное существование среди этих чудес» (61); уроки каллиграфии в доме архивариуса Линдгорста, проясняющие ему суть вспыхнувшей в его душе любви к миру, разви-вающие и укрепляющие его личностные силы; мужественное противо-стояние всевозможным жизненным невзгодам на пути к мечте; обретение более высокого взгляда на действительность и освобождение от власти обыденного, которые знаменуют утверждение его в жизни в качестве по-эта — человека, реально приобщившегося к «священному созвучию всех существ» (80). При этом все, чем располагает гофмановский герой в своей борьбе за «счастье в высшей жизни» (52), что может он противопоставить действию преследующих его «враждебных сил» (52), — вера, надежда и

любовь. Однако, как убежден Гофман, это воистину бесценные душевные качества, истинное «золото духа», владея которым человек способен одолеть любого врага, выдержать любой искуc. «Вооруженный» ими нескладный, чуждый соображениям личной выгоды и сиюминутных интересов Ансельм успешно справляется со всеми житейскими трудностями, обретая в итоге желанную духовную свободу и чувство гармонии бытия. И мужество, проявленное им в борьбе за поэтическое существование, характеризует всю меру (или безмерность?) его любви и стремления к соединению с прекрасной мистической Серпентиной.

Впрочем, не так уж легко дается бедному студенту отказ от всего, к чему обыкновенно стремятся люди: от славы, денег, высокого общественного положения, жизненного благополучия, — ради реализации высшего человеческого предназначения — свободного и гармоничного самоосуществления. В полный голос звучит в «Золотом горшке», как то и положено в мистериальном, инициатическом действе, мотив судьбоносного нравственного выбора в «бедное, жалкое время внутреннего огрубения и слепоты» (61) — выбора между «небесной» и «земной» возлюбленными, между «жизнью в поэзии» (81) и духовно обедненной жизнью чиновника. Ансельм преуспевает в учении и науках, а они, что ни говори, «все-таки составляют основание всего» (41), и все его друзья, включая невесту Веронику, уверены, что хотя «он субъект курьезный, но из него многое может выйти» (41). Конечно, «многое», в их понимании, означает всего лишь высокую должность — «коллежский ассессор или даже надворный советник» (41), и подобная перспектива совсем не привлекает Ансельма. Он ясно сознает, что полноценно существовать сможет только там, «где дорогая Серпентина окружает меня любовью и утешением» (71), что «привязка» к должности лишь усилит страдания его души, и готов без сожалений отказаться от суетной погони за чинами и хлебом насущным ради духовной свободы и возможности жить в согласии с самим собой. Тем не менее под влиянием колдовства старой Лизы, к которой Вероника обращается за помощью в надежде заставить Ансельма позабыть о Серпентине, герой на короткое время отрекается от своей любви и мечты. Очень скоро, однако, он искупает свое недолгое «отступничество». Это происходит в эпизоде, живописующем последнее и самое трудное из испытаний, выпавших на его долю, — освобождение из «плотно закупоренной хрустальной склянки» (69).

Склянка, пленником которой герой обнаруживает себя в один прекрасный день, есть, как обыкновенно считают, символ «изоляции человека от богатства внешнего мира»³¹, метафора отторгнутости его в рамках пошлого мещанского бытия от подлинной жизни и невыносимости такого существования для поэтической души. Соответственно освобождение из склянки символизирует обретение человеком высшего взгляда на вещи, выход его из-под власти сугубо материальных и прагматических интересов в мир

большой и лучший, моральную победу над приземленностью повседневной жизни. Неслучайно именно в «стеклянной тюрьме» (69) Ансельм совершает свой главный жизненный выбор: решительно порывает с притязаниями на руку Вероники, предел мечтаний которой — сделаться «госпожой надворной советницей» (41), ради духовного союза с Серпентиной. «Я люблю и буду вечно любить одну только Серпентину, я никогда не буду надворным советником, никогда не увижу Веронику. <...> Если зеленая змея не будет моею, то я погибну от тоски и скорби» (71), — восклицает он, мучительно страдая от недостатка кислорода в склянке, и слова эти — больше, нежели только констатация совершаемого им в этот момент выбора между «земной» и «небесной» возлюбленными. В них — аргументация всей жизненной философии героя, его решительного предпочтения поэзии жизни прозе повседневности, возвышенной мечты — пошлости и суете.

Стоит также отметить определенную аналогию между ансельмовой «стеклянной тюрьмой» и башней, в которую оказывается заточен странник, вступивший на путь алхимического преображения, в эзотерической «Химической свадьбе Христиана Розенкрейца». Символический смысл заточения в башню в этом произведении — побудить героя «вознестись среди страждущих людей»³², символика освобождения из башни — прорыв человека из области чувственного опыта в область опыта сверхчувственного, духовного, гармонизация его существования относительно тех сфер, которые в чувственном мире именуется сферами жизни и смерти, фактическая победа над страхом смерти³³.

Наконец, еще одна символично-метафорическая интерпретация склянки, ставшей для Ансельма местом временного заточения, основана на уподоблении ее алхимической колбе³⁴, предназначенной для возвышения человеческой души, когда путем своего рода «возгонки» из нее (из души) выпариваются разрозненные крупы «золота» и формируется, настраивается и налаживается дарованная Богом каждому из нас искра духа, без которой невозможно движение человека к «более высокому образу бытия».

Томясь в колбе-тюрьме, душа Ансельма претерпевает сложные и загадочные превращения, в результате которых все ее качества и устремления обретают недостающие им свойства, а сама она — довременную целостность и полноту. Чтобы выдержать эти волшебные метаморфозы и выйти из хрустальной «тюрьмы», Ансельм должен напрячь все внутренние силы, бросить в атаку всю свою жажду свободы, гармонии, любви. Только тогда усилия его оказываются вознаграждены: «...стекло, в которое был заключен Ансельм, треснуло, и он упал в объятия милой, прелестной Серпентины» (73).

Так, «теснейшим образом соединившись с прелестною Серпентиной» (77), герой достигает цели своих устремлений — «таинственного, чудесного царства, в котором он признал свое отечество, по которому уже так давно тосковала его грудь» (77). Гофман рисует это царство, эту сказоч-

ную Атлантиду, где царят всеобщее взаимопонимание и любовь, где душа Ансельма обретает «высокое блаженство» (77), как «необозримую рощу» (79), в которой повсюду «пламенные гиацинты, тюльпаны и розы поднимают свои прекрасные головки» (79), где «золотые лучи горят в пламенных звуках» (80), «шумят и шепчут темные кусты, высокие деревья» (80), «ручьи и источники плещут и брызжут» (80) и «ликующим хором щебечут и поют пестрые птички» (80). Великолепный храм расположен посредине рощи. Его «искусные колонны кажутся деревьями, капители и карнизы — сплетающимися акантовыми листьями, которые, сочетаясь в замысловатые гирлянды и фигуры, дивно украшают строение» (80). Храм этот, символизирующий мистический центр вселенской гармонии, которого достигает герой, есть жилище Серпентины. И вот она выходит «изнутри храма» (80), неся «золотой горшок, из которого выросла великолепная Лилия» (80), чтобы вручить его Ансельму.

Так завершается гофмановский шедевр, который его автор считал лучшим своим сочинением³⁵ и который, несомненно, есть «одно из наиболее выдающихся прозаических произведений немецкой литературы XIX века»³⁶. В самом деле, разве не удивительно гармонична вся художественная фактура повести Гофмана, органично сочетающей сказку и быль, реальное и фантастическое, серьезное и смешное? Разве не восхитительно исходящее от нее ощущение «мягкого, золотистого света, смягчающего нелепые, непривлекательные фигуры обывателей»³⁷? А можно ли не прийти в восторг перед необыкновенным мастерством и изяществом, с которыми разрешена в ней труднейшая задача изображения метафизики и/или алхимии необычайно сложного пути человека к духовному самопознанию и самоосуществлению? Можно ли не опьянеть от гимна, пропетого Гофманом во славу соединения стремящейся к одухотворению материи и жаждущей материализации духовности, соединения, которое позволяет душе осознать себя как нечто, сохраняющее значение во веки веков, пробуждает в ней высшие силы и возвращает в довременной рай, где преодолена трагическая дисгармония земного бытия и мир предстает одним величественным и священным аккордом?

Вера и любовь открыли Ансельму «сердце природы» (80) и позволили узреть «Лилию, что произросла из золота, из первобытной силы земной» (80), Лилию, которая «есть видение священного созвучия всех существ» (80). Окрыляемый верой и любовью, «сбросивший бремя обыденной жизни» (81), он вступил в пределы, где царствуют поэзия и мечта, и минута эта стала самым значительным моментом его жизни. Теперь, установив прочную связь с «небесной родиной», осознав себя полноправной частицей мирового Духа, во всеоружии духовных и душевных сил, он сделался реальной, устремленной к Свету, Красоте и Добру, силой.

«Ты доказал свою верность, будь свободен и счастлив!» (73) — напутствует своего героя от лица князя духов Гофман. И вослед автору хочется

верить, что все так и будет, что Ансельм в новом его состоянии будет свободен и счастлив, что никогда не ослабеет его дух в борьбе с пошлостью и рутиной повседневности, что всегда пребудут в мире вера, любовь и надежда, вновь и вновь рождающиеся из противостояния человека искушениям богатства, власти, славы.

И еще хочется верить, что романтический гофмановский миф о пробуждении души будет активно востребован в XXI веке, реально поможет многим людям измениться к лучшему: стать выше, чище, добрее. Проблема духовного пробуждения человечества в наши дни ничуть не менее актуальна, нежели без малого двести лет назад, когда жил и творил Гофман. Пусть же мужественное непоколебимое стремление Ансельма ввысь послужит примером всем нам, пусть в мире станет больше поэтов!

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 437.

² Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1996. С. 10.

³ Там же. С. 27.

⁴ Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья. Соч.: В 2 т. Минск, 1994. Т. 2. С. 89.

⁵ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны; Ночные рассказы. М., 1992. С. 15.

⁶ См.: Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. Пер. с нем. Вл. Соловьева // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1983. С. 37. Дальнейшие отсылки к повести «Золотой горшок» даны непосредственно в тексте статьи путем указания в скобках номера цитируемой страницы в указанном издании.

⁷ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 433.

⁸ Совершенно достоверно можно утверждать, что в 1812—1813 гг., т. е. в период, непосредственно предшествовавший началу работы над «Золотым горшком», которое датируется концом 1813 г., Гофман не просто прочел, но основательно проштудировал работы Шеллинга «Идеи к философии природы» и «О мировой душе» (см.: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. М., 1980. С. 220, 571; Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцеля. М., 1987. С. 194—195, 213).

⁹ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 376.

¹⁰ Там же. Т. 1. М., 1991. С. 150.

¹¹ Там же. Т. 3. М., 1996. С. 242.

¹² Там же. Т. 1. М., 1991. С. 52.

¹³ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 438.

¹⁴ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 61.

¹⁵ Виткон-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1999. С. 159.

¹⁶ Чавчанидзе Д. Л. Романтическая сказка Фуке // Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина. М., 1990. С. 461.

¹⁷ Монфоко де Виллар. Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках. М., 1996. С. 38.

¹⁸ В подтверждение этого сошлемся на высказывание М. Мамардашвили: «Символические обозначения вняты не нашему слуху, который воспринимает

язык... а вняты душам, готовым это слышать» (*Мамардашвили М. К. Пространство мысли и язык философии // Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 104*).

¹⁹ Характеристика «Золотого горшка» как произведения, в котором «мир сказки и мир быта гротескно дополняют друг друга (как прилагательное и существительное в словосочетании «золотой горшок»), позволяя читателю иронически дистанцироваться и от одного и от другого, насладиться игрой их взаимных отражений», акцентируется, в частности, в очерке о Гофмане, вошедшем в новейшую Энциклопедию для детей (*Пискунова С. И. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Энциклопедия для детей. Т. 15: Всемирная литература. Ч. 2: XIX и XX века / Гл. ред. В. А. Володин. — М., 2002. С. 33*).

²⁰ См.: *Вер Г. Якоб Бёме, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998. С. 18*.

²¹ См.: *Штайнер Р. Духовный склад Гёте сквозь призму «Фауста» и сказки о змее и Лилии // Гёте И. В. Тайны. Сказка. Рудольф Штайнер о Гёте. М., 1996. С. 157*.

²² *Монфокон де Виллар. Указ. соч. С. 37*.

²³ *Вер Г. Указ. соч. С. 89*.

²⁴ *Вер Г. Карл Густав Юнг, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998. С. 106*.

²⁵ См.: *Штайнер Р. Указ. соч. С. 160*.

²⁶ В указанной выше статье С. Пискуновой (С. 33) читаем: «Переписчик Ансельм ничего нового не создает — ни в жизни, ни на бумаге: он — копиист.» Аналогично у Берковского: «Как может осуществить себя Ансельм? В качестве какой-то пишущей крысы. Вот его возможности. Вот реальность его возможностей.» И далее об Ансельме: «...мог быть поэтом, а в лучшем случае будет заниматься чистописанием» (*Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 107, 108*). Насчет того, что «мог быть поэтом», впрочем, совсем уж непонятно, поскольку главным итогом гофмановской повести как раз и является обращение Ансельма в поэта: в заключительной вигилии повести он аттестуется автором как «бывший студент, а в настоящее время — поэт» (78).

²⁷ Основой жизни и деятельности «истинных музыкантов» (в скобках заметим, что наиболее полная у Гофмана характеристика типа «истинного музыканта» дана в романе «Житейские воззрения кота Мурра» (см.: *Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1997. С. 134—135*)) является познание и восприятие музыки — «всеобщего праязыка природы» (*Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1991. С. 55*), разгадывание и воспроизведение в творчестве таинственных «манускриптов», являемых природой, и это, несомненно, сродни каллиграфическим упражнениям Ансельма в библиотеке Линдгорста, которые также имеют целью не бездумное копирование, но осмысленное воспроизведение старинных рукописей. Характеризуя в «Крейслериане» процесс рождения музыки в душе композитора, Гофман уподобляет его извлечению голосов духов, которые «заключены во мхах заветного камня, словно в таинственных чудесных письменах. Стоит только взглянуть на них с великой любовью, как из них польются песни» (там же, с. 331). А вот как он описывает работу Ансельма над одним из линдгорстовых пергаментов. Взглянув на рукопись первый раз, Ансельм «немало подивился на странно сплетавшиеся знаки, и при виде множества точек, черточек, штрихов и

закорючек, которые, казалось, изображали то цветы, то мхи, то животных, он почти лишился надежды срисовать все это в точности» (59). Тем не менее, погружившись «в глубокие размышления», герой начинает «изучать чуждые знаки на пергаменте» (59). Сосредоточив мысль на заглавии рукописи, он вскоре «внутренне почувствовал, что знаки не могут означать ничего другого, как следующие слова: “О браке Саламандра с зеленою змеею”» (59). При дальнейшем усилении работы механизмов воображения и интуиции, веры и любви Ансельму сначала почудились «милые хрустальные звуки колокольчиков, которые... впервые слышал под кустом бузины в тот роковой день Вознесения» (59), а вслед затем появляется Серпентина и рассказывает ему содержание манускрипта. Ну а потом часы пробили конец работы, и «он очнулся как бы от глубокого сна; Серпентина исчезла... и ему стало тяжело, что он совсем ничего не списал; он посмотрел на лист, озабоченный тем, что скажет архивариус, и — о, чудо! — копия таинственного манускрипта была счастливо окончена, и, пристальнее вглядываясь в знаки, он уверился, что списал рассказ Серпентины об ее отце — любимце князя духов Фосфора в волшебной стране Атлантиде» (62—63).

²⁸ Ср. у Берковского: «В каллиграфию Ансельма едва ли входит личность Ансельма какой-либо стороной своего существа» (*Берковский Н.Я.* Указ. соч. С. 443—444).

²⁹ *Новалис.* Гимны к Ночи. М., 1996. С. 144.

³⁰ Там же.

³¹ *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004. С. 68.

³² *Андрез И.В.* Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. М., 2003. С. 20.

³³ См.: *Штайнер Р.* Химическая свадьба Христиана Розенкрейца // Андрез И.В. Указ. соч. С. 187.

³⁴ См.: *Стефанов Ю.Н.* Монфокон де Виллар и его двойники // Монфокон де Виллар. Указ. соч. С. 159.

³⁵ В письме от 30 августа 1816 г. к своему неизменному на протяжении всей жизни другу Т.Г. фон Гиппелю Гофман писал: «Такого, как “Золотой горшок”, мне уже не написать! Нужно лишь по-настоящему почувствовать это и не строить себе никаких иллюзий!» (*Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы.* С. 247.)

³⁶ *Виткон-Менардо Г.* Указ. соч. С. 143.

³⁷ *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории. М., 1981. С. 352.

