Ю.Г. Котариди, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: a-a-s@yandex.ru

ПЛАТОНОВСКАЯ ГНОСЕОЛОГИЯ В ПОЭТИКЕ Э.Т.А. ГОФМАНА (НА ПРИМЕРЕ НОВЕЛЛ «КАВАЛЕР ГЛЮК», «ДОН ЖУАН», «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК»)

В статье рассматриваются структурные характеристики романтических новелл Э.Т.А. Гофмана, напрямую восходящие к гносеологической модели неоплатонизма. Платоническая парадигма новелл обеспечивает универсальность и многозначность повествования.

Ключевые слова: *неоплатонизм, романтизм, Гофман, новеллы, гносеология*

The article considers structural characteristics of Romantic tales by E.T.A. Hoffmann, directly dating back to the epistemological model of Neoplatonism. Platonic paradigm of short stories provides universality and polysemy of the narration.

Key words: *Neoplatonism, romanticism, Hoffmann, tales, epistemology*

Введение

Неоплатонизм – одно из самых важных умонастроений романтической эпохи. Идеалистическое учение Платона становится чрезвычайно востребованным в среде йенских романтиков после появления «Наукоучения» И.Г. Фихте и выхода классических переводов платоновских диалогов, осуществленных Ф.Д.Э. Шлейермахером. Вслед за Ф. Шлегелем и Новалисом, которые признавали несомненное влияние Платона на свое духовное становление [Benz, 1956, s. 63-64], неоплатонические аллюзии с новой силой зазвучат в произведениях и одного из самых самобытных романтических писателей, Э.Т.А. Гофмана.

Эманационная эстетика неоплатоников в том виде, в котором она представлена в «Эннеадах» Плотина, была усвоена Гофманом, если не буквально, то через посредство йенских теоретиков. Круг античных текстов, с которыми был знаком Гофман, вообще достаточно широк. На его литературный кругозор оказали непосредственное влияние Гомер, Эсхил, Плавт, Гораций, Вергилий, Овидий и многие другие классики. Среди вышеперечисленных авторов

важное место занимал и Платон, о чем свидетельствуют как биографические документы писателя[1], так и его тексты.

«Кавалер Глюк»

Уже в самой первой, программной новелле «Кавалер Глюк» (1809), Гофман воспроизводит некоторые компоненты платоновской гносеологии. В соответствии с романтической идеализацией творящего субъекта платоновское восхождение к истине у Гофмана становится прерогативой поэтических натур. Опираясь на теоретический опыт Шеллинга и Новалиса, писатель утверждает, что постижение истины высшего мира («Reich der Träume») доступно не каждому, а лишь «боговдохновенному» энтузиасту. И если вырваться из мрака пещеры на шумную проезжую дорогу (в область «умопостигаемого») могут многие, то пройти через ворота из слоновой кости[2] в царство грез и познать Истину способны лишь избранные: «Но лишь немногие, пробудясь от своей грезы, поднимаются вверх и, пройдя через царство грез, достигают истины. Это и есть вершина – соприкосновение с предвечным, неизреченным!»[3].

Неоплатонический подтекст усиливается благодаря эпизодическому упоминанию в новелле античной Психеи. Эта референция, вложенная в уста композитора, который вот уже 22 года может явиться на постановку собственной оперы разве что в качестве привидения, придает тексту характер художественного обобщения: «Взгляните на солнце – оно трезвучие, из него, подобно звездам, сыплются аккорды и опутывают вас огненными нитями. Вы покоитесь в огненном коконе до той минуты*, когда Психея вспорхнет к солнцу...»*[4].

Подчеркивая божественную, экстатическую природу творчества, Гофман актуализирует один из важнейших пластов неоплатонического мифа: Психея-бабочка, Психея-душа стремится к Единому, Благу, Солнцу. Психея не названа в тексте бабочкой, но немецкое «*verpuppen*» («окукливаться») и «*emporschwingen*» (*«*возноситься») в явном виде указывают на стадии развития бабочки.

---

[1] E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, Boston, 2012. S. 40.

[2] В «Одиссее» Гомера (XIX, 560-569) ворота из слоновой кости заслоняют истину и служат входом в этот мир для обманчивых снов.

[3] *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1. М., 1991. С. 35.

[4] Там же.

Образ крылатой Психеи[5], вообще чрезвычайно актуальный в романтической поэтике, отчетливо соотносится в новелле с архаической традицией изображения души, в которой она обычно представлялась «в виде бабочки, то вылетающей из погребального костра, то отправляющейся в аид»[6], в некоторых случаях напрямую отождествляясь с умершим.

Мифопоэтическая модель Гофмана во многом пересекается с онтологией неоплатонизма. У неоплатоников Солнце традиционно рассматривается как символ Истины, свободное от материи Единое, которое рассеивает свои лучи, порождая остальные, менее совершенные ипостаси (Ум, Мировая Душа). Эта иерархическая тройственность («Dreiklang») Единого осмысляется Гофманом в согласии с классическими принципами музыкальной гармонии: «Снова надвинулась ночь, и тут ко мне подступили два гиганта в сверкающих доспехах: *основной тон и квинта*! Они попытались притянуть меня к себе, но око усмехнулось: "Я знаю о чем тоскует твоя душа; ласковая, нежная дева – *терция* – встанет между гигантами, ты услышишь ее сладкий голос, снова узришь меня, и мои мелодии станут твоими"»[7].

Образ тени является мифопоэтической оппозицией Солнцу, и непосредственно отсылает нас к знаменитому образу пещеры Платона («Государство»). Пещера – это мрак, мрачное ущелье, символ смертного чувственного космоса, в которой человек видит лишь только тени истинных вещей, не в силах преодолеть оковы собственного восприятия: «Когда я пребывал в царстве грез, меня терзали скорби и страхи без числа. Это было *во тьме ночи*, и я пугался чудовищ с оскаленными образинами, то швырявших меня на дно морское, то поднимавших высоко над землей. Но вдруг лучи света прорезали ночной мрак, и лучи эти были звуки, которые окутали меня пленительным сиянием»[8].

Переход от света к тени в новеллах Гофмана нередко имеет пограничное значение, указывая на диалектику, отчетливое мерцание потустороннего и посюсторонних миров. Как справедливо отмечает, к примеру, Т. Крамер, у Гофмана, по сравнению с Новалисом уже «...возникают контрасты совершенно разного

[5] В «Метаморфозах» Апулея, в отличие от архаических памятников изобразительного искусства, Психея лишена крыльев. Образ крылатой Психеи используют У. Блейк, Дж. Китс, Э. По и др.

[6] *Лосев А.Ф.* Психея // Мифы народов мира в 2 тт. Т. 2. М., 1997. С. 344.

[7] *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1. С.35–36.

[8] Там же. С. 35.

типа: не только противопоставление повседневности и высшего мира, но и полярность доброго из злого, представления и смысла внутри самих этих миров» [Cramer, 1966, s. 66]. Это обусловлено, в том числе, постоянной текучестью картины мироздания Гофмана, которая все время меняется «под воздействием различных вариаций света и тьмы, верха и низа, ангельского и демонического, добра и зла, творческого и разрушительного начала» [Negus, 1965, p. 66].

Космологическая модель, восходящая еще к платоновскому «Тимею», обуславливает гносеологические процессы, связанные с мистическим постижением Абсолюта. У неоплатоников душа каждого человека – это часть Мировой души, которая как бы существует между высшей и низшей сферами бытия. При условии сосредоточенности на познаваемом предмете, она способна созерцать Благо в материальном мире, пусть и непосредственно, а через его отражения. Как только же ей удается освободиться от чувственного восприятия, она возвращается в лоно Единого, заполняя собою весь мир, как это происходит с кавалером Глюком, который неожиданно видит себя в чашечке цветка, уже не ощущая непреодолимой границы между субъектом и объектом.

Познание высшего мира рассматривается в новелле как постоянное возвращение индивидуальной души к первичному источнику бытия. Иррадиирущая способность Единого становится зримым, благодаря образу солнечного цветка, который моделирует в «Кавалере Глюке» отношения человека и мироздания: «Незримые узы влекли меня к нему. Он поднял головку – венчик раскрылся, а оттуда мне навстречу засияло око. И звуки, как лучи света, потянулись из моей головы к цветам, а те *жадно впитывали их*. Все шире и шире раскрывались лепестки подсолнечника; потоки пламени полились из них, охватили меня, – око исчезло, а в чашечке цветка очутился я»[9].

Таким образом, процесс творчества в «Кавалере Глюке» осмысляется как трудное, но не окончательное восхождение к истине, после которого следует падение души в земной мир, где она вынуждена скитаться среди непосвященных. При этом, страстное томление, тоска («Sehnsucht») уже в «Кавалере Глюке» осмыслено как необходимый компонент творческого поиска: только, когда «нежная дева», терция, встанет между основным тоном и квинтой,

[9] *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1. С. 36.

составив трезвучие, только тогда композитору удастся обрести желанную гармонию и воссоединиться с Абсолютом.

«Дон Жуан»

Но не только экстатические состояния у Гофмана соотносятся с мистическим постижением Единого, обеспечивая восхождение человеческой души к истине, приближая ее через восторженное состояние, исступление к первоначальной родине, вечному миру эйдосов. Еще один несомненный путь к Абсолюту, намеченный Гофманом еще в «Кавалере Глюке», находит более полное воплощение в «Дон Жуане» (1813), где любовь выступает важным связующим началом между царством снов и реальностью, небесным и земным.

Концепция любви, изложенная Платоном в его знаменитом диалоге «Пир», проступает в новелле через призму эстетических построений Ф.В.Й. Шеллинга, закрепленных в «Философии искусства». Искусство как высшая потенция идеального мира остается достижимым лишь для истинных поэтов, таких как странствующий энтузиаст, случайно оказавшийся в провинциальном театре. Это романтическое избранничество оценивается Гофманом как некая гносеологическая чуткость, дающая возможности для постижения идеального мира.

Перемещение между миром обывателей и миром искусства обозначено в тексте Гофмана зримой границей, потайной дверью, которая ведет энтузиаста из тесной комнаты гостиницы в ложу № 23. Сходную эмблематическую функцию несет занавес, который колеблется на сцене, приоткрывая рассказчику путь в волшебную страну звуков. Стоит отметить, что появление донны Анны в ложе с решетчатыми окнами[10] также связано с движением занавеса, который подчеркивает ее функцию проводника между мирами.

Творческая способность рассказчика актуализуется благодаря его взаимодействию с донной Анной, которая существует в новелле как бы в двух измерениях. При всей своей нескромной прелести театральной актрисы, донна Анна неизменно озарена в новелле светом идеального мира. Ее красота имеет божественную природу, которая вызывает безудержное томление

[10] Возможно, аллюзия на платоновское представление о теле, являющемся «тюрьмой» для души («Федон»).

энтузиаста по идеалу, «пленительное безумие вечно неутоленной любви»[11].

Однако Гофман обнажает и оборотную сторону восхождения к Высшей Красоте. Титаническая попытка Дон Жуана, воплотить идеал на земле, способствует не только невыразимому томлению, платоновскому «стремлению к прекрасному». Напротив, именно романтическая тоска по высшему бытию приводит Дон Жуана к постепенному разрыву с мирозданием, еще большему погружению в стихию материального: «Враг рода человеческого внушил Дон Жуану лукавую мысль, что через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как *предвкушение неземного блаженства* и *порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами*»[12].

Двойственный статус донны Анны обусловлен также несомненным отождествлением ее в новелле со стихией музыки. Именно музыка, как наиболее бестелесная проекция всех искусств, становится для рассказчика «средством перехода в царство снов и чудесного»[13]. Неслучайно экстатическое состояние, в котором пребывает странствующий энтузиаст после небольшой порции шампанского и пунша, предваряется вторжением в его жизнь звуков. Это вполне соответствует и эстетической позиции Гофмана, по словам которого искусство возносит человека настолько, что он с «гордо поднятой головой и устремленным ввысь ликующим взором любуется Божественным и даже соприкасается с ним» [Виткоп-Менардо, 1999, с. 139].

Музыка во многом определяет и архитектонику новеллы, маркируя как первое пробуждение энтузиаста, так и последнее появление донны Анны, когда рассказчик постепенно погружается в сон, отрешаясь от всего земного. Это череда пробуждений в «Дон Жуане» имеет глубокий символический подтекст. Опираясь на поэтический опыт Шекспира и Кальдерона, Гофман берет на службу платоновскую метафору «тела как гробницы души» («Горгий»), показывая чрезвычайно тонкую грань между миром небесным и земным, жизнью и сном, иллюзией и реальностью: «Пусть сон, твой вестник, которого ты посылаешь навеять на смертных ужас или осчастливить их, – пусть, когда я усну и тело будет ско-

---

[11] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. М.,2000. С.18.
[12] Там же. С. 22.
[13] E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, Boston, 2012. S. 523.

вано свинцовыми путами, пусть унесет он мой дух в эфирные селения!»[14].

Таким образом, внешняя фрагментарность новеллы, ее нарочитая композиционная разорванность внутренне скрепляется платоновским мифом о бессмертии человеческой души, проходящей через долгую череду восхождений и падений. При всей универсальности этого мифа постижение Высшей Красоты в «Дон Жуане» остается доступным лишь энтузиасту, который стремится приблизиться к миру искусства при посредстве своей духовной возлюбленной.

«Золотой горшок»

Любовь, наполняющая смыслом жизнь не только отдельно взятого субъекта, но и всего мироздания, представлена Гофманом в новелле «Золотой горшок» (1814). Неоднократно подчеркивая диалектику чувственного томления и мысли в историях Фосфора и лилии, Саламандра и зеленой змеи и, наконец, Ансельма и Серпентины, Гофман отсылает нас к платоновскому представлению о любви как о единстве чувственного и интеллектуального восприятия: «Я знаю, что *мысль во мне вечна* и никакое враждебное начало не может ее уничтожить; а *что же такое эта мысль, как не любовь* Серпентины?»[15].

В гофмановской системе координат любовь вообще тесно сплетается с платоновской гносеологией, с познанием. Таинственная Серпентина, временами представляющаяся Ансельму то золотисто-зеленой змейкой с хрустальным голоском, то прелестной стройной девушкой с темно-голубыми глазами, выполняет в новелле функцию небезызвестного платоновского демона. На это указывает, как ее промежуточное положение медиатора, находящегося где-то посредине между миром чувственным и умопостигаемым, так и ее настойчивые обещания Ансельму будущего блаженства в мире поэзии: «Прекрасная лилия расцветет в золотом горшке, и мы будем жить счастливо, соединившись, жить *блаженной жизнью* в Атлантиде»[16].

Любовь к золотисто-зеленой змее помогает Ансельму расшифровать ранее недоступный язык макрокосма, открыть прежде за-

[14] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. М., 2000. С. 24.
[15] Там же. С. 64.
[16] Там же. С. 76.

крытое для него «сердце природы». Невыразимая тоска (Sehnsucht nach der Liebe) не просто помогает вырваться энтузиасту из мира повседневности в блаженный мир Атлантиды. После получения героем золотого горшка освобожденная из царства материи природа обретает в Атлантиде собственный язык, а гиацинты, тюльпаны, розы, темные кусты, высокие деревья могут сказать наконец Ансельму в полный голос: «Мы с любовью будем шептаться над тобою, потому что *ты нас понимаешь*, потому что *любовь живет в груди твоей*».

Одна из самых часто повторяемых платоновских аллюзий в новелле связана также с мотивом анамнезиса, то есть «припоминанием» о мире идей, где душа должна была существовать, прежде чем попала «в оковы тела». Тоска по высшему бытию переосмыслена Гофманом в сентименталистском ключе, оборачиваясь то «мечтательной апатией» героя, то яркими эмоциональными всплесками, когда Ансельм грезит на лоне природы о своей неземной возлюбленной: «Он чувствовал, как в глубине его существа шевелилось что-то неведомое и причиняло ему ту *блаженную и томительную скорбь*, которая обещает человеку другое, высшее бытие»[17].

Однако идея Блага слабо различима в материальном мире, и даже такие «наивные поэтические души» как Ансельм срываются на более низкие, чувственно воспринимаемые уровни восприятия Красоты, порой принимая голубые глаза Вероники за глаза Серпентины. Отраженный свет Единого вдали от своего единственного источника неизбежно ослабевает. И если в Дрездене энтузиасту дано видеть золотисто-зеленых змеек лишь в рассеянном свете закатных лучей, то в волшебном мире Атлантиды этот свет становится невероятно ярким: «Никогда не поблекнут золотые лучи лилии, ибо с верою и любовью познание вечно»[18].

В материальном мире для постижения Истины герои вынуждены прибегать к помощи волшебных предметов, которые двоятся в новелле, растворяясь в длинной галерее взаимных отражений. Так, если зеркало («Kristallspiegel») архивариуса Линхорста открывает герою путь в высший мир, то магический артефакт, подаренный колдуньей («Metallspiegel») Веронике, напротив, затемняет суть вещей, являясь не столько их фальшивым, сколько – земным отражением. Блестящая отражающая поверхность золотого горшка

[17] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. М., 2000. С. 44.
[18] Там же. С. 100.

сопоставлена в новелле с гладко полированным металлом, в котором автор видит только собственное лицо, «утомленное и грустное», «как регистратор Геербранд после попойки»[19] и т.п.

Невзирая на «заземленность» бюргерского восприятия, гносеологические способности энтузиастов и обывателей больше не поддаются в «Золотом горшке» отчетливой дифференциации. Этот мотив звучит, прежде всего, в девятой вигилии, когда под воздействием пунша Ансельм, Геербранд и Паульман выходят за пределы собственного «Я», впадая в по-настоящему ритуальное, вакхическое безумие: «Тут студент Ансельм и регистратор Геербранд схватили пуншевую миску, стаканы и с радостными восклицаниями стали бросать их к потолку, так что осколки со звоном падали кругом... «Бей металлическое зеркало! Рви глаза у кота! Птичка, птичка, со двора! *Эван, эвоэ, Саламандр*!» Так кричали и ревели все трое, точно бесноватые»[20].

Сумасшествие в новелле указывает не только на «искаженное мировосприятие протагониста», но и обозначает «заблуждение бюргерского мира как форму коллективного безумия»[21]. Это метафора пребывания любой человеческой души в сфере материального, в которой истинный смысл вещей неизменно ускользает от понимания: «Всякий раз, когда она (душа) устремляется туда, где сияют истина и бытие, она воспринимает и познает, что показывает ее разумность. Когда же она уклоняется в область смешения с мраком, возникновения и уничтожения, *она тупеет, становится подверженной мнениям*, меняет их так и этак, и, кажется, она лишилась ума»[22].

Впрочем, после долгой череды падений и восхождений индивидуальная душа может навсегда вернуться к Абсолюту, как это происходит с Ансельмом, переход которого в блаженное царство Атлантиды обещает (с известными оговорками!) будущее освобождение из рабства материи всего мироздания. Однако это возвращение к первоначалу возможно лишь для того, кто обладает верой и стремлением к познанию, необходимым для Платона условием нравственного восхождения человеческой души. Кто знает, может быть поэтому немецкий писатель выбирает в качестве героя своей новеллы студента?

---

[19] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. М., 2000. С. 97.
[20] Там же. С. 83.
[21] E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, Boston, 2012. S. 119.
[22] *Платон.* Государство // Государство. Законы. Политик. М., 1998. С. 263.

Как отмечают немецкие исследователи, неоплатоническая образность с ее многочисленными мифами, иносказаниями хорошо приживается в тексте новеллы даже в тщательно закодированном виде: «Гофман в "Золотом горшке" активно берет на службу герметизм, каббалу, алхимию. Здесь он пускает в ход целый арсенал алхимических слов, чтобы зашифровать облагораживание своего "лаборанта" Ансельма, его *платоническое единение* с Серпентиной и путешествие в Атлантиду»[23]. Претерпевая известную эволюцию по сравнению с более ранними новеллами, постижение истины приобретает в новелле специфичный для романтизма пантеистический характер: познание в «Золотом горшке» неразрывно связано не только с любовью, но и с верой в чудеса природы.

Заключение

Опираясь на гносеологическую модель Платона, Гофман намечает несколько путей постижения Истины. В первую очередь, это экстатическое переживание, которое сопровождается мистическим слиянием с единственным источником бытия. Второй, чрезвычайно востребованный в романтизме, путь – это платоновская эротика, которая находит отражение в томлении по божественному идеалу, воплощенном в женском облике. И, наконец, третий – это пограничное состояние сна, в котором душа сбрасывает с себя оковы телесного.

Платоновская идея реинкарнации, восходящая к орфико-пифагорейской традиции, становится тем скрытым кодом, который дает ключ к гофмановской поэтике. У Платона человеческая душа вынуждена вновь и вновь воплощаться в земном теле, что порождает анамнезис, ее тоску об изначальной родине, реализованную Гофманом в форме стремления к миру искусства, природы или любовного томления. Однако символическое ядро тоже подвергается испытанию платоновской диалектики.

Цель человеческого познания – воссоединение с Абсолютом, которое достигается благодаря интеллектуальной интуиции. Постижение идеального мира, однако, отягощается несовершенством любого человеческого восприятия, которому на земле Истина никогда не открывается не до конца. Фундаментальный же вопрос

[23] E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, Boston, 2012. S. 57.

об окончательном слиянии индивидуальной души с Благом, принципиально не решается Гофманом до конца. Слишком уж диффузны его взаимопроникающие друг в друга ипостаси...

Список литературы

Виткоп-Менардо Г. Э.Т.А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1999.

Платон. Государство. Законы. Политик. М., 1998.

Benz R. Die deutsche Romantik: Geschichte einer geistigen Bewegung. Stuttgart., 1956.

E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, Boston., 2012.

Cramer T. Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München., 1966.

Negus K. E.T.A. Hoffmanns Other World. Romantic Author and his New Mythology. Philadelphia, 1965.

Поступила в редакцию
02.09.2015