ИСТОРИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРЫ

Е.Н. Корнилова, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: ekornilova@mail.ru

ПОГРУЖЕНИЕ В ГЛУБИНЫ ПСИХИКИ И ТАЙНА РАЗДВОЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ Э.Т.А. ГОФМАНА И Г. ГЕССЕ

В статье сопоставляется поэтика двух немецкоязычных романов, разделенных более чем сотней лет. Оба автора — Гофман и Гессе — пережили страстное увлечение погружением в таинства человеческой психики, результатом которого стало все дальнейшее творчество, в том числе и наиболее показательные романы «Эликсиры сатаны» и «Степной волк». Автор статьи находит целый ряд параллелей, существующих в поэтике этих романов, и показывает сходства и различия двух крупнейших немецкоязычных художников, принадлежавших к разным периодам литературного развития.

Ключевые слова: *психологизм, двойничество, архетипы, Гофман, Гессе.*

This article devoted to comparative studies two novels: «Die Elixiere des Teufels» by E.T.A. Hoffmann and «Der Steppenwolf» by H. Hesse. There is a set of a typological convergence between them at the level of a plot, poetics and in using of archetypes. This investigation demonstrated many interesting examples of relationship of romanticism and modernism.

Key words: *psychologism, doubles, archetypes, E.T.A. Hoffmann, H. Hesse.*

Эта на первый взгляд странная диахронная параллель между двумя замечательными представителями немецкой словесности — Гофманом и Гессе — возникла вовсе не случайно, а была продиктована рядом типологических схождений, присущих не столько личностным характеристикам обоих писателей, сколько особенностям времени, в которое жил каждый из них. Это были времена кризисов, переломов, грандиозных социальных катаклизмов, перевернувших человеческое сознание и создавших новые формы общения между социальными группами (Французская революция, Наполеоновские войны, оккупация Германии, крушение Наполеона и его империи, главенство Священного союза в Европе, с одной стороны, кризис бюргерской идиллии в связи с двумя мировыми войнами, революции в Германии и России, милитаризм и фашизм, слом всех прежних представлений о гуманизме и просвещенности европейца, — с другой...). Переломы осмысливали философы и политики, но художественное отображение могли предложить современникам только гении и пророки особого рода, знатоки человеческих душ.

Начнем с малого — с общности, соединившей через столетие столь разных по жизненному опыту писателей: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* — 24 января 1776, Кёнигсберг — 25 июня 1822, Берлин; *Hermann Hesse* — 2 июля 1877, Кальв, Германия — 9 августа 1962, Монтаньола, Швейцария).

Оба писателя с младенчества были приобщены к шедеврам серьезной музыки и остались верны этим пристрастиям до конца дней. Правда Гофман стал известным композитором, автором многих сочинений, в том числе и доныне идущей на оперных сценах «Ундины», в то время как Гессе всегда оставался знатоком и поклонником немецкой классической музыки, подобно Гофману боготворил Моцарта в противовес не столько итальянщине, соотносимой с популярной культурой в веке XIX, сколько американскому джазу, определившему пристрастия века XX. Тем не менее писания обоих наполнены рассуждениями о музыке: у Гофмана рецензии во «Всеобщей литературной газете», «Крейслериана», попытки воспроизвести эмоциональное впечатление от звучащего оркестра средствами словесного выражения («Кавалер Глюк», «Житейские воззрения кота Мурра»), наконец, абсолютно музыкальные концепции построения повествовательного произведения, композиционно вторящие сонатно-симфоническому принципу (новеллы «Сеньор Формика», «Счастье игрока», «Артусова зала», «Угловое окно» [Корнилова, 2001, с. 290—295], лирическими излияниями и аллюзиями на известные опусы («Дон Жуан»).

В произведениях Гессе, которые он в зрелые годы интимно называл «биографией души» и «тайной лирикой», музыка играет не менее важную роль. Вспомним хотя бы контрапунктический принцип построения самого знаменитого романа Гессе «Игра в бисер» или то, что сам автор называл сонатным принципом при работе над композицией ряда романов [Ziolkowski, 1972, s. 359]. Хотя читателю более заметны образы носителей колдовских звуков — Магистра музыки, сформировавшего будущего Великого Магистра Кастальи Иозефа Кнехта, или воспроизведенное Гарри Галлером впечатление от маленькой симфонии Фридемана Баха: «...играли прекрасную старинную музыку и между двумя тактами пиано деревянных духовых мне вдруг снова открылась дверь в потусторонний мир, я взлетел в небеса и увидел бога за работой, я испытал блаженную боль и больше уже ни от чего на свете не защищался, больше уже ничего не боялся на свете, всему сказал “да”, отдал свое сердце всему»[1]. В «Курортнике» Гессе прямо указывал, что старался писать «главы и периоды, где постоянно ощущалась бы мелодия и контрмелодия». Собственно, на этом принципе построены

[1] *Гессе Г.* Избранное. СПб., 2001. С. 228.

три истории о Кнульпе, романы «Гертруда» и «Росхальде», «Клейн и Вагнер», «Степной волк», вплоть до «Игры в бисер», которую Гессе изначально замышлял как... оперу!

Оба писателя были неплохими рисовальщиками, оставившими после себя ряд памятных творений (церковь, расписанная Гофманом в Глогау, фрески в помещении Варшавского филармонического общества, наконец, карикатуры на чиновников в Варшаве). Описания произведений живописи, придуманных Гофманом, являют собой композиционный элемент, а сами картины (образ св. Розалии в романе «Эликсиры сатаны» или жанровая картина в монастыре, которую рассматривает Иоганес Крейслер) могут соперничать по своей роли в сюжете с созданными воображением писателя персонажами романа — призрачным Художником или Леогнардом Эглитьером из «Житейских воззрений кота Мурра».

Для Гессе живопись имела, прежде всего, психотерапевтическое значение. Известны многочисленные пейзажи художника, из которых можно составить целую картинную галерею. «От тоски, становившейся порой невыносимой, я нашел для себя выход, начав рисовать, чего никогда в жизни не делал, и даже попробовал писать картины. Имеет ли это какую объективную ценность, мне все равно, для меня это новое погружение в утешение искусством, которого не смогло мне практически дать сочинительство», — писал он в письме к Феликсу Брауну в 1917 г. И несколько позднее — Хелене Вельти: «Мои маленькие акварели — это своего рода поэтический вымысел или сны, они передают только отдаленное воспоминание о “действительности” и изменяют ее соответственно личным чувствам и настроениям <...> так что я <...> всего лишь дилетант и никогда не забываю об этом» (1919 г.)[2]. Однако творческое наследие писателя позволяет сомневаться в столь заниженной самооценке. У него немало лирических излияний, таких, как стихотворения 1918 г. «Радость художника» и «Магия красок», «Старый художник в мастерской» 1953 года, размышления «Акварель» 1926 г., «Радости и печали художника» 1928 г., а в его романах и повестях «Росхальде» (1914 г.), «Художник» (1918 г.), «Последнее лето Клингзора» (1920 г.), «Нарцисс и Гольдмунд» (1930 г.) живописцы и их творения являются основными персонажами повествования. Но лучше всего говорят о художественном видении Гессе заразительные лирические пейзажи южногерманской или швейцарский природы, разбросанные по текстам его известных романов.

Оба писателя ощущали свое детство как утраченный навсегда идиллический мир, где были сформированы их лучшие черты, их

[2] «Творить пером и кистью — это для меня как хорошее вино, опьянение им настолько согревает и украшает жизнь, что делает ее сносной» (Из письма к Францу Гинцкому, 1920) // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 139).

романтическое по сути, творческое сознание, проникнутое бестелесностью и святостью музыки, прекрасной самой своей упорядоченностью. Воспоминание об умершей молодой тетушке Фюсхен и невозвратности ее кристально чистой любви создают трагический фон почти всех исповедальных по духу сочинений Гофмана. О сходном поминает и Гессе в «Детстве волшебника»: «Многие миры, многие части земли протягивали в наш дом и соединяли в нем свои руки и лучи. А дом был большой и старый, с многочисленными, частью пустыми, помещениями, с подвалами и большими гулкими коридорами, пахнувшими камнем и прохладой, и с бесконечными чердаками, полными дерева, фруктов, и сквозняков, и темных пустот... Здесь молились и читали Библию, учились и занимались индийской филологией, играли много хорошей музыки, здесь знали о Будде и Лао-цзы, из многих стран приезжали гости... здесь соседствовали наука и сказка... Многообразной и не во всем понятной была жизнь этого дома, многими цветами переливался здесь свет, богато и многоголосо звучала жизнь»[3]. Прекрасный, но навечно утраченный мир...

Несмотря на разницу темпераментов, холерику Гофману и меланхолически-депрессивному Гессе была присуща поразительная преданность идеям и поискам раннего йенского романтизма и особенно его «пророку» и «мученику» Новалису, чьи эксперименты оказались питательной средой для их собственных находок. Оба благоговели перед именем и памятью Новалиса, впрочем, как и Эйхендорфа, и Брентано. Тема одиночества художника, конфликта творческой личности с окружающим ее миром, одержимость творчеством и чудотворством оставалась центральной, проходящей сквозь всю писательскую биографию. «Офтердингированные» новеллы: «Состязания певцов» Гофмана и «Последнее лето Клингзора» Гессе — очевидное тому подтверждение, но гораздо более важным из уроков Новалиса явилось для обоих стремление «вернуться в себя самого», «отвлечься от внешнего мира», прибегнуть к имманентной рефлексии, познавать творение с помощью созерцания, проникнуть в тайны мироздания через познание собственной души...[4]

Полагаю, что при желании можно найти еще немало параллелей... Но все перечисленное — только почва для сопоставления, а главная идея таится в другом.

Справедливости ради следует отметить, что главное в этом исследовании — проблема погружения писателей в бездны глубинного психологизма, включая подсознательное и коллективное бессозна-

[3] *Гессе Г.* Детство волшебника / Пер. С.С. Аверинцева // Гессе Г. Письма по кругу. С. 32.

[4] Подр. в эссе 1924 г. «Послесловие к Новалису» и «О Гёльдерлине» Гессе.

тельное. Оба автора, разделенные более чем веком европейской истории («Эликсиры сатаны» — 1815—1816 гг.; «Степной волк» — 1924—1926 гг.), в своей творческой лаборатории близки друг другу благодаря тяге к «ночным сторонам природы», как любили говаривать романтики в период развития классического романтизма в Германии. В своем непреодолимом влечении к познанию таинственных процессов, отвечающих за нашу душевную жизнь, оба писателя оказались на вершине естественнонаучных достижений своей эпохи в области психологии и психиатрии. Но если для Гофмана нет большего авторитета, чем знаменитый венский врач Ф.-А. Месмер, то Гессе связан уже с новым поколением венских психиатров — З. Фрейдом и К.-Г. Юнгом.

Способы погружения в бездны человеческого духа

Показательно, что разделенные веком естественно-научные и медицинские представления о структуре и реакциях человеческой психики в литературе реализуются с помощью довольно близких приемов поэтики и однотипных жанровых вариаций.

Агиография как жанр всегда затрагивала глубины человеческого сознания, поскольку касалась вопросов таинства отношений человека с Богом. Очевидно, что средневековая *житийная* литература так или иначе использована Гофманом в «Эликсирах сатаны». Брат Медард начинает повествование о своей судьбе с рождения под сенью монастыря Св. Липы и завершает путь благочестивой кончиной в капуцинском монастыре близ города Б. Разумеется, это не ортодоксально-христианский текст, призванный обратить к вере заблудшие души, но и назвать его пародией на житийную литературу невозможно, потому что широко известная схема: праведничество — искушение — раскаяние — благочестивая кончина здесь свято соблюдены. Причем нагромождение смертных грехов, ведущих к покаянию достойно жития самого св. Григория, чье жизнеописание есть христианская переработка мифа об Эдипе. О серьезности намерений автора свидетельствует и появление мотива искушения святого Антония (связанная с ним предыстория медардовых эликсиров)[5].Тот же *житийный* настрой присутствует в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд», только праведничество присуще первому, а испытания отданы второму, как часто случается в романах писателя, материализующих идею двуполярности бытия, двойственности человеческой натуры через друзей-антагонистов, как Гибенрат — Гейльнер, Эмиль Синклер — Макс Демиан, Клейн и Вагнер, Сиддхарта — Говинда, Иозеф Кнехт — Плинио Десиньори.

[5] См.: *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993. С. 21—22.

Ассоциативно традиции житийной литературы пронизывают все творчество Гессе. Не случайно одна из частей нобелевского романа «Игра в бисер» названа «*Жизнеописание* Иозефа Кнехта, магистра игры».

В продолжение разговора о жанре отметим, что таинства духовной жизни Гофман и Гессе очень часто отливают в форму «воспитательного романа», привычно связываемого в литературоведении с «Вильгельмом Мейстером» Гёте. Однако сам Гёте пришел к замыслу превратить в двигатель сюжета эволюцию духовного мира героя не без влияния идеологии религиозного течения пиетизма, и в этом смысле воспитательный роман опирается на формы религиозного сознания.

«Пиетизм, основанный на поисках “духовного пробуждения”, на прозрении человеком Бога в самом себе, сильно повлиял на сознание интеллектуальной элиты. Еще в XVIII в. пиетизм, в значительной мере питавшийся книжной культурой, способствовал возникновению и развитию в немецкой литературе жанра «биографий души» — романа образования (воспитания, становления)... В пиетизме сложно взаимодействовали две тенденции: культ чувства, самоуглубленности, индивидуальности, свободы в истолковании благодати и идея того, что христианская история спасения совершается в душе человека ежеминутно, — это, с одной стороны; и ригористическая духовность, стремление к интеллектуальной рационализации веры, аскетизм, неприятие искусств и благочестие, доходящее до ханжества — с другой»[6].

Просветительская и в особенности предромантическая литература немедленно освоили пиетистские постулаты образования и образованности, личной ответственности человека за свои дела и поступки, естественного права на автономию сознания, и, наконец, понимание экзальтации воображения как чуда. Позднее весь комплекс перешел к романтизму, и его нетрудно найти у Гофмана, равно как у неоромантиков рубежа XIX и XX вв., в лоне эстетики которых сформировался Г. Гессе.

Схема воспитательного романа, отягощенная давлением «рода» и дурной наследственности, напрямую просматривается в «житии Медарда» («Эликсиры сатаны» Гофмана), но при желании легко реконструируется и в «страстях по Гарри Галлеру», если учесть обратную перспективу «магического театра» и постоянный взгляд героя, обращенный в собственное прошлое. Конфликт с миром юноши, входящего в жизнь, внутренняя биография порывов и ра-

[6] См. подр.: *Науменко А.С.* Писатель, околдованный книгой. URL: http://www.hesse.ru/articles

зочарований и, наконец, трагедия «утраченных иллюзий» как основа *Entwicklungsroman* — неотъемлемая часть немецкой литературы Нового времени.

Исповедальность. Мистификация и псевдодокументальный стиль

Охваченная неодолимым стремлением познать тайны человеческой души романтическая эпоха немедленно вернула в литературу жанр христианской исповеди, восходившей еще к Аврелию Августину. Немалую роль сыграла здесь и «Исповедь» Руссо, создателя ряда романтических мифов и мифологем.

Однако если перед глазами читателя находится не исповедь автора, как было в случае с Руссо, то заставить третье лицо исповедоваться не так-то просто. В романтическую эпоху появляется прием, превращенный в штамп: издатель публикует случайно попавшие в его руки дневники некоего умершего или навсегда исчезнувшего человека. К этой банальности прибегают и Гофман, и Гессе... (Констан, Лермонтов и др.)

«Эликсиры сатаны» — единственный роман Гофмана, написанный в форме исповеди главного героя, который не являлся alter ego автора, хотя читателю известны многочисленные сюжеты, героем которых выступал Иоганнес Крейслер — призрачная маска самого автора. Исповедь — самый удобный способ выставить напоказ тайные движения души и замыслы литературного героя, потому что кто детальнее может объяснить мотивы поступков того или иного человека, чем он сам? Впрочем, исповедующийся может ошибаться, и вводить в заблуждение не только исповедника-читателя, но свое собственное Я, и тут начинается главное, чего достигла психологическая литература в познании глубин души — дискретность, немотивированность поступка, внутренние метания. Персонаж не всегда может объяснить, отчего так поступает, потому что сам не всегда понимает собственные реакции. «Я хотел с полной откровенностью рассказать о том, что учинил греховного и преступного, но к ужасу моему, слова мои не имели ничего общего с моими мыслями и намерениями», — читаем в «Эликсирах сатаны»[7]. Во времена Гофмана и расцвета готического романа эти вещи принято объяснять происками темных сил или самого дьявола. Впрочем, несовпадение замысла и результата чаще всего объясняется в готике с помощью причудливых ходов судьбы: Медард под именем Леонарда, хочет покончить с собой в тюрьме, но освобожден благодаря аресту безумного Викторина; достигнув предела своих мечтаний, ведет под венец Аврелию, но при виде двойника, которого везут на казнь, ранит свою невесту и бежит в лес...

[7] *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993. С. 139.

В романе «Степной волк» автор называет героя Гарри Галлер не потому, что надевает маску, а оттого, что его герой — фигура более типическая, чем писатель Герман Гессе в частной жизни. Он наделяет героя своей внешностью, своими недугами, своим одиночеством, своими фобиями и пристрастиями (Гёте — Моцарт), и даже своей профессией: «Я увидел, как сам я, смертельно усталый странник, бреду по пустыне того света, нагруженный множеством ненужных книг, которые я написал, всеми этими статьями, всеми этими литературными заметками, а за мной следуют полчища наборщиков, ... полчища читателей...»[8]. Менее скованный литературной модой, чем Гофман, герой которого, «подгоняемый фуриями и демонами», бросается на кровать, «скрежеща зубами от бешенства и отчаяния»[9], Гессе воссоздает внутренние монологи героя без излишнего пафоса, в доверительном стиле, но от этого они не приобретают иного смысла, чем жажда избавления от жизненных мук: «Неужели мне и правда проходить через все это еще раз? Через всю эту муку, через все эти метания, через все эти свидетельства низменности и никчемности собственного “я”, через всю эту ужасную боязнь поражения, через весь этот страх смерти? Не умней ли, не проще ли было предотвратить повторение стольких страданий и дать тягу? <...> Пусть самоубийство это глупость, трусость и подлость, пусть это бесславный и позорный выход — любой, даже самый постыдный выход из этой мельницы страданий куда как хорош, тут уж не из-за чего играть в благородство и героизм, тут я стою перед простым выбором между маленькой, короткой болью и немыслимо жестоким, бесконечным страданием»[10].

Страсти, которыми обуреваемы герои обоих писателей, не многим отличаются друг от друга: обостренный индивидуализм и гордыня, сексуальность от возвышенной любви до похоти, агрессия и стремление к смерти: убийству, суициду, переходу в небытие, от живого к неживому, из духа в материю... Только Гофману, близкому к просветительской модели человека, еще нужны для объяснения этого духовного мрака дьявольские искушения, кровосмешение и насилие, роковое проклятие рода, преступные замыслы римской курии, а Гессе, пережившему Первую мировую войну, только равнодушное довольство обывателей, приемлющих все людоедские замыслы правителей, и дерзкий оскал одиночки, бросившего вызов миру.

Странно, но при всей беспорядочности нагроможденных одно на другое преступлений и грехов Медарда Гофман все еще верит в человека, а Гессе, писавший Волка с себя?..

[8] *Гессе Г.* Степной волк // Гессе Г. Избранное. С. 596.
[9] *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. С. 126.
[10] *Гессе Г.* Степной волк // Гессе Г. Избранное. С. 489.

Исповедальный характер повествования, разумеется, предполагает субъективность всего рассказа, но Гофман по преимуществу идет от объективно привычных читателю реакций героя (например, в главе «Крутой поворот» Медард около пяти раз падает в обморок) к субъекту: воссоздает психологию наиболее типическую — как бы повел себя человек вообще в предлагаемых обстоятельствах. Еще в «Серапионовых братьях» Гофман-Лотар декларировал художественный принцип сочетания внутреннего и внешнего миров в творчестве художника: «...пусть каждый... сначала точно убедится, что он действительно видел и созерцал изображаемый предмет, или, по крайней мере, пусть ревностно стремится отделать возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновившись, выведет изображение из внутреннего мира во внешний. Только при таких условиях собрания наши будут покоиться на прочной основе и мы будем вправе ждать от них живительной пользы для каждого из нас»[11]. Как и присущая эпохе, психология монаха Медарда по преимуществу воссоздается с помощью изображения аффектов, которые порождает игра случая и тайны рода. Совсем иное дело Гессе, идущий от собственных переживаний и ощущений. Этот процесс обозначался самим писателем как «путь вовнутрь» — путь углубленного самопознания. Создание собственного образа, выраженного во всеобщих, преобразованных личной мифологией символах, для Гессе и есть способ ответить на вызовы времени. Его психологизм индуктивен и крайне заразителен. Редко какому читателю не приходит мысль примерить страдания Гарри Галлера на себя.

Стремление Гессе к обобщениям и символам через погружение в глубины собственного «Я», несомненно сближало писателя с психоаналитиками, главные достижения которых как раз совпали по времени с расцветом творчества писателя. Широко известен его интерес к работам Фрейда — Адлера — Юнга, рецензия на книгу Э. Лёвенштайна «Нервные люди», наконец лечение у психиатра Йозефа Бернхарда Ланга, ученика Юнга. Ланг, давший писателю свыше ста сеансов психоанализа, посоветовал ему книгу К.Г. Юнга «Метаморфозы и символы либидо» (1912), которую Гессе изучал в 1916—1917 гг., а позднее обратился к работе «Психологические типы» того же автора. Понятно, что в воссоздании психических отклонений, мистических ситуаций, снов и галлюцинаций Гессе использует архетипические модели, которые, что любопытно, встречаются и в творчестве Гофмана.

(*окончание в следующем номере*)

[11] *Гофман Э.Т.А.* Серапионовы братья // Серапионовы братья в Петрограде: Антология. М., 1994. С. 90.

Список литературы

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113—143.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987.

Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001.

Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель. М., 1987.

Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993.

Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья // Серапионовы братья в Петрограде: Антология. М., 1994.

Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наука. 2001.

Науменко А.С. Писатель, околдованный книгой. URL: http://www.hesse.ru/articles

Фихте И.Г. Наукоучение 1801 года. М., 2000.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2002.

Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: Канон+, 2003.

Jung C.G. Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1950.

Jung C.G. Seelenprobleme der Gegenwart. 5 Aufl. Zürich, 1950.

Ziolkowski Th. H. Hesses «Der Steppenwolf». Eine Sonate in Prosa // Materialen zu H. Hesse «Der Steppenwolf». Frankfurt/Mein: Suhrkamp, 1972. S. 353—377.

Поступила в редакцию
13.05.2013