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

МОТИВЫ АРХАИЧЕСКОЙ СКАЗКИ И НЕОПЛАТОНИЧЕСКАЯ МИФОЛОГЕМА В «ЗОЛОТОМ ГОРШКЕ» Э.Т.А. ГОФМАНА

В статье рассматриваются структурные особенности романтической новеллы Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок», напрямую восходящие к моделям архаической сказки и неоплатонизма. Архетипическая основа сюжета и неоплатоническая парадигма выступают в новелле в синкретическом единстве и обеспечивают повествованию универсальность и многозначность.

Ключевые слова: *архаическая сказка, неоплатонизм, романтизм.*

The article considers the structural characteristics of Romantic short story by E.T.A. Hoffmann «The Golden Pot», directly dating back to the models of archaic fairy tales and Neoplatonism. Archetypal base of the plot and platonic paradigm are combined in syncretic unity, which provides universality and polysemy of the narration.

Key words: *archaic fairy tale, Neoplatonism, romanticism.*

Введение

Фридрих Шлегель утверждал не без основания: только тот может подражать греческой поэзии, кто знает ее вполне. И романтики оправдали его ожидания. Несмотря на всю их обращенность к Средневековью, на их отталкивание от классицистической поэтики, они не отошли от Античности.

Интерес к рецепции неоплатонической эстетики был обусловлен в романтизме несколькими причинами. Как и идеалистическая философия Фихте и Шеллинга, философия неоплатоников противостоит всему тому, что так возмущало романтиков в эпохе Просвещения, становится своего рода «оружием» в полемике с декартовским рационализмом: «В основе мифологического сознания романтиков, — отмечает Е.Н. Корнилова, — лежат два важнейших постулата, один из которых имеет явно философское происхождение, другой — теснейшим образом связан с поэтикой фольклора, конкретнее, сказки. Кантеанско-фихтеанское признание существования трансцендентального (в истоках — *неоплатоновского*) мира, между которым и реальным не существует непроницаемой границы, — есть точка отсчета романтического мифотворчества» [Корнилова, 2001, с. 21].

Идеалистическое учение Платона и его последователей, находящееся где-то на междумирье рационального и иррационального,

философии и мифологии, становится как нельзя более востребованным в очень разнородном по составу кружке йенцев. Вслед за Новалисом, который активно использует в своем творчестве философские мифологемы античности, неоплатоническую идею с новой силой озвучит и Э.Т.А. Гофман. Она станет одним из философских оснований немецкого писателя и в тоже время поводом для романтической иронии и изящной игры с художественной реальностью, которая мерцает у Гофмана то потусторонними, то посюсторонними образами.

Стремление к созданию собственной мифопоэтической модели обуславливает не только использование философских мифологем, но и обращение Гофмана к фольклорным истокам. Так, в знаменитом «Золотом горшке» отпадение от божества и постепенное угасание Единого коррелируется с сюжетом архаической сказки о потерянных женах, который повторяется в новелле трижды с разными вариациями.

«Золотой горшок»

Первая его вариация — любовь Фосфора и Лилии — во многом воспроизводит мотив брака с тотемной женой, который в фольклорной сказке отражает «нормально-экзогамные» браки: «Я хочу быть твоим, о прекрасная лилия; но тогда ты должна как неблагодарное детище *бросить отца и мать, забыть своих подруг*, ты захочешь быть больше и могущественнее, чем все то, что теперь здесь радуется наравне с тобою»[1].

В соответствии с распространенным мотивом архаической сказки о чудесных женах нарушение табу влечет за собой разлуку возлюбленных и смену облика возлюбленной, превращение ее в крылатое существо: «как бы пронзенная светом вспыхнула она в ярком пламени, из него вышло новое существо, которое, *быстро улетев из долины* («schnell dem Tale entfliehend»), понеслось по бесконечному пространству, не заботясь о прежних подругах и о возлюбленном юноше»[2].

Возвращение Фосфором возлюбленной, как это нередко бывает с сюжетами подобного типа, возможно только после сражения с драконом, который у Гофмана выступает в новелле то ли волшебным помощником, то ли хтоническим персонажем, который стремится взять себе в жены или наложницы царевну. Победа над драконом и последующее освобождение лилии влечет за собой восстановление «брака», созвучного в гофмановской трактовке победе Космоса над Хаосом: «Лилия была освобождена, юноша

[1] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. М., 2000. С. 39.
[2] Там же.

Фосфор обнял ее, полный пламенного желания небесной любви, и все цветы, птицы и даже высокие гранитные скалы в торжественном гимне провозгласили ее царицей долины»[3].

Вторая вариация сюжета о потерянных женах в целом повторяет мотивный ряд предшествующей (любовь Саламандра к зеленой змее, похищение ее у матери, нарушение табу, потеря возлюбленной). Однако восстановление брака (а значит, — утраченной мировой гармонии) не происходит, оно возможно только в далеком будущем, и после «трудных испытаний» Саламандра в земном обличии: «Ниспади к земным духам, пусть они издеваются над тобой, и дразнят тебя, и держат в плену»[4].

Третья вариация сюжета архаической сказки о чудесной жене воплощается непосредственно в истории Ансельма и Серпентины. По сравнению с предшествующими двумя вариациями мотивный ряд этой версии значительно расширен, хотя наказание за невыполненную «трудную задачу», получение с помощью звериной жены волшебного предмета и, наконец, брак Серпентины и Ансельма как нельзя лучше соответствуют логике построения архаической сказки. Тем не менее эта история — все-таки «сказка из новых времен». Архаическое табу не вступать в брак с чудесной женой из другого рода здесь наполняется вполне конкретным содержанием, становится требованием любви и веры в чудеса природы.

Пространственно-временной континуум «Золотого горшка» напрямую отсылает нас не только к миру сказки и мифа, но также тесно связан с традицией неоплатонизма. Не отказываясь в эпизодах, посвященных золотому веку, от цикличности, связанной с временным умиранием и последующим воскресением природы, Гофман все-таки больше тяготеет к плотиновской модели постепенного угасания Единого.

Человек оторвался от «гармонического круга», возвращение Золотого века вынесено за пределы вечности и оказывается возможным только при выполнении определенных условий («не прежде, чем найдутся три таких юноши и сочетаются с тремя дочерьми, можно будет Саламандру сбросить его тяжелое бремя[5]»). После изгнания Саламандра из сада Фосфора цикличность мифа в новелле заметно ослабляется. Неизменное постоянство античного космоса, его круговое движение сменяется роковой необратимостью линейного времени, миф становится историей.

Если иерархия времени и вечности в «Золотом горшке» восходит к более поздним взглядам Плотина, то пространство новеллы

---

[3] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 40.

[4] Там же. С. 75.

[5] Там же.

явно ориентировано на платоновскую космологию. В дуализме пространства Атлантиды и вполне конкретного и зримого мира Дрездена, где и происходят основные события, легко распознать платоновскую оригинальную концепцию мироздания, разделенного на мир земной и мир Идей.

Пространственная модель «Золотого горшка» предопределена платоновским дуализмом, базирующимся на алгоритмах пралогического мышления. В архаическом мифе все происходящее на верхнем этаже пространства дублируется, отражается на нижних его уровнях. События в Атлантиде и в Дрездене нанизаны на одну нить: ведь как бы ни отделено было мифическое прошлое от современности, у Гофмана оно так же реально, как настоящее, их можно сопоставить и связать.

Дуальная организация пространства в «Золотом горшке» коррелируется также с хронотопом сказки, в которой обычно мифологическая трехчленная вертикаль сжимается до одного чудесного мира или двух миров — потустороннего и посюстороннего. Стоит отметить, правда, что если пространство сказки обычно не слишком разработано, шаблонно и условно, то Гофман в топографии Дрездена много более точен.

Давно замечено, что зачин сказания об Атлантиде («дух взирал на воды») представляет собой реминисценцию книги Бытия, которая сразу же отсылает действие новеллы к началу вселенной, в мифическое первовремя[6]. В архаическом сознании вода выступает как один из образов древнего хаоса, а постепенный переход от водяной стихии к суше обычно воплощает упорядочивание мира. Однако, несмотря на отсылку к Библии, Гофман, по сути, очень далек от ветхозаветного монотеизма, где личное волевое начало упорядочивает мироздание и служит источником возникновения всего живущего.

Этиологический миф «Золотого горшка» тяготеет к совершенно иной космогонической модели самозарождения вселенной: «И вот они заколыхались, и поднялись пенистыми волнами» (*вода*), «как торжествующие победители, подняли гранитные скалы свои... головы» (*земля*), «*солнце* приняло ее в свое материнское лоно» (*огонь*), «она произвела *бурный вихрь*, который сокрушительно прошел через них»[7] (*воздух*).

В пралогическом мышлении огонь, земля, вода и воздух обычно образуют первичный материал для вселенной: смешанные и

[6] См., например: «Сущность и библейский стиль этого отрывка, разумеется, сильно напоминает Творение. Источник тем не менее претерпел значительные изменения и художественно оформлен, как мы увидим, и различия, которые возникают, возможно, более важны, чем сходства» [Negus, 1965, p. 55].

[7] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 38–39.

неразделенные в хаосе, они разъединяются и «очищаются» в космосе. В духе натурфилософских тенденций своего времени Гофман оказывается ближе к античному типу космогонии и, в частности, к платоновскому «Тимею», в котором космос представляет собой живое существо, возникшее из сопряжения огня с землей, водой и воздухом.

Но не только пространственная организация, но и символика «Золотого горшка» смыкается с учением Платона о душе. В соответствии с ним человеческая душа вынуждена покидать умопостигаемый мир, возвращаясь в мир земной, пока, наконец, очищенная окончательно от телесного, она не поселится в царстве эйдосов. Погружение в стихию материального символизирует в новелле Гофмана, прежде всего, образ Ансельма, заключенного в кристалл. Попадание героя в стеклянную темницу связано не только с вышеозначенным мотивом нарушения табу, но и представляет собой явную аллюзию на платоновское представление о теле, являющемся «тюрьмой» для души.

Пребывание Ансельма в кристалле равнозначно платоновскому падению души в чуждый ей материальный мир, где она вынуждена, прибегая к помощи чувств, смотреть на все сквозь решетки телесного. А поскольку падение души из мира идей не единично, мучения Ансельма не прекращаются даже тогда, когда он несколько раз переживает временную смерть, вновь и вновь просыпаясь в стеклянной тюрьме после глубокого обморока: «Он чувствовал, что и смерть не может его освободить»[8].

При этом характерно, что череда платоновских падений и восхождений души затрагивает в «Золотом горшке» не только незадачливого студента. Обращаясь к читателю с просьбой представить себя в положении Ансельма, а потом вводя в повествование образ учеников и писцов Крестовой школы в стеклянных темницах, Гофман прибегает к приему вторичной условности и выводит эту, лишь на первый взгляд, индивидуальную ситуацию на уровень философского обобщения.

Неоплатоническая модель строится на бинарных оппозициях, изначально предполагая некую раздвоенность, разрыв между идеалом и его земным воплощением, эйдосом и его тенью. Присутствие материального начала в разных душах неодинаково, и неудивительно, что, как и в платоновском мифе о пещере, тот, кто соприкоснулся с миром эйдосов, всегда кажется смешным тем, кто видит на стене лишь тени истинных вещей, тем, кто не замечает, как пишет Гофман, «тяжести темницы»: «Тут ученики и писцы подняли громкий хохот и закричали: “Студент-то с ума сошел:

[8] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 86.

воображает, что сидит в стеклянной банке, а стоит на Эльбском мосту и смотрит в воду"»[9].

При этом, гофмановское двоемирие неизбежно предопределено именно индивидуальным видением. «Существование каждого из миров, на самом деле, необходимо понимать только субъективно» [Cramer, 1966, s. 60], «раскол мира — это не только свойство самого мира, оно зиждется на восприятии человека, который его рассматривает» [Pikulik, 1987, s. 28], — неоднократно замечают немецкие исследователи. В сущности, это субъективное освоение действительности и есть то самое «наиболее чистое, последовательно проведенное ценностное постижение человека и мира на основе чистого самопереживания», которое представляет собой неоплатонизм, по точному определению М.М. Бахтина [Бахтин, 1986, с. 54–55].

Поэтика «Золотого горшка», без сомнения, вообще тесно сплетается с платоновской гносеологией. У Платона знание отнюдь не означает чувственное, а значит, обманчивое восприятие предметов. Это наше припоминание о мире идей, где душа должна была существовать, «прежде чем попала в оковы тела». А поскольку человеческая душа вынуждена вновь и вновь воплощаться в земном теле, то о высшем идеальном бытии она сохраняет лишь смутное «припоминание», которое порождает тоску о своей потерянной, изначальной родине (ср. Weltschmerz), платоновский анамнезис, оформленный в новелле в духе сентиментально-руссоистской традиции.

Тоска по высшему бытию, «блаженная томительная скорбь» в душе Ансельма возникает только тогда, когда он соприкасается с миром природы, прижимаясь ли к кусту бузины, или же наблюдая за отражением блестящих огней фейерверка в волнах Эльбы: «Он почувствовал удивительное влечение *к зеленому родному местечку* на траве; но едва он на него сел, как все, что он тогда созерцал в небесном восторге и что как бы чуждою силою было вытеснено из его души, снова представилось ему в живейших красках, будто он это *вторично видел*»[10].

И все же круговорот падений и восхождений не бесконечен. Несмотря на то что ограничить свою связь с материальным душа может уже на земле, окончательно отрешиться от оков телесного ей все-таки помогает ее небесный вожатый. Именно он способствует возвращению души к блаженному состоянию, перенося ее после череды падений в царство идей, на ее изначальную родину.

---

[9] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 87.
[10] Там же. С. 45.

Подобным божественным помощником в новелле Гофмана выступает Серпентина. Она внушает Ансельму любовь к идеальному миру и избавляет его наивную поэтическую душу от непомерной тяжести материи: «О Серпентина, Серпентина, спаси меня от этой адской муки!». И вот как будто тихие вздохи повеяли кругом него и облегли склянку, словно зеленые прозрачные листы бузины; гул прекратился, ослепительное дурманящее сияние исчезло, и он вздохнул свободнее»[11].

В описании Серпентины Гофман неспроста верен плотиновской иерархии красоты, которая была усвоена европейской культурой еще в эпоху Средневековья. Героиня «Золотого горшка» озарена загадочным светом, идущим из запредельного мира, а образ ее, притягательный, неуловимый, временами лишается в новелле четкого телесного контура: «Он затрепетал в глубине души, неподвижно *вперил взоры вверх*, и *два чудных темно-голубых* глаза смотрели на него с невыразимым влечением, и неведомое доселе чувство высочайшего блаженства и глубочайшей скорби (der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes) как бы силилось разорвать его грудь»[12].

Гофмановская Серпентина неотделима в «Золотом горшке» от мифа о происхождении мира, не случайно именно она рассказывает в новелле историю своего отца в восьмой вигилии. Об этой органичной связи между миром Дрездена и эпохой «первотворения», а точнее, между внешней рамой и вставными элементами, восходящей еще к «Декамерону» Боккаччо, упоминается, в частности, в масштабном исследовании «E.T.A. Hoffmann. Leben, Werk, Wirkung». Как утверждает D. Kremer, наглядным примером согласованности («Zusammenspiel») между мужским и женским, между произнесенным (Серпентина) и записанным (Ансельм) текстом становится «Золотой горшок», где «поэтическая запись («Niederschrift») обещает стать непосредственным результатом суфлирующей речи в случае, если писарь Ансельм привяжется чисто *платонически* к своей духовной возлюбленной Серпентине»[13].

Любовь к Серпентине способствует выходу Ансельма за пределы материального, помогает соприкоснуться ему с миром эйдосов. И в этом смысле Гофман верен и платоновскому идеализму, в котором Эрот — «самый могущественный из богов», способный «наделить людей доблестью и даровать им блаженство при жизни и после смерти»[14] («Пир»), и Плотину, который представляет Эроса и Психею в качестве Бога и души, связанных супружеским союзом («Эннеады»).

---

[11] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 86.

[12] Там же. С. 30.

[13] E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin; Boston, 2012. S. 50.

[14] *Платон.* Избранные диалоги. М., 2002. С. 338.

Однако Серпентина связана не только с идеальным миром, но и с миром материального, миром вещей, на что указывает, в частности, ее хтонический облик и имя (лат. serpens, serpentis — змея). Являясь одним из самых распространенных в пралогическом мышлении образов, змея обычно имеет непосредственное отношение к этиологии, выступая в архаических мифах как один из символов плодородия.

К архетипу змеи как одному из порождающих начал вселенной восходят в новелле также черный крылатый дракон, и зеленая змея, и до известной степени стихийный дух Саламандр, его брат дракон, который живет в кипарисовом лесу около Туниса, и две безымянные золотисто-зеленые змейки. Все они, как и в архаике, так или иначе связаны со стихиями воздуха и огня: «Заключил он зеленую змею в свои объятия, она распалась в пепел, и из пепла рожденное *крылатое существо* с шумом поднялось *на воздух*»[15].

Впрочем, в самом загадочном образе «Золотого горшка» реконструируются не только пласты архаического мифа. Исследователи не случайно сопоставляют Серпентину с Царевной-лягушкой и с Королевой ужей. Ее переменчивый животный облик легко соотносится со сказками о чудесной жене, которая помогает жениху пройти трудные испытания в царстве тестя: «В это мгновение ему представлялось, что любовь Серпентины могла быть наградой за *трудную и опасную работу*, которую он должен предпринять, и что эта работа есть не что иное, как списывание («das Kopieren») Лингорстовых манускриптов»[16].

Несмотря на устремленность к этиологии и частично к эсхатологии и неожиданные превращения и резкие повороты событий, свойственные мифу, хронотоп «Золотого горшка» все-таки содержит в себе многие черты классической волшебной сказки. Как и в фольклорных вариациях, жизнь героя ограничивается в «Золотом горшке» одним возрастным этапом с сопутствующими ему предбрачными испытаниями, после которых Ансельм обязан вступить в род своей жены.

При этом брак является не только конечной целью всех чаяний героя, но и выступает как форма его неизменного благополучия, застывшая в некой точке вечности: «Ты узришь великолепные чудеса золотого горшка и будешь *счастлив навеки*»[17] — не без оснований обещает архивариус Линхорст Ансельму.

Структурная модель волшебной сказки совмещается в новелле с философскими мифологемами неоплатонизма. По Плотину

[15] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 75.
[16] Там же. С. 58.
[17] Там же. С. 64.

душа в ее земном существовании загрязняется «в силу смешения и соединения с материей», подобно золоту, которое покрывается грязью. Чтобы вернуть себе прежний высший облик, ей необходимо очищение, которое достигается традиционно в «презрении к вещам тленным». Однако отнюдь не каждая душа может вернуться на свою изначальную родину и упокоиться в лоне Единого.

У Плотина на это способны только души с обостренной интеллектуальной интуицией, у Гофмана наивные поэтические души, которые близко соприкасаются с Мировой душой. В неоплатонизме эта связь между микрокосмом и макрокосмом неразрывна: существование души у вселенной предполагает соответственно существование души индивидуальной, как и наоборот: «Все, что было сказано о картине мира («Hoffmans Welt») у Гофмана в целом, аналогично может быть сказано и об изображении человека, — констатирует Лотар Пикулик, отмечая, с одной стороны, разорванность, а с другой, неизбежное единство гофмановского двоемирия. — Макрокосм, как и микрокосм, есть тайна» [Pikulik, 1987, s. 29].

«Если бы в мире не было Бога, его не было бы в нас», — объявляет Плотин. «Кто знает мир?» — «Тот, кто знает себя» — вторит ему Новалис. У Плотина каждый уровень реальности различается присутствием небытия, однако они диффузны, неизбежно перетекают один в другой. Индивид в такой системе координат чувствует себя мистически единым с миром, именно поэтому переход Ансельма в блаженное царство Атлантиды у Гофмана означает не только его личное спасение из плена небытия, но и освобождение из рабства материи всего мироздания. Правда, в далеком будущем и «не прежде, чем найдутся три таких юноши и сочетаются с тремя дочерьми, можно будет Саламандру сбросить его тяжелое бремя»[18].

И это очень существенное уточнение. В духе плотиновской космологии каждый следующий брак с тотемной женой оказывается все более вынесен Гофманом из идеального в материальный мир, в далекое будущее отодвигая окончательную победу Космоса над Хаосом и восстановление исходной гармонии человека и природы.

Материальный мир — есть отражение высшего мира эйдосов, не случайно одним из главных свойств золотого горшка является то, что, как говорит Фосфор, «в его блеске ослепительно-чудесно отражается наше великолепное царство». Однако двоемирие Гофмана — это комната смеха со сложной системой зеркал. И точно так же, как зеркальная поверхность золотого горшка способна отражать царство эйдосов, мир материи тоже мелькает на его глади «в тысячах мерцающих отражений».

[18] *Гофман Э.Т.А.* Библиотека мировой новеллы. С. 76.

Заключение

Диалектический принцип, характеризующий философские построения Платона, находит воплощение в концепции романтической иронии, нашедшей отражение в новеллах Гофмана. Именно ирония, представляющая собой, по определению Ф. Шлегеля, «абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянный взаимный обмен двух мыслей, спорящих друг с другом», дает ключ к гофмановской эстетике.

Неоплатонизм с его строгой иерархией категорий тоже подвергается ироническому развенчанию. Именно поэтому мистическое постижение Единого в неоплатонизме вдруг снижается рамочным замечанием Гофмана о том, что ви́дение блаженной Атлантиды возникает в воспаленном мозгу автора только после того, как он выпивает зажженный арак, в котором для пущей убедительности плавает сам архивариус Линхорст, совсем без шлафрока.

И тем не менее даже в свете концепции романтической иронии «Золотой горшок» не лишается цельности мифа. Точно так же, как философия Платона и Плотина, которая находится в промежуточном положении между мифологией и ее понятийным, рационализированным оформлением, Гофман опирается на мифопоэтическое мышление — эмоционально насыщенное, наполненное образами и идеями архаической мифологии.

Гофмановский космос, так же как и космос Платона, рождается из брака материального и идеального. Эта «диалектика мифа», берущая свое начало еще в пралогическом мышлении, легко эксплицируется в новелле через образ золотого горшка, объединяющего в себе телесную и бестелесную природу, идеальное и вещное, огненную лилию как символ высшего бытия и царство материи, «первобытную земную силу», из которой она и произрастает.

Список литературы

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.

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.

Pikulik L. E.T.A. Hoffmann als Erzähler: Ein Kommentar zu den «Serapions-Brüdern». Göttingen, 1987.

Поступила в редакцию
14.04.2014