



## Эрнст Теодор Амадей (Вильгельм) Гофман: именная мифология

Ф е д о р   Ф Е Д О Р О В  
*Даугавпилсский университет*

**Ключевые слова:** *имя, мифология, Эрнст, Теодор, Вильгельм, Амадей, Фридрихштрассе, флейта, карнавал.*

Мифология Эрнста Теодора Амадея (Вильгельма) Гофмана, пожалуй, за исключением Иоганна Вольфганга Гете, – самая обширная мифология, сложившаяся о немецком художнике в последние два столетия, но, скорее всего, превосходящая мифологию Гете силой эмоции, силой противоречия, т.е. силой восторга и силой отрицания. Гофман, как и Гете, многолик, но при всей своей многоликости Гете – рационалист и олимпиец. Гофман же создан из взаимоисключаемостей, из страстей, «перешедших за предел», непрерывный источник многообразных импульсов. Гете – гармонический универсум, или универсальная целостность. Гофман – целостность, состоящая из двойников, многомерный, дисгармонический универсум. Гете – персонификация классического. Гофман – персонификация романтического. Согласно Гете, классическое – это здоровое, а романтическое, соответственно, – болезненное. И после смерти Гофмана Гете использовал весь свой авторитет для дискредитации Гофмана как *болезного* явления немецкой культуры. Гете организовал перевод антигофмановской статьи Вальтера Скотта (1827), способствовал ее публикации и написал развернутую рецензию: «Мы горячо рекомендуем нашим читателям, – писал он, – эту очень содержательную статью; кто из преданных ревнителей национального просвещения не скорбел, видя, как болезненные творения этого страдальца в течение многих лет воздействовали на Германию, как все подобные заблуждения прививались здоровым душам под видом значительных и прогрессивных новшеств» (Г е т е 1975, 531). Гете – Гофман – это едва ли не основная оппозиция немецкой культуры.

Начиная с 1830-ых годов отношение к Гофману в Германии становится не просто негативным, но враждебным. И люди искусства, и представители академического литературоведения видели в Гофмане художника, чуждого миру стабильности, покоя, позитивизма; чтобы дискредитировать Гофмана, они насаждали миф о том, что его творчество – порождение горячечной фантазии безумца и алкоголика. И этот миф просуществовал в Германии до

конца XIX века, и в этом плане Германия была *единственной* европейской страной.

Мифология формируется тогда, когда определенное явление находится на пересечении альтернативных позиций. В начале 1830-ых годов возникает необычайная по своему масштабу и энтузиазму рецепция Гофмана в России и Франции. О гофмановском «буме» в России свидетельствуют слова Белинского, ведущего русского критика, сказанные в те же 1830-ые годы.

«...Гофман – великое имя. Я никак не понимаю, отчего доселе Европа не ставит Гофмана рядом с Шекспиром и Гете: это – писатели одинаковой силы и одного разряда» (А н н е н к о в 1983, 133). Другой авторитетный литератор В.П.Боткин остроумно заметил, что Гофман не умер, а переселился в Россию (Б о т к и н 1984, 24). Гофман переселился в 1830-ые годы не только в Россию, но и во Францию, что, кстати говоря, свидетельствует о некоторой синхронности их культурного процесса. Гофман – великое имя и для Бальзака, и для Бодлера, и для Нерваля, и для многих других.

В кульминационный период европейского позитивизма Гофман отодвигается на культурную периферию. Тем не менее уже в 1890-ые годы начинается второй период активной гофмановской жизни, более глубокий и обширный. В культуру европейского модернизма Гофман вторгся как живое явление.

Культурно-рецепционный ряд, в основе которого находится полярный механизм, органически связан с биографическо-духовными, биографическо-психологическими рядами Гофмана.

**Во-первых:** Гофман – это единство рационализма и иррационализма, точнее говоря, рационально-аналитической константы и константы художественной, что проявилось прежде всего в его юридическом и музыкально-писательском таланте. В последний, берлинский, период жизни Гофман, с одной стороны, – знаменитый писатель-романтик, с другой стороны, – государственный чиновник, стремительно делающий карьеру. Имеется удивительный рапорт Председателя апелляционного суда, где служил Гофман, министру юстиции Пруссии, написанный 19 января 1819 года: «Председательствующий <...> во время моего отсутствия <...> советник Гофман <...> доказал, что он достоин <...> должности [члена Высшего апелляционного сената апелляционного суда], способен прекрасно руководить целым. <...>. Выдающийся талант, проницательность и точность его работ известны Вашему Превосходительству, известна также его основательность и приятное словесное облачение, в котором он умеет преподавать даже самые абстрактные предметы». Ему свойственны «*холодное спокойствие* и серьезность, определяющие его деятельность как судьи». И юристы, и политики, и власть неоднократно отмечали его блестящие аналитические речи, производившие большое впечатление даже в высоких государственных институтах (С а ф р а н с к и 2005, 371).

**Во-вторых:** единство музыкальной и писательской константы его сознания. При этом Гофман в музыке проявил себя в двух ипостасях: 1) как критик, как

искусствовед-аналитик, и эта сфера определила его статус основоположника немецкого музыковедения; 2) как композитор, автор большого количества музыкальных произведений весьма широкого жанрового диапазона; его музыкальная вершина – опера «Ундина» (1816), за короткий период выдержавшая в Берлинском театре 14 представлений.

**В-третьих:** внутрилитературный ряд. За 13 лет писательской жизни Гофман предстал в пяти разноликих обликах: 1) как автор «каллоистских» фантазий о трагической судьбе искусства (от «Кавалера Глюка» до «Житейских воззрений Кота Мурра»); 2) как автор «ночных», «готических» произведений («Ночные рассказы», «Эликсиры дьявола»); 3) как сказочник в духе Карло Гоцци («Принцесса Брамбилла»); 4) как жесткий и бескомпромиссный сатирик («Крошка Цахес» и «Повелитель блох»); 5) как автор бидермайеровских повествований («Мастер Мартин-бочар...», «Мастер Иоганн Вахт», «Угловое окно») и т.д.

Несколько структурно-семантических моделей, созданных Гофманом, оказали значительное воздействие на европейскую литературу, в целом на искусство XIX и XX веков.

1) Это прежде всего двоимирие и двойничество. **Двоимирие** – форма мироустройства, согласно которой между духовным и телесным мирами пролегает граница, но, несмотря на антитетичность этих миров, неизбежен новеллистический прорыв из реального в сверхреальное. Это структурно-семантический принцип, имеющий бесчисленное количество вариантов в мировой литературе, включая «Мастера и Маргариту». **Двойничество** – персонафикация антитетичных сторон *одного* сознания, *одной* личности. Гофмановский мир заселен фантомами: в различных пространствах действуют *части* человека в облике человека. «Эликсиры дьявола» – это энциклопедия двойнических структур: 1) человек и его портрет; 2) человек и его зеркальное отражение; 3) человек и его тень; 4) один человек в нескольких воплощениях и т.д.

2) Театрально-сказочный, карнавально-маскарадный, игровой Гофман, восходящий к традиции комедии дель'арте и к фьябам Карло Гоцци. Тотальная игра масок («Принцесса Брамбилла»).

Эти и другие модели Гофмана получили широкое распространение в искусстве конца XIX века и в XX веке едва ли не во всех европейских странах.

В европейском культурном пространстве XX века Гофман обрел статус культурного мифа, причем весьма разнообразного, многоликого, Гофмана как целостности и Гофмана как воплощения того или иного качества, например, Гофмана как питейного художника. Мифологический статус обрело и имя Гофмана.

Версия трехименной мифологии Гофмана в русской культуре впервые была высказана в стихотворении выдающегося русского поэта второй половины XX века Александра Кушнера «Гофман» (сборник «Ночной дозор», 1966).

Одну минуточку, что я хотел спросить:  
Легко ли Гофману три имени носить?  
О, горевать и уставать за трех людей  
Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей.  
Эрнст – только винтик, канцелярии юрист,  
Он за листом в суде марает новый лист,  
Не рисовать, не сочинять ему, не петь –  
В бюрократической машине той скрипеть.

Скрипеть, потеть, смягчать кому-то приговор.  
Куда удачливее Эрнста Теодор.  
Придя домой, преодолевая боль в плече,  
Он пишет повести ночами при свече.  
Он пишет повести, а сердцу все грустней.  
Тогда приходит к Теодору Амадей,  
Гость удивительный и самый дорогой.  
Он, словно Моцарт, машет в воздухе рукой...

На Фридрихштрассе Гофман кофе пьет и ест.  
«На Фридрихштрассе», – говорит тихонько Эрнст.  
«Ах нет, направо!» – умоляет Теодор.  
«Идем налево, – оба слышат, – и во двор».  
Играет флейта еле-еле во дворе,  
Как будто школьник водит пальцем в букваре.  
«Но все равно она, – вздыхает Амадей, –  
Судебных записей милей и повестей».

(Кушнер 1981, 35)

Согласно Кушнеру, два первых имени декларируют две антитетичных сферы деятельности, два антитетичных начала Гофмана. Эрнст – чиновник, юрист, «винтик» «бюрократической машины»; его топос – «канцелярия»; его вектор движения – Фридрихштрассе, где он «пьет и ест», и это – брутальный топос физического удовлетворения; центральный, «прямой» на ментально-топографической карте топос. Теодор – писатель, его топос – дом и ночь, ночной дом, где он, «преодолевая боль в плече», пишет «повести», которые не приносят ему удовлетворения: «а сердцу все грустней»; и это топос не магистральный, а боковой по отношению к «Фридрихштрассе»: «На Фридрихштрассе», – говорит тихонько Эрнст. / «Ах нет, направо!» – умоляет Теодор». Есть и еще антитетичные знаки, в частности, знаки действия: Эрнст «за листом <...> марает новый лист»; Теодор «пишет».

Наконец, третье имя: Амадей, который не «марает» и не «пишет», а «машет в воздухе рукой», т.е. его действие – действие, не имеющее практической задачи; топос Амадея – топос боковой по отношению к Фридрихштрассе, и это его объединяет с топосом Теодора. Тем не менее топос Амадея

*противоположен* топосу Теодора: «Идем *налево* <...> и во *двор*»<sup>1</sup>, а знаком двора является не конкретно-пластическое, а звуковое: флейта, звучащая «еле-еле»; пластическим аналогом ее звучания является школьник, «водящий пальцем в букваре». И для Амадея «еле-еле звучащая флейта» «милей» и «судебных записей и повестей». Амадей – это исконный голос, голос чистой, детской души; и топос моцартианской флейты – это топос «двора»; и этот двор, по всей вероятности, представляет собой цитату самого знаменитого русского двора – арбатского двора Булата Окуджавы.

Концепция Кушнера при всей поэтической картинности достаточно проста и, на наш взгляд, умышленна. Главное заключается в том, что из нее исключен важнейший фактор гофмановской биографии, фактор, который только и позволяет семиотизировать гофмановские имена.

Суть в том, что родовое, изначальное имя Гофмана: Эрнст Теодор Вильгельм. Каждое из трех имен является достаточно распространенным в Германии именем; и благодаря этой типичности – рядовое, банальное имя, имя и простолюдинов, и дворян, и власть предержащих: герцогов, курфюрстов, королей. И в силу распространенности того, что в русском фамильном пространстве сложено в структуру *Иванов, Петров, Сидоров*, каждое из них *не возводится* к особой социальной значимости, а наоборот, социально значимое, исключительное, герцого-королевское низводится до среднеарифметического уровня.

Конечно, согласно христианскому представлению, каждый человек имеет своего небесного покровителя, святого; и в этом плане земной социум, каждый из его представителей маркирован небесной исключительностью; земной мир – преломление и в некотором смысле отражение небесного мира, однако небесное покровительство не предопределяет биографическую исключительность, нормативность, «святость» человека, который в результате жизненных, социальных, земных факторов постоянно деформирует, более того, покидает изначальное заданные христианско-мифологические границы. Очень часто в социумной практике наличествует не только несовпадение,

<sup>1</sup> В основе топографии Кушнера – топография новеллы Гофмана «Кавалер Глюк» (1809), разумеется, не абсолютная, а гораздо более геометрически-определенная, семиотизированная. Для Кушнера существенно изображаемое Гофманом передвижение главного героя – кавалера Глюка – по Берлину. Рассказчик (автор) встречает на Тиргартене таинственного незнакомца, несомненно, композитора – неожиданно незнакомец исчезает – рассказчик, идущий по Унтер-дер-Линден, догоняет его у Бранденбургских ворот – после короткого разговора незнакомец вновь «сорвался с места» и «в один миг» «словно сгинул».

«Несколько месяцев спустя холодным дождливым вечером я замешкался в отдаленной части города и теперь спешил на Фридрихштрассе, где квартировал». «Подхватив под руку» «тиргартенского чудака», рассказчик ведет его на Фридрихштрассе, перпендикулярно пересекающую Унтер-дер-Линден, но вдруг тот «круто свернул в переулок, я еле поспевал за ним, – так быстро он бежал. Но вот он остановился перед ничем не приметным домом» (Гофман 1991, I, 31–40).

но и антиномичность небесного предстоятеля и его земного представителя. Небесный предстоятель свободен от греха; земной человек изначально греховен. В лучшем случае он балансирует между святостью и грехом, исключительностью и обыденностью.

Отметим еще один весьма значимый фактор. История европейского человечества – это история десакрализации, которая заявляет о себе еще в XVIII веке, а в позитивистском XIX веке становится очевидностью, как и в XX веке.

Десакрализация являет себя в двух вариациях, ранней и позднеклассической. Согласно ранней десакрализации, не небесный предстоятель определяет имя, а земное имя возводится к предстоятелю. Классическая десакрализация XIX и XX веков не только ликвидирует связь между двумя мирами – реальным и сверхреальным, но и делает неизбежностью появление новых имен, абсолютно не связанных с небесным «социумом».

В XIX веке появляются имена не агиографические, а абсолютно светские, которые становятся популярными, обретая неомифологический характер. В русском пространстве XIX–XX веков одним из таких имен стало имя *Светлана*, история которого недавно была исследована в классической по научной значимости книге Е. В. Душечкиной (Д у ш е ч к и н а 2007). Оно было введено В. А. Жуковским благодаря его получившей широкую известность балладе «Светлана» (1812). Имя, которого не было в «святцах», имя, которого соответственно не было в обиходе; благодаря балладе Жуковского достаточно быстро получило распространение, хотя Синод и не давал разрешения называть дочерей этим именем и вплоть до 1917 г. оно было неофициальным. В XX веке имя не только вошло в обиход, но и особенно в 1960–1970-ые годы стало одним из самых частотных женских имен и в конце XX века почти исчезло. История имени Светлана в литературном пространстве располагается между религиозно-романтической Светланой Жуковского (1812) и 90-летней гротескно-низовой череповецкой проституткой Светкой-конфеткой (Д у ш е ч к и н а 2007, 70–71, 182–183). Налицо типичная история возникновения, расцвета и падения, профанации мифа.

Вернемся к Гофману. Родовое имя Гофмана – Эрнст Теодор Вильгельм. В 1804 г. на титуле партитуры зингшпиля «Веселые музыканты» (по Брентано) Гофман имя Вильгельм заменил именем Амадей, и в историю литературы и культуры вошел как Эрнст Теодор Амадей. Существенно и то, что писательство Гофмана изначально, с рождения, с новеллы «Кавалер Глюк» было маркировано псевдонимом, его *другим* именем. И это важнейший акт в гофмановской именной мифологии, акт самосознания и самоутверждения. В сущности, в этот момент Гофман оформляет, визирует и декларирует свою личность как двойническую: 1) есть исконная, гражданская, «паспортизированная» личность – Эрнст Теодор Вильгельм; как таковой он и существовал в гражданской и чиновничьей жизни; 2) и есть художественная – музыкальная и писательская – личность – Эрнст Теодор Амадей. Весьма

показательно, что на могильном памятнике написано: «Э. Т. В. Гофман <...> Советник апелляционного суда. Отличился как юрист, как поэт, как композитор, как художник». Главная квалификация погребенного: Советник апелляционного суда, т.е. должностная, чиновничья, государственная квалификация. И, естественно, на кладбище покоится чиновник Эрнст Теодор Вильгельм Гофман. Далее указаны профессиональные сферы деятельности, указаны исчерпывающим образом, и опять же согласно имперско-гражданскому иерархическому регламенту: юрист – поэт – композитор – художник. Первичен, первостепенен *юрист; поэт, писатель* – вторичны.

Гофмановская переструктуризация имеет альтернативный механизм. В немецкой традиционной многоименности первичными являются первые два имени. В гофмановском случае это – Эрнст Теодор; третье имя в некотором смысле факультативно, семантически ослаблено. Исключив из своего имени имя Вильгельм и заменив его именем Амадей, Гофман «пересемантизировал» свое имя, объявив третье имя – Амадей – тем именем, которое определяет его сущность. Первично *третье* имя, а первые два имени являются вторичными.

Один из французских исследователей именослова писал: «...имя – это наш опознавательный знак, запись нашего ‘я’. Смена имени влечет за собой разрыв с прошлым, начало движения в новом направлении. Это как бы новое рождение. Так монахи после по́стрига вступают в новую жизнь с новыми именами». И в качестве примера пересемантизации и переструктуризации *человека* в результате смены имени данный исследователь приводит пример из эпохи Соппротивления: «Во время второй мировой войны многие подпольщики в целях конспирации брали себе новые имена, полагая, что это временная мера. Но некоторые из них в условиях постоянного напряжения, риска и борьбы стали совершенно иными людьми. После окончания войны они оставили себе партизанские имена» (*Тайна* 1994, 145–146).

Для Гофмана замена имени – это не только осознание себя как художника, но осознание себя как художника моцартианского типа.

Марсель Брион, автор превосходной биографии Моцарта (1982), писал: «Раздавленный материальными заботами, Моцарт забывал о них, едва погрузившись в чарующий мир музыки. Райский мир, лучившийся неизбывным сияющим светом, атмосфера могучей, безмятежной радости и ангельской веселости захватывали Моцарта, едва он усаживался за клавиру. Начиная сочинять, он отрешался от всего, что его окружало. Друзья могли гонять шары на террасе <...> или громко болтать и смеяться – Вольфганга ничто не беспокоило, словно некая хрустальная стена отделяла его от людей и превращала повседневную жизнь в обитель радости и счастья. Не страдавший ипохондрией и вовсе не чуждавшийся общения с людьми, он обладал удивительной способностью принадлежать лишь тому внутреннему миру, в который погружался, приступая к работе» (Б р и о н 2004, 280).

Сказанное о Моцарте полностью относится и к Гофману. Весьма значимо и то, что Пушкин, создавая драму «Моцарт и Сальери», утверждает гений Моцарта как всецело романтический гений и Моцарт Пушкина – это еще и alter ego самого Пушкина. В свою очередь, в «Гофманиане» Андрей Тарковский создает образ-миф Гофмана как современного Моцарта.

Имеется еще один аспект у Гофмана, заменившего имя Вильгельм на имя Амадей. Вильгельм для Гофмана – это официальное имя, это королевское имя, на прусском престоле Вильгельмы сменяли друг друга. Волею судеб своим образованием, а потом и службой принадлежащий к официальному миру Гофман, изъясняясь из своего имени Вильгельма, не только декларирует свое «я», но и это свое моцартианское «я» объявляет функционально адекватным монаршему «я».

Теодор – срединное имя; это схождение с семантического верха: слева, со стороны Эрнста, – схождение бытовое, справа, со стороны Амадея, – схождение художественно-эстетическое. Тем не менее в Теодоре наличествует исконная, мифолого-католическая целостность, и это проявлялось, в частности, в том, что нередко, особенно в русском пространстве, отбрасывалось как первое, так и третье имя, и оставалась единая и неделимая личность: Теодор Гофман. В Гофмане неистребимы чувство истины и непоколебимость в служении этой истине, как раннехристианского святого, который византийскими язычниками во главе с императором был подвергнут жесточайшим истязаниям, в конечном итоге – обезглавлен, но не предал веры. Гофман, как и его первопродок, – нестигаемый воин и страдалец. Героика Гофмана более всего проявилась в финале жизни, в противостоянии с прусской властью, представленной всей ее вертикалью: директором полиции, министром внутренних дел, государственным канцлером и, наконец, лично королем Фридрихом Вильгельмом III. В конце 1810-ых – в начале 1820-ых годов в Германии сложилась драматическая ситуация: с одной стороны, достаточно агрессивное национал-политическое движение «демагогов»-радикалов; с другой стороны, противоправные действия властей, в частности, прусских. 1 октября 1819 года советник апелляционного суда Гофман назначается членом «Непосредственной комиссии по расследованию антигосударственных связей и других опасных происков». Гофман не сочувствует радикалам, но Гофман решительно против противоправных действий властей. Квалифицируя германскую ситуацию, Гофман пишет: «...глазам моим открылась паутина гнусного произвола, наглого попирания законов, личного преследования» (цит. по: Сафрански 2005, 357). Гофман энергично действует не только как юрист, как член суда, но и как писатель: считая недостаточными, малоэффективными юридические акции, Гофман выносит ситуацию на суд общественности, изображая ее в сатирических сказках – в «Крошке Цахес» (1819) – и особенно конкретно в «Повелителе блох» (1821).

Гражданская позиция юриста и писателя Гофмана безусловна и актуальна не только в XIX веке и не только в Германии.



«Если собственное понимание права и несправедливости, невзирая на закон и гражданский порядок, является единственной нормой всех действий, если это убеждение является тем судом, привлекать к которому своих собратьев человек считает себя вправе, если он полагает, что только отвечающая этому убеждению цель справедлива и хороша, а для достижения ее дозволены любые средства, если он считает каждого, кто противится этому его внутреннему убеждению, повинным смерти, а себе вправе выносить этот приговор, то рвутся все узы человеческого сообщества, и во всякого рода злодеяния примешивается дикий разгул фанатического безумия, возомнившего и объявляющего себя всем правящим и судящим божеством» (цит. по: Сафрански 2005, 361–362).

Это говорит юрист Гофман.

Это же говорит и писатель Гофман, изображая тайного советника Кнаррпанти, легко узнаваемым прототипом которого был директор полиции фон Кампц.

«Кнаррпанти был очень важной персоной, так называемым фактотумом при дворе одного мелкого князя, имя которого издатель никак не может припомнить и о коем можно только сказать, что он постоянно нуждался в деньгах и что из всех государственных установлений, известных ему в истории, ни одно так ему не было по сердцу, как тайная государственная инквизиция...»

«...Кнаррпанти высказал мнение, что важно прежде всего найти злодея, а совершенное злодеяние уже само собой обнаружится. Только поверхностный легкомысленный судья не в состоянии так повести допрос обвиняемого, чтобы не найти на его совести хотя бы малейшего пятна, как достаточного повода к его задержанию, в том случае, если главное обвинение вследствие заpiresательства обвиняемого даже не установлено» (Гофман 1997, V, 410–411).

В личности Гофмана много неожиданного, парадоксального. То, что он получил юридическое образование, отнюдь не свидетельствует о юриспруденции как призвании, скорее как о жесте традиции и внутреннего покоя, если не сказать, равнодушия или покорности. Самоосознание происходит поздно, в сущности, в тот момент, когда Гофман сочиняет «Кавалера Глюка», в 32 года. Ранние литературные эскерсисы в счет не идут, это тоже жест традиции: кто в юности не писал стихов и не мечтал о славе если не Гете, то Клопштока. Тем не менее в один прекрасный час Гофман бросает юриспруденцию и всецело отдается стихии искусства: театру, музыке или прозе. В другой же прекрасный момент, сохраняя себя как художника, он отдается аналитическому здравомыслию юриспруденции. Государственный чиновник Гофман служит не за страх, а за совесть. Более того, когда аргументы права оказываются недостаточными, он превращает литературу в подсобное дело, в дело борьбы за истину. Гофман отдает себя борьбе – и сгорает, сгорает не духовно, не выдерживает тело.

Умирая, он сохраняет достоинство. Поздний Гофман – это героика борьбы и героика духа.

Замкнутый болезнью в четырех стенах, он сохранил в себе «неисчерпаемую душевную силу» (Юлиус Эдуард Хитциг, друг). Когда наступил «полный паралич рук», Гофман начал диктовать; парализованный, он остался не только писателем и не только юристом, но и борцом, и не только борцом, но и человеком с величайшим достоинством.

«Примерно за четыре недели до смерти была предпринята ужасная попытка вновь разбудить в нем жизненные силы путем прижигания спины по обе стороны позвоночника раскаленным железом. Хитциг, который не мог присутствовать при этой операции ввиду неотложных дел, со страхом поспешил к пациенту и пришел примерно через полчаса после ее окончания. «Вы еще не чувствуете запах жареного?» – этими словами встретил его Гофман и со всеми подробностями рассказал о жуткой процедуре, находя вполне естественным, что такого экзотического субъекта, как он, врачи лечат самыми экзотическими средствами и добавил: во время прижигания ему пришло на ум, что N велел его опломбировать, дабы он контрабандой не ускользнул» (Г ю н ц е л ь 1987, 385).

Подобно тому, как страдания Св. Теодора были описаны его слугой, страдания Гофмана были описаны его друзьями. Гофман органично вошел в ряд героев-великомучеников. Гофман ушел из жизни по «великомученическому» канону; не ведая того, друзья стали действующими лицами этого канона.

В основе сущего находится механизм сцеплений, поражающий неожиданностями, умышленностями и прочим, но факт остается фактом: несопоставимое оказывается сопоставимым, алогическое – логическим, одна нить тянет другую, далекую нить. Мир, кажущийся асистемным, поразительно системен, особенно мир культуры.

Теодор Гофман неизбежно «тянет» Святого Теодора, который неотделим от Венеции. На Пьяцетте стоит не только знаменитая колонна Святого Марка, но и колонна Святого Теодора, второго покровителя Венеции. Гофман неоднократно писал о Венеции. Венеция была для него миром страстного притяжения. Гофман – венецианец, венецианец настолько, что один из лучших знатоков Италии Павел Муратов в блестящей книге «Образы Италии» (1911–1912) европейский романтизм возвел не только к Италии, но и к Гофману.

«Стоило лишь найти другой угол зрения, изменить некоторые пропорции фигур, групп, аксессуаров и обстановки в картине XVIII века, чтобы все эти дворы, салоны, игорные дома, театры, концертные залы, гостиницы и академии, с переполняющей их пестрой толпой, обратились вдруг в очаровательно нереальное зрелище. Чтобы лучше чувствовать все это, надо было отойти от большой дороги истории, от энциклопедии, от финансовых реформ и споров о конституции. Гофману, кроме того, что он жил позднее, помогли его скитания по немецким проселкам, где встречались уже вдохновенные романтические юноши, и по маленьким немецким столицам, где так добросовестно следили за веком во всем, что касалось поклонов,

париков и пряжек, но где так почтенно отставали от модных идей. И еще больше того Гофману помогло его пребывание в Италии, в Венеции» (М у р а т о в 2005, 23–24). Для Муратова было несомненной очевидностью пребывание Гофмана в Италии. *Тем не менее Гофман не только в Венеции, но и в Италии никогда не был.* Но он был венецианцем.

Италия всю жизнь влечет Гофмана, и готическая, и карнавалльно-гоццианская. Самый знаменитый его итальянский текст – «Принцесса Брамбилла» (1820). Место действия – Рим, но это удивительно *венецианский* Рим, тем более, что в «Предисловии» Гофман цитирует такого безусловного венецианца, как Карло Гоцци. Гофмановские игры начинаются с гоццианского названия, поддержанного жанровым определением «каприччио», которое уточнено не итальянским «в духе Калло» («Каприччио в духе Калло»), апеллирующим к первой книге «Фантазии в манере Калло», открывающейся программным этюдом «Жак Калло». В «Предисловии» развернут целый ряд серьезно-игровых сцеплений, в основе своей гоццианско-каллоистских.

«...‘Принцесса Брамбилла’, как и ‘Крошка Цахес’, – книга совершенно непригодная для людей, которые все принимают всерьез и торжественно; однако он покорнейше просит благосклонного читателя, буде тот обнаружит искреннее желание и готовность отбросить на несколько часов серьезность, отдаться задорной, причудливой игре не в меру, быть может, озорливой колдовской силы, все же не упуская из виду самой основы всего произведения – фантастически гротескных листов Калло, подумав также и о том, чего музыкант требует от каприччио.

Автор осмеливается привести высказывание Карло Гоцци (в предисловии к ‘Ré de geni’), в котором говорится, что целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь» (Г о ф м а н 1996, III, 271–272).

Структура Калло-Гоцци – важнейшая структура Гофмана, утверждающая единство Севера и Юга, готики и карнавала, гротеска и каприччио, трагедии и комедии (радости), графики и музыки. Определяя принцип Калло, Гофман писал в 1813 году: «Никакой другой мастер не сравнится с Калло в умении втиснуть в самые узкие пределы столь несметное изобилие явлений, кои с удивительной ясностью предстают нашему взору, соположенные друг с другом и неотделимые друг от друга, так что каждая единичность, себе довлея, вместе с тем встраивается и в совокупность». «Совокупность», целостность определяют сознание, «фантазия», как говорит Гофман, и его «фантазия» порождает «картины», сутью которых является сочетание «странного и знакомого» (Г о ф м а н 1991, I, 29–30). Калло и Гоцци различны и едины, что постоянно отмечает Гофман; и эта «совокупность» предоставляет возможность замены или подмены топосов и персонажей, точнее их сцеплений и отождествлений. Подобно тому, как в Риме мы видим Венецию, так и в «Принцессе Брамбилле» мы видим «Кавалера Глюка»,

новеллу, являющуюся, в сущности, концептуальным ядром гофмановского текста. Открывая свою первую книгу «Жаком Калло», Гофман декларирует ее структуру, которая во многом идентична ее философии. Помещая за «Жаком Калло» «Кавалера Глюка», Гофман персонифицирует философию. И этой персонификацией является главный персонаж, тот самый персонаж, который представляет себя Странствующему энтузиасту. Через посредство «Принцессы Брамбиллы» Кавалер Глюк являет себя как некую маску. «Прошло без малого четверть часа; я уже отчаялся когда-нибудь увидеть его и пытался, ориентируясь по фортепьяно, добраться до двери, как вдруг он появился в парадном расшитом кафтане, богатом камзоле и при шпаге, держа в руке зажженную свечу» (Гофман 1991, I, 40).

Тем не менее суть заключается не столько в этом «масочном» единстве гофмановских текстов. И даже не столько в том, что Гофман утверждает антиномичную структуру человека, ее двойственную природу: человек играющий – трагедия; человек трагический – комедия.

Суть в том, что второе «я» Теодора – это не Странствующий энтузиаст и не Иоганнес Крейслер, который не что иное, как Странствующий энтузиаст, это Кавалер Глюк, трагическая и изъятая из времени личность. Первый текст Гофмана утверждал мифологический образ Гофмана, это была акция самосознания.

В данном случае необходимо вновь обратиться к пронизательному стихотворению Александра Кушнера, сначала к первой половине третьего восьмистишия:

На Фридрихштрассе Гофман кофе пьет и ест.  
«На Фридрихштрассе», – говорит тихонько Эрнст.  
«Ах нет, направо!» – умоляет Теодор.  
«Идем налево, – оба слышат, – и во двор».

Основная, в сущности, единственная берлинская магистраль – Фридрихштрассе; это – королевская, «прусская», официальная магистраль (эквивалент проспекта Сталина в Ленинграде или улицы Горького в Москве). Фридрихштрассе – местопребывание Гофмана-чиновника, Эрнста; именно она обеспечивает еду и кофе; Фридрихштрассе – магистраль телесного жизнеобеспечения.

Остальные пути, следовательно, боковые, уводящие из государственной сферы.

Путь Теодора – путь «направо»; и это восклицательный внутренний голос, своей восклицательностью противоположный голосу чиновника, Эрнста («тихонько»). В системе христианского миропредставления правое – это позитивное, истинное, божественное (согласно христианской космогонии, рай находится справа; за правым плечом человека – ангел-хранитель). Путь Теодора – благословенный путь писателя, в высшей степени «самоосознанный» путь.

Путь Амадея – путь «налево», и это не внутреннее повеление, это – голос извне; беда заключается только в том, что это путь в сторону ада, «беса», который – за левым плечом; левое – это ложное, негативное, дьявольское; голос извне – голос искусителя, того, который Пушкина «водил» и «кружил по сторонам». Но «бесовство» музыки, если не мнимо, то объяснимо, если объяснимо, то простительно, хотя и дерзновенно; и это объяснил пронизательный глубокий мыслитель Вильгельм Генрих Ваккенродер: музыка среди всех искусств является «самой дерзновенной и отважной», потому что стремится «сколько можно приблизиться к Престолу Господню», потому что «осмеливается говорить о небесных предметах на непонятном, непереваемом языке» (Ваккенродер 1977, 160). В этом смысле музыка – искусство высочайшего искушения. И смирения одновременно.

«Играет флейта еле-еле во дворе,/ Как будто школьник водит пальцем в букваре».

Флейта – это «Волшебная флейта» Моцарта.

«С этой *Märchen*, то есть с *Волшебной флейтой* Моцарт возвращается в тот чудесный мир детства, который Новалис называл Золотым веком. Действительно, ребенок – это не только чистое, простое, естественное, наконец, совершенно невинное существо, но и путник, являющийся на землю, полный воспоминаний о той дивной вселенной, в которой обитал до своего рождения. Сохранить как можно дольше и снова обрести с новой силой это состояние детства означает для романтиков восстановить прерванную связь между этой чудесной вселенной и землей, юдолью, где душа пребывает в ожидании своего возвращения – по определению Новалиса – в Дом Отца. Ребенок – «ясновидец». Он также хранитель высшей мудрости, которую забывает по мере общения с людьми, утрачивает с первых моментов своего пребывания на земле и которую потом должен мучительно, с большими усилиями добиваться снова, чтобы быть достойным обещанного возвращения» (Брон 2004, 311–312).

Несмотря на смирение, присутствуют искушение и – наказание. Премьера «Волшебной флейты» состоялась 30 сентября 1791 года, а через два месяца – 5 декабря – Моцарт умер. И все же не наказание, а возвращение, освобождение, искупление.

Наконец, флейта – важный мотив в лирике вышеупомянутого Булата Окуджавы; Кушнер в стихотворении в этом плане вступает в диалог с Окуджавой.

Сумерки. Природа. Флейты голос нервный. Позднее катанье.  
На передней лошади едет император в голубом кафтане.  
Серая кобыла с карими глазами, с челкой вороною.  
Красная попона. Крылья за спиною, как перед войною.

Ср. более позднее стихотворение:

После дождичка небеса просторны,  
голубей вода, зеленее медь.  
В городском саду флейты да валторны.  
Капельмейстеру хочется взлететь.

(О к у д ж а в а 1988, 14)

И наконец, рассмотрим первое из имен – *Эрнст*, превращенное Гофманом в третье, факультативное, часто не упоминаемое.

Эрнст – имя достаточно распространенное как в аристократических, так и в других социальных сферах. Эрнстами были монархи и коммунисты. Судя по всему, Гофман не любил это имя, оно отсутствует даже в перечне персонажей. В отличие от Теодора, имени чрезвычайно важного и в «Серапионовых братьях», и в «Житейских воззрениях Кота Мурра», имеющего в них актуализированную автобиографическую коннотацию. Эрнст – имя, которым Гофман продемонстрировал, как надо обращаться с именами, которые даны безответственно. Одно имя Гофман изъясил вообще, заменил другим, присвоив себе право не столько родительское, сколько мифологически-надмирное. Перекодировка имен как игра, как автобиография, как самоидентификация, как акт самосознания и самоутверждения, как акт личностной мифологизации (модернистский жест), имя – как «причудливый рисунок Калло». В «Принцессе Брамбилле» сказано: «...мне думается, любезный читатель, ты не примешь эту смелость за дерзость и сочтешь вполне простительным с моей стороны стремление выманить тебя из узкого круга повседневных будней и совсем особым образом позабавить тебя, заведя в чуждую тебе область, которая в конце концов тесно сплетается с тем царством, где дух человеческий по своей воле властвует над реальной жизнью и бытием» (Го ф м а н 1996, III, 291).

В семье Гофмана звали *Эрнст*, но Гофман не любил семью. В 1806 г. он писал своему другу Теодору Гиппелю: «Ты был <...> окружен своей семьей, у меня же не было семьи» (цит. по: С а ф р а н с к и 2005, 28–29). Один из двойников Гофмана Иоганнес Крейслер говорит в «Житейских воззрениях Кота Мурра»: «‘O des groben Irrtums’, sprach Kreisler, indem er tief seufzte, „o des groben Irrtums, meine Jugendzeit gleicht einer dürren Heide ohne Blüten und Blumen, Geist und Gemüt erschlaffend im trostlosen Einerlei!» (Н о f f m а n n 1958, V, 227). [«О, какое чудовищное заблуждение, – сказал Крейслер, тяжело вздохнув, – о, какое чудовищное заблуждение, моя юность подобна безводной пустыне (степи) без цветов и букетов, где ум и чувство изнемогли в безотрадном однообразии»]. Гофман не любил имя, которым его называли в семье, хотя в монографии Г. Виткоп-Менардо на каждой странице по несколько раз говорится: «Маленький Эрнст», «Маленькому Эрнсту», «Благодаря этому маленький Эрнст приобретает ту перспективу...» (В и т к о п-М е н а р д о 1999, 5–14).

Гофман не любил не только семью, но и провинциальный Кенигсберг. В 1792 г. Гофман поступил в университет, но семья продолжала оставаться яд-

ром его жизненного пространства. В 1796 г. он, наконец, покинул Кенигсберг, чтобы отправиться в еще более провинциальный силезский Глогау, где дела судебного следователя Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана «обстояли весьма *piánissimo*» (Гюнцель 1987, 61).

По всей вероятности, после 1804 г. Гофман Кенигсберг не посещал.

Гофман начал готовиться к творению мифов.

### Библиография

- Н о f f m a n n 1958 – Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, *Poetische Werke*, Bd. V, Berlin: Aufbau-Verlag.
- А н н е н к о в 1983 – Павел Анненков, *Литературные воспоминания*, Москва: Художественная литература.
- Б о т к и н 1984 – Василий Боткин, *Литературная критика. Публицистика. Письма*, Москва: Советская Россия.
- Б р и о н 2004 – Марсель Брион, *Моцарт*, Москва: Молодая гвардия.
- В а к к е н р о д е р 1977 – Вильгельм Генрих Ваккенродер, *Фантазии об искусстве*. Москва: Искусство.
- В и т к о п - М е н а р д о 1999 – Габриэль Виткоп-Менардо, *Гофман как свидетельствующий о себе и о своей жизни*, Челябинск: Урал LTD.
- Г е т е 1975 – Иоганн Вольфганг Гете, *Об искусстве*, Москва: Искусство.
- Г о ф м а н 1991–2000 – Эрнст Теодор Амадей Гофман, *Собрание сочинений в 6 томах*, Москва: Художественная литература.
- Г ю н ц е л ь 1987 – Клаус Гюнцель, *Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*, Москва: Радуга.
- Д у ш е ч к и н а 2007 – Елена Душечкина, *Светлана: Культурная история имени*, Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та.
- К у ш н е р 1981 – Александр Кушнер, *Канва: Из шести книг*, Ленинград: Советский писатель.
- М у р а т о в 2005 – Павел Муратов, *Образы Италии*, Москва: Сварог и К.
- О к у д ж а в а 1988 – Булат Окуджав, *Посвящается вам*, Москва: Советский писатель.
- С а ф р а н с к и 2005 – Рюдигер Сафрански, *Гофман*, Москва: Молодая гвардия.
- Тайна* 1994 – *Тайна имени*, Харьков: Основа.

### Fiodoras Fiodorovas

### Ernstas Theodoras Amadeus Hoffmannas: vardų mitologija

#### *S a n t r a u k a*

**Pagrindiniai žodžiai:** vardas, mitologija, Ernstas, Theodoras, Wilhelmas, Amadeus, Friedrichstraße, fleita, karnavalas.

Hoffmanno mitologija, neskaitant Goethe's, yra, ko gero, pati plačiausia, susiformavusi per paskutinius du šimtmečius, tačiau ji pralenkia Goethe's mitologiją savo emocijų ir

prieštaravimų galia, t. y. žavėjimosi ir neigimo galia. Hoffmannas, kaip ir Goethe, yra daugiaplanis rašytojas, tačiau Goethe išlieka racionalistas, o Hoffmannas aptaria nesuderinamus, vienas kitą neigiančius aspektus ir aistras. Goethe yra harmoninga visata, Hoffmannas – disharmonijos pilna visata.

Tarp įvairių mitų, sukurtų Europos kultūroje ir susijusių su Hoffmannu, mitas apie vardus yra labiausiai intriguojantis. Šis mitas remiasi vardų trejybe: Ernstas-Theodoras-Amadeus (Wilhelmas); kiekvienas šių vardų pradžioje buvo paties Hoffmanno transformacijos objektas (Wilhelmo pakeitimas Amadeumi įvedė Mozarto aspektą į vardų trejybę; Theodoro vardas įgauna herojiškų bruožų paties Hoffmanno pastangomis). Hoffmanno mitas taip pat buvo kuriamas ir vėlesniais laikais.

## **Fiodor Fiodorov**

### **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: the Mythology of Names**

#### *S u m m a r y*

**Keywords:** *name, mythology, Ernst, Theodor, Wilhelm, Amadeus, Friedrichstraße (Frederick Street), flute, carnival.*

Hoffmann's mythology, apart from Goethe's, is probably the most inclusive one that has been formed around the German artist in two recent centuries; however, it supersedes Goethe's mythology in its power of emotion and contradiction, i.e. the power of admiration and negation. Hoffmann, like Goethe, is multifaceted, yet in all his versatility Goethe remains a rationalist and Olympian, whereas Hoffmann entails mutually exclusive aspects and passions. Goethe is a harmonious universe. Hoffmann is a disharmonious universe.

Among the diverse myths created by the European culture concerning Hoffmann, the myth of names is the most intriguing one. This myth is based on the trinity of names: Ernst-Theodor-Amadeus (Wilhelm); each of the names was initially an object of transformation of Hoffmann himself (changing Wilhelm for Amadeus that introduced the Mozartian aspect in the trinity of names; the name of Theodor gains heroic features by Hoffmann's own effort). The myth of Hoffmann's name has also been actively constructed in the following times.

*Федор ФЕДОРОВ  
Даугавпилсский университет  
Vienības iela 13  
LV-5401 Daugavpils  
[fedor.fedorov@gmail.com]*