

Г 74

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА



ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН

ТОМ ПЕРВЫЙ

**ФАНТАСТИЧЕСКИЕ
ПЬЕСЫ
В МАНЕРЕ КАЛЛО**

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

12-
N



ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ГЕРМАНИЯ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

ЭРНСТА-ТЕОДОРА-АМАДЕЯ
ГОФМАНА

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN

1776—1822

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Е. М. БРАУДО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Г 745

ЭРНСТ-ТЕОДОР-АМАДЕЙ ГОФМАН

ТОМ ПЕРВЫЙ

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ
ПЬЕСЫ В МАНЕРЕ КАЛЛО

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПЕРЕВОД П. О. МОРОЗОВА,
ПОД РЕДАКЦИЕЙ, С ПРЕДИСЛОВИЕМ
И ПРИМЕЧАНИЯМИ Е. М. БРАУДО

16/21

МОСКВА—МСМХХІІІ—ПЕТРОГРАД

Отпечатано 5.150 экз.
в Тип. Коминтерна
Гиз. № 4515
Петрооблит. № 9448.
Петроград.



Госуд. публичная
историческая
библиотека РСФСР

131899 ✓✓

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Э. Т. А. ГОФМАНА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Э. Т. А. ГОФМАН

(Биографический очерк)

«Здесь покоится прах Э.-Т.-А. Гофмана, родившегося в Кенигсберге, в Пруссии, 24 января 1776 года и умершего в Берлине 25 июня 1822 года, члена судебной камеры. Он был одинаково замечателен, как юрист, как поэт, как музыкант, как живописец». Так гласит надгробная плита над могилой Гофмана на берлинском кладбище. В творчестве этого, богато одаренного природой, человека все произведения столь тесно сплетены с его личными особенностями и судьбой, что, говоря словами Рихарда Вагнера, «едва ли можно полюбить его, как художника, не зная его, как человека».

В городе Иммануила Канта родился 24 января 1776 года, в семье королевского адвоката Кристофа-Людвига Гофмана и супруги его Ловизы-Альбертины Дерфер, после восьмилетнего супружества, третий сын. Мальчик назван был при крещении Эрнстом-Теодором-Вильгельмом. Сам Гофман, однако же именовавший себя впоследствии Эрнстом-Теодором-Амадеем, в память обожаемого им Вольфганга Амадеуса Моцарта. О жизненных судьбах Гофмана мы, главным образом, осведомлены его другом и сослуживцем Ю. Э. Гицигом. Последний, через год после смерти Гофмана, выпустил в свет небольшую биографию поэта, которая еще поныне является наиболее надежным источником для его жизнеописания. Из нее, как и из более поздних работ Эллингера, Гризебаха, Р. Шаукаля, Истеля и некоторых других авторов, специально работавших над исследованием творчества Гофмана, мы почерпнем материал для настоящего вступительного очерка.

Отца своего, человека с несомненным поэтическим даром, Гофман лишился на четвертом году жизни и остался всецело на попечении родственников с материнской стороны.

Шести лет Гофман отдан был в реформатскую школу своего родного города. Однако ж, на школьной скамье он решительно ничем не выделялся. Все его духовные силы поглощены были рано пробудившимся интересом к искусству, музыке и живописи. «Странно», вспоминает Гофман (в биографии Крейслера), «что музыка была единственным делом, к исполнению которого

меня всеми мерами строгости принуждал мой дядюшка (Отто Дерфер, руководивший после смерти отца воспитанием мальчика). Его совершенно не интересовало, чем я занимался кроме нее, и было вполне предоставлено моему выбору, каким предметам я хочу учиться и каким нет».

Что замкнутая натура Гофмана раскрывалась лишь в таинственном искусстве звуков, было вполне понятно. Еще с раннего детства его с роковой силой притягивало к себе «это наиболее романтическое из искусств, полагающее своим содержанием бесконечность». Но и в этой области Гофман проявлял первоначально такое отвращение ко всякому изучению технической стороны, что учителя его долгое время отказывались верить его музыкальному таланту. Некий старый, упрямый органист познакомил мальчика с первыми начатками теории музыки. «С чрезвычайным рвением», рассказывает Гофман, «стал я подбирать на клавире мелодии и аккорды, временами отличавшиеся стройностью и выразительностью. Но как часто мне приходилось с горькими слезами давать себе зарок никогда больше не прикасаться к клавишам, ибо всегда получалось не то, чего искал мой дух. Таинственные мелодии, которых я никогда не слышал в жизни, волновали мое воображение, но как только я пытался сам воспроизвести их на фортепиано, все, ясно услышанное мною внутренним слухом, расплывалось в какой-то неуловимый туман звуков; и чем больше я овладевал механической стороной искусства, тем более безнадежными оказывались мои попытки».

Эти страдания юноши-музыканта казались Гофману символом творческой трагедии артиста вообще. Художник, подобно ребенку, в миг вдохновения слышащему мелодии, недоступные передаче техническими средствами, не в силах передать бесконечно разнообразный мир своей творческой фантазии и в отчаянии опускает кисть, неспособную воплотить богатство красок этого дивного царства.

Педантичный дядя не только заставил зазвучать в душе Гофмана струны фантастической музыки, но он же, правда, помимо своей воли, разбудил в нем и другой дар. — талант к рисованию карикатур. «Уже в раннем детстве», рассказывает биограф Гофмана, «в нем проявлялось стремление схватывать в виде карикатур каждый образ, запечатлевавшийся в его воображении. Его рисунки, так же как и его композиции, были гениальны и смелы, но часто переходили в гротеск. Он любил яркие краски и сильные тени!» «Яркие краски и сильные тени» — вот сжатая, но меткая характеристика литературного таланта Гофмана. Стремление фантастические образы окружали его детство. С одной стороны родственники, живущие в условиях самой ограниченной бюргерской действительности; жизнь, идущая с точностью часового механизма, педант дядя, как тень следящий за ним; с другой — мать, постепенно умирающая от затаенного горя, совершенно ушедшая в себя и добровольно замкнувшаяся в полном одиночестве; затем соседство поэта Захария Вернера и его умалишенной матери, помещавшихся в верхнем этаже как раз над квартирой Гофмана. Это жуткое соседство не могло не повлиять сильнейшим образом на крайне впечатлительную натуру ребенка. С ранних лет он познал темную, демоническую сторону жизни в полном контрасте ее с миром реальной

действительности. Не здесь ли кроется источник всегдашнего фантастического дуализма, столь характерного для всего литературного творчества Гофмана?

Предоставленный своим собственным вкусам и влечениям, Гофман равнодушно относился к своим школьным занятиям и только под конец своих гимназических годов стал проявлять некоторый интерес к учению. На школьной скамье он приобрел преданного друга — этот «ценный подарок неба» для такого фанатика дружбы, как Гофман — в лице Теодора-Готлиба Гиппеля. Гиппель остался «единственным» другом Гофмана, и переписка последнего с ним является важнейшим человеческим документом всей биографии писателя. Теодор-Готлиб Гиппель был племянником известного немецкого писателя-юмориста Гиппеля. Это был человек высоких душевных качеств, сыгравший историческую роль, благодаря воззванию «К моему народу», сочиненному в год войны Германии за освобождение. Воззвание это, как известно, произвело очень сильное впечатление на современников. Дружба с Гиппелем началась на одиннадцатом году жизни Гофмана и сохранилась во всей своей непосредственности до самой его смерти.

Несмотря на замкнутый образ жизни в доме Дерфера, Гиппелю, в качестве старшего товарища и «репетитора» Гофмана, был всегда открыт туда доступ. Имелось в виду, что мальчики будут усердно изучать совместно греческих и латинских классиков. Но вскоре Цицерон и Ксенофонт исчезли с рабочего стола и, вместо занятий древней философией, музыка и чтение, а также упражнение в рисовании карикатур, разыгрывание фантастических пьес поглощали все время, предназначенное для учебной работы. Чтение рыцарских романов, в то время еще не вышедших из моды, вносило сильную фантастическую окраску в эти юношеские игры, и тот интерес, какой Гофман с детства стал питать к различным трактатам по натуральной магии, открывает нам чрезвычайно интересные перспективы в оценке этого элемента, играющего столь значительную роль в литературном творчестве Гофмана. Известно, что поэт, в зрелом возрасте, будучи капельмейстером бамбергского театра, продолжал, с чисто юношеским жаром, увлекаться объемистым сочинением Виглеба о натуральной магии, из которого заимствовано не мало подробностей для «фантастических пьес в манере Калло».

Не меньшее значение для поэтического развития Гофмана имели смелые экскурсии обоих друзей... в книжный шкаф дяди. Оттуда извлечена была «Исповедь» Руссо, влияние которой чувствуется в многочисленных произведениях Гофмана, особенно в «Элексирах Дьявола».

Необходимо указать еще на одну черту, чрезвычайно характерную для Гофмана, о которой свидетельствует Гиппель. Это полное отсутствие у него интереса к вопросам политики. Уже в гимназические годы Гофман высказывал полное безразличие ко всяким политическим и религиозным новостям, особенно примечательное потому, что юный Гофман был современником великой французской революции, вызвавшей целый переворот в умах немецкой интеллигенции. Также замечательно, что Гофман не проявлял ни малейшего интереса к философии своего великого соотечественника, прославившего имя того города, где жил и воспитывался Гофман, Иммануила Канта.

Кроме Гиппеля, у юноши Гофмана почти не было друзей. Сверстники недолюбливали его за колкий язык и едкие остроты. Только два товарища по гимназии, разделявшие его интересы к искусству, могли считаться его школьными приятелями. Это были: некто Фабер, с которым Гофман охотно разглагольствовал на скрипке, и молодой художник Матушевский, с которым он состязался в рисовании карикатур. Матушевский впоследствии приобрел известность, как живописец, и Гофман дружески вспоминает о нем в нескольких строках новеллы «Артусгоф». Что касается драматурга Захария Вернера, жившего в доме Гофмана со своей больной матерью, то он лишь впоследствии сблизился с ним во время пребывания Гофмана в Варшаве в 1804 году.

Еще следует упомянуть и о первой юношеской любви поэта. То была типичная гимназическая любовь. Прелестная, цветущая молодая девушка—такие девушки всегда привлекали Гофмана, что придает несколько стереотипный характер всем женским образам, встречающимся в его произведениях,—была предметом обожания шестнадцатилетнего юноши. Только издавек он осмеливался приветствовать возлюбленную, и ему не удалось обменяться с ней ни единым словом. Гофман, не отличавшийся физической красотой, в порыве отчаяния говорил Гиппелю, что он «хотел бы быть страшным уродом, чтобы хоть этим обратить на себя внимание девушки и удостоиться ее взора». Мотив, неоднократно повторяющийся у Гофмана.

В 1792 году Гофман поступил на юридический факультет кенигсбергского университета. На изучение юридических наук, традиционное в семействе Гофмана, поэт смотрел, как на практическую необходимость, и, не чувствуя особого расположения к юриспруденции, все же из сознания долга с большим прилежанием стал работать в университете. Подобно другим студентам кенигсбергского университета, Гофман стал посещать лекции Канта, которого слушали студенты всех факультетов. Но вскоре он совершенно от этого отказался, заявив, что ничего не понимает в философии кенигсбергского мудреца. Повидимому, в более поздние годы Гофман читал некоторые философские произведения Канта, и в своих новеллах кое-где пользуется мыслями последнего—едва ли не с целью вызвать комический эффект.

Все свободное от университетских занятий время он посвящал искусству. Обычные развлечения студентов—попойки, фехтование, верховая езда—совершенно не привлекали его. Но он еще не научился смотреть на искусство, как на свое истинное призвание. Правда, он сделал было попытку заработать небольшую сумму своим талантом живописца, но эта попытка увеличить скудный студенческий бюджет оказалась крайне неудачной. Гофман написал две картины на сюжет из истории Франции и переслал их дяде своего друга Гиппеля, в надежде что тот приобретет эти вещи и откомендует молодого художника своим знакомым. Однако дядя вежливо отклонил эту покупку и «результатом всей истории для меня»,—пишет Гофман,—«было то, что значительной затратой времени и усилий я поставил себя в невыносимо смешное положение и получил хороший урок на всю жизнь».

Большое значение для дальнейшего развития личности Гофмана имели его попытки в области преподавания музыкального искусства. Юному, еще не

тронутому жизнью, учителю музыки пришлось испытать к одной из своих учениц глубокую страсть, которая, по словам его биографа, «сразу изменила весь строй жизни поэта и заставила его преждевременно созреть». Эта ученица—была прекрасная молодая женщина, Кора Гатт. Она была замужем за пятидесятилетним кенигсбергским купцом, человеком, которому удалось избежать обвинения в злостном банкротстве только растратой всех денежных средств своей супруги. Кора Гатт была страстной любительницей искусства и по характеру совершенно чуждой своему супругу. Так же, как в превосходной новелле Гофмана «Майорат», любовь к искусству сблизилась две молодые души. Но любовь эта, по словам самого Гофмана, «во всяком случае должна была иметь несчастливый исход».—«Я люблю ее», писал он своему другу Гиппелю, «но несчастлив, ибо никогда не буду обладать ею и в сладостном ощущении любви чувствую, что она не моя и не может быть моей». Гиппель, в осторожной форме, старается предостеречь своего друга от этой пагубной страсти. Гофман мечется между припадками глубокого уныния и взрывами веселости, как и его литературный двойник, капельмейстер Иоганн Крейслер, тщетно пытаясь найти избавление от терзающих его душевных мук. Наконец настойчивые увещания друга возымели свое действие, и Гофман решает пожертвовать своей мучительной любовью, чтобы сохранить себе друга в лице Гиппеля, ибо чувство дружбы он ценил выше всего на свете.

Такой фанатизм дружбы—чрезвычайно важная черта в оценке личности Гофмана. Крайне чуткий и легко возбуждающийся поэт считал состояние экзальтации нормальным для себя. Всеми фибрами души своей он стремился из царства жестокой необходимости в царство совершенной свободы, и все его письма проникнуты этим, безгранично мечтательным, настроением. «Пока мы живем в плену телесности», пишет девятнадцатилетний Гофман, «и наш дух не повелевает окончательно нами, мы никогда не должны отгонять от себя мечтательности. Она для нас то же, что колорит для картины. Она возвышает всякую идею, занимающую наш дух, она витает над всяким нашим ощущением счастья. Дружба и любовь (дружба на первом месте, а любовь на втором) только благодаря ей получают свою ценность». Таков был и основной мотив его первого большого литературного произведения. Роман этот оказался сколком со второсортного романа Карла Гроссе «Гений». Четырехтомный роман Гроссе, изданный в Галле в 1794 году, в свое время пользовался некоторой популярностью и оказал, несмотря на свое полное литературное убожество, известное влияние не только на Гофмана, но и на молодого Л. Тика. Счастливые часы авторской работы над произведением, которое носило название—«Корнаро, мемуары графа Юлия фон-С». (роман «Гений» также носил подзаголовок—«из мемуаров маркиза Г.»), утешали Гофмана в минуты глубокой скорби. Однако первая попытка его вступить на литературное поприще не увенчалась успехом. Рукопись романа, посланная одному из берлинских издателей, вскоре была возвращена автору. Несмотря на этот первый удар, нанесенный самолюбию Гофмана, молодой поэт сейчас же взялся за новый роман под названием «Таинственный человек». Небольшой отрывок этого романа сохранился среди бумаг Гиппеля, которому рукопись этого произведения была послана на про-

смотр. Характерно, что и этот роман прославлял чувство дружбы, при чем автор утверждал, что истинная дружба может существовать только между мужчинами и не доступна женщинам. Герой романа носил имя Теодора, и весьма вероятно, что в лице его близкого друга Гофман изобразил самого себя. Стиль романа, судя по отрывкам, сохранившимся у Гиппеля, был близок к манере Жан-Поля, которым зачитывался в те годы Гофман, но отличался от своего литературного прототипа большей ясностью и пластичностью выражения. Можно даже утверждать, что по точности и отчетливости эти первые пробы пера Гофмана значительно превосходят его более поздние произведения, в которых, при всей гениальности их поэтической концепции, замечается некоторое тяготение к преувеличенному пафосу и к широким полновзвучным периодам, временами не лишенным запутанности.

«Подлые козни» постепенно расстраивали отношения Гофмана к Коре Гатт. Грядущее несчастье начинает сказываться на его физическом состоянии.

«Странная сонливость делает его неспособным ни к какому умственному труду в течение дня». Но тем сильнее работает его творческая фантазия в ночные часы. Вновь перо его занято рисованием карикатур и виньеток эротического содержания, перед ним в неясных очертаниях вырисовывается план большого романа, который будет опубликован им под псевдонимом Эвальд Тринколо. «Ты помнишь», — пишет он Гиппелю, — «что в «Буре» Шекспира придворный шут короля называется Тринколо? Это мой предок». Затем его беспокойный дух вновь обращается к родной ему стихии звуков. Он начинает чувствовать в себе «веяние музыкального гения» и хочет «удивить весь мир» гениальным произведением, «которое заставит всех разинуть рты». — «Ах, если бы я мог», восклицает он, «действовать согласно влечениям своей природы, я непременно сделался бы композитором. Я убежден, что в этой области я мог бы быть великим художником, между тем, как в сфере своей специальности я всегда останусь ничтожеством». Но дурные настроения и душевная вялость совершенно парализуют его. Он убежден, что не доживет даже до тридцати лет, ибо «не верит, что сможет вырваться из тяжелых обстоятельств жизни и сделаться когда-нибудь счастливым и свободным, а только в свободе заключается истинное счастье». Причины всех этих страданий все та же несчастная страсть к Коре Гатт. «Я не знаю, как мне быть: я не могу покинуть Кенигсберг, не хочу покинуть ее. Быть может, она, проплавав двадцать четыре часа, забудет меня, я же не забуду ее никогда. Меня обманули в жизни самым жестоким образом, проводя меня кисло-сладкими словами». Кенигсберг окончательно опротивел Гофману, а когда в 1796 году смерть «сделала визит» семье Дерфера, неожиданно похитив его мать, он почувствовал в себе достаточно мужества покинуть свой родной город. К этому времени Гофман уже сдал свой государственный экзамен и, благодаря стараниям родственников, ему удалось получить судейскую должность в маленьком городке Глогау.

15 июня 1796 года Гофман переселился в Глогау, где ему предстояло продолжать свои годы учения, а главное — найти успокоение от трагического эпизода любви к Коре Гатт. Но не сразу удалось ему освободиться от теней прошлого.

Попрежнему образ покинутой возлюбленной терзает его. Он вступает с ней в переписку, а когда весной 1797 года на несколько дней возвращается обратно в Кенигсберг, решает сделать невозможное, преодолеть все препятствия, чтобы «сочетаться браком с госпожей Гатт». Однако такой союз, по мнению преданного друга, едва ли дал бы ему полное счастье, и Гиппель считает особо благоприятным обстоятельством, что в Глогау Гофман познакомился с очаровательной молодой девушкой, Теклой-Михалиной Рорер, нежная прелесть которой, в конце концов, все же вытеснила из его сердца, после некоторой душевной борьбы, кенигсбергскую возлюбленную.

В одном из писем к Гиппелю, от 21 января 1797 года, мы находим подробное описание того, как зародилось это новое увлечение Гофмана. Поэт подробно описывает прелестную наружность своей будущей невесты и рассказывает, как в угоду ей (она была польского происхождения и католического вероисповедания) он прослушал мессу в монастыре францисканцев... В один прекрасный летний вечер они сидели в самом радужном настроении, беседуя друг с другом, как вдруг стенные часы с музыкальным механизмом заиграли трогательную «Незабудку» Моцарта. Он вспомнил о Коре Гатт, и вся радость его сразу развеялась, как туман. Этот мотив повторяется в одной из лучших новелл Гофмана «Артусгоф». Только на грани 1797 и 1798 года совершился окончательный разрыв Гофмана с Корой Гатт. Обстоятельства, вызвавшие этот разрыв, нам неизвестны, и Гофман только глухо упоминает в письме к Гиппелю, что с Кенигсбергом у него «все счета покончены»... «Я вновь пленен, на этот раз девушкой», а именно названной выше Михалиной Рорер. Трагичная любовь поэта к Коре Гатт сыграла несомненно значительную роль в его художественном развитии. Следя за письмами Гофмана к Гиппелю, описывающими его любовь к этой женщине, мы видим, как постепенно нарастает в них сила поэтического выражения и как Гофман овладевает умением передавать различные оттенки душевных переживаний в кратких и сильных образах. И если впоследствии талант Гофмана особенно ярко проявлялся в трагических, любовных эпизодах его новелл и в создании образов, терзаемых противоречивыми чувствами, то в основу этих описаний несомненно положены были личные переживания поэта в годы, когда он вступил впервые на самостоятельный жизненный путь.

Два года провел Гофман в маленьком захолустном Глогау. Нам известно, что в эти годы он увлечен был обширными литературными планами, но даже самые названия задуманных им романов не дошли до нас. Единственным памятником этого периода является его переписка, по которой мы можем судить о росте его литературного дарования и, если так можно выразиться, постоянном утончении его дара наблюдателя. Некоторые эпизоды, личные встречи, описанные им в сообщениях друзьям, по четкости и изяществу рисунка положительно напоминают гравюры Ходовецкого и по живости изображения принадлежат к лучшим страницам, им созданным.

Из четырех стихий, которые сочетались в творческом даре Гофмана в эти годы, преобладающим являлся дар живописца. Этот талант нашел применение при росписи небольшой церкви в Глогау. Гофман сблизился тогда с худож-

ником Молиари, незадолго до этого приехавшим из Рима; воспоминания об их совместной работе мы находим в небольшой новелле «Иезуитская церковь в Г.» (Глогау). В одном из писем к Гиппелю Гофман сообщает своему другу: «Только что я возвратился из иезуитской церкви, которая теперь вновь расписывается художником, как возымел странную фантазию помочь ему в этом деле». О музыкальных занятиях в Глогау мы почти не знаем. Известно лишь, что в местном обществе его очень ценили, как хорошего пианиста. В Глогау Гофман стал увлекаться особой формой театрального представления — китайскими тенями. Таким способом поставлены были им небольшие пьесы Гете.

Нам до сих пор не приходилось еще говорить о литературных симпатиях и о круге чтения Гофмана за его студенческие годы и за время его пребывания в Глогау. О литературных симпатиях Гофмана за кенигсбергский период мы осведомлены отчасти по его личным воспоминаниям, отчасти по переписке с Гиппелем. Главными богами Гофмана были Гете и Шиллер, Шекспир и Руссо. Некоторые сцены из «Фауста» он переложил на музыку. «Страдания молодого Вертера» он читал еще на двенадцатом году своей жизни. С отроческих же годов его любимцем был Жан-Поль. Он чувствовал, что юмор последнего глубоко родственен его собственной склонности к иронии. «Разбойников» и «Дон-Карлоса», особенно последнего, он читал по многу раз. При этом Гофман отождествлял короля Филиппа с Гаттом, мужа Кори, Елизавету с Корой Гатт, себя самого с Карлосом, а Гиппеля — с маркизом Позой. О Шиллеровском «Духовидце» он говорит в новелле «Майорат», — что каждый, кто имел хоть малейшее касательство к романтическому движению в девятые годы XVIII столетия, всегда носил с собой эту книгу в кармане. Из литературных явлений более низкого ранга на Гофмана несомненное влияние оказал уже упомянутый нами авантюрный роман Карла Гроссе «Гений». Из английских писателей его привлекали Свифт, Стерн и, главным образом, Шекспир, с которым он познакомился в переводе Шлегеля. О последнем свидетельствуют многочисленные цитаты из этого перевода в собственных новеллах Гофмана.

В области музыкальной вечным спутником Гофмана являлся Моцарт. Еще на первой рукописи, сданной им в печать, Гофман присоединяет к своему имени имя обожаемого им музыканта «Амадеус», и с этим именем он не расстаётся до самой своей смерти. Высшим проявлением творческого гения Моцарта он считал «Дон-Жуана», произведение, которое вдохновило его на замечательную музыкальную новеллу того же названия. Гофман не перестает восхищаться красотами этого произведения и вслеськи старается изъяснить Гиппелю его художественные достоинства. «Дон-Жуана» я наконец усвоил себе», — так пишет он 4 марта 1795 года. «Он доставляет мне многие блаженные часы, и я начинаю все более и более постигать великий гений Моцарта. Ты не поверишь, сколько новых красот раскрывается в этой опере, когда изучаешь ее в мельчайших деталях, стараешься открыть для каждого такта соответствующее художественное выражение. Нарастание нежных мелодий до силы грома, переход от мягких жалобных звуков к потрясающим воплям

отчаяния, величественная мощь, благородство героизма, раскаяние преступника — все ты найдешь в этой, единственной в своем роде, музыке. Эта музыка обнимает весь мир и являет нам дух композитора в различных видоизменениях. Еще шесть недель я намереваюсь изучать «Дон-Жуана», а затем я сыграю его тебе на английском фортепиано. О, друг мой, ты будешь слушать эту музыку неподвижно до конца и надолго сохранишь ее в своей музыкальной памяти. Тогда ты откроешь в опере гораздо больше красот, чем во время представления ее в театре, ибо мы слишком рассеяны в театре, чтобы быть надлежащим образом внимательными».

С большими музыкальными планами отправился Гофман в Глогау. «Я направляю свои шаги в музыкальную страну. Я услышу новую церковную музыку и, под влиянием настоящих музыкантов, возвысится мои собственные композиции, и я достигну большего, чем в немзыкальном Кенигсберге, где каждый скрипит и свистит на свой собственный манер, как то ему кажется лучше». Этим надеждам, повидимому, в Глогау не суждено было сбыться; по крайней мере, нам ничего не известно о новых композициях Гофмана.

К счастью для Гофмана, его пребывание в Глогау затянулось не на слишком долгое время. В июне 1798 года он выдержал экзамен на референдария (низшая судебная должность в Пруссии) и вместе со своим глогауским дядюшкой переселился в Берлин, куда тот был переведен в качестве тайного юстиции советника. Дорога из Глогау в Берлин вела через живописные Исполинские горы и Саксонию. В письмах к Гиппелю мы находим одинаково восторженное описание как горной природы, так и художественных сокровищ Дрезденской галереи. В нем вновь заговорил живописец; но знакомство с картинами итальянских художников показало ему, что он еще совершенно не владеет колоритом и что ему необходимо взяться за этюды для начинающих. В Берлине Гофман сразу погружается в мир искусства.

Театры и концерты дают ему ряд высоких художественных наслаждений, а выставки в академии возбуждают его фантазию живописца. «Я живу», пишет он Гиппелю, «в каком-то постоянном смущении». «Мой беспокойный характер всегда будет мешать моему счастью». Его юридическая карьера налаживается медленно, но Гофман не горюет об этом; ибо это обстоятельство дает ему возможность отдавать свои досуги любимым искусствам — живописи и музыке. «Я убежден, что сделал большие успехи в области рисования портретов и вскоре пришло тебе образец моей работы». Что же касается литературных работ, то таковых Гофман, во время своего пребывания в Берлине, не предпринимал совершенно. Только по отдельным письмам мы можем судить о том, как быстро развивался его стиль. Чрезвычайно интересный пример того, как уже в ранние годы литературной деятельности Гофмана его поэтическая фантазия вдохновлялась музыкальными образами, мы находим в письме, написанном им в рождественскую ночь 1798 года: «Я всегда с сердечным замиранием ждал двенадцатого часа рождественской ночи и всегда меня будила музыка кларнетов и валторн с высоты замковой башни. Моей детской фантазии казалось, что серебряный ангел несет в руках своих новый год, как мерцающую звезду на синем небо-

склоне. И я решался встать с кровати, чтобы проследить полет ангела по небосклону, ибо слышал веяние его крыльев в звуках небесной музыки. Ты не поверишь, как смягчают мое сердце эти детские воспоминания. Не желая отнюдь повторения этих годов беспомощности и детских заблуждений, я все же благоговейно вспоминаю об этих прекрасных сновидениях.

В Берлине Гофману пришлось подвергнуться в третий раз строжайшему экзамену по юриспруденции. Доступ к судебным должностям был в Пруссии крайне затруднен и обставлен различными испытаниями. Блестяще выдержанный экзамен открыл ему путь к успешной судебной карьере, и весной 1800 года Гофман назначен был проассессором в город Познань. Место это тогда считалось видным назначением, так как для службы в этом городе избирались, обычно, наилучшие кандидаты. Но вместе с тем, служба в этом городе представляла немалые соблазны для молодого двадцатичетырехлетнего юриста. «В Познани», пишет биограф Гофмана, «много работали, но зато и много зарабатывали, и так как время текло быстро, то молодежь спешила лихорадочно насладиться жизнью, не слишком разбираясь в источнике этих наслаждений. К тому же в городе установилось как бы обязательство пить крепкие вина, без которых не могли обходиться поляки, и ухаживать за прелестными молодыми польками и так далее». Для Гофмана жизнь в Познани имела интерес новизны и увлекала его эксцентричную натуру. Наслаждение в жизни сделалось лозунгом «небольшого содружества», в которое вступил Гофман. Но та «принципиальная распущенность», о которой говорит сам Гофман, характеризуя год пребывания своего в Познани, отнюдь не была вызвана одним лишь юношеским легкомыслием (утверждение это часто встречается в официальной историографии немецкой литературы), а глубокими душевными переживаниями. «Целая буря противоречивых чувств и решений бушевала в моей груди», — так писал он неизменному Гиппелю. «Я пытался забыть, и многочисленные тетки и дяди, ректоры и пасторы стали возмущаться моим легкомыслием».

Быть может, истинной причиной этого, неясного для нас, кризиса была вновь овладевшая Гофманом страсть к Михалине Рорер, дочери секретаря познанского магистрата, с которой он познакомился еще в Глогау. Некоторое время спустя, после своего перевода в Плоцк, он сделал ей предложение, и в июле 1802 года Михалина вышла за него замуж. Этот брак был счастливым в общепринятом смысле этого слова. Михалина Рорер («мой милый Мишка», как называл ее Гофман) за всю бурную и полную лишений жизнь писателя оставалась его верным спутником и другом. Но едва ли ее мягкая славянская натура обладала способностью неизменно приковывать к себе сердечные влечения поэта.

Еще в начале февраля 1802 года Гофман назначен был советником высшего судебного учреждения в Познани, и перед ним открывалась возможность хорошо обеспеченной чиновничьей карьеры. Но бурный артистический темперамент увлек его на некую юмористическую выходку, за которую поэту, еще не обезличенному бюрократическим служебным режимом, при-

шлось жестоко расплатиться. Местный «громовержец», начальник гарнизона, генерал Застров, решил не допускать на общественные балы молодых чиновников местного суда, еще не дослужившихся до чина советника. Обиженная молодежь составила нечто в роде заговора против грозного генерала. Душой этого заговора был Гофман. На одном из больших познанских маскарадов появился бродячий продавец картин, которые он раздавал направо и налево; то были весьма злые карикатуры на представителей местного чиновничьего и военного мира. В том, кто был автором этих карикатур, не было никакого сомнения, ибо во всей Познани один только Гофман владел столь свободно карандашом; и вот, в ту же ночь, величественный генерал Застров (изображенный Гофманом в виде полкового барабанщика, выбивающего на подвешенном — вместо барабана — самоваре дробь двумя чайными ложками) послал нарочного в Берлин с жалобой на дерзкого молодого человека. В результате этой жалобы Гофман переведен был на службу из Познани в глухой городок Плоцк, тогдашней польской Пруссии, и поэту неожиданно пришлось распрощаться с веселыми познанскими днями. Поздней осенью 1802 года, он, с молодой женой, отправился на место своего нового назначения.

«Я живу здесь, как святой, искупающий свои грехи», пишет он из места своей ссылки Гиппелю. В сущности говоря, каждый добрый христианин должен был бы вести такую жизнь, ибо живу я только надеждой на лучшее будущее. Представь себе, друг мой, что должен переживать я, лишенный всего того, что соответствует моим влечениям к искусству, лишенный общения с людьми, образующими мой вкус. Я наверное впал бы в полное отчаяние, если бы милая, дорогая жена моя не помогала мне сносить тяжелое бремя действительности и этим сохранять силы для будущего». Эти надежды на лучшее будущее заключались главным образом в плане поездки в Италию, о которой ведется в это время живая переписка с Гиппелем. Но этой поездке никогда не суждено было осуществиться, и один из наиболее страстных любителей итальянской жизни, большинство повестей которого переносит нас под благодатное небо Италии, никогда своими глазами не видел чудес ее природы и искусства. Превосходное знание итальянского языка, изучением которого Гофман усердно занимался в Плоцке, сказалось лишь на большом количестве цитат и отдельных итальянских выражений, разбросанных по всем его произведениям.

В типичном изгнании он с новым усердием обращается к музыкальному искусству. Целый ряд композиций Гофмана возник в Плоцке. Среди них — большая симфония для оркестра, написанная под сильным влиянием Моцарта, и две сонаты для фортепиано того же стиля. Что особенно отличает музыкальные произведения Гофмана от классических образцов, это их большая мечтательность, романтичность музыкального выражения. Романтик Гофман проявил себя ранее в музыкальной стихии, чем в литературном творчестве.

В области же литературной Гофман именно в Плоцке впервые выступает на арену публичности. Знакомство с «Мессинской невестой» Шиллера

дает ему повод написать небольшую статью по вопросу о введении древнегреческого хора в современную драму, статью, доказывающую полную несостоятельность подобного опыта при отсутствии музыкального элемента. Статья эта была напечатана без подписи 9 сентября 1803 года в берлинской «Газете для образования публики», издававшейся Коцебу. Очень характерное заглавие этой статьи, «Письмо инока к другу своему в столице», наводит на мысль о том, не навеяна ли она знакомством Гофмана с «Сердечными Излияниями Инока» Генриха Вакенродера. В своем дневнике, который поэт стал вести впервые в Плоцке, Гофман отмечает 26 октября: «В первый раз я видел напечатанной свою статью. Двадцать раз я пересмотрел сладостным влюбленным взором и с отцовской гордостью газетный лист. Радостная перспектива будущей литературной деятельности! Однако же следует написать теперь что-нибудь очень остроумное». Надлежащий повод скоро нашелся. В первом номере той же «Газеты» за 1803 год Гофман совершенно случайно прочел объявление о конкурсе на сочинение комедии. Немедленно Гофман взялся за разработку задания и весьма остроумно избрал исходной точкой ее самое объявление о конкурсе. Герой этой комедии, некий бухгалтер Вильмсен, любит дочь богатого купца и пользуется ее взаимностью. Не чувствуя особого призвания к коммерческой деятельности и прочитав в газете объявление о конкурсе на сочинение пьесы, он решает написать таковую, чтобы показать невесте свой поэтический дар. Однако дело принимает неожиданный для бухгалтера оборот. Отец невесты, узнав о плане своего служащего, перехватывает случайно рукопись комедии и, убедившись в ее совершенной незначительности, сам сочиняет новую пьесу и отсылает ее в Берлин, в редакцию журнала. Пьеса удостоивается первой премии, и это обстоятельство настолько влияет на впечатлительного бухгалтера, что он сразу решает отказаться от всех своих мечтаний добиться литературного успеха и принимает решение возвратиться к своей прежней деятельности, в награду за что и получает руку своей возлюбленной. Эта, не особенно богатая действием, пьеса привлекает оригинальностью своего замысла и, вероятно, произвела весьма хорошее впечатление на берлинских судей. По крайней мере, в 6-м номере «Газеты» мы находим отзыв жюри о пьесе Гофмана, в котором говорится следующее: «Среди соискателей премии автор данной комедии проявляет наибольшее дарование к писанию комедий... Хотя мы и не имеем возможности присудить ему награду, но все же не сомневаемся, что он вскоре найдет себе издателя и убедит публику в том, что от него мы можем ждать еще немало хорошего». От музыканта и поэта не отставал в Плоцке и художник карандаша. В 1804 году, в переписке с Гиппелем, обсуждается план издания альманаха сатирического содержания, иллюстративную часть которого берет на себя Гофман. В короткое время был сделан целый ряд карикатурных набросков, «которые должны заставить дрогнуть от смеха весь ученый мир». Но альманах так и не был осуществлен. Гофман вновь обращается к музыкальным композициям. «Я сам не знаю, рожден ли я живописцем или музыкантом», пишет он. Чтение Шекспира, которым он увлекается все более и более, наводит его на мысль о создании двух новых комедий. Эти комедии,

повидимому, так и остались ненаписанными. «О боже! я кажется окончательно обратился в юстиции советника. Музы покинули меня, и архивная пыль застилает все виды на будущее». К тому же присоединилась еще и пагубная привычка к вину, вынесенная им из Познани. «Мои нервы взвинчены до крайности возбуждающим напитком», отмечает он в дневнике, «меня терзает предчувствие смерти, меня страшит мысль о двойнике». Здесь впервые появляется чрезвычайно важный для Гофмана мотив раздвоения его «я», который сыграл такую роль во всем его художественном творчестве. В этом экзальтированном состоянии он делает над собой величайшее усилие, чтобы вновь заставить себя работать, ибо чувствует, что должен вскоре создать нечто великое. «Будет ли это книга, картина, опера, я не знаю; то ведомо лишь богам, мне покровительствующим». Два небольших зингшпиля «Ренегат» и «Фаустина» являются новыми плодами его усилий. Первый из них написан под несомненным влиянием моцартовского «Похищения из Сералия», во втором — воспроизводится действительная история любви итальянской певицы Фаустины Бордони и немецкого композитора Гассе. Оба эти зингшпиля были опубликованы в 1803 году исследователем творчества Гофмана Г. Мюллером. Музыка к этим текстам так и осталась ненаписанной, да и самая работа над либретто прервана была переводом Гофмана из «гнусного маленького местечка» в столичный центр — Варшаву.

Гофман ликовал. Из мрачного монастырского уединения он сразу оказался перенесенным в один из интереснейших городов тогдашней Европы. В мае 1804 г. он прибывает в Польский Париж вместе с женой. С жадностью отшельника он отзывался на все многочисленные впечатления, которые дает ему этот город, с его странной смесью национальностей, культур и своеобразными чертами славянского быта. В Варшаве, в начале XIX столетия, художественная жизнь была ключом. Три театра — немецкий, французский и итальянский вознаграждают его за полное отсутствие такого рода развлечения в Плоцке. К этому еще присоединяется и значительный интерес к музыке, который проявляло тогдашнее варшавское общество. «Ты спрашиваешь меня, как я устроился в Варшаве, дорогой друг», пишет он Гиппелю, «о, тут я испытываю массу новых впечатлений. Слишком здесь много шума, движения, разнообразных интересов. Где мне найти время, чтобы писать, сочинять музыку, рисовать?» Но Гофман только тогда и чувствовал себя хорошо, когда все колеса его жизненного механизма вращались с бешеной быстротой. Местные интеллигентные круги скоро научились ценить блестящие музыкальные способности Гофмана, и уже через несколько месяцев после прибытия его в польскую столицу мы видим его во главе вновь образованного филармонического общества, деятельность которого имела весьма благотворное влияние на музыкальные вкусы Варшавы. В качестве руководителя этого общества Гофману пришлось применить все свои творческие таланты. В 1805 году для симфонических концертов филармонии снято было прекрасное здание, на одной из лучших варшавских улиц, и Гофман, помимо руководства репетициями, дирижирования концертами и чтения докладов на музыкально-теоретические темы, взял на себя также и живописную декорировку

помещения филармонии. Вот как описывает биограф Гофмана лихорадочную деятельность поэта в первые годы после переселения его в Варшаву: С первых теплых весенних дней 1806 года Гофмана никогда нельзя было застать дома. Раз его не было в суде, значит он сидел на помосте в новом помещении музыкального клуба, в блузе маляра, между горшками с красками и бутылкой доброго токайского или итальянского вина. Вневероятно краткий срок он разрисовал библиотечную комнату и кабинет в египетском стиле, причем среди сказочных изображений египетских богов он, с чрезвычайной ловкостью, разместил карикатурные портреты отдельных участников общества, удачно маскируя их фантастическими рыбьими хвостами, крыльями птиц и так далее. Все это нисколько не мешало его юридической деятельности. Нередко тяжущиеся стороны разыскивали Гофмана в помещении Музыкального Общества и глазам своим не верили, когда он, по предъявлении соответствующего предписания президента суда, немедленно спускался с помоста, быстро умывал руки и в несколько часов, меняя кисть на перо, выносил неуязвимые даже для самой строгой критики решения зачастую весьма сложных случаев. Таков Гофман, выхваченный из действительности, — Гофман в лучшую свою жизненную пору, в расцвете духовных сил и работоспособности.

Тот же биограф Гофмана дает нам сведения о дирижерских триумфах поэта во время пребывания его в Варшаве. Первый симфонический концерт под управлением Гофмана состоялся 3 августа 1806 года, в новом роскошном помещении Музыкального Общества. «Публика впервые», пишет биограф, «увидела Гофмана за дирижерским пультом и изумлялась тому, как уверенно и спокойно он держался, несмотря на свою крайнюю подвижность. Темпы, взятые им, были чрезвычайно быстры, полны огня, но ничуть не преувеличены. Впоследствии считали, что не было бы лучшего дирижера моцартовских произведений, чем Гофман, будь в его распоряжении оркестр более высокого качества. Моцарта он изучил тогда до самых последних тонкостей и умел, как в разговоре, так и в музыкальном исполнении, освещать его музыкальные красоты. Наряду с Моцартом, он особенно почитал Глюка и Керубини, в церковных же произведениях старые итальянцы и Гайдна были теми мастерами, которых он штудировал с наибольшим рвением и о которых он говорил с особенным удовольствием.

Биограф Гофмана, на которого мы так часто ссылаемся в настоящей статье, был Юлиус-Эдуард Гициг. Гициг (его подлинное имя было Ициг, переделанное им после крещения — Ициг был еврей по происхождению — в более благозвучное «Гициг») после смерти Гофмана составил первое его жизнеописание и тем содействовал упрочению его литературной славы. Его дружба с поэтом имела столь важное значение для последнего, что необходимо в нескольких словах оттенить и личность Гицига в биографии, посвященной Гофману. Гициг (1780—1849) был ассессором в той же коллегии, в которой служил Гофман. Современники с большой симпатией отзывались о его прямом, честном характере и той способности к дружескому самопожертвованию, которую он всегда проявлял в жизни. Во время пребывания своего

в Берлине, откуда он приехал в Варшаву, Гициг сблизился с кружком поэтов-романтиков, образовавшимся в 1803 году в прусской столице. В этом содружестве поэтов наиболее близкими Гицигу людьми были Фуке и Шамиссо, — два человека, которые имели затем величайшее значение для дальнейшего литературного развития Гофмана. Благодаря Гицигу, Гофман ознакомился с произведениями тогдашней романтической школы — Тиком, Новалисом, Вакенродером, отдельными вещами Брентано, и с первым томом «испанского театра» Шлегеля. Поэт сразу почувствовал себя перенесенным в иной мир, мир романтических образов, к которым инстинктивно тяготел его творческий дух. И не только по содержанию своему его привлекали произведения романтиков, но весь их стиль стал для него образцом для подражания, ибо у поэтов и мыслителей романтической эпохи Гофман нашел осуществление и теоретическое обоснование своих идеалов. Так в Варшаве началась для Гофмана новая эра литературного творчества: вне романтической школы он едва ли нашел бы художественные средства для выражения своей сложной, вечно терзаемой противоречивыми эмоциями, натуры.

Пока же центр тяжести всей его творческой деятельности находился в области искусства звуков. Но и музыкальные композиции варшавского периода показывают, как постепенно расширяется его литературный горизонт. Так Гофманом написана была весьма красочная, интересная по своим драматическим эффектам музыка к «Кресту у Балтийского моря» Захария Вернера. Композиция эта написана в 1805 году. К этому времени, повидимому, относится и личное сближение Гофмана и Вернера, которому поэт уделит несколько прекрасных страниц в «Серапионовых братьях». Незадолго до этого (декабрь 1804 г.) из-под пера Гофмана вышла грациозная музыка на «в высшей степени гениальную» оперу Клеменса Брентано: «Веселые музыканты» выдержанную в стиле итальянской «commedia dell' arte». Опера поставлена была в масках на варшавской сцене в 1805 году, но без особого успеха, и, к сожалению, партитура этого, быть может, наиболее оригинального и характерного для Гофмана музыкального произведения, затерялась бесследно. Некоторое возмещение за эту потерю представляет небольшой балет Гофмана, состоящий из двадцати номеров для оркестра и являющийся музыкальной иллюстрацией драмы Арлекина. Эллингер констатирует (любопытная подробность!) весьма заметное влияние Глюка и Моцарта на эту композицию Гофмана. Такое же, если не более сильное, влияние Моцарта Эллингер отмечает и в Es-dur'ной симфонии Гофмана, относящейся к последнему году его пребывания в Варшаве. Наконец, необходимо отметить еще, в качестве наиболее значительной, по уверению самого автора, оперной композиции, написанной им в Варшаве, — трехактную «Любовь и ревность», на текст Кальдерона. Партитура этой оперы дошла до нас полностью и хранится ныне в музыкальном отделе Берлинской национальной библиотеки.

Безоблачные, счастливые горизонты раскрывались перед поэтом, и время пребывания в Варшаве было, быть может, самой радостной порой его жизни. Увлеченный своей артистической деятельностью, поэт, однако, слишком мало

замечал, что вне пределов Польши начинает разыгрываться иная мировая симфония, дирижером которой был Наполеон. В 1806 году Варшава неожиданно была занята русскими войсками, а вслед за ними в польскую столицу вступает и Наполеон. Он немедленно распускает все прусские правительственные учреждения, и Гофман внезапно остается без всяких средств, почти на улице. Свою жену и маленькую, родившуюся в Варшаве, дочку (названную им Цецилией, в честь святой покровительницы музыкального искусства) он отправляет к Рорерам в Познань. Сам же переселяется в чердачное помещение дома Музыкального Общества и, полуголодный, не имея никаких денежных средств, продолжает с увлечением сочинять музыку. Он заболевает тяжелой нервной горячкой. Друзья, ухаживающие за ним, представляют ему в виде различных музыкальных инструментов: фюгата, флейты, гобоя. Наконец положение его в Варшаве становится совершенно невыносимым. У Гофмана нет ни денег, ни видов на будущее. Лихорадочно он начинает искать путей, чтобы выбраться из Польши. Он предполагает поселиться в Вене в качестве учителя музыки, ищет рекомендательных писем, принимает денежную помощь от друзей.

Мысль устроиться в Вене не могла быть осуществлена вследствие отсутствия денежных средств на далекое путешествие. Единственная надежда—это найти место в Берлине, где его друг и бывший товарищ по службе, Гиндиг, открыл книжную торговлю. Летом 1807 года Гофман прибывает в Берлин с целым ворохом музыкальных композиций и большим количеством рисунков в портфеле. Получить какую-либо правительственную службу оказалось совершенно невозможным, за сокращением штатов во всех ведомствах несчастной Пруссии, разгромленной Наполеоном. Он пробует найти издателя для своих композиций, но никто не соглашается дать хоть несколько талеров за сочинения неизвестного музыканта. Не находится также и охотников заказать свой портрет Гофману. Из Познани приходят самые неутешительные известия: маленькая Цецилия скончалась, Михалина тяжело больна. В довершение всех бедствий у Гофмана крадут несколько жалких талеров, полученных им в виде пособия от правительства.

Объявление, помещенное Гофманом в официальном берлинском органе, приносит ему избавление от гнета невыносимой действительности. Объявление это было следующего содержания: «Некто, превосходно знающий теоретическую и практическую часть музыки и с успехом руководивший большим музыкальным учреждением, желает устроиться в качестве музик-директора в каком-либо, по возможности постоянно функционирующем, театре. Кроме перечисленных выше познаний, он может писать театральные декорации и подбирать костюмы, сверх того отлично владеет немецким, французским и итальянским языками. Если антрепренер какого-нибудь театра нуждается в подобного рода субъекте, то его просят направить свое письмо по указанному ниже адресу, где и можно узнать об условиях». На основании этого объявления Гофман получил приглашение занять место капельмейстера при Бамбергском городском театре. Само собой разумеется, что Гофман с величайшей радостью принял это предложение и в знак признательности сочи-

нил немедленно музыку на текст, написанный директором этого театра, графом Соденом. Эта опера, «Напиток бессмертия», была впоследствии поставлена в Бамберге, но без особого успеха.

Прелестный франконский городок Бамберг, чья романтическая красота была открыта впервые Вакенродером, произвел на Гофмана чарующее впечатление, и даже на смертном одре он по памяти сделал ландшафтный рисунок, изображающий этот город, с его средневековыми улицами, величественным романским собором и панорамой окружающих гор. Тем тяжелее были разочарования, какие ему пришлось испытать, как артисту, с первого момента пребывания его в Бамберге. Театральное предприятие, которым приглашен был руководить Гофман, оказалось убогой провинциальной оперой. Бамбергская публика отличалась, по собственному выражению Гофмана, «необычайной тупостью», и маленькая вертлявая фигура нового капельмейстера, появившаяся за дирижерским пультом, сразу произвела крайне неблагоприятное впечатление. К тому же поэт оказался очень плохим закулисным дипломатом, а его всегдашние стремления пропагандировать Моцарта постановкой лучших опер последнего, наткнулось на противодействие бамбергских обывателей, для которых музыка Моцарта была «слишком высокой материей». Шаг за шагом приезжий прусский музыкант делался все более и более непопулярным у грубоватой баварской публики, смотревшей на театр, как мы ныне смотрим на кинематограф, то-есть как на средство самого легкого, а подчас и самого низменного развлечения.

После десятимесячной безуспешной борьбы Гофман принужден был отказаться от своего дирижерского поста и вновь заняться уроками пения и игры на фортепиано. Это роковое для Гофмана занятие, как всегда, действовало угнетающе на его самочувствие, но привело его—уже не в первый раз—к романтической вспышке любовных чувств. В течение короткого времени Гофман приобрел большое число учеников и, как остроумно заметила одна из его учениц, «стоило платить ему усиленный гонорар за его беседы, а не только за преподавание музыки». Но как тяжело давались эти уроки Гофману, свидетельствует запись в его дневнике об одном семействе, где он давал уроки игры на фортепиано: «Когда я, в условленный час, прихожу на занятия в эту семью и уже готов протянуть руку к звонку, какая-то тайная сила заставляет меня опустить протянутую руку, и я с ужасом представляю себе все те душевные мучения, какие я испытываю от преподавания музыки тупым и бездарным детям семьи».

Такой контраст между печальной действительностью и вечной мечтой художника о том высоком счастье, какое доставляет ему занятие искусством, сделал Гофмана писателем. Нужда заставила его наречь все свои способности для того, чтобы поддержать свое существование, а трагический конфликт в душе уносил его из мира реального в мир, населенный видениями его творческой фантазии. Так Гофман напал на мысль использовать свое писательское дарование и, в начале 1808 года, он обращается к редактору «Всеобщей Музыкальной Газеты» в Лейпциге, весьма известному в свое время музыкальному критику Рохлицу, с предложением давать для этого

журнала музыкальные рецензии и новеллы на музыкальные темы, которые кстати сказать в начале XIX столетия были весьма в ходу. Рохлиц немедленно ответил на письмо Гофмана и предложил ему в виде темы первого рассказа историю музыканта, гениально одаренного, но доведшего себя распутным образом жизни до нищеты и падения таланта. В качестве исторического примера Рохлиц привел фигуру любимого сына великого Иоганна-Себастьяна Баха, Вильгельма-Фридемана Баха (1710 — 1784) прославленного в свое время на всю Германию в качестве органиста и пианиста, но своим недостойным поведением погубившего и себя, и свое доброе имя.

Гофман не мог и желать лучшей темы. Перед его внутренним взором уже давно вырисовывался образ музыканта—гениального неудачника, каким отчасти он был и сам, неуравновешенного, всецело находящегося во власти постоянно меняющихся аффектов; ему стоило только обратиться к воспоминаниям собственной, богатой неожиданными контрастами, жизни, и «музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейслера» были закончены в несколько дней. Этот превосходный этюд, которым Гофман создал навсегда тип своего литературного двойника, вместе с гениальной новеллой «Кавалер Глюк», были отправлены Рохлицу и немедленно напечатаны последним в журнале. С этого момента Гофман сделался одним из ближайших сотрудников этого распространенного музыкального издания. Сам поэт скромно отмечает в своем дневнике: «Повидимому, моя литературная карьера началась вполне благополучно».

Едва ли Гофман мог положить более блестящее начало своей писательской деятельности. «Кавалер Глюк» навеян ему воспоминаниями о последнем пребывании в Берлине в 1809 году. Метко и ярко зачерченные образы повседневной жизни и неведомые, чужие призраки из мира иного—самым невероятным образом смешиваются в рассказе. Такая двойная игра поэтической фантазии придает совершенно особый колорит этому произведению Гофмана. Некоторые детали его напоминают одну из любимейших книг писателя—«Племянника Рамо» Дени Дидро, но общий замысел новеллы совершенно своеобразен, и с полным правом «Кавалера Глюка» можно назвать одним из подлинных шедевров мировой литературы. На той же высоте стоят и другие беллетристические вещи, напечатанные Гофманом в той же «Музыкальной Газете», а прежде всего гениальная поэма-рассказ «Дон-Жуан» (1812), глубокомысленнейший комментарий к опере Моцарта. Наряду с этими беллетристическими работами Гофман украсил страницы журнала и целым рядом критических отзывов о новинках музыкальной литературы, особенно о произведениях Бетховена; очерки эти и поныне могут почитаться лучшими анализами бетховенского стиля. В этом отношении заслуги Гофмана неоспоримы, и в его лице мы видим первого выдающегося представителя немецкой музыкальной критики.

Наряду со столь счастливо начатой литературной деятельностью, Гофман попрежнему проводит ночи за роялем, в непрерывном музыкальном творчестве, сочиняя музыку по всевозможным поводам, как по заказу, так и по велению

своей творческой фантазии. Из числа композиций бамбергского периода, полный список которых занял бы слишком много места, мы отметим лишь большое «Miserere» В-dur, произведшее сильное впечатление на прихожан бамбергского собора, где оно впервые исполнялось. В хоре этой церкви участвовал в качестве первого тенора и сам Гофман.

С течением времени наступил также благоприятный для Гофмана поворот бамбергских театральных дел. С 1810 года руководство местным театром перешло в руки давнишнего друга Гофмана, Франца Гольбейна, человека, одаренного несомненным вкусом и составившего себе уже хорошее имя в качестве драматурга. Он немедленно пригласил Гофмана театральным композитором, декоратором, архитектором. О заслугах Гольбейна в деле реорганизации бамбергского театра Гофман напечатал интересную статью в «Журнале для эlegantного света». В Бамберге теперь стали даваться все классические оперы, главным образом Моцарта. В области драматической литературы Гофман побудил своего друга поставить впервые на немецкой сцене драмы великого испанского поэта Кальдерона, впоследствии любимого автора Вагнера, в переводе Шлегеля. Декорации к Кальдероновским пьесам были написаны самим Гофманом. Гициг нашел среди бумаг Гофмана «превосходно отделанные и изящно раскрашенные эскизы этих декораций». Кроме того, Гофманом разрисовано было фресками несколько зал в Альтенбурге, близ Бамберга, где поселился один из его друзей, доктор Марк. Все эти живописные работы Гофмана, к сожалению, исчезли бесследно, и мы можем получить весьма неполное представление о несомненном таланте Гофмана-рисовальщика лишь по двум-трем, случайно сохранившимся в Бамбергской городской библиотеке рисункам поэта. Это тем более жаль, что сам Гофман сомневался в том, предназначен ли он природой быть живописцем, или художником слова, и свое умение владеть карандашом едва ли не ставил выше своего писательского дарования.

Впечатления бамбергской жизни нашли отражение в различных эпизодах новелл и романов Гофмана. Посещения католических монастырей близ Бамберга, странные фантастические предания, услышанные им от монахов послужили мотивами для «Элексиров Дьявола». Поездка в близлежащий Нюрнберг подала ему мысль о рассказе «Мастер Мартин-бочар», прототипе «Нюрнбергских Мастерзингеров» Рихарда Вагнера. Наконец, один из самых проникновенных поэтических образов Гофмана — в «Коте Мурре», бесконечно нежный, овеянный неземной прелестью лик Юлии—идеализует ученицу Гофмана, Юлию Марк, с которой он познакомился в доме ее родителей, представлявшем своего рода музыкально-артистический центр Бамберга.

Любовь Гофмана к Юлии Марк исполнена глубокого трагизма, как любовь музыканта вообще, ибо она ничего не имеет общего с обыденной любовной страстью. Это было чистое романтическое чувство, несколько не нарушавшее семейного уклада жизни Гофмана. В одном месте «Крейслерианы» капельмейстер, alter ego Гофмана, говорит следующее: «Все люди разделяются на две неравных группы: одна из них состоит из просто добрых

людей, плохих и, быть может, совсем не музыкантов, другая же часть только из музыкантов. Все они стремятся быть счастливыми, каждый на свой манер. Просто добрые люди легко влюбляются в пару красивых глаз, протягивают свои руки к особе, вызывающей в них приятное ощущение, окружают прелестницу неким кругом, который становится все уже и уже и наконец обращается в венчалное колечко». С любовью же музыканта дело обстоит совсем иначе: «Случается, что невидимые руки внезапно удаляют завесу, покрывающую глаза музыканта, и вот он, шествуя по земле, внезапно видит перед собою ангельское видение, которое до сих пор таилось в его груди, как неизведанная, сладкая тайна. И тогда вспыхивает в нем чистый небесный огонь, дающий лишь свет и тепло, без разрушительной силы огненной стихии, и все восхищение, все беспредельное блаженство зарождающейся жизни охватывает его душу, и тысячи щупальцев протягивает дух, чтобы охватить ту, чей образ он узрел; и никогда он не овладевает ею ибо томление по ней бесконечно, а она, она сама—предчувствие высшего бытия, пронизывающего своими лучами душу художника, как пение, картина, стихотворение». Юлия Марк, по уверению биографа Гофмана, который почерпнул сведения от одного из бамбергских жителей, не выделялась никакими особыми дарами или физической красотой. Но, повидимому, она обладала прекрасным голосом, ибо иначе, такой тонкий ценитель вокального искусства, как Гофман, не стал бы столь неизменно превозносить ее пение в своих произведениях. Повидимому, именно ее пение действовало с особой силой на творческую фантазию Гофмана, ибо ни разу ее имя не упоминается на страницах гофмановского романа вне связи с чарующими качествами ее голоса. Глубокую горечь Гофману пришлось испытать при виде того, как эта детски наивная девушка была выдана стараниями ее матери за богатого негодяя, к которому Гофман питал невыразимое отвращение. О том, как мучительно переживал он судьбу девушки, свидетельствует запись в его бамбергском дневнике, а также страницы из фантастической пьесы в манере Калло «Известие о последних судьбах собаки Берганца», где описывается брачная ночь прелестной, чистой девушки и отвратительного пьяного насильника. Любовь к Юлии была светлым лучом на вечно омраченном глубокими тенями жизненном пути Гофмана. Еще за год до смерти своей он выражал надежду вновь встретить Юлию, жестоко страдавшую под гнетом злосчастных супружеских отношений. «Передайте ей», просил он друга, «что память о ней неизменно живет в моей душе, если только можно назвать памятью то, чем преисполнена вся душа человека. Скажите ей, что ее ангельский образ, олицетворяющий всю красоту неба, всю прелесть женственности, все чары детской чистоты, никогда не покинет меня до последнего жизненного вздоха».

Эти тяжелые для Гофмана переживания смягчены были однако и более радостными эпизодами. В истории поэтического творчества Гофмана бамбергский период знаменует собою начало его настоящей литературной деятельности. Здесь он нашел также впервые издателя для своих новелл в лице местного винооторговца Кунца, не лишнего комических черт мецената

из купеческой среды. Гофман в 1812 году решил издать отдельной книгой ряд новелл, напечатанных им во «Всеобщей Музыкальной Газете». Незадолго до этого увиденное им у одного из местных любителей собрание гравюр Калло настолько восхитило самого Гофмана, что он решил назвать свой сборник «Фантастическими пьесами в манере Калло». До нас дошел, между прочим, договор между Кунцем и Гофманом, и любопытно, что в этом документе поэт собственноручно к своему имени прибавляет еще и прозвище Амадей, в память обожаемого им Моцарта. К музыкальным новеллам Гофманом присоединен был еще и разговор собаки Берганца, в которой так реально описана была история несчастной Юлии Марк, что Кунц настоял на исключении некоторых деталей чрезмерно портретного характера.

Тому же Кунцу принадлежит и небольшая книга, в которой он описывает свои встречи с Гофманом в Бамберге. В этой книге, содержащей целый ряд любопытных подробностей, Кунц, между прочим, рисует нам образ жены поэта, тихой Микалины. Он характеризует ее, как чрезвычайно простую, скромную, добродушную женщину, терпеливую к резким переменам настроений у Гофмана, но в интеллектуальном отношении далеко неравную своему гениальному супругу. До конца жизни она оставалась верным другом и участником его радостей и страданий. Но владела ли эта нежная, добрая, терпеливая женщина тайной его бурной, стихийно волнуемой души?

В 1812 году друг Гофмана, Гольбейн, прекратил свою театральную антрепризу, и поэт вследствие этого вновь остался без всяких средств к существованию. Но, никогда не смущавшийся от жизненных неудач, Гофман в июле того же года решил написать большую оперу на прекрасный романтический текст «Ундины»—Фукке. Сам автор текста берется составить либретто для Гофмана. Неизменный спутник его бамбергских дней, Кунц рассказывает всевозможные фантастические небылицы о зарождении этого крупнейшего музыкального произведения Гофмана. Из всех подробностей, им сообщаемых, нам представляется достоверною лишь одна, а именно, что прибытие либретто от Фукке было «обильно спыснuto превосходным сорокалетним красным вином». Вместе с тем, в дневнике Гофмана попадаются и следующие записи: «Вчера продал свой сюртук, чтобы иметь на что пообедать». В марте 1812 года Юлия вышла замуж за гамбургского купца Георга Гренеля. Гофман заносит в этот день в свой дневник: «Ужасно комическое настроение; пронизываю над самим собой, примерно как у Шекспира, у которого люди танцуют вокруг открытых могил своих». Музыкальные композиции несколько поднимают его настроение, но не надолго. Новый 1813 год «начинается для него в невыносимо тяжелых обстоятельствах». Необходимо искать новых путей в жизни. В это время Гофман узнает, что в Лейпциге есть вакантное место капельмейстера при тамошней оперной труппе. В марте, благодаря содействию Рохлица, он получает предложение занять это место. 18 марта заносит в свой дневник: «Заклучил окончательный договор с лейпцигским директором Иосифом Секондой. Радость безмерная!» 21 марта он покидает окончательно Бамберг.

Рано утром, в шесть часов, Гофман, вместе с женой своей, направился в Дрезден, где должен был встретиться с Секондой. Уже в течение пятидневного пути, повсюду стали чувствоваться признаки надвигающейся военной грозы, а когда 25 апреля 1813 года он прибыл в Дрезден, то не нашел уж здесь директора труппы, к участию в которой был приглашен. Это обстоятельство должно было весьма неприятно отозваться на настроении Гофмана, так как, надо полагать, он прибыл сюда без всяких денежных средств. Но это тяжелое настроение было развеяно неожиданно радостной встречей с Гиппелем, который прибыл в Дрезден в свите прусского короля, и Гофман убеждается, что «под большой звездой Красного Орла попрежнему бьется дружеское сердце». Однако, уж через несколько дней Гиппель покидает Дрезден, с отступающими прусскими войсками, а 8 мая в пять часов, при звоне всех колоколов, торжественно вступает в город император Наполеон. В этот момент русские войска открывают огонь по городу, и Гофмана рикошетная пуля контузит в ногу. Тем не менее, уже 10 мая поэт сообщает, что он начал новый рассказ, «Магнетизер». Секонда вызывает своего «музик-директора» в Лейпциг, где теперь находится его труппа, и весь следующий год проходит в непрерывных поездках между Лейпцигом и Дрезденом, так как оперной труппе, в которой служит Гофман, приходится почти ежемесячно менять место своего пребывания из-за военных событий. Во время первой же поездки из Дрездена в Лейпциг его постигло несчастье, которое произвело на него очень сильное впечатление: дорожная карета, в которой он ехал вместе со своей женой, опрокидывается при повороте с большой дороги, и бедная Михалина получает при этом столь тяжкое повреждение головы от упавшего на нее сундука, что положение ее в первые минуты кажется безнадежным. Это случилось 22 мая, а 24-го он уже дирижирует первой оперной репетицией моцартовской «Свадьбы Фигаро». Через четыре недели мы вновь видим Гофмана в Дрездене, и здесь он пишет свою гениальную новеллу «Золотой горшок». Вслед затем в Дрездене вновь воцаряется кровавый призрак войны. 23 августа гул орудий возвещает о прибытии русских и прусских войск. Гофман продолжает усердно работать над композицией «Ундины». «Я работаю с высшим напряжением сил, да и что иное можно делать в это ужасное время». 26 и 28 августа—дни большого дрезденского сражения. Гофман спешит к месту боя в качестве наблюдателя. Около него рвутся гранаты. Гофман возвращается в свою квартиру, находящуюся в полосе обстрела, и со стаканом вина в руках наблюдает за отступлением прусских войск. «Что наша жизнь», читаем мы в его дневнике, «даже куска раскаленного железа мы не в состоянии вынести. Да сохранит господь мое спокойствие в дни великих опасностей». Все эти впечатления описаны им, как выражается Гофман, «курьезным образом» в «Видениях на дрезденском поле сражения» и в небольшом диалоге «Поэт и композитор», историческим фоном которого служат дрезденские события 1813 года.

Сохранилось описание внешнего облика Гофмана в эти тяжелые дни, принадлежащее перу дрезденского новеллиста Фридриха Лауна. Лаун рассказывает следующее: «Я часто посещал одно кафе на углу Морской улицы.

В одной из комнат мое внимание обратила на себя маленькая фигура человека, сидевшего обычно в углу. Этот маленький человечек—был Гофман. Часто сидел он там, погруженный в глубокое размышление, и вдруг, без всякой внешней причины, вскакивал со стула, ожесточенно бежал затем назад и вперед по комнате... Его физиономия при этом менялась ежесекундно, каждый миг его умное лицо выражало другое настроение. Темные пронзительные глаза свидетельствовали о чрезвычайно бурной жизни чувств, и губы его все время изгибались иронической усмешкой, так что становилось жаль, что этот молчаливый замкнутый человек столь скуп на слова. По временам он отодвигал свой стул в самый отдаленный угол, повидимому для того, чтобы дать возможность своему лицу корчить самые странные гримасы».

В октябре 1813 года, после битвы при Лейпциге, Гофман отмечает в своем дневнике: «Император разбит. Передо мной вновь раскрываются вполне обоснованные надежды на радостное существование моим искусством». Гофман, очевидно, надеялся, что с прекращением военных действий «вновь громко заговорят умолкнувшие музы». Но радость его оказалась преждевременной. В декабре 1813 года он возвращается вместе с труппой Секонды в Лейпциг и новый год встречает «в приятном сознании собственной славы». По заказу неизвестного нам лица он, в течение нескольких дней, пишет большую симфоническую композицию—«Сражение при Лейпциге». Одновременно с этим он начинает работу над «Ночными рассказами», которые, однако, были опубликованы позднее, в 1817-году. Внезапная болезнь прерывает эти литературные занятия. Когда же, по выздоровлении, он возвращается к своей дирижерской деятельности, неожиданное столкновение с Секондой, которого Гофман сам аттестует, «как очень милого, но очень глупого человека», заставляет его покинуть театр. Вновь Гофман с больной женой очутился без всяких средств, почти на улице. Постоянные злоключения его артистической карьеры настолько удручающе подействовали на поэта, что без долгих размышлений он с радостью согласился, по совету Гиппеля, возвратиться на прежнее свое место по министерству юстиции и, осенью 1814 года, после долгих лет скитаний, он прибыл, вместе со своим «любимым Мишей», в Берлин.

В Берлине жизнь Гофмана начинает приобретать с каждым годом все более и более спокойный характер. Правда, в кругу сослуживцев на Гофмана смотрели первоначально не без оттенка иронии, и «бюрократический Олимп» взирал на «это экзотическое украшение ведомства, как на какой-то лишний придаток», так, по крайней мере, жалуются сам Гофман. Однако поэту не стоило особого труда рассеять это предубеждение, и в самый короткий срок он своей исполнительностью и аккуратностью достиг всеобщего признания.

Быстро прошел он все ступени служебной иерархии и в 1821 году занял весьма ответственный пост в высшей апелляционной инстанции. Но самого Гофмана не очень-то радовали его служебные успехи, и он неоднократно сравнивал свою судебную деятельность со скалой, к которой для

вечных мук прикован Прометей. Все его помыслы были направлены на любимое музыкальное искусство, и не вина Гофмана, что неоднократно его попытки устроиться в качестве капельмейстера при каком-либо из берлинских театров каждый раз оказывались бесплодными.

В литературных кругах автор «Фантастических пьес в манере Калло» был принят необычайно радушно. Вскоре у него завязались тесные дружеские отношения с поэтами-романтиками, особенно с Шамиссо и Фуке. С Фуке его объединяла совместная работа над «Ундиной», но и весь рыцарский образ этого, в свое время столь популярного, поэта чрезвычайно привлекал Гофмана.

Эти чисто человеческие симпатии к Фуке особенно ярко сказались в обрисовке собеседника, в разговоре «Композитор и поэт», где под поэтом надо разумеать несомненно Фуке. Произведения же Шамиссо, в особенности его «Петер Шлемиль», оказали сильнейшее влияние на Гофмана, как литератора. Однажды Гофман даже позволил себе некоторую дружескую мистификацию, приписав, в письме к своему издателю Кунцу, один из более поздних своих рассказов—«Гайматохара»—Шамиссо. Рассказ этот мало известен среди широкой публики, но чрезвычайно характерен для Гофмана. Случайные встречи Гофман имел также с Людвигом Тиком, посетившим на короткое время Берлин в 1814 году, и Клеменсом Брентано, вероятно около 1816 года.

Уже в 1815 году Гофман обратил на себя внимание берлинских кругов в качестве музыканта. 22 октября в королевском театре исполнена была его музыка к торжественному прологу Фуке, а 3 августа 1816 года впервые поставлена «Ундина». «Моя опера», писал тогда Гофман Гиппелю, «вызвала всеобщее брожение и бесконечную болтовню, что надо приписать только тексту, который встретил оппозицию со стороны всех берлинских филлистеров. Одним этот текст казался слишком преисполненным мистических намеков, другие находили автора слишком набожным. Третьи порицали стихи, но все единогласно хвалили музыку и декорации, действительно самое гениальное из всего того, что я видел в этой области» (Декорации были написаны архитектором Шинкелем, по указаниям самого Гофмана). Более двадцати раз подряд была поставлена эта опера. Но случилось несчастье—внезапный пожар уничтожил королевский театр, и вместе с ним погибли в огне все декорации к «Ундине». О переносе постановки в другой большой королевский театр Гофман и слышать не хотел, так как его опера ему казалась неподходящей для исполнения на большой сцене, и таким образом «Ундина» до сегодняшнего дня осталась невозобновленной. Все перипетии, связанные с постановкой «Ундины», Гофман изложил в своем диалоге «Страдания театрального директора».

Чрезвычайно плодотворным оказался берлинский период и в отношении писательской деятельности Гофмана. В 1815 году появился последний из четырех томов его «Фантастических пьес в манере Калло», среди которых «Происшествие в ночь на новый год» написано в Берлине и отражает впечатление берлинской жизни. Второй этап образует двухтомный роман «Эле-

ксиря Дьявола» (1815—1816 г.). За ними следуют «Ночные рассказы» (1817 год), в которых творческая фантазия Гофмана обращена в сторону демонического. Между 1819 и 1821 годом Гофманом выпущены были четыре тома рассказов, объединенных в общем цикле «Серапионовых братьев». Наконец, в 1820 и 1821 году напечатан роман «Мировоззрение Кота Мурра вместе с отрывками из биографии Иоганна Крейсера в случайных листах макулатуры». Это наиболее значительное произведение Гофмана осталось неоконченным, ибо поэт предполагал к первым двум томам своего романа присоединить еще третий, под заглавием: «Светлые часы помешанного музыканта», главным действующим лицом которого должен был быть несчастный, впавший в безумие капельмейстер, литературный двойник самого Гофмана. Но даже самый план этого заключительного тома унесен был поэтом в могилу.

Совершенно фантастическая работоспособность Гофмана не мешала ему, однако, уделять немало времени общению с друзьями и посещению принятых в то время «эстетических чаепитий» у лучших представителей берлинского интеллигентного общества, куда наперерыв приглашали Гофмана, сделавшегося теперь наиболее модным писателем. С обычной тонкой иронией Гофман следующим образом описывает свое времяпрепровождение: «От семи до восьми часов я был в одном доме, где умные люди пили чай с ромом, а от восьми до одиннадцати в другом, где опять умные люди пили чай с ромом». Его биограф рассказывает нам о берлинских годах Гофмана следующее: «По понедельникам и четвергам Гофман бывал утренние часы на заседаниях судебной палаты, остальные дни он работал дома. Вечерние и ночные часы он регулярно проводил в винном погребе. Если же он по вечерам бывал в литературных кружках,—а в последние годы он успевал посещать даже по два собрания в вечер,—то, тем не менее, отправлялся все-таки в винный погреб и оставался там до утра. Никогда Гофман не возвращался к себе домой ранее рассвета». Но к этому сообщению Гицига надо относиться с большой осторожностью. Во-первых, Гофман вовсе не считал нужным посещать все литературные чаепития в Берлине, чтобы, в качестве модного писателя, служить приманкой для посетителей салонов. Напротив того, мы знаем, что салонная болтовня об искусстве и литературе в берлинских гостиных внушала поэту отвращение, и он неоднократно высказывался весьма недвусмысленным образом о пустоте и ограниченности берлинских эстетов, что значительно подрывало его популярность в некоторых кругах. Однако Гофман очень любил общество остроумных и любящих поэзию людей, и потому он даже в последние годы своей жизни продолжал поддерживать обширные связи в литературно-художественном мире Берлина. Во-вторых, с легкой руки Гицига, о Гофмане создавалось представление, как о неумеренном любителе вина. Но сам виновник этой легенды опровергает такое обвинение. «Он пил», так рассказывает Гициг, «для того, чтобы «взвинтить» себя. Для сего вначале, когда он был еще крепок, необходимо было небольшое количество вина, впоследствии—больше. Но если он бывал уже «взвинчен», как он выражался, и находился в экзальтированном

настроении—для чего иногда достаточно было полбутылки вина и одного внимательного слушателя, то выбрасывал целый фейерверк остроумных слов и фантастических образов, часто в течение пяти-шести часов, очаровывая своим красноречием окружающих. Когда же он не находился в такой экзальтации, то никогда не проводил праздное время в винном погребе. Он внимательно наблюдал окружающих и отмечал все их странности, особенности и трогательные черты. Все это служило ему материалом для его художественных произведений и он тут же набрасывал свои эскизы карандашом или пером. И в каждом разговоре с друзьями он всегда мог сообщить какие-нибудь пикантные курьезы из мира своих наблюдений». Отметим еще и слова самого Гофмана о влиянии вина на продуктивность художественного творчества. «Рассказывают много о том», так пишет он в «Фантастических пьесах», «что артисты вдохновляют себя употреблением крепких напитков, называют имена музыкантов и поэтов, которые могут работать только в таком состоянии. Но я не верю этому. Однако несомненно, что вино возбуждает более быстрый ток идей, когда творческий дух художника от бессознательного обдумывания переходит к ясному творчеству. Я не могу назвать это сравнение особенно благородным, но фантазия представляется мне в виде жернова, приводимого в движение потоком, в который художник льет вино—и тогда весь внутренний механизм начинает вращаться с усиленной быстротой».

Излюбленным винным погребом Гофмана был погреб Лютера и Вегенера на Шарлоттенштрассе. Здесь его постоянным собеседником был гениальный артист Людвиг Девриен. Это была натура очень близкая самому Гофману, и за последние годы жизни поэта Девриен был самым интимным его другом. Вокруг обоих друзей с течением времени образовалась группа молодых берлинских поэтов и артистов. Беседы за вином касались главным образом вопросов искусства, и выступления Девриена на сцене часто служили исходной точкой оживленных разговоров. Старый анекдот рассказывает о том, как Девриен, чрезвычайно дороживший мнением Гофмана, однажды получил от него подробное указание, как играть Фальстафа во второй части Генриха IV. Сохранилось и несколько рисунков Гофмана, изображающих его и Девриена за стаканом доброго вина.

Наряду с этими встречами у Лютера и Вегенера Гофман собирал своих друзей также у себя на квартире в определенный день недели. Эти еженедельные собрания друзей увековечены им в цикле рассказов «Серапионовы братья». Совершенно случайно начало этих собраний пришлось на день святого Серапиона, и отсюда самое содружество получило название «Серапионовы братья». Отдельные участники этого содружества почти портретно изображены в рассказах Гофмана, объединенных названием этого кружка, при чем Гофман отождествлял себя с Киприаном, Оттомаром был Гициг, а Винценц изображает доктора Давида Корева, в высокой степени оригинального врача, ярого сторонника магнетизма, которым особенно увлекался Гофман. Наконец, под именем Сильвестра изображен поэт Карл Контесса, автор небольших пьес, довольно долгое время державшихся

в репертуаре берлинских театров. Собрания «Серапионовых братьев» происходили от 1816 до 1820 года и прекратились лишь тогда, когда стали появляться первые признаки болезни, сведшей Гофмана в могилу.

Чрезвычайное переутомление нервов, вызванное совершенно исключительной писательской продуктивностью Гофмана, неправильный образ жизни и, наконец, служебные неприятности, вызванные назначением его членом комиссии по расследованию политических преступлений, стали проявляться в симптомах тяжелой меланхолии. Независимый и честный характер Гофмана, который, несмотря на свой «аполитизм», был всегда сторонником освободительных идей, зарождавшихся в ту пору в Пруссии, заставил его выступить перед членами комиссии с протестом по поводу реакционной политики правительства и насилий, чинимых им над судебной совестью. Он настойчиво требовал своего перевода из этой комиссии. «Можешь представить себе», писал он в июне 1820 года Гиппелю, «в каком я нахожусь настроении, видя своими глазами, как сплетается целая сеть гнусного произвола и дерзостного неуважения ко всем законам». В июле 1820 года Гофман предлагает издателю еще незаконченную им сказку «Повелитель блох», в первой главе которой с едким сарказмом обрисован главный руководитель вышеназванной комиссии Кампц. Может быть, со слов самого Гофмана в министерстве юстиции стало известно об этом его сатирическом рассказе и было сделано распоряжение о конфискации рукописи. Сам же Гофман должен был быть выслан из Берлина в отдаленнейший уголок Восточной Пруссии, город Инстербург, под строжайший надзор.

Только смертельная болезнь Гофмана спасла его от этой ссылки. Мучительное воспаление нервов, от которого он страдал с начала 1822 года, оказалось предшественником страшной болезни—сухотки спинного мозга. В таком состоянии Гофману приходилось давать объяснения комиссии по поводу своей политической неблагонадежности. В долгие бессонные ночи перспективы отъезда из Берлина в глухой уголок Пруссии казались ему ужасным несчастьем, и, тем не менее, он нашел в себе силы продиктовать последнюю свою новеллу «Угловое окно моего двоюродного брата»—один из наиболее блестящих образцов его психологического анализа. Единственным утешителем в эти безнадежные дни был Гиппель, живший тогда как раз в Берлине. С нежной преданностью ухаживала за больным и его жена. Ясность ума и способность пронизывать над самим собой не покидали его до последней минуты. Как и у Гейне, у Гофмана была сделана попытка возбудить его жизненную энергию прижиганием каленым железом. И когда однажды Гициг, через час после операции, пришел к нему, он с тем же юмором, какой не покидал в последние часы и Гейне, спросил вошедшего: «Вы чувствуете как здесь пахнет жареным?» Утром 25 июня раны на спине Гофмана открылись; он впал в беспамятство, но затем пришел в себя и призвал переписчика, чтобы закончить диктовку рассказа «Враг», начатого им незадолго до этого. Его жена постаралась отговорить его от такого умственного напряжения; он разрешил повернуть себя лицом к стене и через несколько минут, в одиннадцать часов утра, скончался. День спустя, в погреб Лютера со-

брался кружок его друзей для поминок за чашей пунша, и звон бокалов смешался со звоном похоронного колокола на последнем пути поэта к могиле. Так, в горе и страданиях, окончил свои дни «странствующий энтузиаст», поэт, музыкант и живописец, для которого весь реальный мир был лишь жалким подобием той светлой сферы высшего бытия, куда стремилась неизменно его душа.

Литературное творчество Гофмана может быть вполне понято лишь в связи с личными судьбами поэта, и жизнь его больше, чем жизнь какого-нибудь другого писателя, представляет собою комментарий к его литературным произведениям. Сам Гофман, устами капельмейстера Крейсlera, говорит о себе, что «природа, создавая его, испробовала новый рецепт, этот опыт оказался неудачным, ибо она наделила его чрезмерно чувствительным нервным аппаратом и не примешала к его пламенной фантазии достаточной доли флегмы. Таким образом нарушено было то равновесие, какое необходимо художнику, чтобы жить в этом мире и творить произведения, в лучшем смысле этого слова необходимые человечеству». Такая самохарактеристика раскрывает нам тайну творчества Гофмана. Это был человек, в натуре которого сталкивались самые противоречивые начала. Вся его жизнь полна необычайных переживаний, и, когда читаешь произведения Гофмана, фантастические их образы, несмотря на всю причудливость, выступают не как привидения иного, чуждого мира, а как явления действительности, среди которых действуют и страдают живые лица, выводимые поэтом. Творческое воображение Гофмана рисовало ему совершенно определенную картину окружающего мира, но поэт, при соприкосновении с действительностью, с ужасом замечал, что явления реальности совершенно не соответствуют его воображаемому миру. Однако Гофман, от природы одаренный темпераментом борца, не замыкался односторонне в мире своей фантазии, и в рассказах своих он повсюду старался раскрыть присущий всем явлениям жизни фантастический элемент, как нечто естественно необходимое.

Гофман соткан был из ряда противоречий. Одаренный от природы разнообразными талантами, всегда мечтавший отдаться литературной и артистической деятельности, он в практической жизни был чрезвычайно пунктуальным, исполнительным прусским чиновником и с отменной добросовестностью исполнял все поручения, возлагаемые на него по должности. Как большинство лиц в его рассказах, он живет двойной жизнью, попеременно проявляя свои творческие силы то в мире фантастическом, то в мире реальном. Огненная фантазия и холодный анализирующий ум сочетаются у него воедино. Глубокая меланхолия сменяется безудержным весельем, переходящим иногда в форму совершенного гротеска. Припадки меланхолии и беспричинного ужаса преследовали Гофмана до самой его кончины. Он часто видел перед собою потусторонние призраки, и двойная игра его поэтического воображения рисовала ему неизменно образ его двойника, таинственного и страшного. Эта идея двойника, второго «я», глубоко обоснована в самом художественном мировоззрении Гофмана и связана с тем феноменом двойного сознания, которое присуще всем людям, живущим не только в мире реаль-

ности, но и в мире фантазии. Такой мотив встречается также и у других романтиков, но ни у кого он не проявляется так сильно, как у Гофмана.

Вследствие этих противоречий в натуре Гофмана, он необычайно быстро переходил от одного настроения к другому. Его дневники свидетельствуют о фантастически быстрой смене различных переживаний, и это необычайное богатство эмоциональных оттенков собственной психики давало ему обширный материал для литературно-творческой работы. Из плена действительности он всегда стремился «путем экзальтации» перенестись в иной мир совершенной свободы. «Лишь тогда, когда я сам себя фантастирую», пишет он однажды в своем бамбергском дневнике, «я становлюсь совершенно свободным». И все его жизненные впечатления легко переходили в эту высшую сферу, где царит беспредельно фантазия. Земные женщины, которых он любил, обращались у него в небесные видения, подобно Юлии Марк; простые, милые немецкие студенты—в представителей высшего мира духов, как в несравненном «Золотом горшке», добрая тетюшка София—в фею Розальбведеру («Маленький Цах»). Последние годы он часто искал эти экзотические настроения в вине. Но когда он, среди родственных ему по духу артистов, сидел за бокалом шампанского у Лютера и Вегенера, он возносился в призрачное царство, откуда тысячами красочных оттенков изливалась красота на его поэтические произведения. Но одно искусство неизменно окрыляло его фантазию и возносило его над всеми несовершенствами жизни—то было искусство звуков. Музыка была для него наиболее яркой выразительницей мира чувств, и язык ее с ясностью говорил ему о «тех великих божественных чудесах, что происходит в глубине человеческого духа». Музыка, вернее слияние его «я» с произведениями гениальных композиторов, сделали впервые Гофмана писателем, и первые его новеллы посвящены были великим теням Глюка и Моцарта. Но с детских лет он также воспитан был на чтении шедевров мировой литературы. Шекспир, Раблэ, Сервантес, Кальдерон, Гюг, Стерн, Гете, Шиллер, Жан-Поль, Новалис, Тик, Клейст и Байрон—были его всегдашними любимцами, и произведения их он изучал с глубоким проникновением, о чем свидетельствуют его чрезвычайно верные литературные характеристики этих «вечных его спутников». Сильно возбуждали его фантазию также и произведения изобразительных искусств, и многие новеллы его навеяны были картинами, виденными им на выставках. Мы уже указывали выше на то, какое глубокое впечатление произвели на него гравюры Калло. Именем этого удивительного мастера назван целый цикл его замечательных рассказов. Менее значительные его современники, живописцы Кольбе и Гуммель, вдохновили Гофмана на рассказы «Фермата» и «Дождь и Догаресса». Свои собственные рассказы и сказки он иллюстрировал фантастическими рисунками, а в иных случаях прибегал и к образам, заимствованным у великих художников, чтобы создать известное поэтическое представление.

Но главный материал своих рассказов Гофман, несомненно, почерпал из гущи окружающей жизни. Его дар наблюдения был поразителен. В его фантазии зарисовывались с необычайной быстротой и отчетливостью все явле-

ния жизни, и часто, как более поздние художники-импрессионисты, он любит указывать самым точным образом ту историческую или бытовую обстановку, среди которой зародился у него тот или иной образ. Мельчайшая деталь, мимо которой равнодушно прошел бы всякий другой художник, живейшим образом возбуждает его фантазию и придает его рассказу особый сочный колорит. В этом виртуозном умении пользоваться мелкими литрихами, проявляется огромное мастерство Гофмана. Он умеет в нескольких сжатых фразах очертить с такой четкостью всю обстановку рассказа, как немногие художники слова. Образцовая ясность его стиля достойна Гете и Клейста, а в отношении богатства языка и живости художественного изображения он во многом превосходит своих великих предшественников. Глубокое чувство музыкального ритма речи, чувство пластичности и точный, научный образ мыслей—вот те основные элементы, из коих складывается литературный стиль Гофмана.

Необычайная популярность Гофмана долгое время основывалась на тех элементах волшебства и сказки, которые преобладают во многих его произведениях. Широкая публика еще поныне готова смотреть на Гофмана, как на своего рода писателя для детского возраста, не замечая глубокого идейного и психологического содержания его новелл. Действительно, Гофман жил в период, когда поэтами-романтиками впервые стали собираться сокровищницы немецких народных сказок, и он охотно обращается к этому источнику, бьющему из изначальных глубин народного творческого духа. Нередко он также переносит свои рассказы вглубь германской истории, но именно этот исторический элемент—наиболее слабая сторона творчества Гофмана, и поэт, верный своей манере, любит соединять исторические данные с образами, заимствованными из современной ему действительности.

Как литературное явление, Гофман занимает совершенно особое место в истории немецкой поэзии. Его трудно причислить к какой-либо литературной группе, столь оригинально и глубоко его творческое дарование, и столь своеобразна манера его письма. Ощущение вечного противоречия между миром действительным и миром, созданным воображением поэта и ощущаемым им, как высшая реальность, выражается в том ироническом миро-созерцании, которым проникнуты все произведения Гофмана. Юмор проявляется в романах и новеллах Гофмана в бесконечном множестве оттенков и эта особенность его творчества до известной степени сближает Гофмана с такими поэтами романтической иронии, как Жан-Поль, а отчасти и Тик. Но это чувство юмора у Гофмана совершенно органически связано с самым характером его поэтического творчества, в котором элементы реальный и фантастический играют одинаковую роль. Юмор освобождал сознание поэта от трагического противоречия идеала и жизни и служил ему наиболее действительным оружием против человеческой пошлости и грубости. Несомненно, что в начале своей литературной карьеры Гофман воспользовался уже готовыми образцами романтической иронии у Тика и Brentano, и в манере Тика выдержана, например, его «Принцесса Бландина», написанная в 1814 году, задуманная однако гораздо раньше этого времени. Но с дальней-

шим литературным развитием Гофмана ирония обращается для него в какую-то мировую силу, как «ирония судьбы», в том глубоком смысле этого слова, какое придавали ему античные поэты.

Способности Гофмана были необычайно разнообразны и уже с ранней юности они проявлялись как в области поэзии, так и в музыке и живописи. Как писатель, Гофман был также чрезвычайно разносторонен, и количество созданных им поэтических образов беспредельно велико. Поэтому понятно то огромное влияние, какое он имел на своих современников и последователей. Что Гофман пользовался огромным успехом у немецкой читающей публики начала XIX столетия, об этом имеются многочисленные свидетельства.

Все, что писал Гофман, поглощалось самыми широкими читательскими кругами, и книги его расходились в огромном количестве экземпляров. Но чем более возрастал его успех у широкой публики, тем более скептически стали относиться к Гофману в литературных кругах. После кончины Гофмана великий Гете, в чрезвычайно резкой форме, выражал свое сожаление о том, что «болезненные порождения этого таланта были столь долгие годы распространены в Германии, нанося огромный ущерб здоровому поэтическому восприятию читателей». Подобно Гете, судило и большинство немецких писателей того времени, и Гейне рассказывает, что к концу жизни о Гофмане все люди с литературным вкусом и поэтическим чутьем и слышать не хотели.

В начале тридцатых годов свершается поворот и у читательской массы по отношению к Гофману: его произведения теряют всякий интерес новизны и совершенно перестают волновать публику. Но тут совершается чудо «возрождения» Гофмана, и лучшие представители литературного мира вновь возвращаются к великому поэту-фантасту. Первые признаки этого «возрождения» стали наблюдаться, однако, не на немецкой почве, а во Франции, подтверждая и по отношению к Гофману истину о том, что «нет пророка в своем отечестве». Первым обратил внимание французской публики на Гофмана Сент-Бев в 1830 году. За ним последовали: Бальзак, Альфред де-Мюссе, Теофиль Готье и Бодлер, наиболее восторженные его ценители. Не менее сильным было и влияние Гофмана на английскую литературу, от Чарльза Диккенса до Оскара Уайльда, а среди американских поэтов Эдгар По является наиболее близким по духу к Гофману.

В немецкой литературе влияние Гофмана, с течением времени, стало сказываться все сильнее и сильнее. Гейне, Геббель, Людвиг, Мерики, Шторм, несмотря на различие их поэтических индивидуальностей, отразили в своем творчестве в значительной мере Гофмана. Но особенно сильным сказалось обаяние его своеобразного гения именно в той отрасли искусства, которую больше всего любил сам поэт. Мы говорим о музыке. Шуман и Вагнер в своих произведениях следовали гофмановским поэтическим мотивам: Шуман—в своей вдохновенной «Крейслериане», Вагнер—в двух текстах своих музыкальных драм, в «Тангейзере» и «Нюрнбергских мастерах пения», навеянных сюжетами рассказов Гофмана из цикла «Серапионовых братьев».

Немало общего также между теоретическими взглядами Вагнера на музыкальную драму и гофмановскими статьями на эту тему. Как Вагнер, так и Гофман, выражаясь словами Шлегеля, были «циклическими существами», ибо творческий дар их одновременно проявлялся в разных областях искусства. Темперамент, живая фантазия, художественно-конструктивный талант, все то, что отличает гений Вагнера, было присуще и Гофману. Но последнему не доставало той железной энергии, благодаря которой творец «Парсифаля» осуществил до конца свои художественные замыслы. И именно эта незавершенность в творческом пути Гофмана придает его жизненному труду обаяние загадочности для будущих поколений.

Е. Браудо

Август 1918 года.

Э. Т. А. ГОФМАН В РОССИИ

Широкою полосой прошло в нашей литературе от 20-х до 60-х годов влияние Гофмана, захватившее в свой очарованный круг самых выдающихся наших писателей, начиная Пушкиным и кончая Достоевским и Тургеневым. В таланте этого немецкого романтика-фантаста и в характере его произведений было что-то такое, что делало его родным и близким тогдашней нашей литературе, что заставляло принимать его образцом для подражания или, по крайней мере, вдохновляться его мотивами для самостоятельной их переработки в русском духе. Ведь немецкий романтизм вообще у нас не прививался, — да и не мог привиться в силу коренной разницы путей умственного и художественного развития нашего и европейского. Предмет вечного томления духа немецких романтиков, их мечтательный идеал, мерцающий из далекого тумана первобытной поэзии или из очарованной дали средневековья, сквозь расписные стекла готического собора и кадильный дым католического богослужения. Все это было, конечно, совершенно чуждо русскому читателю, который уже с первых сознательных шагов нашей литературы постепенно приучался подходить все ближе и ближе к явлениям окружающей его действительности. Самый язык наш, простой, ясный, богатый выражениями для всевозможных оттенков реальности, но вовсе не приспособленный к точной передаче отвлеченностей, предвещал нашей литературе именно этот конкретный путь развития, на котором она и достигла самостоятельного и внушительного положения среди прочих европейских литератур. Недаром еще в 20-х годах, в эпоху оживленных споров между нашими домашними «классиками» и «романтиками», завзятый классик Надеждин, строго осуждавший «романтизм» в посвященной ему латинской диссертации, первым же ее тезисом поставил слова: «Где жизнь, там и поэзия». Недаром эти знаменательные слова так часто повторялись Белинским, как своего рода основная аксиома всей русской литературы.

При таком общем характере нашего поэтического творчества вполне понятно, что из всех представителей немецкой романтической школы начала минувшего века должен был привлечь к себе внимание наших писателей и читателей именно Гофман: ведь он был единственным из романтиков, любившим повседневную жизнь, которая кипела у него под окнами, на площади, в которую он то и дело вмешивался на улице. Вместо того, чтобы, по

примеру других романтических поэтов, бежать как можно дальше от живой действительности, в которой они видели только мрачные и тяжелые стороны бытия, Гофман старался, напротив, как можно глубже в нее проникнуть и взором художника видел чудесное, загадочное, поэтическое там, где поверхностному наблюдателю представлялась только пошлая и неинтересная житейская проза.

Этот интерес к ближайшему, современному, действительному (хотя бы рассматриваемому под особым углом зрения) отличает произведения Гофмана от сочинений других современных ему немецких романтиков и сближает его с нашей литературой, которая уже в первый четверти прошлого столетия стала все яснее и яснее сознавать запросы действительности и стремилась так или иначе отвечать на них. Отсюда становится понятным и то исключительное внимание, каким Гофман преимущественно перед своими немецкими сверстниками пользовался со стороны русских писателей. Были на это еще и другие причины, о которых скажем несколько ниже.

Первое знакомство русских читателей с Гофманом совпадает с годом его кончины. Именно в этом 1822 году вышел в Петербурге, отдельной книжечкой, его рассказ: «Девушка Скюдери». С этого времени, как в отдельных изданиях, так и особенно в журналах, все чаще и чаще попадаются переводы различных произведений Гофмана и сведения об его жизни, причем отдельные издания выходят преимущественно в Петербурге, а журнальные статьи — в Москве. Так, в «Московском Телеграфе» за 1826—1834 г.г. появились рассказы: «Ботаник», «Очарованный бумажник», «Майорат», V и VII вигилии из «Золотого горшка», «Черты из жизни кота Мурра», «Жизнь трех друзей»; в «Телескопе», 1831 г. — «Песочный человек», 1833 г. — статейка о Гофмане Ксавье Мармье, в 1836 г. — статьи Герцена; в Москве же, в 1835—36 г.г., вышел отдельным изданием, в 8 книжках, перевод «Серрапионовых Братьев» Бессомыкина. Особенное внимание уделялось Гофману в «Московском Наблюдателе» 1838—39 г.г., когда редактором этого журнала был Белинский: здесь, кроме статьи «Жизнь Гофмана», были помещены в переводе (преимущественно — В. П. Боткина): «Мастер Иоганнес Вахт», «Дон-Жуан», «Крейслер», «Золотой горшок». В Петербурге вышли отдельно: в 1831 г. — «Выбор невесты», в 1840 г., под заглавием: «Подарок на новый год», две сказки: «Неизвестное дитя» и «Грызун орехов»; в том же году — «Кот Мурр» в переводе Н. Х. Кетчера (4 книжки); в 1844 г. — «Принцесса Брамбилла», и т. д. Этот перечень, конечно, далеко не полон, но уже и из него видно, что, начиная с 1822 г., интерес русского читателя к Гофману непрерывно поддерживался.

Что касается наших писателей, в произведениях которых в большей или меньшей степени проявилось влияние Гофмана, то между ними первое место, в порядке хронологическом, занимает Алексей Алексеевич Перовский, писавший под псевдонимом Антония Погорельского (1787—1839). Он начал свою литературную деятельность именно под знаком Гофмана: первым его произведением, появившимся в печати, была вышедшая в 1828 г. книга: «Двойник, или мои вечера в Малороссии», собрание рассказов о разных

исключительных и фантастических случаях, объединенных в одно целое чисто внешним образом. В одном из этих рассказов, с дидактическим заглавием: «Пагубные последствия необузданного воображения», юноша Ансельм влюбляется в куклу, принимая ее за живую девушку, дочь профессора механики, и, когда обман обнаруживается, бросается в реку. В другом рассказе: «Лефортовская маковница», старуха-колдунья, живущая в Москве, в Лефортовской части, промышляя маковниками, завещает своей внучке выйти замуж за того, кого она ей назначит. И вот, вскоре после смерти старухи, к внучке сватается титулярный советник Аристарх Фалалеевич Мурлыкин, в котором девушка, к своему ужасу, узнает бабушкина кота, товарища ее колдовства. В этом рассказе, совершенно в гофмановском стиле, фантастическое переплетается с реальным, и довольно живо рисуются разные черты быта московских разночинцев того времени. В одном из писем Пушкина к брату (27 марта 1825) сохранилось свидетельство о впечатлении, произведенном на поэта шуткою Погорельского: «Что за прелесть — Бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр. Фал. Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажимаю глаза, повертывая голову и выгибая спину...»

Одним из биографов Перовского¹⁾ было замечено, что в манере «Лефортовской маковницы» есть что-то общее с некоторыми из повестей Белкина. Действительно, «Гробовщик» довольно близко подходит к «манере» Погорельского, а через него — и к «манере» Гофмана; но у нас нет фактических оснований для того, чтобы утверждать, что Пушкин был уже достаточно знаком с Гофманом в 1830 г., в пору создания повестей Белкина. Точно так же мы не имеем возможности определить, известно ли было Пушкину в эту пору толкование, данное Гофманом типу Дон-Жуана, к которому наш поэт довольно близко подошел в «Каменном Госте», где «севильский обольститель» изображен в виде облагороженного читателя любви, искателя в ней высшей радости и утех. Может быть, здесь мы имеем дело с простым совпадением мыслей Пушкина и Гофмана, одинаково внушенных тем образом сентиментального ухаживателя и почитателя женской красоты, каким явился Дон-Жуан в опере Моцарта²⁾. С гораздо большею уверенностью можно говорить об отражении манеры Гофмана в «Пиковой Даме» (1834). Наконец, уже несомненно в гофмановском стиле сочинен рассказ: «Уединенный домик на Васильевском», записанный со слов Пушкина В. П. Титовым и напечатанный им в «Северных Цветах» за 1829 год за подписью: «Тит Космократов». Здесь мы видим и дьявола, близко похожего на доктора Дапертутто, и чертей, скрывших свои рога под высокими париками, а когти — под перчатками, и играющих в карты не на рубли, а на грешные души, и извозчика, который оказывается мертвецом, и очарова-

¹⁾ В. П. Горленко, в *Киевской Старине*, 1888, апр.

²⁾ Ср. *Н. П. Давыдович*. Статьи по нов. рус. лит., Пгр. 1914 (Сборн. Отд. р. яз. и слов. Ак. Наук, XIII), 186 и сл.

тельную графиню—родную сестру гофмановской Джульетты, и т. д.; словом, здесь нас окружает та же атмосфера постоянного соприкосновения реальной действительности с мистической областью «четвертого измерения», в какую с таким мастерством и так часто переносит своих читателей Гофман.

Как известно, в библиотеке нашего поэта находилось собрание повестей Гофмана, в 19-ти книжках, во французском переводе Лева-Веймарса (Paris, 1830—33); книжки эти все разрезаны,—значит, Пушкин их читал, или, по крайней мере, просматривал¹⁾. Интерес к сочинениям Гофмана мог поддерживаться в нашем поэте еще и близким знакомством с кн. Вл. Фед. Одоевским, который во многих своих произведениях является если не прямым подражателем немецкого романтика, то писателем, близким ему по духу и настроению. За кн. Одоевским в нашей литературе довольно прочно установилась репутация «русского Гофмана»—главным образом, благодаря его любви к фантастическому. Но в этом отношении перед нами, по замечанию Сакулина²⁾, «некоторый оптический обман». Дело в том, что у Одоевского фантастика вовсе не преобладает, ни в количественном, ни в качественном отношении. «Ни о прямом подражании, ни даже о непосредственном влиянии какого-нибудь произведения Гофмана на то или другое произведение Одоевского говорить нельзя: перед нами—два параллельных, хотя и не равнозначительных в художественном отношении явления». Указав на то, что в творчестве обоих писателей,—немецкого и русского,—особенно важную роль играет «двоемирие», т. е. переплетение реального со сверхчувственным (стихийные духи, двойники, привидения и т. п.), Сакулин старается доказать, что Одоевский совершенно независимо от Гофмана пришел к мысли о том, что мир полон неразгаданных тайн, и душевная жизнь человека—великая загадка. «Эта идея одинаково проникает Гофмана и Одоевского, но у первого является в более глубокой и тонкой форме». Таким образом дело сводится к сходству тех основных мотивов, которые «своими корнями уходят в область немецкой романтики вообще» (настроения, связанные с идеалистическими и эстетическими переживаниями, с искусством и музыкой и т. д.). Думается, однако, что это объяснение слишком искусственно. Нет сомнения, что в самом мирозерцании нашего писателя было нечто гофмановское. Этому несколько не противоречит то обстоятельство, что во многих произведениях Одоевского («Пестрые Сказки», «Городок в табакерке», «Последний квартет Бетховена», «Сильфида», «Саламандра» и др.) есть много и от Гофмана, и что самая форма «Русских Ночей» создалась не без влияния «Серрапионовых Братьев». Кажется, ближе к истине подошел М. А. Петровский в своем исследовании о влиянии Гофмана на русскую литературу³⁾, говоря, что у Одоевского это влияние сказалось главным образом на отдельных частях, эпизодах, типах, а также и на общей

¹⁾ «Пушкин и его современники», вып. IX—X (Спб. 1910), стр. 251—252.

²⁾ Кн. Одоевский, т. I, ч. 2, стр. 290 и сл.

³⁾ Беседы, сборник Общ. ист. лит. в Москве, т. I (1915), прил., стр. 42.

концепции фантастики, хотя бы в целом она и не совпадала с гофмановской.

Может быть, с гораздо большим правом можно было бы отнести рассуждения Сакулина не к Одоевскому, а к Гоголю, который по самой своей натуре юмориста и энтузиаста, фантаста и реалиста, да и по манере письма, стоял гораздо ближе к Гофману. Тем не менее, кажется, наши критики были совершенно правы, указывая непосредственное влияние Гофмана в «Портрете» (не одна только фантастическая сторона повести, но и общие понятия об искусстве, о назначении художника и пр.), в переписке собак в «Записках Сумасшедшего» и др. Нельзя при этом не заметить, что ни в сочинениях, ни в переписке Гоголя Гофман нигде не упоминается, и только в числе действующих лиц «Невского Проспекта» является перед нами «не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы», и рядом с ним—«известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице».

Время наиболее восторженного увлечения наших передовых писателей Гофманом—это вторая половина 30-х годов, когда все умственные интересы знаменитых кружков Станкевича, а потом—Герцена, сосредоточивались на философии и поэзии. Сочинения Гофмана, который так часто обращался к вопросам искусства и с таким энтузиазмом и глубоким пониманием говорил о нем, были для Станкевича, Белинского и их друзей, можно сказать, настоящим курсом эстетики. «Кавалер Глюк—это прелесть!», писал Станкевич Бакунину (8 ноября 1835). «Прочти также «Музыкальные страдания Крейслера»,—сколько здесь огня, истины!.. А там, где он говорит о музыке, об искусстве вообще,—не оторвешься от него!» В переписке Белинского, как и в печатных его статьях того времени, встречается много восторженных отзывов о Гофмане, по которым можно составить себе довольно ясное представление о том, какое значение придавалось этому писателю нашим критиком и его ближайшими друзьями. Белинский стал учиться по-немецки и взял себе для руководства «Серрапионовых Братьев», с которыми он впоследствии сравнивал свой московский кружок. Он не раз называл Гофмана великим, гениальным художником, одним из величайших германских поэтов, воспитателем людей; «в его фосфорических повестях заключается не один только фосфор, черти и привидения, но еще и мысль, которая дает эту волшебную, обаятельную силу над духом человека»... «Гофман — поэт фантастический, живописец невидимого внутреннего мира, ясновидящий таинственных сил природы и духа. Фантастическое есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определенности, которая в жизни видит математику, индустриальность или сытный обед с трюфелями и шампанским. Фантастическое есть один из необходимейших элементов богатой натуры, для которой счастье только во внутренней жизни», и т. д.¹⁾. В ту пору, когда Белинский редактировал «Московский Наблю-

¹⁾ Белинский. Письма (Спб. 1914), I, 156; II, 107. Сочинения (изд. Венгера), IV, 95; V, 199.

датель», главной целью которого ставилось распространение общих философских и эстетических истин, немецкая философия казалась кружку высшим, последним результатом человеческой мысли, ее метод и основные выводы — торжеством знания, приобретением, на которое смело можно положиться, без опасения ошибки. Искусство, как необходимая принадлежность абсолютной жизни, было таким же откровением, как и философская мысль. «Истинная поэзия, как и истинная философия, не враждует с жизнью, не вооружает человека против действительности, но мирит с ней; действительность разумна, и человеку нужно только понять ее, чтобы сохранить равновесие нравственных стремлений; истинная поэзия объективна, и т. н. нравственная точка зрения, вносящая в искусство преднамеренную идею, есть величайшее заблуждение. Величайшие художники — Шекспир и Гете, — именно потому, что они в величайшей степени объективны». Таковы были основные положения, руководившие в то время Белинским и его ближайшими друзьями ¹⁾. В соответствии с этим, немецкая литература, которая дала в своей философии истинные понятия об искусстве и в своей поэзии — истинные его образцы, пользовалась великим почетом. Напротив, французская литература, отличавшаяся полным неведением или крайне поверхностным знанием этой философии, сама будто бы способная только к холодному эмпирическому материализму или произвольному фантазерству, а в поэзии способная только или к легкомысленному изображению жизни, или к громкой фразе, скрывающей крайнюю бедность содержания — казалась друзьям совершенною противоположностью немецкой и, вместе с тем, противоречием основным требованиям искусства. «К чорту французам!» — писал Белинский к Д. П. Иванову (7 авг. 1837 г.). «Их влияние, кроме вреда, никогда ничего не приносило нам. Мы подражали их литературе — и убили свою... Германия — вот Иерусалим новейшего человечества, вот куда с надеждою и упованием должны обращаться его взоры», и т. д. ²⁾. Известно, что в ту пору Белинский отрицательно относился и к Шиллеру — за его проповедь «гражданских» мыслей и чувств. Гофман в этом отношении представлялся несравненно выше — именно по причине своего полного и сознательного равнодушия ко всяким социальным вопросам: известно, что его антипатия к тенденции часто переходит в совершеннейший квиетизм. Вот именно это обстоятельство и обеспечивало ему, в тогдашних понятиях Белинского и его кружка, третье место наряду с Шекспиром и Гете.

«Пламенная, почти горячая любовь к искусству, отличавшая Гофмана», говорит Анненков, «приходила в уровень с необычайно возбужденною критическою пылкостью его русских поклонников. В нем обрели они страстную, почти идеальную, привязанность к делу, которое сами считали чуть ли не единственным делом в мире, достойным этого имени.

¹⁾ *Пыпин*. Белинский, его жизнь и переписка, изд. 2-е (СПб. 1908), стр. 216—217.

²⁾ Письма, I, 96. — Пыпин, 301.

Гофман почти никогда не ошибался в значении предмета, принадлежащего искусству; но он не иначе изображал его, как в огненном, нестерпимом блеске, в сверхчувственных, фантастических размерах. Исполнив задачу, он сам падал ниц перед собственным представлением, в благоговейном ужасе... Электрически действовал он на молодые серьезные умы, считавшие слова его поэтическим прозрением в самую глубь творчества... Самые повести и фантастические сказки его находили симпатический отголосок в кружке Станкевича: они так хорошо соответствовали господствовавшей философской системе своим могущественным олицетворением безжизненной природы. Тут еще была своего рода истина, понятная сердцам, поэтически или мечтательно настроенным. Юмор Гофмана и его картины будничной, пошловатой немецкой жизни тоже нравились людям, не имевшим понятия об ее тупой правильности и чисто внешней серьезности ¹⁾.

В кружке Станкевича Гофман был кумиром, которому поклонялись безусловно. Для некоторых членов этого кружка, отличавшихся музыкальностью, — сперва для самого Станкевича, потом для В. П. Боткина, культ Гофмана, как писателя, соединился с культом его, как музыканта. В. П. Боткин перевел для «Моск. Наблюдателя» (1838) отрывки «Крейслерианы» и, вероятно, воспроизводил на своих музыкальных вечерах знаменитую импровизацию Крейслера на басовых струнах разбитого фортепиано, повторяя те слова, в которых Гофман выразил смысл этой музыки. При одном из своих безумных аккордов Крейслер говорит о пляске вокруг зияющих могил и раскрытых гробов, — «ведь нигде на наш вопль нет отклика!» Этой фразы у Гофмана нет: она присочинена переводчиком, — но, видимо, произвела сильное впечатление на Белинского, который не раз повторяет ее в своих письмах. Даже изменив свое прежнее отрицательное мнение о Шиллере и уже признав за ним право стать наравне с Гете, Белинский «третьим в союзе» ставит опять-таки Гофмана: «Шиллер, Гете и Гофман, — сии три едино суть, — глубокий, внутренний и многосторонний германский дух!» — читаем в письме Боткину 19 марта 1840 г. ²⁾.

В другом письме к тому же Боткину, писанном пятью днями раньше, Белинский сообщает, между прочим, что Лермонтов (с которым он незадолго перед тем познакомился) читает Гофмана. Очень вероятно, что заинтересовал его Гофманом именно Белинский. Конечно, результатом этого чтения явился оставшийся в бумагах поэта отрывок начатой в 1841 г. повести, начинающийся словами: «У графа В. был музыкальный вечер», — повести о том, как художник Лугин, нашедший по какому-то сверх-естественному указанию квартиру в доме Штосса, каждую неделю играет в штос с призрачным стариком, в надежде выиграть его дочь.

Независимо от кружка Станкевича и Белинского, и еще раньше, чем в этом кружке проявилось такое решительное увлечение Гофманом, влияние

¹⁾ *Анненков*. Воспоминания и критич. очерки (СПб. 1881), III, 301-302

²⁾ Письма, II, 95.

последнего сказало в произведениях некоторых других наших писателей 30-х годов. Здесь прежде всего, следует назвать Н. А. Полевого. Его роман «Аббадонна», изображающий художника в борьбе с мелочами жизни и ничтожеством людей, и в целом своей концепции, и даже в некоторых подробностях (как, напр., характеристика мелкого немецкого князя и его двора) близко подходит к повестям Гофмана; эта близость как бы еще подчеркивается тем, что действующие лица романа носят немецкие имена. То же можно сказать и о повестях Полевого, собранных в 1834 г. в особой книге под заглавием: «Мечты и жизнь», а именно: «Блаженство безумия», «Живописец», «Эмма» и «Мешок с золотом». Впрочем, в этих произведениях отразилась писательская манера не одного только Гофмана, но вообще немецких романтиков начала XIX века, в частности, Тика.

Еще ближе подошел к Гофману 19-летний юноша, будущий славянофил, Константин Аксаков, в напечатанной в «Телескопе» 1836 г. (ч. XXXIII) повести: «Жизнь в мечте». Здесь живописец Вальтер Эйзенберг знакомится с каким-то загадочным доктором Эйхенвальдом и его воспитанницей Цецилией; последние за что-то ненавидит Вальтера, заставляет его влюбиться в нее, магнетически овладевая всеми его чувствами, и издевается над ним. Он пишет картину, изображающую трех девушек, идущих по полю, — и эти девушки оживают перед ним, выходят из картины, кружатся около него, ласкают и утешают его. Цецилия требует, чтобы он уничтожил картину; но он отказывается. Затем, по просьбе девушек-утешительниц, он пишет на той же картине, между ними, и самого себя — и, закончив свое изображение, падает мертвым. Злой дух в виде Цецилии околдовал бедного художника, и он не мог вырваться из этого тягостного очарования иначе, как впадши в другое очарование, которое, по крайней мере, было для него отрадно...

В том же духе и тогда же написана К. Аксаковым и другая фантастическая повесть: «Облако», напечатанная только в 1915 г.¹⁾ Здесь мальчик Лотарий пленяется плывущим по небу облачком, в котором ему видится фигура девушки. Много лет спустя, тот же Лотарий, уже юноша, встречается с загадочною девушкой, Эльвирою, влюбляется в нее и под ее влиянием покидает свою рассеянную светскую жизнь. Эта Эльвира — девушка-облако; она полюбила Лотария, когда он был еще ребенком, и ради него покинула свою воздушную родину, чтобы лелеять его жизнь и хранить счастье души его; но он не должен знать, кто она. Случай открывает ему эту тайну — и Эльвира должна его покинуть. Лотарий в тоске чахнет и скоро умирает, сам превращаясь в облако.

В 1841 г. молодой, начинающий поэт, воспитанник А. А. Перовского-Погорельского, граф А. К. Толстой, напечатал отдельную книжкою фантастический рассказ «Упырь» (под псевдонимом Краснорогского). Рассказ этот, можно сказать, выдержан в гофмановском стиле: здесь мы видим то же

«двоемирие», которое так охотно и с таким мастерством изображал немецкий писатель, те же переходы от ужасного и таинственного — к пошлomu и даже смешному. В нашей критике указывалось на более, чем вероятную возможность в данном случае влияния Погорельского; следует, однако, заметить, что известная склонность к сверхчувственному вообще была в натуре Ал. Толстого и нашла себе то или иное отражение во многих его произведениях. Что касается, в частности, Гофмана, то в своем изображении Дон-Жуана Толстой, уже в зрелом возрасте, несомненно руководился тем толкованием этого бессмертного типа, какое дано было «странствующим энтузиастом» в его комментарии к моцартовской опере.

Увлекался Гофманом и молодой Ф. М. Достоевский — еще в ту пору, когда был только юнкером Инженерного училища и не помышлял о писательстве. В письме к брату от 9 августа 1838 г. он сообщает, что летом, будучи в лагере, прочел «всего Гофмана, — русского и немецкого» (разумея под последним, впрочем, только не переведенного еще тогда на русский язык «Кота Мурра»). Гофман, видимо, произвел на юного читателя сильное впечатление, — и впоследствии, когда Достоевский выступил в литературе, следы этого чтения обнаружались в двух его рассказах: «Двойник» и «Хозяйка», к большому огорчению Белинского, который в это время уже значительно остыл в своем энтузиазме к автору «Серрапионовых Братьев». Теперь в его глазах Гофман из поэта, равного Шекспиру, Шиллеру и Гете, обратился уже в «гениального сумасброда», который «возвысил до поэзии болезненное расстройство нервов. Обладая удивительным юмором, при огромном таланте изображать действительность во всей ее истинности и казнить ядовитым сарказмом филистерство и гофратство своих соотечественников, он в то же время, как истинный немец, призракам своего расстроенного воображения... и фантастическим нелепостям принес в жертву и свой несравненный талант, и бессмертие имени своего в потомстве. Артист по натуре, поэт, живописец и музыкант, одаренный в высшей степени художественным смыслом, как только познакомился он с романами Вальтера Скотта, тотчас понял и то, что это — истинные произведения творчества, и то, что его собственные романы — незаконнорожденные дети искусства. Тогда написал он лучшую свою повесть, так громко свидетельствующую об огромности его таланта, «Мастер Иоганнес Вахт», в которой уже не было ничего фантастического...¹⁾»

Та самая фантастика, которую Белинский в 1839—40 гг. считал вполне законною дочерью поэзии и в которой он видел «один из самых важных и самых глубоких элементов человеческого духа», семь лет спустя подвергается строгому осуждению: в обзоре литературы за 1846 год критик говорит даже, что «фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов...» При таком отношении к Гофману становится понятным и раздражительно-резкий отзыв Белинского о «Хозяйке»: «Ерунда страшная! Хотел

¹⁾ Сочинения К. С. Аксакова, ред. Е. А. Ляцкого. Том I. СПб. 1915 стр. 255—269.

¹⁾ Соч., X, 420, 474—475.

помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя... Каждое его новое произведение—новое падение... Надулись же мы с Достоевским-гением!» писал он Анненкову 15 февр. 1848 г.¹⁾

Так кончился первый период увлечения Гофманом в нашей литературе. Но следы этого увлечения продолжали появляться и в позднейшее время особенно—у Достоевского. Нашею критикой уже было указано, что в самых крупных его произведениях 60-х и 70-х годов замечается поразительное сходство с Гофманом и во взглядах, и в литературных приемах. Оба писателя одинаково любят детей и чудиков и не любят холодных, сдержанных жрецов «приличия», поклонников успеха и «деловых» людей, всецело отдавшихся «полезному»; оба превозносят неподкрашенную природу насчет «культуры»; оба принимают разум перед сердцем; оба в повествовании любят неожиданности; у обоих кроткая идиллия внезапно сменяется порывом всеуничтожающей бури—и наоборот; знаменитое выражение Достоевского: «тут произошло нечто совсем неожиданное» часто дословно встречается у Гофмана... Далее, оба писателя любят сопоставлять трагическое и страшное с мелочным и повседневным; оба любят сны, предчувствия, галлюцинации. По определению проф. Кирпичникова, «сфера психологических наблюдений Достоевского есть не что иное, как расширение и углубление сферы наблюдений Гофмана, реализованных на данной почве и в данную эпоху». Конечно, здесь не малое значение имеет и сходство натур обоих писателей, заставлявшее их реагировать на явления однородные более или менее одинаково.

Из других наших писателей той же эпохи сороковых годов, в произведениях которых остались более или менее заметные следы близкого знакомства с Гофманом, надо указать на Тургенева. Сколько нам известно, на гофмановские элементы в творчестве Тургенева впервые было обращено внимание г. Дегеном, в статье о Гофмане, напечатанной в «Мире Божием» 1901, № 12. Герой повести «Вешние воды», Санин, в 1840 г., заводит со своей случайной знакомой, Джеммой, разговор о романтизме и о Гофмане, «которого тогда еще все читали». Оказалось, что Джемма «не слишком жаловала Гофмана и даже находила его... скучным!» Фантастически-туманный, северный элемент его рассказов был мало доступен ее южной, светлой натуре. «Это все сказки, все это для детей писано!»—уверила она не без пренебрежения. Отсутствие поэзии в Гофмане тоже смутно чувствовалось ею... Это замечание об отсутствии поэзии идет, как будто, уже от самого Тургенева. Тем не менее, в некоторых произведениях даже позднейшей поры его творчества нельзя не заметить, так сказать, воспоминаний о Гофмане. Таковы «Клара Милч» и «Песнь торжествующей любви», где известное болезненное состояние действующего лица позволяет ему переступить границу между реальным миром и сверхчувственными явлениями; при этом указывается как-будто на возможность соприкасаться с этою таинственной областью, но вместе с тем предоставляется, хотя бы и с натяжкой, объяснять все события

¹⁾ Письма, III, 380.

вполне естественными обстоятельствами. К этого же рода произведениям г. Деген относит, хотя, кажется, с меньшим правом, «Историю лейтенанта Ергунова». Другое указание касается одной сцены из «Дворянского гнезда», именно—той, когда Лемм в тишине ночи поражает Лавренко своим гениальною игрою и затем говорит: «Это сделал я, ибо я великий музыкант». В этих словах как будто действительно слышится отголосок слов призрачного композитора, поразившего Гофмана своим вдохновенным исполнением «Ифигении»: «Я—кавалер Глюк!»

Таковы главные факты, указывающие на то серьезное значение, какое имел Гофман для наших людей сороковых годов. Для младших поколений, воспитавшихся уже под иными влияниями и при другом направлении литературы, имя знаменитого немецкого романтика, его идеи и писательские приемы стали почти пустым звуком: о Гофмане уже никто не вспоминал, и едва ли многие его читали, хотя переводы то тех, то других его сочинений и продолжали еще появляться на русском языке. Из наших писателей 70-х годов отголоски Гофмана можно найти, кажется, только у одного Н. П. Вагнера,—в его известных «Сказках Кота Мурлыки» и в романе «Темный Путь». Но Вагнер, бывший моложе Тургенева всего на 11 лет, по своим симпатиям и литературному характеру, представляет исключение среди своих современников и скорее должен быть отнесен к поколению 40-х годов. Как известно, он, будучи по специальности зоологом, посвятил много труда на изучение психопатических сторон человеческой жизни и в особенности—так называемых спиритических и медиумических явлений; в этом кругу понятий, близко подходящем к сфере Гофмана, и работала его фантазия, выражением которой явились его сказки и рассказы.

Наконец, следует еще указать, что Гофман был одним из любимейших писателей для Вл. С. Соловьева, воззрения которого на значение фантастического элемента в поэзии в значительной степени сложились именно под влиянием немецкого романтика. В 1880 г. Соловьев напечатал в журнале «Огонек» свой перевод «Золотого горшка» (из которого по какой-то странной прихоти, издательством «Альциона» перепечатана в 1915 г., без всякой оговорки, только половина) и приложил к нему небольшое предисловие, в котором дает интересную характеристику гофмановской фантазии. «Фантастический элемент», говорит он, «является у Гофмана очеловеченным и натурализованным; и если присутствие этого элемента позволяет последнему относиться свободно к реальному миру, то в признании этого последнего с его законными правами он находит точку опоры для такого же свободного отношения к элементу фантастическому; он не подавлен, не связан им, может свободно играть с ним. Эта двойная свобода и двойная игра поэтического сознания с реальным и фантастическим миром выражается в том своеобразном юморе, которым проникнуты произведения Гофмана и в особенности—его сказки. Этот глубокий юмор возможен только при указанном характере поэтического мировоззрения, т. е. при равносильном присутствии реального и фантастического элемента, что освобождает сознание поэта, выражающееся в этой своей свободе, как юмор».

В самом конце минувшего и в начале текущего столетия в нашей литературе замечается, как будто, новое оживление интереса к Гофману,—в связи с общим интересом к старому романтизму, особенно—немецкому, с его мечтательностью и склонностью к игре фантазии. В произведениях некоторых новых наших писателей, особенно—у Кузмина и Федора Сологуба, часто слышатся знакомые гофмановские мотивы. То временное, местное, случайное, что некогда могло интересовать читателей «Серрапионовых Братьев», конечно, давно уже умерло и отпало; но осталось и возрождается в новых формах то вечное, чем Гофман завоевал себе славу и что никогда не перестанет привлекать к себе вдумчивого поэта и читателя.

П. Морозов

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ В МАНЕРЕ КАЛЛО

Листки из дневника странствующего энтузиаста

FANTASIESTÜCKE IN CALLOT'S MANIER

Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten

Часть первая

1808—1813

ВВЕДЕНИЕ

В тяжелую годину жизни Гофмана появился в печати первый том «Фантастических пьес» в манере Калло, знаменуя собой начало его постоянной литературной деятельности. На это новое поприще Гофман вступил уже немолодым человеком: ему было 37 лет; опираясь на обширный жизненный опыт, он дал ряд наблюдений своего острого артистического ума и несравненные образцы двойной игры поэтического сознания с миром реальным и фантастическим. «Фантастические пьесы в манере Калло» одинаково значительны, как по своему содержанию, так и по художественной форме. Гофман проникает в иных рассказах этого цикла в те глубины человеческой души, где все до него казалось покрытым тайной, недоступной человеческому наблюдению. И этот причудливый мир человеческих грез поэт описывает с такой ясностью, что своеобразная сила его рассказов покорила не только современников, но и последующие поколения. Долгое время популярность Гофмана основывалась главным образом на его «рассказах в манере Калло». Не менее важное значение эти образы, созданные фантазией, имели и для самого Гофмана. Они неизменно сопровождали его на всем жизненном пути, точно живые фигуры, являясь его литературными двойниками.

Первый том составлен был самим Гофманом в хронологическом порядке написания отдельных рассказов. Во вступительном обращении к тени Калло поэт указывает на художественное сродство своих пьес с гравюрами этого гениального лотарингского мастера. Первый рассказ, открывающий сборник, «Кавалер Глюк», навеян воспоминанием о пребывании автора в Берлине в 1808 году (смотри биографический очерк). Новелла написана Гофманом немедленно после переезда в Бамберг, но весьма возможно, что план ее набросан был Гофманом еще в Берлине. Следующая за ней «Крейслериана» центральная часть сборника, составлена из целого ряда отдельных очерков. Из них этюд: «Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera» напечатан был впервые в 1810 году во «Всеобщей Музыкальной Газете»; «Мысли о высоком значении музыки» представляют собой переработку двух больших рецензий Гофмана о пятой симфонии и об одном из инструментальных трио Бетховена, напечатанных в той же газете в 1810 году; наконец, последнее «совершенно невероятное происшествие», «Дон-Жуан», написано в сентябре 1812 года.

Сколь ни различны между собою по содержанию эти отдельные пьесы сборника, все они объединены одной руководящей идеей. Искусство спасает жизнь, набрасывая блистательный солнечный покров на ее темные бездны. Для человека явления повседневной жизни не могут иметь окончательного значения, ибо он знает, что за ними скрыт иной, более высокий смысл.

Искусство же в своих творческих образах раскрывает нам этот тайный смысл жизни, и только тогда, когда жизнь человека насквозь будет проникнута веянием искусства, он сделается истинным властелином ее и овладеет высшей правдой. Поэтому величайшими святотатцами, гонителями духа живого, являются те, кто на искусство смотрит лишь, как на средство легкого развлечения, как на приятный отдых от дукучных забот.

Выразителем этого мирозерцания в «фантастических пьесах» является капельмейстер Иоганн Крейслер. Этот образ задуман был Гофманом под впечатлением книги Вакенродера «Сердечные излияния инок», в которой встречается фигура некоего несчастного музыканта Иосифа Берглингера, музыкального энтузиаста, обессиленного высоким полетом своей творческой фантазии и неспособного ни к какому художественному творчеству, вследствие пассивности своей женственной артистической натуры. Капельмейстер Иоганн Крейслер, напротив того, полон мужественной энергии, в нем слишком ярко отразились черты самого Гофмана, чтобы образ этот мы могли считать простым подражанием Берглингеру. Но между обоими музыкантами есть много общего в их восторженной любви к музыке и в понимании трагического конфликта между стихией жизни и миром искусства. «Крейслериана» представляет собою нечто в роде дневника капельмейстера Иоганна Крейслера, в уста которого Гофман влагает свои заветные мысли об искусстве и жизни. Пером Крейслера он дает блестящий анализ, как самого процесса музыкального одухотворения мира, так и того высокого энтузиазма, какой дает нам погружение нашего «я» в произведения величайших мастеров музыкального искусства. Затем, в виде контраста, описываются те терзания, которые испытывали артисты от соприкосновения с тысячей мелочей повседневной жизни, ради хлеба насущного. Художник пользуется средствами иронии, чтобы еще рельефнее подчеркнуть этот контраст между мирозерцанием музыканта и требованием жестокой действительности. Основная идея «Крейслерианы» проводится Гофманом также в его музыкальных фантазиях «Кавалер Глюк» и «Дон-Жуан». Первая из этих повестей рисует самого Глюка и противопоставляет его величественный образ мелкой пошлости берлинской музыкальной жизни. Такова же задача и «Дон-Жуана», построенного на контрасте самодовольной толпы, ищущей легкого развлечения, и артистки, целиком отдающей себя исполнению роли донны Анны. Как в «Кавалере Глюке» сам композитор раскрывает тайны своего сердца молодому поэту, искателю подлинного искусства, так и в «Дон-Жуане» таинственные силы создают духовный контакт между певицей на сцене и Гофманом, случайно присутствующим на представлении в глубине ложи маленького провинциального театра.

Первый том фантастических пьес содержит самые вдохновенные страницы Гофмана. Второй том, изданный в 1814 году, значительно уступает по своим художественным достоинствам первому. Он содержал первоначально лишь две пьесы: «Известия о новейших судьбах собаки Берганца» и «Семейный эпизод» — «Магнетизер». Форма диалога особенно близка была Гофману, артистически владевшему повествовательным даром. Этой художественной формой он пользовался неоднократно и, на протяжении своей литературной

деятельности, создал ряд блестящих образцов диалогического стиля. «Известия о новейших судьбах собаки Берганца» написаны в подражание новелле Сервантеса «Обманутый жених», в которой встречается диалог двух собак, Сципиона и Берганца. Гофман сам был большим другом собак, и рассказ его навеян действительно встречей в Бамберге с бульдогом, который сильно привязался к поэту. Содержание новеллы составляет история печального замужества Юлии Марк, о которой подробно рассказано нами в очерке, посвященном жизни и творчеству Гофмана. Второй рассказ этого тома «Магнетизер» дался Гофману с трудом и неоднократно подвергался коренной переработке. Здесь Гофман знакомит нас с миром таинственных магнетических явлений, который чрезвычайно интересовал поэта, весьма начитанного в литературе по данному вопросу. Самый рассказ еще лишен той художественной законченности, которую умел придавать Гофман своим позднейшим произведениям. Чувствуется, что погоня за сенсационностью содержания нарушила стройный замысел произведения и сильно повредила его внутреннему единству.

Третий том фантастических пьес всецело отдан был Гофманом сказке «Золотой горшок». Первая концепция этой сказки относится еще к пребыванию Гофмана в Бамберге. Самая фабула сказки задумана была им под влиянием книги англичанина Джемса Бирсфорда (1764—1840) «Людские страдания», — в переводе Адольфа Вагнера (два тома; Байрейт, 1810), родного дяди Рихарда Вагнера. Этим романом Гофман зачитывался, и он навел его на мысль самому создать рассказ, в центре которого стояло бы лицо, которое преследует неудача во всех жизненных начинаниях. К тому же Гофман познакомился в Бамберге с одним молодым человеком, который олицетворял собою в жизни тип такого неудачника, и последний мог послужить до известной степени оригиналом для студента Ансельма в «Золотом горшке». Разработка сюжета предпринята была Гофманом летом 1813 года, самая же сказка закончена в рождественскую ночь того же года. Гофман помечает в своем дневнике: «Вновь перечитал эту вещь и нашел, что она превосходна». И поэт был безусловно прав: «Золотой горшок» принадлежит к наиболее совершенным его произведениям. История злоключений студента Ансельма, которая, по первоначальному замыслу автора, должна была составить центральную часть рассказа, теперь обратилась лишь в один из элементов сказки, в которой действительный мир и мир поэтического вымысла переплетаются самым чудесным образом. Поэтический вымысел в конце концов поглощает мир реальных образов, и при чтении сказки изумляешься только, с каким удивительным искусством Гофман сливает царство фантастической мечты и действительность, взятую во всей естественности своих лиц, образов и положений.

С точки зрения развития литературного стиля Гофмана «Золотой горшок» знаменует собой значительный шаг вперед в его манере письма. Примененный здесь поэтом способ изложения, путем предпосылки событий более поздних эпизодов, по времени им предшествующим, трактуется им с чрезвычайной уверенностью и возбуждает в читателе особо острый интерес к содержанию сказки. Та же точность и рельефность изложения отличает и

следующую по времени своего возникновения новеллу Гофмана «Похождения рождественской ночи», открывающую четвертый том фантастических пьес, изданных в 1815 году. Написанный во второй половине 1814 года рассказ о «Потерянном изображении в зеркале» задуман под сильным впечатлением сказки «Пётр Шлемиль» Шамиссо, в которой повествуется о человеке, потерявшем свою тень. Но в поэтической разработке рассказ Гофмана ничем не напоминает свой образец и имеет совершенно самостоятельное художественное значение. Кроме этого, четвертый том содержит еще музыкальные очерки под общим названием «Крейслериана». Часть их написана Гофманом в смутный 1813 год, во время его пребывания в Лейпциге и Дрездене, два заключительных же эпизода и «Переписка между бароном Вальборном и Крейслером» относятся к берлинскому периоду. Под именем барона Вальборна здесь следует разуместь поэта Фукке, с которым Гофмана соединяла сердечная дружба. По основным своим мотивам, вторая часть «Крейслерианы» совершенно соответствует первой. К ее лучшим страницам следует отнести очерк «Враг музыки», превосходный образец гофмановского созерцательного юмора, и «Аттестат Иоганна Крейслера».

Появление «Фантастических пьес в манере Калло» вызвало целую сенсацию в немецкой критической литературе. Раздавались голоса, что новое произведение «будет вскоре сопричислено к лучшим перлам немецкой поэзии». Особенно сильное впечатление произвел «Золотой горшок». Так, в «Утренних листках» 1815, № 4, в обзоре новейшей литературы, мы встречаем следующий отзыв о нем: «Свободная и блестящая фантазия автора соединяется в этом произведении чудеснейшим образом со спокойной наблюдательностью и выдержанностью художественного анализа. Глубокомысленные идеи о бытии и назначении человека составляют главное содержание сказки, но эти идеи разработаны с такой волшебной легкостью и так искусно иллюстрированы картинными образами, что внимательный читатель едва ли может усомниться в их истинном смысле».

Но на ряду с этими сочувственными отзывами мы встречаем и критику, явно враждебную Гофману. Однако руководящие лица иенского и веймарского литературных кружков относились с чрезвычайным скептицизмом к новому литературному явлению. Выразителем этого отрицательного взгляда на творчество Гофмана является следующая анонимная критическая заметка в чрезвычайно влиятельной «Иенской Всеобщей Литературной Газете»: «Живая, но поверхностная наблюдательность автора в сфере тривиальной действительности, дух, восприимчивый к музыкальным впечатлениям, легко подвижная его фантазия, при чрезвычайно счастливой памяти, безнадежно испорчены в этом сборнике невыносимым фанфаронством и пустотой содержания повсюду, где дело касается высоких вопросов искусства». Их голоса оказались далеко не единичными, и с большим трудом автору «Золотого горшка» удалось завоевать себе полное признание в литературных сферах тогдашней Германии

Е. Браудо

ПРЕДИСЛОВИЕ ЖАН ПОЛЯ¹⁾

Это предисловие к следующей за ним книге, которое меня просят написать, я облакаю в рецензию, быть может, с некоторой выгодой, особенно потому, что собственные предисловия авторов обычно являются не чем иным, как открытыми саморецензиями. Господину автору этого сочинения также будет приятно, что таким путем рецензия появится еще раньше—может быть, на девять или больше номеров газеты—самой книги, в то время, как другие авторы благодарят бога и литературные газеты, если рецензии помещаются после того, как книги уже давно израсходовались—или вследствие смерти, или вследствие распродажи. Привожу далее самую рецензию.

ИЕНСКАЯ ВСЕОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА.

Декабрь 1823 г.

Изящные Науки.

Фантастические пьесы в манере Калло. С предисловием Жан Поля. 8°. Бамберг, у К. Ф. Кунца. 2 части.

Мы не станем многословно извиняться за свое запоздалое указание на эту книгу: тому, кто ее прочел, это запоздание

¹⁾ Для того, чтобы придать книге Гофмана большее распространение, издатель ее Кунц желал предпослать фантастическим пьесам предисловие какого-либо известного писателя. С целью получить таковое, он лично отправился в 1813 году в город Байрейт к наиболее прославленному в то время поэту романисту Жан Полю Рихтеру (1763—1825 г.), писавшему под псевдонимом «Жан Поль». Жан Поль отнесся сначала отрицательно к просьбе Кунца, но, ознакомившись с очерками и убедившись в огромном таланте Гофмана, он изъявил свое полное согласие дать просимое предисловие к книге. Самый текст «рецензии», в форму которой облек свое предисловие Жан Поль, написан, однако, не им, а его другом, Отто, однако, она несомненно содержит руководящие мысли самого поэта. Фантастические рассказы вышли в 1814 году с предисловием Жан Поля и, со времени первого издания, оно неизменно повторяется во всех дальнейших перепечатках «Фантастических пьес в манере Калло».

нисколько не повредило, и он, вдобавок к собственному суждению, получит еще и чужое; тот же, кто ее не читал, может только порадоваться, что мы его побуждаем к этому. Немецким литературным газетам и листкам вообще следовало бы несколько строже придерживаться правила — как и авторам при издании своих сочинений — не спешить с рецензиями, хотя и не всегда откладывать их на Горациевы девять лет. Немецкая публика сама лучше всего знает, что она от этого выигрывает, и пользуется за отсрочку процентами. При таких обстоятельствах она из критической «почты до востребования» знакомится с хорошими, давно забытыми писателями, и затем уж не забывает их; ибо, если, по мнению д'Аламбера, легкое запоминание стихов является признаком их хорошего качества, то еще больше значения имеет удержание целой книги в не столько твердой, как железо, сколько расплывчатой, как ртуть, памяти публики. Подобно Цезарю, которого Цицерон хвалит за то, что он ничего не забывает, кроме обид, и наша публика, по такому же прекрасному обыкновению, ничего так легко не выбрасывает из памяти, как книги, словно они представляют собою настоящие обиды, дважды в год наносимые ей многими сотнями писателей. Вообще, немногие люди не так часто подвергаются оскорблениям, как очень многие за один раз; и народ оскорбляется чаще и грубее, чем его государь.

Однако, чтобы не отсрочивать и без того уже запоздавшего отзыва дальнейшими оправданиями этой проволочкой, укажем сейчас же на заглавие книги, с замечанием, что оно могло бы быть точнее. Она могла бы называться более определенно новеллами на темы из области искусства¹⁾, потому что в этой книге живописная или, лучше сказать, поэтическая манера Калло, за исключением лишь некоторых мест, вовсе не является господствующей ни в своих недостатках, ни в своих великих достоинствах. Сам автор в первой же статье охарактеризовал этого Гоцци в живописи, придающего телесность краскам, и Калло, повидимому, стоит настолько же выше прозаического Гогарта, в качестве поэта-карикатуриста и творца романтических анаграмм, насколько юмор выше шутки.

Нашему автору мы должны воздать похвалу иного рода. На стенах его «темной камеры» (camera obscura) движутся в ярких и верных красках кокетливые клейстерные и укусыные инфузории искусства и, щелкая, описывают свои круги. Вместе

¹⁾ Впрочем, № VI — «Магнетизер» — разыгрывается не в области искусства. Это — рассказ, увлекающий своею смелою романтикой и ярко обрисованными лицами.

Прим. Жан Поля.

с ними, в чисто ироническом и причудливо-уменьшенном виде, изображаются противные заигрывания с искусствами и любителями искусства; очертания резки, краски горячи, все полно одушевления и свободы. Всего сильнее изливает автор свой сатирический огненный дождь на музыкальное кокетничество в превосходном № III «Крейслериана». Музыка, собственно, есть самое общераспространенное искусство, искусство народное: ведь каждый, по крайней мере, поет, напр., в церкви или прося милостыню; это — единственное искусство, спускающееся в мир животных. А так как, имея при себе собственное горло или пальцы, можно это искусство показывать в любой гостиной, в любую минуту, и на этой собственной художественной выставке получать призы от всех участников чаепития, то нет глупости более естественной, более извинительной и чаще встречающейся, чем желание понравиться, особенно — у женщин, которые в модных городах развертывают свои музыкальные павлиньи хвосты перед всяким, у кого есть глаза, дабы он мог видеть, как искусство и художница сливаются в единой красоте. Истинного виртуоза, каков капельмейстер Крейслер, это комнатное шаривари приводит в гнев не столько, как оскорбление искусства, сколько в качестве оскорбления самого художника, которого в знатных столичных домах назначают, как музыкального директора, плац-комендантом над едва знающими азбуку музыкальными стрелками. «Неужели нельзя было», довольно громко думает, а, может быть, даже и пишет мастер музыки, униженный до положения распорядителя удовольствий, «польстить многим высоким и прекрасным особам, не обижая моих ушей? И неужели», еще горячее продолжает он, «эти райские птицы — женщины — отнимут у мужчин и послений рай искусства или сделают его смешным, и тогда лишь в виде ангелов будут верно стеречь его?» «О, чорт и его бабушка!» — с яростью восклицает он в заключение. Художнику весьма легко — примером может служить хоть бы и наш автор — от любви к искусству перейти к человеконенавистничеству и воспользоваться розовыми венками искусства, как терновыми венцами и колючими повязками для должного наказания. Пусть он, однако, обдумает этот предмет и свое к нему отношение. Любовь к людям, приносимая в жертву любви к искусству, мстит за себя охлаждением самого искусства, так как без любви может обойтись землемер, художник мысли, геральдист, но не художник, как таковой, в какой бы области прекрасного он ни трудился. Любовь и искусство живут взаимно друг другом, как мозг и сердце; они привиты друг другу ради взаимного подкрепления. Поэтому иной из нынешних пантеонов искусства и представляется прозрачным, чистым, блестящим ледяным дворцом, снаб-

женным всею обыною утварью также изо льда—вплоть до супружеской постели и печки, в которой горит пламя нефти без вреда для ледяных изразцов.

Вернемся, однако, к нашему писателю, которому мы уже достаточно досадили предыдущими рассуждениями, и к его гневу на вопиющие прегрешения против музыкального искусства, и вместе с ним перейдем к немым грехам лейб-искусства тех новейших исторических и мифологических кукол, которые умеют использовать свою фигуру для целого воскового кабинета, чтобы просветлить свои тела еще до общего воскресения. Против подобных кукол, поскольку они пользуются волшебною шалью лишь как лоскутком для прикрасы и украшают создательницу—созданием, г. автор довольно хорошо выступает в № V. Его пламенное негодование на злоупотребления искусством справедливо; прекрасное и вечное никогда не должно служить прикрасою для некрасивого и временного, как священное изображение не должно красоваться на необвященном теле. Желание понравиться скорее извинительно красивой богохульнице, чем красивой молитвеннице, потому что с дьяволом шутить можно, а с богом—нельзя.

Не без удовольствия узнали мы также из этого сочинения, что в течение нескольких последних десятилетий немецкая сатира, ирония, причудливость и даже юмор все чаще и чаще направляются британским путем, и что перенесенный к нам Лореттский домик или кабинет Свифта и Стерна сделались градилями нашей комической соли. Мы едва ли согласились бы променять нынешний дух этой соли, хотя бы и в летучих ежедневных листках, в статейках «Утренней Газеты», «Ведомостей Изящного», «Гейдельбергского Ежегодника», в литературных газетах и пр., на широкие и толстые солеваренные сковороды разных Бардте с их Еретическими Альманахами, члена военного совета Кранце, Вадемекумов, Ветцелей, Всеобщих Германских Библиотекарей и т. п. Но, само собою разумеется, очищение комического стиля еще не есть усиление комического остроумия.

К № V—«Известия о новейших приключениях собаки Берганца»—г. автор делает примечание, что он дает продолжение к рассказу Сервантеса о двух собаках, Сципионе и Берганце. Здесь он дает нечто хорошее и пользуется своею собакою для разговора с человеком, часто превосходя в своем юморе даже Сервантеса. Его собака, правильно натасканная и натравленная, довольно глубоко впиается в икры разных распорядителей стектаклей (режиссеров), которые калечат поэта, чтобы дополнять актеров (и зрителей), и у своих изображений, как турки у статуй, отбивают носы, чтобы они не казались живыми. Кто

не может удлинять, тот не смеет и сокращать; ведь Гете едва ли стал бы пытаться переделывать Шиллера; напротив того, обрезанцы искусства дерзко обрезают художников и бесстыдно заставляют сцену обращаться из кафедры в позорный столб для гения. Признаемся, что будь мы сами сочинителями трагедий или комедий, мы стали бы сильнее, чем всякого плагиатора-перепечатника, преследовать и предавать позору этих театральных переделывателей, оскверняющих покой священных праздничных часов музыки, надеясь этим путем благотворно воздействовать на будущую публику партера и райка.

Со стороны г. автора было делом вежливости, что он пожелал дать указание на рассказ Сервантеса, хотя бы только в примечании. Но в настоящее время сочинители не отличаются вежливостью. Если Гете иногда смотрит на своих современников, как на потомство, о будущем неведении которого бессмертному нет нужды беспокоиться, так же, как и Гораций не издавал своих сочинений *ad usum Delphini cum notis variorum*¹⁾, так и остальные наши Гете (мы смеем похвалиться их количеством) не желают давать этому неведению никаких указаний, а наоборот, тысячу вещей предполагают известными, как, напр., Тик, не дающий самых необходимых пояснений к своему старо-немецкому роману: «Служение женщине». Вообще в настоящее время люди стали грубы в отношении к целой половине света, когда читающий мир, с своей стороны, стал так же обширен: оглавления (часто—опечатки)—разделение на главы—пояснительные примечания—ссылки на страницы—указатели—а также и предисловия (напр., к этой книге) и абзацы, в новейшее время обыкновенно отсутствуют, и читатель предлагается самому себе, потому что автор с ним груб.

Так как установленные редакциею пределы не дают нам места для более подробного отзыва, то мы кратко добавим лишь самое необходимое. По давнему обычаю критики, следуя которому безымянный рецензент выдает имя каждого сочинителя, умалчивая о собственном, мы сообщим, что г. автор именуется Гофманом и занимает место музыкального директора в Дрездене. Его знакомые и друзья, а также обнаруженные им в этой самой книге музыкальные познания и воодушевление, обещают и дают уверенность в том, что он сделается высоким художником звуков. Тем лучше и тем редкостнее,—ведь до сих пор бог солнца всегда бросал поэтические дарования правою рукою, а музыкальные—левою людям, так далеко стоявшим друг от друга, что мы и до сей минуты все еще чаем появле-

¹⁾ Для дофина, с примечаниями разных авторов.

ния человека, который мог бы и сочинить и положить на музыку настоящую оперу.

В заключение мы можем только прибавить, что предисловие к этой книге сочинено постороннею, но знакомою рукою; однако, о нем, по соображениям, легко понятным всякому проницательному человеку, мы ничего не скажем, кроме только того, что манера его сочинителя достаточно известна.

Фрип

И я также не могу ничего прибавить, кроме пожелания, чтобы мне так же удалось написать предисловие, как Фрипу—эту рецензию; а себе я желаю еще—обещанного скорого продолжения в самой смелой манере Калло.

Жан Поль Фридрих Рихтер

Байрейт, 24 ноября 1813.

1

Ж А К К А Л Л О

JACQUES CALLOT

ЖАК КАЛЛО ¹⁾

Отчего я не могу наглядеться на твои странные фантастические листы, смелый художник? Отчего твои фигуры, часто только намеченные парю смелых черточек, не выходят у меня из головы? Когда я долго рассматриваю твои богатейшие композиции, созданные из самых разнородных элементов, передо мною ожидают тысячи, тысячи образов, и каждый из них, блистая самыми естественными красками, с силою выступает вперед часто из самой дальней глубины заднего плана, где его сначала даже трудно было и разглядеть.

Ни один мастер не умел лучше Калло в малом пространстве разместить множество предметов, которые, не затрудняя зренья, выступают рядом друг с другом, даже входят друг в друга, так что все отдельное представляется отдельным, но в то же время принадлежит и к целому. Пускай строгие ценители искусства упрекают его в незнании подлинной группировки, а равно и распределения света; его искусство идет, собственно, дальше правил живописи, или, лучше сказать, его рисунки—только отражения всех тех фантастических, чудесных явлений, которые вызывались чарами его необыкновенно возбужденной фантазии. Ведь даже в изображениях, взятых им из жизни—в его шествиях, сражениях и т. п.—есть полная жизни физиономия совсем особого рода, придающая его фигурам, его группам, я сказал бы, что-то странно знакомое. Самые обыкновенные вещи из повседневной жизни,—его крестьянская пляска, для которой играют музыканты, сидящие, как птички, на деревьях,—появляются у

¹⁾ Жак Калло, знаменитый французский художник, родился в 1592 году в Нанси и умер в 1638 году в Париже. Гофман познакомился с собранием его гравюр благодаря Кунцу, у одного из бамбергских коллекционеров. Впечатление, произведенное на него этими гравюрами, было столь сильное, что он немедленно решил заменить первоначальное заглавие своего сборника заглавием, приводящим его личное творчество в связь с творчеством французского художника. Талант Калло к изображению фантастических сцен и его склонность к гротеску пленили воображение Гоффмана и заставили его почувствовать близость своего собственного литературного письма к манере Калло.

него в блеске какого-то романтического своеобразия, которое удивительно действует на души, склонные к фантастическому.

Ирония, которая, выставляя человеческое в столкновении с животным, издевается над человеком и его жалкою суетнею, присуща только глубокому уму; так и гротески Калло, созданные из людей и животных, раскрывают перед серьезным и глубоко в этот мир вникающим зрителем все таинственные намеки, скрытые под покровом шутовства. Как превосходен в этом отношении чорт, у которого, в «Искушении святого Антония», нос вырастает в виде ружья, и он беспрестанно целится им в божьего человека; веселый чорт-фейерверкер, а также кларнетист, который пользуется совсем особым органом для того, чтобы дуть в свой инструмент,—на том же листе столь же восхитительны.

Как прекрасно, что Калло и в жизни был так же смел и дерзок, как и в своих твердых и сильных рисунках! Рассказывают, что когда Ришелье потребовал от него, чтобы он награвировал взятие своего родного города Нанси, он смело объявил, что скорее отсечет себе большой палец, чем увековечит своим талантом унижение своего государя и родины.

Разве поэт или писатель, которому образы обыкновенной жизни являются в его внутреннем романтическом царстве духов и который изображает их в том освещении, каким они окружены там, словно в каком-то чужом и чудном наряде, не может, по меньшей мере, указать в свое оправдание на этого мастера и сказать, что он хотел работать в манере Калло?

II

КАВАЛЕР ГЛЮК

RITTER GLUCK

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная фантазия «Кавалер Глюк» была первой крупной художественной работой, которой Гофман начал свою писательскую деятельность. Отправляя рукопись этого рассказа издателю «Всеобщей Музыкальной Газеты» где «Кавалер Глюк» появился в 1809 году, Гофман сообщает, что в основу этой вещи положено было «некое истинное происшествие, случившееся в Берлине». Великий музыкальный реформатор Кристоф-Виллибальд Глюк, возведенный позднее в рыцарское достоинство, принадлежал к числу излюбленных композиторов Гофмана, и его величественные оперы оказали сильное влияние на творчество самого поэта. Однако Гофман писал настоящий рассказ, отнюдь не задаваясь целью дать обстоятельную характеристику Глюка, а стремясь лишь воссоздать в художественном образе грандиозную импонирующую фигуру композитора, на которого так часто нападала музыкальная критика. В своей новелле Гофман, верный основному мотиву всего своего поэтического творчества, противопоставляет, в резком контрасте, высокий полет музыкальной фантазии Глюка и мелкое, ремесленное отношение к искусству берлинских музыкантов особенно бездарного капельмейстера Б. Вебера. Мы полагаем, что в словах «Воспоминание о 1809 годе», присоединенных к заглавию, поэт имел в виду те тяжелые душевные переживания, какие ему пришлось испытать в Берлине, где его пламенный музыкальный энтузиазм не нашел решительно никакого отклика среди филистров, глухих к голосу подлинного вдохновения.

В литературном отношении «Кавалер Глюк» является одной из наиболее замечательных новелл Гофмана. Удивительно компактна и ярка характеристика самого великого композитора, стоящего в центре рассказа. Несколько, мастерски набросанными штрихами, дается рельефный образ Глюка, и еще нагляднее выступает его фигура перед глазами читателя, когда поэт описывает то впечатление, какое на композитора производит исполнение его собственных произведений. Путем чрезвычайно тонкого смещения красок реального мира и ореола таинственности, окружающего каждое движение Глюка, Гофман добивается того, что явления потустороннего мира оказы-

ваются облеченными в живую плоть и кровь. Поэтому читатель не удивлен, когда в конце рассказа выясняется, что незнакомец, — с которым встретился Гофман в поздний осенний вечер, в одной из берлинских кофеен, — не кто иной, как кавалер Глюк, давно уже отошедший в вечное царство теней ¹⁾.

Е. Браудо

¹⁾ Кристоф-Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года и умер 15 ноября 1787 года. Глюк — великий реформатор оперного искусства и основатель музыкальной драмы, впервые высказавший мысль относительно связи слова и музыки, взгляды, предвосхитившие позднейшие теоретические трактаты на ту же тему Рихарда Вагнера. Воззрения Глюка на оперу и на связь между текстом и музыкой имели большое влияние на взгляды Гофмана по данному вопросу. В не меньшей степени поэт преклонялся также перед музыкантом Глюком, в особенности увлекаясь его лучшими операми — «Ифигения в Авлиде» (1774) и «Армидой» (1777). Пересылая рукопись рассказа «Кавалер Глюк», Гофман сообщал издателю, что рассказ этот основан на «истинном происшествии, приключившемся с автором в Берлине», и биографами поэта высказывалось предположение, что действующим лицом в рассказе является какой-то помешанный, считавший себя за Глюка. Однако в переписке и дневниках Гофмана нельзя найти ни малейшего указания на подобного рода эпизод.

КАВАЛЕР ГЛЮК

Воспоминание о 1890 году ¹⁾

Позднею осенью в Берлине бывает обыкновенно еще несколько ясных дней. Солнце приветливо выходит из облаков, и сырость быстро исчезает в теплом воздухе, наполняющем улицы. Тогда через Липы к Тиргартену длинными рядами тянется пестрая толпа: тут и щеголи, и бюргеры с женами и детьми в воскресных платьях, духовные лица, еврейки, референдарии, веселые девицы, профессора, модистки, танцовщики, офицеры и т. д. Все места у Клауса и Вебера ²⁾ заняты; морковный кофе дымится, щеголи закуривают сигары, начинаются разговоры, спорят о войне и мире, о башмаках госпожи Бетман ³⁾, — были ли они в последний раз серые или зеленые, — о «Замкнутом торговом государстве» ⁴⁾ и о безденежье и т. д., пока все это не расплывется в арии из «Фаншон» ⁵⁾, которую расстроенная арфа, пара настроенных скрипок, чахоточная флейта и задыхающийся фагот начинают терзать и себя, и слушателей. У самой решетки, отделяющей Веберову площадку от большой дороги, стоят маленькие круглые столики и садовые стулья; здесь можно дышать

¹⁾ Слова «Воспоминание о 1890 году», присоединенные к заглавию, по-видимому, основаны на некотором недоразумении. Рассказ этот должен быть отнесен к пребыванию Гофмана в Берлине (1807 — 1808). Таким образом, первая часть рассказа разыгрывается поздней осенью 1807 года, вторая — встреча с Глюком относится к началу 1808 года.

²⁾ «Клаус и Вебер» — владельцы модного в то время ресторана в берлинском «Тиргартене».

³⁾ Бетман — одна из наиболее замечательных немецких драматических артисток (1760 — 1815), выступавшая с 1788 года на берлинской сцене с огромным успехом.

⁴⁾ «Замкнутое торговое государство» — автор имеет в виду трактат философа Фихте, вышедший в 1800 году под этим названием и возбудивший горячие споры. Эта деталь прибавлена была в новелле редактором «Всеобщей Музыкальной Газеты» (там впервые напечатан был рассказ, против чего стороны Гофмана не последовало возражения).

⁵⁾ «Фаншон» — чрезвычайно популярная в свое время опера второстепенного немецкого композитора Фридриха Гиммеля (1765 — 1814), написанная им в 1804 году.

свежим воздухом, наблюдать, как снуют взад и вперед прохожие, и оставаться вдалеке от какофонического шума этого проклятого оркестра. Там я и сел, предавшись легкой игре своей фантазии, привлекающей ко мне дружественные образы, с которыми я беседую о науке, об искусстве, — обо всем, что человеку должно быть особенно дорого. Все пестрее и пестрее становится волнующаяся толпа, проходящая мимо меня, но ничто мне не мешает, ничто не может спугнуть моих фантастических собеседников. Только проклятое трио в высшей степени пошлого вальса вырывает меня из мира мечтаний. Я слышу визгливые верхние голоса скрипок и флейты и хриплый основной бас фagота; они идут то вверх, то вниз, упорно держась параллельных октав, раздражающих уши, и я невольно, как человек, охваченный жгучею болью, восклицаю:

— Что за бессмысленная музыка! Отвратительные октавы!

А рядом со мною кто-то бормочет:

— Проклятая судьба! Опять охотник за октавами!

Я поднимаю глаза и только теперь вижу, что за тем же столиком занял место незамеченный мною ранее человек. Он пристально смотрит на меня, и я уже не могу оторвать от него глаз.

Никогда не видал я головы и фигуры, которые так быстро произвели бы на меня такое глубокое впечатление. Мягко изогнутый нос примыкал к широкому, открытому лбу с заметными выпуклостями над густыми полуседыми бровями, из-под которых почти диким юношеским огнем сверкали глаза (этому человеку было, вероятно, лет за пятьдесят). Мягко округленный подбородок представлял редкостную противоположность сомкнутому рту, и ироническая улыбка, вызываемая странною игрою мускулов на впалых щеках, казалось, боролась с глубокою меланхолическою серьезностью его спокойного чела. Всего несколько седых локонов вились за большими, оттопыренными от головы ушами. Очень широкое модное пальто окутывало высокую тощую фигуру. Как только мой взгляд упал на этого человека, он сейчас же потупился и стал продолжать то занятие, которое, вероятно, было прервано моим восклицанием, — а именно, он с видимым удовольствием пересыпал табак из разных маленьких трубочек в стоявшую перед ним большую табакерку и смачивал его красным вином из небольшой бутылочки. Музыка перестала играть; я почувствовал необходимость с ним заговорить.

— Хорошо, что музыка умолкла, — сказал я: — это было просто невыносимо.

Старик бегло взглянул на меня и высыпал последнюю трубочку.

— Лучше было бы, если бы они совсем не играли, — снова заговорил я. — Вы не разделяете моего мнения?

— У меня нет никакого мнения, — сказал он. — Вы — музыкант и знаток по профессии...

— Вы ошибаетесь: я ни то, ни другое. Я учился когда-то игре на фортепиано и генерал-басу, как предметам, которые относятся к хорошему воспитанию, и тогда мне, между прочим, говорили: ничто не вызывает более противного впечатления, как если бас движется в октаву с верхним голосом. Тогда я принял это на веру и впоследствии всегда находил справедливым.

— В самом деле? — перебил он меня, встал и медленно и задумчиво пошел к музыкантам. При этом он часто поднимал глаза наверху и ударял себя ладонью по лбу, как человек, желающий пробудить какое-то воспоминание. Я видел, как он говорил с музыкантами, обращаясь к ним с властным достоинством. Он вернулся назад, и только он сел, как заиграли увертюру из «Ифигении в Авлиде».

С полузакрытыми глазами, положив на стол скрещенные руки, он слушал *andante*; легким движением левой ноги он указывал выступление инструментов; иногда поднимал голову, быстро осматриваясь кругом; левая рука с расставленными пальцами лежала на столе, как будто он берет аккорд на фортепиано, а правую руку он поднимал вверх; это был капельмейстер, указывающий оркестру переход в другой темп: правая рука падает — и начинается *allegro*! Горячая краска появляется на бледных щеках, брови сходятся на наморщенном лбу, внутренний жар зажигает дикий взор огнем, который все больше и больше уничтожает улыбку, еще мелькающую на полукрытых губах. Но вот он откидывается назад, брови поднимаются, на щеках опять начинается игра мускулов, глаза блестят, глубокая внутренняя скорбь разрешается в наслаждение, охватывающее и судорожно потрясающее все его фибры; он глубоко дышит всею грудью, на лбу выступают капли пота; он указывает вступление *tutti* и другие главные места, его рука не перестает отбивать такт, а левой он достает платок и проводит им по лицу. Так оживлял он плотью и красками тот скелет увертюры, который давали две скрипки. Я слышал нежную, тающую жалобу, в которой выделяется флейта, когда отшумела буря скрипок и контрабасов и умолк гром литавр; я слышал тихие, томные звуки виолончели, фagота, наполняющие сердце невыразимою печалью; снова возвращаются *tutti*, унисон идет вперед, словно мощный и величественный гигант, и глухая жалоба замирает под его разрушительными стопами ¹⁾.

¹⁾ Главная партия увертюры к «Ифигении в Авлиде» начинается грандиозными октавными ходами, которые в свое время были признаны критикой некрасивыми и нарушающими правила гармонии.

Увертюра кончилась; человек опустил обе руки и сидел с закрытыми глазами, словно обессиленный слишком большим напряжением. Его бутылка была пуста; я наполнил его стакан бургонским, которое, тем временем, велел подать. Он глубоко вздохнул, точно пробуждаясь от сна. Я заставил его выпить вина; он сделал это без долгих настояний с моей стороны и, опорожнив залпом полный стакан, воскликнул:

— Я доволен исполнением; оркестр держался хорошо!

— Однако-же,—сказал я,—это были только слабые очерки мастерского произведения, написанного живыми красками.

— Правильно ли я сужу? Вы—не берлинец?

— Совершенно верно: я только по временам бываю здесь.

— Бургонское хорошо, но становится холодно.

— Так пойдемте в комнату и там dokonчим бутылку.

— Хорошее предложение. Я вас не знаю, но ведь и вы тоже меня не знаете. Не станем спрашивать друг друга об именах: имена иногда стеснительны. Я пью бургонское, мне вино ничего не стоит, нам хорошо друг с другом—и прекрасно.

Он сказал все это с добродушною сердечностью. Мы вошли в комнату; он сел, расстегнул пальто, и я с удивлением заметил, что на нем вышитый камзол с длинными полами, черные бархатные панталоны и совсем маленькая серебряная шпага. Он снова тщательно застегнул пальто.

— Почему вы меня спросили, берлинец ли я?—начал я.

— Потому, что в этом случае я был бы вынужден вас оставить.

— Это звучит загадочно.

— Нимало, если я вам скажу, что я... ну, да... что я композитор.

— Но я все таки не могу угадать в чем дело.

— В таком случае, простите мое восклицание: я вижу, что вы совсем не знаете Берлина и берлинцев.

Он встал и несколько раз порывисто прошелся взад и вперед; затем, подойдя к окну, чуть слышно запел хор жриц из «Ифигении в Тавриде», при чем время от времени, при вступлениях tutti, стучал по оконному стеклу. С удивлением заметил я, что он придавал мелодии несколько иные обороты, поражающие силою и своей новизной. Я не прерывал его. Он кончил и вернулся опять на свое место. Я молчал, совершенно пораженный странным поведением этого человека и фантастическими проявлениями редкого музыкального таланта. Через некоторое время он сказал:

— Вы никогда не сочиняли?

— Да, я пробовал себя в этом искусстве; только все, что я писал, как мне казалось, в минуты вдохновения, я находил потом бледным и скучным; поэтому я и бросил это занятие.

— Напрасно вы это сделали; ведь уже то, что вы отбросили собственные опыты, есть не плохой признак вашего таланта. Музыка учатся в детстве, потому что так хотят папа и мама; оттого и бренчат, и пиликают; но ум с годами незаметно становится восприимчивее к мелодии. Может быть, первую собственную мыслью была полужабытая тема песенки, которую стали петь несколько иначе, и этот зародыш, с трудом питаемый чужими силами, вырос в великана, который все вокруг себя поглотил и обратил в плоть и кровь. Ах, да можно ли хотя бы даже только представить себе тысячи путей, какими приходят к композиторству? Это—широкая столбовая дорога, где все толпятся, и ликуют, и кричат: мы—посвященные! мы у цели! Через врата из слоновой кости проникают в царство грез; немногие сразу видят эти врата, еще меньшее число через них проходит. Здесь все так причудливо! Безумные образы носятся туда и сюда, но у них есть свой характер—у одних больше, у других меньше. На дороге их не видно,—их можно найти только за вратами из слоновой кости. Трудно вернуться из этого царства: как перед замком Альцины, чудовища преграждают путь—все крутится, кружится, многие так и продремлют эту грезу в царстве грез, расплывутся в сновидениях, не отбросив никакой тени, иначе по этой тени они заметили бы луч, пронизывающий это царство; и только немногие, пробудившись от сна, восходят выше и шествуют через царство грез; они приходят к истине; это—высший миг: соприкосновение с вечным, неизреченным! Посмотрите на солнце: это—резвучие, из которого, подобно звездам, сыплются аккорды, опутывая вас огненными нитями. И вы лежите, как куколка, в огне, пока Психея не вознесется к солнцу.

При последних словах он вскочил, посмотрел вверх и поднял руку. Затем он снова сел и быстро осушил налитый ему стакан. Наступила тишина, которой мне не хотелось нарушать, чтобы не сбить этого необыкновенного человека с его пути. Наконец он успокоился и продолжал:

— Когда я был в царстве грез, меня мучили тысячи скорбей и страхов. Была ночь, и меня пугали оскаленные личины чудовищ, которые бросались на меня и то погружали меня в пучину моря, то поднимали высоко на воздух. Тут светлые лучи прорезали тьму; эти лучи были звуками, которые пели вокруг меня с нежной, чистой лаской. Я пробудился от своих скорбей и увидел большое, светлое око, смотревшее на орган, и когда оно смотрело, оттуда исходили звуки и, сверкая, сплетались в дивные аккорды, каких я себе никогда не представлял. Мелодии текли вверх и вниз, и я плывал в этом потоке и готов был погибнуть; но око взглянуло на меня и подняло меня над бушевавшими волнами. Снова настала ночь; тут ко мне приступили.

два великана в блестящих доспехах: тоника-квинта ¹⁾. Они схватили меня и подняли кверху, но око улыбнулось: я знаю, что наполняет твою грудь томлением; нежная, кроткая дева-терция—станет между великанами; ты услышишь ее сладкий голос, снова увидишь меня, и мои мелодии станут твоими.

Он замолчал.

— И вы снова увидели око?

— Да, я снова его увидел. Долгие годы вздыхал я в царстве грез,—да, все там! Я сидел в прекрасной долине и слушал, как пели друг другу цветы. Только один подсолнечник молчал и печально клонил к земле закрытый венчик. Невидимая связь влекла меня к нему—он поднял голову—венчик раскрылся, и оттуда засияло мне навстречу око. Тогда звуки, словно лучи света, потянулись из моей головы к цветам, которые жадно стали впитывать их. Все больше и больше становились листья подсолнечника—огненные струи полились из них—они окружали меня—око исчезло, и я очутился в чашечке цветка.

При последних словах он вскочил и быстрыми юношескими шагами выбежал из комнаты. Напрасно ждал я, что он вернется; наконец я решил идти в город.

Я подходил уже к Бранденбургским воротам, когда увидел шагавшую в темноте длинную фигуру и сейчас же узнал моего чудака. Я заговорил с ним.

— Отчего вы так скоро меня оставили?

— Стало слишком жарко, и Эвфон ²⁾ начал звучать.

— Я вас не понимаю.

— Тем лучше.

— Тем хуже, потому что мне очень хотелось бы вас понять вполне.

— Так вы ничего не слышите?

— Нет.

— Теперь все кончилось. Пойдемте. Вообще я не люблю общества; но вы не композитор, вы не берлинец.

— Я не могу понять, что вы имеете против берлинцев? Здесь, где так уважают искусство и так много им занимаются, мне казалось бы, человек с вашей художнической душой должен чувствовать себя хорошо.

— Вы ошибаетесь. На мое горе,—я осужден бродить здесь, как отверженный дух, в пустом пространстве.

¹⁾ Тоника—первый тон в гамме, по которому получает название данный строй.

²⁾ «Эвфон»—от греческого «эвфония»—благозвучие. Такое название придал изобретенному им в 1790 году инструменту, состоящему из подобранных по тонам стеклянных трубочек, знаменитый ученый Хладний, работавший по исследованию законов музыкального звучания. Гофман применяет это слово для обозначения творческих сил музыканта.

— В пустом пространстве—здесь, в Берлине?

— Да, кругом меня пусто, потому что ни один родственник дух не приближается ко мне. Я стою одиноко.

— Но художники? композиторы?

— Бог с ними! Они толкуют и перетолковывают, все отделяют до тончайшей соразмерности, все продувают, чтобы найти какую-нибудь жалкую мысль; за болтовней об искусстве, о художественном вкусе и еще бог знает о чем, они не могут дойти до подлинного творчества, а если когда-нибудь и почувствуют, будто могут вынести на свет божий пару мыслей, то ужасная холодность указывает на их далекое расстояние от солнца: это—лапландская работа.

— Ваше суждение мне кажется слишком суровым. По крайней мере, вы должны быть довольны превосходным исполнением в театре.

— Я решился однажды опять пойти в театр, чтобы послушать оперу моего молодого друга,—как, бишь, она называется?.. Ах, в этой опере—целый мир! Через пеструю толпу нарядных людей проходят духи ада, все имеет свой голос и всевластный звук,—чорт возьми!—я говорю о «Дон-Жуане»! Но даже увертюру, которую оркестр отбарабанил *prestissimo*, без толку и разумения, я не мог вынести; а я готовился к ней постом и молитвою, так как знаю, что Эвфон слишком волнуется этими массами и звучит нечисто.

— Если я и должен признать, что мастерские творения Моцарта здесь по большей части—непонятно почему—исполняются небрежно, то создания Глюка, конечно, исполняются достойным образом.

— Вы полагаете? Я захотел однажды прослушать «Ифигению в Тавриде». Вхожу в театр—и слышу: играют увертюру к «Ифигении в Авлиде». Гм! думаю,—ошибка: дают именно эту «Ифигению». К удивлению моему, раздается *andante*, которым начинается «Ифигения в Тавриде» и за которым следует буря. А ведь между тем и другим промежутком в двадцать лет! Все действие, вся хорошо задуманная экспозиция трагедии пропадает. Спокойное море—буря—греки выброшены на берег—вот и опера! Как же это? Разве композитор писал увертюру наобум, что ее можно, словно мелодию для трубы, играть где и когда вздумается?

— Я признаю эту ошибку. Но, впрочем, здесь делается все для того, чтобы возвысить творения Глюка.

— Ну, да!—коротко сказал он, улыбаясь все более и более горько. Вдруг он сорвался с места, и ничем нельзя было его удержать. Он точно вдруг пропал, и потом я много дней напрасно искал его в Тиргартене.

Прошло несколько месяцев. Однажды, в холодный дождливый вечер, я задержался в отдаленной части города и спешил к себе домой на Фридрихштрассе ¹⁾. Мне надо было пройти мимо театра. Громкая музыка, трубы и литавры напомнили мне, что как раз давали «Армиду» ²⁾ Глюка, и я уже собирался войти в театр, когда мое внимание было привлечено странным монологом под самыми окнами, где можно слышать почти каждый звук оркестра.

— Вот выступает король—они играют марш—бейте же, бейте сильнее в литавры!—это превесело! да, да—они сегодня должны ударить одиннадцать раз—иначе шествие было бы недостаточно длинно. Ага, — *maestoso*!—тащитесь, детки! Вон, погляди-ка, там отстал один фигурант с бантом на башмаке. Правильно! двенадцатый раз, и все с ударом на доминанте ³⁾. — О, вечные силы! Да этому не будет конца! Вот, теперь он делает комплимент—Армида покорнейше благодарит. Еще раз?—правильно,—не хватает еще двоих солдат.—Теперь горланят речитативом. Какой злой дух так крепко приколдовал меня здесь!

— Колдовство разрушено!—воскликнул я.—Пойдемте!

Я быстро схватил за руку моего чудака из Тиргартена (ибо монологист был не кто иной) и потащил его с собою. Он казался весьма пораженным и молча последовал за мною. Мы были уже на Фридрихштрассе, когда он вдруг остановился.

— Я знаю вас, — сказал он.—Вы были в Тиргартене, — мы много разговаривали—я пил вино—разгорячился, — после этого Эвфон звучал целых два дня — я много страдал — теперь это прошло.

— Я рад, что случай опять свел меня с вами. Познакомимся друг с другом поближе. Я живу недалеко отсюда; как было бы...

— Я не могу и не смею ходить ни к кому.

— Нет, вы от меня не отделаетесь: я пойду с вами.

— Тогда вам придется пройти со мною еще сотню-другую шагов. Но ведь вы спешили в театр?

— Я хотел послушать «Армиду», но теперь...

— Теперь вы услышите «Армиду». Идемте.

Мы молча пошли вверх по Фридрихштрассе. Он быстро свернул в одну из боковых улиц, а я едва поспевал за ним — так скоро он побежал по этой улице, где он наконец и остановился перед одним невзрачным домом. Он стучался довольно

¹⁾ Гофман жил на этой улице во время пребывания своего в Берлине.

²⁾ В одном из писем к Гиппелю Гофман, в начале 1808 года, сообщает своему другу: «Сегодня в театре дают «Армиду», но едва ли удастся услышать ее. Приходится запастись терпением на более позднее время». «Армида» дана была в Берлине 19 февраля 1808 года.

³⁾ Пятая ступень строя.

долго, пока ему наконец открыли. В темноте мы ощупью отыскали лестницу и добрались до комнаты в верхнем этаже, дверь в которую мой вожатый тщательно запер. Я услышал, как отворилась еще одна дверь; вскоре затем он вошел с зажженной свечой—и вид странно убранной комнаты немало удивил меня. Старомодные, богато обитые стулья, стенные часы в золоченом футляре и широкое, неуклюжее зеркало придавали убранству комнаты мрачный вид отжившего великолепия. Посредине стоял маленький клавиикорд, на нем—большая фарфоровая чернильница, а рядом с нею лежало несколько листов нотной бумаги. Пристальный взгляд на эти принадлежности композиции убедил меня однако, что здесь уже давно ничего не писалось: совсем пожелтела бумага, и толстый слой паутины затянул чернильницу. Незнакомец подошел в углу комнаты к шкапу, которого я сперва не заметил, отодвинул занавеску, — и я увидел ряд красиво переплетенных книг с золотыми надписями: «Орфей», «Армида» «Алкеста», «Ифигения» и т. д., словом—все сочинения Глюка.

— Вы обладаете полным собранием сочинений Глюка?!—воскликнул я.

Он не ответил, но губы его искривились судорожною улыбкою, и игра мускулов на впалых щеках в одно мгновение исказила лицо в страшную маску. Устремив на меня мрачный взгляд, он схватил одну из книг—это была «Армида»—и торжественно подошел к клавиру. Я быстро открыл инструмент и установил сложенный пюпитр; это, повидимому, было ему приятно. Он раскрыл книгу и — кто опишет мое изумление?—я увидел нотную бумагу, но на ней не было ни одного нотного знака.

Он начал:

— Я буду играть увертюру. Перевертывайте листы, только во-время.

Я обещал, и он заиграл превосходно и мастерски, полными аккордами, величавое *tempo di marcia*, которым начинается увертюра,—почти во всем верно с подлинником; но *allegro* было только проникнуто главными идеями Глюка. Он внес в него так много новых, гениальных оборотов, что мое изумление все более и более возрастало. В особенности поразительны были его модуляции,—они не были резки; он умел присоединять к простой основной мысли так много мелодических осложнений, что они казались постоянно повторяющимися в новом, помолодевшем виде. Его лицо пылало; то сдвигались брови, и долго сдерживаемый гнев хотел с силою прорваться наружу, то глаза увлажнились слезами глубокой скорби. Иногда, когда обе руки были заняты искусными мелизмами, он напевал тему приятным тено-

ром; при этом он умел как-то особенно подражать голосом заглушенному звуку литавры. Я прилежно переворачивал листы, следя за его взглядами. Увертюра была кончена, и он, утомленный, с закрытыми глазами, откинулся на спинку стула. Но вскоре он опять выпрямился и, быстро перекинув несколько пустых листов книги, сказал глухим голосом:

— Все это, государь мой, я написал, когда вернулся из царства грез. Но я выдал непосвященным священное, и ледяная рука схватила это пылающее сердце. Оно не разбилось; но я был осужден скитаться среди непосвященных, как отверженный дух, без образа, чтобы никто не узнал меня до тех пор, пока подсолнечник снова не вознесет меня к вечному. Ах!.. Ну, а теперь споем сцену Армиды.

И он запел заключительную сцену Армиды с выражением, которое глубоко запало мне в душу. И здесь также он заметно отступал от подлинника; но измененная им музыка была как бы высшим выражением музыки Глюка. Все, что может быть выражено в сильнейших чертах ненавистью, любовью, отчаянием, бешенством—все это он мощно передавал в звуках. Его голос казался голосом юноши, полного сил, поднимаюсь от глубокого и глухого до проникновенной мощи. Все мои нервы затрепетали,—я был вне себя. Когда он кончил, я бросился к нему в объятия и воскликнул сдавленным голосом:

— Что это такое? Кто же вы такой?

Он встал и смерил меня строгим, пронизательным взглядом; но когда я захотел продолжать свои вопросы, он со свечкой ушел из комнаты и оставил меня в темноте. Прошло чуть не четверть часа; я уже отчаялся снова увидеть его и, соображаясь с положением клавикирд, стал искать дверь, чтобы отворить ее; но вдруг он вошел со свечой в руке, в вышитом парадном костюме, богатом камзоле и при шпаге.

Я оцепенел. Он торжественно подошел ко мне, мягко взял меня за руку и, странно улыбаясь, сказал:

— Я—кавалер Глюк!

III

КРЕЙСЛЕРИАНА

KREISLERIANA

I—6

ВВЕДЕНИЕ

Капельмейстер Иоганн Крейслер принадлежит к числу тех творческих образов, которые часто сопровождают поэтов на всем пути их художественного развития. В этом отношении Крейслер может быть уподоблен гетевскому Фаусту. Его устами Гофман передает наиболее глубокие мысли свои об искусстве и жизни, многие подробности биографии его совпадают с данными из биографии самого писателя, его музыкальные страдания—это страдания самого автора «Крейслерианы». Гофман и сам признавал, что капельмейстер Иоганн Крейслер является его литературным двойником. Этим именем он любил подписывать свои музыкальные рецензии. Образ несчастного музыканта преследовал Гофмана на всем его литературном пути, и до конца своих дней он мечтал о том, чтобы написать большую книгу об Иоганне Крейслере для любителей и знатоков музыкального искусства.

«Крейслериана» представляет собою ряд отрывков, в которых рассказ о жизненных судьбах капельмейстера чередуется со страницами художественно-философского содержания. С горькой иронией Гофман повествует о музыкальных страданиях Крейслера, которому приходится ради куска хлеба насущного преподавать в богатых домах бездарным девицам божественное искусство звуков и выступать в салонах в качестве аккомпаниатора безголосых любителейниц. С остротой настоящего сатирика он бичует показное меценатство разных богатых коммерции советников, в душе совершенно чуждых искусству, и подлинной скорбью звучат его жалобы на то, как глубоко унижено искусство в тех салонах, где оно служит лишь забавой светских дам и непрощенных его благодетелей.

«Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейслера», вступительная статья «Крейслерианы», это повесть о тех страданиях и неудачах, которые постигли самого Гофмана в его музыкальной деятельности. Так же, как и несчастный капельмейстер, поэт принужден был испытать на себе всю прелесть ежедневного давания уроков в маленьких немецких городках, пока жестокая материальная нужда—«этот вечный спутник немецкого музыканта»—не заставила его взять в руки перо и сделаться музыкальным писателем. В этих очерках, всецело рожденных настроением момента, Гофман создал весьма удачный литературный образ артиста, в душе которого любовь

к искусству и порыв к ее высочайшим сферам соединяется с острой иронией в отношении к поверхностному и самодовольному музыкальному дилетантизму. Особенно интенсивную биографическую окраску этому образу придают отзвуки любовной трагедии, испытанной самим Гофманом по отношению к его ученице Юлии Марк.

Самая фигура Иоганна Крейсlera намечена здесь лишь эскизными чертами. Она выступает перед нами во всю свою величину в романе «Житейские воззрения кота Мурра», венчающем творчество Гофмана. В трех очерках первого цикла «Крейслерианы» имя Крейсlera даже совершенно не упоминается. Их содержание — не жизнеописание капельмейстера, а «разрозненные мысли» самого Гофмана о музыке, того центра, к которому стягиваются все разнообразные проявления его человеческой деятельности и тяготеют все ощущения, чувства и понятия поэта. Вторая пьеса, «Ombrage adorna», озаглавленная так по итальянской арии Крешентини, современника Гофмана, представляет собою гимн вокальному искусству артистки, в которой нетрудно узнать черты Юлии Марк. Едва ли во всей мировой литературе можно найти слова, так глубоко проникающие в самую метафизику звука, как вступительные фразы этого очерка. Музыка представляется поэту высшим чудом вселенной, мистерией, недоступной для разума. Ее звуки обладают божественной силой и уже в тесных рамках действительности осуществляют мечту о лучезарном царстве вечной красоты. Настроения, желания и чувства в человеке то встают, то падают, как волны в море, а музыка наполняет душу человека бесконечным томлением по иному миру и иным возможностям бытия, которое бессильно выразить человеческое слово. В этом очерке так же, как и в других страницах «Крейслерианы», Гофман дает психологию того романтического стремления человека раствориться в бесконечности, выразителем которого в земной жизни является музыка. Его самосознание, его духовная деятельность, все его мысли направлены на полное преодоление земного бытия в той стихии, «в которой сливаются краски, звуки, цвета», в том царстве ночи, которое, подобно буддийской Нирване, утоляет все человеческие страдания.

Четвертый очерк о бетховеновской инструментальной музыке представляет собою переработку двух больших рецензий Гофмана об инструментальных композициях великого музыканта. Эти рецензии впервые напечатаны были во «Всеобщей Музыкальной Газете». Весьма интересен тот способ, какой применяет Гофман, чтобы передать свои музыкальные впечатления. Вместо музыкальных терминов и специального технического анализа, недоступных пониманию широких читательских кругов, Гофман пользуется яркими поэтическими сравнениями, как бы передающими в телесном образе нечто вечно пребывающее, бестелесное, в самой музыкальной композиции. Этой способностью говорить о музыкальных впечатлениях, как о событиях реальной жизни, Гофман обладал с детства. Уже ребенком, внимая звуку рождественских колоколов, он явно представлял себе при этом «ангелов с серебряными крыльями, несущих по синему небу яркие, светлые звезды».

В этом очерке проводится любимая мысль Гофмана, — что сущность музыки глубже всего проявляется там, где она не стеснена никакими внешними рамками, а именно — в инструментальных композициях. Только в этой сфере музыка является вполне самостоятельным искусством, самым романтическим из всех искусств, ибо ее содержанием является сама бесконечность. Музыка раскрывает перед человеком незнакомое царство, ничего не имеющее общего с миром, его окружающим. Здесь разрушается все, что ничтожно; потухает то, что сверкает и блещет случайно; умолкают все определенные чувствования человека и настает бесконечное томление. Для Гофмана музыка есть чудесный язык духов, возбуждающий в человеке предчувствие вечного бытия. И с этой точки зрения Бетховен является для него величайшим из композиторов, ибо «двигая рычагами страха, ужаса, отчаяния и страдания, он возбуждает в нашей душе стремление к бесконечности, которое представляет собою сущность романтизма». Такое истолкование музыки Бетховена было еще совершенно новым во времена Гофмана, когда творец Девятой симфонии казался не только толпе, но и многим специалистам композитором, чересчур ученым и лишенным того романтического вдохновения, которое было лозунгом момента. Всеми средствами своего огромного таланта Гофман выступал пропагандистом бетховеновских музыкальных идей, идей, обновивших в корне все искусство звуков. Статьи поэта обратили на себя внимание самого мастера, и он счел необходимым выразить в теплых строках Гофману свою признательность.

«Крайне бессвязные мысли» представляют собою ряд весьма остроумных, глубоких афоризмов о музыке и ее представителях. Маленький рассказ, открывающий это собрание, относится к эпизоду из юношеских годов Гофмана, ко времени его пребывания в Глогау (1796—1798). Кузен, о котором идет речь, Эрнст-Людвиг Дерфер. «Действующими лицами» остальных отрывков являются главным образом музыкальные боги Гофмана: Моцарт, Глюк, Иоганн-Себастьян Бах. Особенно замечательно то, что пишет Гофман о Бахе. Его замечания о баховской музыке принадлежат к наиболее светлым мыслям в области музыкальной эстетики.

Е. Браудо

КРЕЙСЛЕРИАНА

Откуда он?—Никто не знает. Кто были его родители?—Неизвестно. Чей он ученик?—Должно быть, хорошего мастера, потому что играет он превосходно; а так как у него есть и ум, и образование, то он принят в обществе, и ему даже поручено преподавание музыки. Действительно, он, несомненно, был капельмейстером, прибавляли к этому дипломатические особы, которым он однажды, в хорошем расположении духа, представил документ, выданный дирекцией ...ого придворного театра, где было сказано, что он, капельмейстер Иоганн Крейслер, только потому был отставлен от своей должности, что решительно отказался написать музыку для оперы, сочиненной придворным поэтом; кроме того, за обедами в гостинице, в присутствии публики, он много раз пренебрежительно отзывался о первом теноре и в совершенно уклончивых, даже непонятных выражениях оказывал предпочтение перед примадонною одной молодой девице, которую обучал пению; впрочем, он мог бы сохранить за собою титул придворного ... капельмейстера и даже возвратиться к своей должности, если бы совершенно отказался от некоторых странностей и смешных предрассудков, как, например, от своего убеждения, что подлинная итальянская музыка теперь уже исчезла, и если бы добровольно признал превосходные качества придворного поэта, которого все считали вторым Метастазио¹⁾. Друзья утверждали, что природа, создавая его, испробовала новый рецепт, и что этот опыт не удался, так как к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, доходившей до разрушительного пыла, было примешано слишком мало флегмы, и таким образом было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он, даже в высшем смысле этого слова, нуждается. Как бы то

¹⁾ Пьетро Метастазио—один из знаменитейших либреттистов XVIII столетия. В устах Гофмана сравнение с Метастазио приобретает иронический характер.

ни было, достаточно сказать, что Иоганн носился то туда, то сюда, будто по вечно бурному морю, увлекаемый своими внутренними ощущениями и грезами, и, повидимому, тщетно искал той пристани, где мог бы наконец обрести спокойствие и ясность, без которых художник не в состоянии ничего создавать. Оттого-то друзья никак не могли добиться, чтобы он написал какое-нибудь сочинение или не уничтожил действительно написанного. Иногда он сочинял в ночное время, в самом возбужденном состоянии; он будил жившего рядом с ним друга, чтобы в порыве величайшего вдохновения сыграть ему то, что он написал с невероятною быстротою, проливал слезы радости над удавшимся произведением, провозглашал себя счастливейшим человеком... Но на другой день превосходное произведение бросалось в огонь. Пение действовало на него почти губительно, так как при этом его фантазия чересчур воспламенялась, и дух уносился в такое царство, куда никто не мог безопасно за ним последовать; напротив, он часто любил по целым часам разрабатывать на фортепиано самые странные темы в замысловатых контрапунктических оборотах и имитациях и самых искуснейших пассажах. Когда это ему удавалось, он на несколько дней подряд приходил в веселое расположение духа, и особая шаловливая ирония украшала тогда его разговор, на радость небольшому задушевному кружку его друзей.

Но вдруг, неизвестно как и почему, он исчез. Многие стали уверять, что замечали в нем признаки помешательства, и действительно видели, как он в двух, нахлобученных одна на другую, шляпах и с двумя нотными раштрами¹⁾, засунутыми, словно два кинжала, за красный пояс, весело напевая, в прыжке бежал за городские ворота; но ближайшие его друзья не замечали ничего особенного, так как ему вообще были свойственны сильные порывы под влиянием какого-нибудь душевного раздражения. Когда все розыски оказались напрасными, и друзья стали советовать о том, как быть с оставшимся после него небольшим собранием музыкальных и других сочинений, явилась девица фон-Б.²⁾ и объяснила, что только ей одной надлежит хранить это наследие дорогого учителя и друга, которого она ни в коем случае не считает пропавшим без вести. Друзья с радостною готовностью отдали ей все, что нашлось, а когда оказалось, что на белой оборотной стороне многих нотных листов находятся небольшие, преимущественно юмористические заметки, наскоро набросанные карандашом в благоприят-

¹⁾ «Раштр» — перо, при помощи которого проводят систему нотных линий. Слово это происходит от латинского «*castrum*» — грабли.

²⁾ Девица фон-Б., повидимому, обозначает Юлию Марк, ученицу Гофмана.

ные минуты, верная ученица несчастного Иоганна разрешила верному другу списать их и поделиться ими, как неприятными плодами минутного вдохновения.

1. Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейслера.

Наконец все разошлись. Я мог бы заметить это по шушуканию, шарканью, кашлю, гудению во всевозможных тональностях; это было настоящее пчелиное гнездо, вылетающее из улья, чтобы роиться. Готлиб поставил мне на фортепиано новые свечи и бутылку бургонского. Играть я уже не могу, потому что совсем ослабел; в том виноват стоящий здесь на нотном пюпитре мой старый друг, вновь носивший меня по воздуху, как Мефистофель Фауста на своем плаще, так высоко, что я уже не видел и не замечал под собою этих человечков, — хоть они, кажется, и производили довольно-таки изрядный шум. Собачий, даром потраченный, вечер! Но теперь мне хорошо и легко. Разве не достал я во время игры карандаш и не отметил правую руку на странице 63 цифрами по последней системе пару хороших отклонений, в то время, как левая рука продолжала работать в потоке звуков? Я продолжаю писать на оборотной пустой стороне. Оставляю цифры и звуки и с истинным удовольствием, как выздоровевший больной, не переставший рассказывать о том, что он вытерпел, подробно отмечаю здесь адские мучения сегодняшнего чайного вечера. И не только для себя одного, но и для всех тех, кто когда-нибудь, наслаждаясь и поучаясь по моему экземпляру фортепианных вариаций Иоганна-Себастиана Баха¹⁾, изданных у Негели²⁾ в Цюрихе, найдет в конце тридцатой вариации мои цифры и, руководствуясь крупным латинским *Verte* (я напишу его тотчас же, как только будет окончена моя жалоба), перевернет страницу и станет читать. Эти читатели сейчас же угадают настоящую связь событий: они знают, что здесь, у тайного советника Редерлейна, очаровательный дом и две дочери, о которых весь высший свет с восторгом уверяет, что они танцуют, как богини, говорят по-французски, как ангелы, а играют, поют и рисуют, как музы. Тайный советник Редерлейн — богатый человек; за его обедами четыре раза в год

¹⁾ Гениальные вариации Иоганна-Себастиана Баха, написанные им для своего ученика Теофиля Гольдберга. Вариации эти сочинены для клавирина особой конструкции и неисполнимы на современном фортепиано.

²⁾ Ганс-Георг Негели (1773 — 1836) — автор популярных песен и музыкальный издатель, основавший в 1792 году нотную торговлю в Цюрихе.

подаются прекраснейшие вина, тончайшие кушанья, все устроено на самый изящный манер, и у того, кто не испытывает небесного наслаждения на его чайных вечерах, нет ни хорошего тона, ни ума и, в особенности, никакого понимания искусства. На последнее и было обращено главное внимание: на ряду с чаем, пуншем, вином, мороженым и пр., всегда преподносится немножко музыки, которая воспринимается изящным обществом с такою же приятностью, как и остальное. Порядок установлен такой: после того, как каждому гостю дано было достаточно времени, чтобы выпить любое количество чашек чая, и уже два раза разносили пунш и мороженое, слуги устанавливают карточные столы для старейшей, более солидной части общества, предпочитающей музыкальной игре игру в карты, которая и в самом деле не производит такого ненужного шума и при которой звенят разве только деньги. По этому знаку младшая часть общества приступает к девицам Редерлейн; поднимается шум, в котором можно разобрать слова:

— Прекраснейшая барышня, не отказывайте нам в наслаждении вашим небесным талантом.—О, спой что-нибудь, моя дорогая!—Не могу—простуда—последний бал—ничего не разучила.—О, пожалуйста, пожалуйста! Мы умоляем!

Готлиб уже успел открыть фортепиано и поставить на пюпитр хорошо знакомую нотную книгу. Мамаша восклицает из-за карточного стола:

— «Chantez donc, mes enfants!»

Это—выходное слово моей роли: я сажусь за фортепиано, и барышень Редерлейн с торжеством подводят к инструменту. Тут опять начинается спор: ни одна не хочет петь первую.

— Ведь ты знаешь, милая Нанетта, как я ужасно охрипла.

— А я разве меньше, милая Мари?

— Я так плохо пою.

— О, милочка, только начни.

Мой совет (подаваемый всякий раз), что они могли бы начать с дуэта, вызывает рукоплескания; начинают перелистывать ноты, находят наконец тщательно заложенный лист, и начинается: «Dolce dell'anima» ¹⁾ и пр. Талант же у барышень Редерлейн отнюдь немалый. Вот уже пять лет, как я здесь, и четыре с половиною года учителем в редерлейновском доме; за это короткое время фрейлейн Нанетта дошла до того, что мелодию, слышанную всего раз десять в театре и затем не больше десяти раз испробованную на фортепиано, в состоянии спеть так, что сразу можно узнать, что это такое. Фрейлейн Мари схватывает мелодию даже с восьмого раза, и если часто-

¹⁾ Ария царицы ночи из второго акта «Волшебной флейты» Моцарта.

поет на четверть тона ниже строя фортепиано, то при ее миленьком личике и сносных губках это легко можно извинить. После дуэта—общий хор одобрений. Затем начинают чередоваться ариетты и дуэттино, а я заново отбарабаниваю уже тысячу раз игранный аккомпанемент. Во время пения финансовая советница Эберштейн покашливанием и легким подпеванием дает понять: «И я ведь тоже пою». Фрейлен Нанетта говорит:

— Милая советница, теперь и ты должна дать нам послушать твой дивный голос!

Опять поднимается шум. У нее простуда, она ничего не может петь наизусть. Готлиб притаскивает две охапки нот; начинается перелистывание. Сперва она хочет петь: «Мщение ада» и пр., потом: «Геба, смотри» и пр., затем: «Ах, я любила» и пр. Я с робостью предлагаю: «Фиалка на лугу» ¹⁾ и пр. Но она стоит за высокий стиль, она хочет показать себя и останавливается на Констанце ²⁾. О, кричи, квакай, мяукай, издавай гортанные звуки, стенай, охай, выделявай тремоло, трели, сколько тебе угодно; я взял педаль fortissimo ³⁾ и реву, как на органе, чтобы оглушить себя. О, сатана, сатана! какой из твоих адских духов вселился в эту плотку, которая рвет, режет и раздирает все звуки? Четыре струны уже лопнули, один молоточек сломался. В ушах у меня звон, в голове треск, в нервах дрожь. Неужели все нечистые звуки пронзительной трубы рыночного шарлатана собрались в этом маленьком горле? Ее пение меня измучило—пью стакан бургонского. Рукоплескали неистово, и кто-то заметил, что финансовая советница и Моцарт слишком меня воспламенили. Я улыбался, потупив глаза, и, как сам заметил, это выходило очень глупо. Тут зашевелились все таланты, процветавшие до сих пор под спудом, и стали выступать на перебой один перед другим. Решают заняться музыкальными эксцессами,—исполнять ансамбли, финалы, хоры. Каноник Кратцер, как известно, божественно поет басом, как уверяет господин в прическе à la Titus, о самом себе скромно заявляющий, что он—не больше, как второй тенор, хотя и член нескольких певческих академий. Быстро устраивается все для первого хора из «Тита» ⁴⁾. Великолепно! Каноник, стоя вплотную сзади меня, гремел над моей головой таким басом, словно пел в соборной церкви с аккомпанементом труб и литавр; он прекрасно брал ноты, только второпях

¹⁾ Песня Моцарта на слова Гёте.

²⁾ Главная женская партия в «Похищении из Серали» Моцарта.

³⁾ Приспособление на старинном фортепиано для громкой игры.

⁴⁾ Опера Моцарта, хоры которой принадлежали к излюбленным концертным номерам.

почти все время затягивал темп. Но он, по крайней мере, оставался верен себе настолько, что в продолжение всей пьесы постоянно тащился на полтакта позади. У остальных же певцов обнаруживалась решительная склонность к античной греческой музыке, которая, как известно, не знала гармонии и шла в унисон; все они пели верхний голос с небольшими вариантами в виде случайных повышений и понижений примерно на четверть тона. Это несколько шумливое исполнение вызвало общий трагический трепет, как бы некоторый ужас, даже за карточными столами, которые теперь уже не могли, как ранее, мелодраматически присоединяться к музыке, вплетая в нее декламационные фразы, как, например: «Я любила—сорок восемь—беззаботно—пас—я не знала—вист—мук любви—по цвету» и пр. Выходило очень недурно (наливаю себе вина).—Такова вершина сегодняшней музыкальной выставки. Ну, теперь конец!—подумал я, встал и закрыл ноты. Но тут ко мне подходит барон, мой античный тенор, и говорит:

— О, дорогой господин капельмейстер! Говорят, вы божеественно импровизируете; о, профантазируйте же нам что-нибудь! Хоть немножко! Пожалуйста!

Я сухо возражаю, что сегодня у меня нет никакой фантазии; но пока мы об этом говорим, какой-то чорт в образе щеголя в двух жилетах пронюхивает под моей шляпой в соседней комнате баховские вариации; он думает, что это—так себе, пустяшные вариации, в роде: *Nel cuor più non mi sento*, *Ah, vous dirai-je, maman*¹⁾ и пр., и непременно желает, чтобы я сыграл. Я отказываюсь; тогда все нападают на меня. «Ну, так слушайте же и лопайтесь от скуки!»—думаю я и начинаю играть. Во время № 3 удаляется несколько дам, в сопровождении головы à la Titus. Девицы Редерлейн не без мучений продержались до № 12, так как играл их учитель. № 15 обратил в бегство двухжилетного франта. Барон с преувеличенной вежливостью оставался до № 30 и только выпил много пунша, который Готлиб поставил мне на фортепиано. Я благополучно и окончил бы, но тема этого № 30 неудержимо увлекла меня. Листы *in-quarto* внезапно выросли в гигантское *folio*, где были написаны тысячи имитаций и разработок той же темы, которые я должен был сыграть. Ноты ожили, засверкали и запрыгали вокруг меня,—электрический огонь побежал сквозь концы пальцев на клавиши,—дух, от которого он исходил, окрылял

¹⁾ Две популярные мелодии, на которые композиторами того времени часто писались вариации. Первая из них взята из оперы Паэзиелло (1741—1816) «Прекрасная мельничиха» и послужила, между прочим, темой для вариаций Бетховена.

мысли,—вся зала наполнилась густым туманом, в котором все больше и больше тускнели свечи,—иногда выглядывал из него какой-то нос, иногда—пара глаз; но они сейчас же пропадали. Вышло так, что я остался наедине с моим Себастианом Бахом, а Готлиб прислуживал мне, точно какой-то *spiritus familiaris*.

Я пью! Можно ли так мучить музыкою честных музыкантов, как мучили меня сегодня и еще часто будут мучить? Поистине, ни одно искусство не подвергается такому множеству проклятых злоупотреблений, как дивная, святая музыка, нежное существо которой так легко оскверняется! Если у вас есть настоящий талант, настоящее понимание искусства—хорошо, учитесь музыке, производите нечто, достойное искусства, и в должной мере передавайте свой талант посвященному. А если вы, без таланта, хотите только бренчать, то делайте это для себя и про себя и не мучьте этим капельмейстера Крейсlera и других.

Теперь я мог бы итти домой и окончить свою новую сонату для фортепиано; но еще нет одиннадцати часов, и на дворе прекрасная летняя ночь. Бьюсь об заклад, что около меня, у обер-егермейстера, сидят под открытым окном девицы и резкими, визгливыми, пронзительными голосами двадцать раз выкрикивают на всю улицу: «Когда меня твой взор манит»—и все только одну первую строфу. Наискосок кто-то терзает флейту, обладая легкими племянника Рамо¹⁾, а сосед-валторнист делает акустические опыты в длинных, длинных нотах. Многочисленные собаки в околоте начинают беспокоиться, а кот моего хозяина, возбужденный этим приятным дуэтом, у самого моего окна (ведь само собою разумеется, что моя музыкально-поэтическая лаборатория находится в комнатке на чердаке), жалобно взбираясь по хроматической гамме, делает нежные признания соседской кошке, в которую он влюблен с марта месяца. После одиннадцати часов становится тише; я и сижу до этого времени, тем более, что остается еще белая бумага и бургонское, и я наслаждаюсь тем и другим. Я слышал, что существует старинный закон, запрещающий шумливым мастерам селиться рядом с учеными; неужели же бедные, угнетаемые композиторы, которым, вдобавок, приходится еще чеканить из своего вдохновения золото для того, чтобы дольше протянуть нить своего существования, не могли бы применить к себе этот закон и прогнать из своего соседства все крикливые глотки и дударей? Что сказал бы живописец, если бы к нему в то время, когда

¹⁾ «Племянник Рамо»—диалог Дени Дидро, знаменитого издателя «Большой Энциклопедии». Этот диалог переведен был в 1805 году на немецкий язык Гёте и сделался одной из любимых книг Гофмана.

он рисует идеальный образ, стали беспрестанно соваться разные скверные рожи? Закрой он глаза,—он, по крайней мере, мог бы беспрепятственно продолжать изображение в своей фантазии. Но вата в ушах не помогает,—убийственные звуки все-таки слышны; а потом—одна уже мысль, одна мысль: вот теперь они поют, вот вступает валторна и т. д.,—и самые возвышенные мысли летят к чорту!

Лист исписан полностью; на свободном белом поле, окружающем заглавие, я хочу только еще отметить, отчего я сто раз зарекался не давать больше мучить себя у тайного советника и отчего я сто раз нарушал этот зарок. Виновата в этом, конечно, восхитительная племянница Редерлейна, прикрепляющая меня к этому дому узами, которые связаны искусством. Кто хоть один раз был так счастлив, что слышал в исполнении фрейлейн Амалии финальную сцену «Армиды» Глюка или большую сцену донны Анны из «Дон-Жуана», тот поймет, что один час, проведенный с нею у фортепиано, проливает небесный бальзам на раны, которые целый день наносились мне, измученному учителю музыки, всевозможными диссонансами. Редерлейн, не верующий ни в бессмертие души, ни в такт, считает ее совершенно непригодною для высшего существования в чайном обществе, так как в этом собрании она решительно не хочет петь, а между тем, перед людьми совсем обыкновенными, например, перед простыми музыкантами, поет с таким старанием, которое вовсе к ней и нейдет: по мнению Редерлейна, эти длинные, выдержанные, звенящие гармонические звуки, которые возносят меня на небо, она явно подслушала у соловья,—у этой неразумной твари, которая живет только в лесах и совсем не годится в образцы для человека, разумного царя природы. Она доходит в своей бестактности до того, что иногда даже заставляет аккомпанировать себе на скрипке Готлиба, разыгрывая на фортепиано бетховеновские или моцартовские сонаты, от которых не станет умнее ни один чайный или карточный господин.

Я выпил последний стакан бургонского. Готлиб снимает нагар со свечей и, повидимому, удивляется, что я так усердно пишу. Хорошо делают, что ценят этого Готлиба, которому только шестнадцать лет. Это—превосходный, глубокий талант. Но зачем так рано умер его папаша, заставный писец, и нужно ли было опекуну одевать юношу в ливрею? Когда здесь был Роде ¹⁾, Готлиб слушал из передней, прижавшись ухом к две-

¹⁾ Пьер Роде (1774—1830)—знаменитый скрипач. Во время своих концертных поездок он посетил Бамберг, где его и слышал в 1811 году Гофман.

рям залы, и потом играл целые ночи напролет, а днем ходил задумчивый, погруженный в себя, и красное пятно на его левой щеке было несомненным отпечатком солитера на пальце руки Редерлейна: как нежным поглаживанием вызывается сомнамбулическое состояние, так эта рука справедливо полагала, что сильным ударом можно произвести противоположное действие. Вместе с другими вещами я дал ему сонаты Корелли ¹⁾; тогда он стал свирепствовать среди мышей, поселившихся в вынесенном на чердак старом эстерлейновском ²⁾ фортепиано, пока не извел их всех, и, с позволения Редерлейна, перетащил инструмент в свою комнатку. Сбрось с себя это ненавистное лакейское платье, честный Готлиб, и дай мне через несколько лет прижать тебя к моей груди, как славного художника, каким ты можешь сделаться при твоём прекрасном таланте, при твоём глубоком понимании искусства! Готлиб стоял сзади меня и утирал слезы, когда я громко выговорил эти слова. Я молча пожал ему руку, мы пошли наверх и стали играть вместе сонаты Корелли.

2. *Ombra adorata* ³⁾.

До чего музыка—искусство в высшей степени удивительное, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны! Но разве не живет она в груди самого человека, так наполняя его внутренний мир своими благодатными образами, что все его мысли обращаются к ним, и новая, просветленная жизнь еще здесь на земле отрешает его от смуты и угнетающей муки земного? Да, некая божественная сила проникает в него, и с детски-набожным чувством отдаваясь тому, что возбуждает в нем дух, он получает возможность говорить на языке неведомого романтического царства духов; бессознательно, как ученик, громко читающий волшебную книгу учителя, вызывает он изнутри себя все дивные образы, которые сияющими хороводами несутся через жизнь и наполняют всякого, кто только может их созерцать, бесконечным, несказанным томлением.

¹⁾ Арканджело Корелли (1653—1715)—величайший итальянский скрипач, отец всей современной скрипичной литературы.

²⁾ Эстерлейн—фортепианный фабрикант в Берлине. Его изделия чрезвычайно ценились во времена Гофмана.

³⁾ Джироламо Крешентини—один из последних и наиболее выдающихся итальянских сопранистов (1762—1846). Он был придворным певцом Наполеона.

Имеется в виду ария Крешентини: «*Ombra adorata*» (Обожаемая тень), которую он сочинил для оперы Цингарелли: «Ромео и Джульетта» и сам исполнял.

Как сжималась моя грудь, когда я вошел в концертную залу! Как был я подавлен гнетом всех тех ничтожных, жалких мелочей, которые, как ядовитые жалящие насекомые, преследуют и мучат в этой жалкой жизни человека, а в особенности—художника, до такой степени, что он часто готов предпочесть этой вечно язвящей муке жестокий удар, который навсегда избавил бы его и от этой, и от всякой иной земной скорби! Ты понял горестный взгляд, который я бросил на тебя, верный друг мой! Сто раз благодарю тебя за то, что ты занял мое место за фортепиано в то время, как я старался скрыться в самом отдаленном углу залы. Какую ты придумал отговорку, как удалось тебе устроить, что сыграна была не большая симфония Бетховена *C—moll*, а лишь коротенькая, незначительная увертюра какого-то еще не достигшего мастерства композитора? И за это от всего моего сердца благодарю тебя. Что случилось бы со мною, если бы ко мне, почти раздавленному всеми земными бедствиями, которые с недавнего времени неустанно на меня обрушиваются, вдруг приступил могучий дух Бетховена, охватил меня пылающими подобно расплавленному металлу объятиями и унес в то царство огромного, неизмеримого, что открывается в его громовых звуках? Когда кончилась увертюра со всяческими детскими ликованиями, с трубами и литаврами, наступила тихая пауза, словно ждали чего-то действительно важного. Это меня облегчило, я закрыл глаза и, стараясь найти в своей душе образы более приятные, нежели те, какие меня только что окружали, забыл о концерте, а вместе с тем, конечно, обо всей его программе, которая была мне известна, так как ведь я должен был аккомпанировать. Пауза, вероятно, длилась довольно долго; наконец заиграли ритурнель ¹⁾ какой-то арии. Он был выдержан очень нежно, и в простых, но глубоко проникающих в душу звуках, он, казалось, говорил о томлении, с которым набожная душа возносится к небу и там обретает все любимое, отнятое у нее здесь, на земле. И вот, словно небесный луч, просиял из оркестра, чистый, звенящий женский голос:

Tranquillo io sono, fra poco teco saro, mia vita! ²⁾

Кто может описать пронизавшее меня ощущение? Боль, которая грызла мою душу, разрешилась скорбным томлением, пролившим небесный бальзам на все мои раны. Все было по-

¹⁾ Ритурнель—инструментальное вступление к вокальной композиции, предшествующее пению.

²⁾ «Я спокоен, скоро я буду с тобою, жизнь моя!»— слова речитатива, предшествующие названной арии в опере Цингарелли. При этих словах Ромео подносит к губам чашу с ядом.

забыто, и я в восхищении внимал только звукам, которые, как будто нисходя из иного мира, утешительно пели вокруг меня.

С такою же простотою, как речитатив, выдержана и тема следующей за ним арии: «*Ombra adorata*»; но, столь же задушевно и так же проникая в самое сердце, она выражает то состояние духа, которое блаженною надеждою скоро увидеть в высшем и лучшем мире исполнение всех обетований возносится выше земных скорбей. Как безыскусственно, как естественно в этой простой композиции все связывается между собою: предложения движутся только на тонике и доминанте; никаких резких отступлений, никаких вычурных фигур; песнь течет, как серебристый ручей посреди сияющих цветов. Но не в этом ли именно и заключается таинственное волшебство, которым обладал художник, сумевший придать простейшей мелодии, самому безыскусственному построению эту неописуемую мощь непобедимейшей власти над всяким чувствительным сердцем? В удивительно светло и ясно звучащих украшениях мелодии душа на быстрых крыльях несется посреди лучезарных облаков; это—громкое ликование просветленных духов! Как всякое сочинение, столь глубоко внутренне прочувствованное художником, эта композиция требует глубокого понимания и должна быть исполняема с чувством,—я сказал бы: с ясно выраженным предчувствием сверхчувственного, заключающимся в самой мелодии. Согласно требованиям духа итальянского пения, как в речитативе, так и в самой арии предполагаются известные украшения; но разве не прекрасно, что нам, как бы по традиции, передается та манера, с какою сочинитель, высший мастер пения, Крешентини, исполнял и украшал эту арию, так что, наверное, никто не отважится безнаказанно прибавлять к ней, по крайней мере, чуждые ее духу завитки? Как умны, как оживляют целое эти случайно придуманные Крешентини украшения! Это—блестящий наряд, делающий еще более прекрасным милое лицо возлюбленной, наряд, от которого светлее лучатся ее очи и сильнее алеют уста и ланиты.

Но что мне сказать о тебе, превосходная певица? С пламенным восторгом итальянцев я восклицаю: благословенна ты небом ¹⁾! О, конечно, благословение неба помогает твоему благочестивому, искреннему чувству изливать ощущаемое в глубине сердца в таких ясных и так дивно звенящих звуках. Эти звуки, как благодатные духи, осенили меня, и каждый из них говорил: «Подними свою голову, угнетенный! Иди с нами, иди с нами».

¹⁾ Шарлотта Гезер (1784—1871)—знаменитая немецкая певица, пользовавшаяся совершенно исключительным успехом у итальянской публики. С 1812 года, после выхода замуж, больше не выступала публично. Итальянцы кричали ей: «Да благословят тебя небеса».

в далекую страну, где скорбь не наносит кровавых ран, но вся грудь, точно в высшем восторге, наполняется несказанным томлением!»

Я никогда больше не услышу тебя; но когда ко мне станет приступать ничтожество и, считая меня равным себе, вступит со мною в пошлую борьбу, когда глупость захочет ошеломить меня, а противная насмешка черни — уязвить своим ядовитым жалом, тогда утешительный голос духа шепнет мне твоими звуками:

Tranquillo io sono, fra poco teco saro, mia vita!

И вот тогда, в небывалом вдохновении, я на мощных крыльях поднимусь над позором земного; все звуки, застывшие в израненной груди, в крови страдания, оживут, задвигнутся и вспыхнут, как искрометные духи огня, и я получу возможность схватить и связать их так, что они, образуя все вместе как бы огненный сноп, составят пламенеющую картину, которая прояснит и возвеличит твоё пение — и тебя!

3. Мысли о высоком значении музыки.

Нельзя отрицать, что в последнее время вкус к музыке, слава богу, распространяется все больше и больше, так что теперь считается в некотором роде признаком хорошего воспитания учить детей музыке; поэтому в каждом доме, имеющем хоть какое-нибудь притязание на образованность, найдется фортепиано или, по крайней мере, гитара. Кое-где попадаются еще немногочисленные ненавистники этого, несомненно, прекрасного искусства, и мое намерение и призвание именно в том и заключается, чтобы преподавать им хороший урок.

Цель искусства вообще — доставлять человеку приятное развлечение и с приятностью отводить его от более серьезных или, вернее, единственно подходящих ему занятий, именно, от таких, которые доставляют ему хлеб и почет в государстве, так, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования — быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице и (продолжая свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И вот, ни одно искусство не пригодно для достижения этой цели в такой степени, как музыка. Чтение романа или поэтического произведения, даже в том случае, когда выбор его настолько удачен, что в нем не оказалось ничего фантастически-безвкусного (как часто бывает в новейших книгах) и, стало быть, фантазия, представляющая, собственно, наихудшую часть нашего первородного греха, которую мы всеми силами должны убивать, нисколько не станет возбуждаться, — такое чтение, говоря я, все-таки имеет

ту неприятную сторону, что до некоторой степени заставляет думать о том, что читаешь; а это, очевидно, противоречит цели развлечения. То же надо сказать и о чтении вслух, так как, совершенно отклонив от него свое внимание, легко можно заснуть или погрузиться в серьезные мысли, которым, согласно соблюдаемой всеми порядочными деловыми людьми умственной диеты, следует по временам давать отдых: Рассматривание какой-нибудь картины может продолжаться лишь очень недолго, ибо интерес к ней утрачивается, как только вы угадали, что именно эта картина должна изображать. Что же касается музыки, то только неизлечимые ненавистники этого благородного искусства могут отрицать, что удачная композиция, т. е. такая, которая не переступает надлежащих границ и дает одну приятную мелодию следом за другою, не бушуя и не извиваясь глупым образом в разного рода контрапунктических ходах — представляет удивительно спокойное развлечение: оно совершенно избавляет от необходимости утруждать себя умственно или, по крайней мере, не наводит ни на какие серьезные мысли, а только возбуждает веселую смену совсем легких, приятных дум, относительно которых человек даже и не сознает, что они собственно в себе заключают. Но можно пойти еще дальше и задать вопрос: кому запрещается даже и во время музыки завязать с соседом разговор о каких угодно предметах из области политики и морали и таким образом с приятностью достигнуть двойной цели? Наоборот, последнее можно даже особенно посоветовать, так как музыка, как это легко заметить на всех концертах и музыкальных собраниях, чрезвычайно облегчает разговор. В промежутках все тихо, но как только начинается музыка, сейчас же закипает поток речей, поднимающийся все выше и выше вместе с падающими в него звуками. Иная девица, речь которой содержит лишь «Да, да!» и «Нет, нет!», — во время музыки находит и прочие слова, которые, следуя тому же евангельскому тексту, составляют зло, но здесь видимо являются благом, так как по этой причине в ее сети иногда попадает возлюбленный или даже законный муж, опьяненный сладостью непривычной речи. Боже мой, как необозримы преимущества прекрасной музыки! Вас, нечестивых ненавистников благородного искусства, я введу в семейный круг, где отец, утомленный важными дневными делами, в халате и туфлях, весело и добродушно покуривает трубочку под мурлыканье своего старшего сына. Разве не для него благонравная Рёхен разучила Дессауский марш и «Цветы, любезная фиалка»¹⁾, и разве она не играет их так прекрасно,

¹⁾ Две названные здесь мелодии десятилетиями были самыми любимыми в немецкой бюргерской среде.

что мать проливает светлые слезы радости на чулок, который она в это время вяжет? Наконец, разве не показался бы ему тягостным, хотя и полный надежд, но все-таки неприятный писк младшего отпрыска, если бы звуки милой детской музыки не удерживали всего в пределах тона и такта? Но если твоему уму совершенно недоступна эта домашняя идиллия—радость для простой натуры, то последуй за мною в этот дом с ярко освещенными зеркальными окнами. Тыходишь в залу; дымящийся самовар—вот тот фокус, вокруг которого движутся кавалеры и дамы; приготовлены карточные столы, но вместе с тем открыта и крышка фортепиано,—и здесь музыка служит для приятного препровождения времени и развлечения. При хорошем выборе, она никому не мешает, так как ее благосклонно допускают даже карточные игроки, хотя и занятые более важным делом—выигрышем и проигрышем. Что же мне сказать наконец о больших публичных концертах, дающих превосходнейший случай поговорить с тем или другим из приятелей под аккомпанемент музыки, или—если человек еще не вышел из шаловливого возраста—обменяться сладкими словами с той или другой дамой, для чего музыка может даже дать и подходящую тему? Эти концерты—самое удобное место рассеяния для делового человека и гораздо предпочтительнее театра, где иногда даются представления, непозволительным образом направляющие ум на что-нибудь ничтожное и фальшивое, так что человек подвергается опасности впасть в поэзию, чего, конечно, должен остерегаться всякий, кому дорога гражданская честь. Одним словом, как я уже сказал в самом начале, решительным признаком того, как высоко теперь ценится истинное назначение музыки, служат то усердие и серьезность, с какими ею занимаются и учатся ей. Разве не целесообразно, что детей, хотя бы у них не было ни малейшей способности к искусству—чем, впрочем, собственно говоря, также не интересуются—все-таки обучают музыке? Ведь это делается для того, чтобы они, в случае если и не будут иметь возможности выступать публично, по крайней мере, могли содействовать общему удовольствию и развлечению. Блестящее преимущество музыки перед всяким другим искусством заключается также в том, что она, в своем чистом виде (без примеси поэзии), совершенно нравственна, и потому ни в каком случае не может иметь вредного влияния на восприимчивые юношеские души. Некий директор полиции смело выдал изобретателю одного нового музыкального инструмента удостоверение в том, что в этом инструменте не содержится ничего противного государству, религии и добрым нравам; с такою же смелостью и всякий учитель музыки может заранее уверить папашу и мамашу, что в новой сонате не содержится ни одной безнравственной

мысли. Когда дети подрастут, тогда, само собою понятно, их следует отвлекать от занятий искусством, потому что подобные занятия, конечно, не под стать серьезным мужчинам, а дамы легко могли бы из-за них пренебречь более высокими обязанностями в отношении к обществу и пр. Таким образом взрослые пользуются удовольствием музыки лишь пассивно, заставляя играть детей или профессиональных музыкантов. Из правильного понятия о назначении искусства также само собою следует, что художники, т. е. те люди, которые (довольно-таки глупо!) посвящают всю свою жизнь делу, служащему только для удовольствия и развлечения, должны почитаться низшими существами, и их можно терпеть только потому, что они вводят обычай *miscere utili dulce*¹⁾. Ни один человек в здравом уме и с зрелыми понятиями не станет так высоко ценить наилучшего художника, как хорошего канцелярского чиновника или даже—ремесленника, набившего ту подушку, на которой сидит советник в податном присутствии или купец в конторе, ибо здесь имелось в виду доставить необходимое, а там—только приятное. Поэтому, если мы и обращаемся с художником вежливо и приветливо, то такое обращение является лишь последствием нашей образованности или нашего добродушного нрава, который побуждает нас обращаться хорошо и шутить даже с детьми и другими лицами, занимающимися вздором. Многие из этих несчастных мечтателей слишком поздно излечиваются от своего заблуждения и действительно впадают в своего рода безумие, которое легко можно усмотреть из их суждений об искусстве. А именно, они полагают, что искусство дает человеку возможность почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиы, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками. О музыке эти безумцы высказывают совершенно изумительные мнения: они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное, таинственным, выражаемым в звуках, санскритом природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением; говорят, что только в ней человек постигает песнь песней деревьев, цветов, животных, камней, вод. Совершенно бесполезные забавы контрапункта, которые вовсе не веселят слушателя, а стало быть не достигают и подлинной цели музыки, они называют устрашающими таинственными комбинациями и готовы сравнить их с чудно переплетающимися мхами, травами и цветами. Талант, или, говоря словами этих глупцов, гений музыки, горит в душе людей, занимающихся искусством и хранящих его в себе, и пожирает

¹⁾ Соединять приятное с полезным.

его неугасимым пламенем, если более пошлые начала попытаются переработать или искусственно отклонить в сторону эту искру. Тех же, кто, как я уже показал в начале, совершенно верно судит об истинном назначении искусства, и в особенности музыки, они называют дерзкими невеждами, перед которыми вечно будет закрыто святилище высшего бытия, и этим доказывают свою глупость; и я имею право спросить, кто же лучше: чиновник, купец, живущий на свои деньги, который хорошо ест и пьет, как следует катается в экипаже, и которому все люди кланяются с уважением, или художник, который должен влачить жалкое существование в своем фантастическом мире? Правда, эти глупцы утверждают, что поэтическое парение над повседневностью есть нечто совсем особенное и что при этом многие лишения обращаются в радости; но в таком случае и те императоры и короли, что сидят в сумасшедшем доме с соломенными венцами на головах, также счастливы! Во всех этих цветах красноречия нет ровно ничего, ими хотят только успокоить упреки совести за то, что говорящие так не стремятся к чему-нибудь солидному, и лучшим доказательством этого является то, что почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору; все они выходили и теперь еще выходят из более бедного класса. Они рождаются у бедных и невежественных родителей или у таких же художников; нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, что из них выходит. Так это всегда и будет, — на зло этим фантазерам. Если в какой-нибудь достаточной семье высшего сословия родится ребенок с особыми способностями к искусству, или, по смешному выражению этих сумасшедших, носящий в своей груди ту божественную искру, которая при противодействии становится разрушительной; если он в самом деле начнет пускаться в фантазии об искусстве и артистической жизни, то хороший воспитатель, с помощью разумной умственной диеты, как, например, совершенного устранения всего фантастического и чрезмерно возбуждающего (стихов, а равно, так называемых, сильных композиций в роде Моцарта, Бетховена и т. п.), а также с помощью усердно повторяемых разъяснений относительно совершенно подчиненного назначения всякого искусства и относительно зависимого положения художников, — без чинов, титулов и богатства, — очень легко может вывести заблудившегося молодого субъекта на настоящую дорогу, так что он почувствует наконец справедливое презрение к искусству и художникам, которое, служа лучшим лекарством против всякой эксцентричности, никогда не может быть преувеличено. А тем бедным художникам, которые еще не впали в вышеописанное безумие, по моему мнению, будет не

вреден мой совет — изучить какое-нибудь легкое ремесло для того, чтобы хоть несколько отклониться от своих бесцельных стремлений; тогда они конечно будут иметь некоторое значение, как полезные члены государства. Один знаток сказал мне, что у меня руки очень годятся для изготовления туфель, — и я не уклонился от того, чтобы, в качестве пионера, пойти в ученье к здешнему туфельному мастеру Шнаблеру, который к тому же мой крестный отец.

Перечитывая написанное, я нахожу, что я очень метко обрисовал безумие многих музыкантов, и с тайным ужасом чувствую, что они мне сродни. Сатана шепчет мне на ухо, что многое, столь прямодушно мною высказанное, может показаться нечестивою ирониею; но я еще раз уверяю: против вас, презирающих музыку, называющих поучительное пение и игру детей ненужным вздором и желающих слушать только музыку тех, кто достоин ее, как таинственного, высокого искусства — да, против вас были направлены мои слова, и с серьезным оружием в руках доказывал я вам, что музыка есть прекрасное, полезное изобретение просвещенного Тувал-Каина¹⁾, веселящее и развлекающее людей, и что она приятным и мирным образом способствует семейному счастью, составляющему самую возвышенную цель всякого образованного человека.

4. Инструментальная музыка Бетховена.

Когда идет речь о музыке, как о самостоятельном искусстве, не следует ли иметь в виду одну только музыку — инструментальную, которая, отказываясь от всякого содействия или примеси какого-либо искусства (например, поэзии), выражает в чистом виде своеобразную, лишь из нее познаваемую, сущность свою? Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться не сказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучившие себя стараниями изображать в звуках определенные ощущения и даже события жизни? Да и как могло прийти вам в голову пласти-

¹⁾ Тувал-Каин, согласно первой книге Моисея — кузнец и изобретатель обработки металлов; в данном сопоставлении он является как бы изобретателем невыносимого бречанья на всевозможных музыкальных инструментах.

чески обрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь ваши восходы солнца, ваши бури, ваши *batailles des trois empereurs*¹⁾ и пр. были, несомненно, только смешными ошибками—и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, которого несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее. Каждая страсть,—любовь, ненависть, гнев, отчаяние и пр.,—как ее представляет опера, облекается музыкою в блестящий романтический пурпур, и даже обычные наши переживания выводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Так сильно очарование музыки, и, становясь все более и более могущественным, оно должно было бы разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, причина того, что гениальные композиторы инструментальной музыки подняли ее до нынешней высоты, заключается не только в облегчении способов выражения (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей), но и в более глубоком внутреннем уразумении своеобразной сущности музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показывают нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с полною любовью и проник в его глубочайшую сущность—это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, который заключается в одинаковом понимании своеобразных особенностей искусства; но их произведения имеют все-таки заметно различный характер. В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей. Перед нами проносятся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шуточно перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженства и вечной юности, как до грехопадения; ни страдания, ни скорби—одно только сладостно-элегическое стремление к любимому образу, который носится вдали, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам—вечерняя заря, горящая над горою и над рощею. Моцарт вводит нас в глубину царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений,—это скорее предчувствие бесконечного.

¹⁾ «Битва трех императоров».

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь поднимается в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково кивая нам из своих хороводов, летят по облакам в вечном танце сфер (симфония Моцарта в *Es-dur*, известная под названием «Лебединой песни»).

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и неизмеримого. Огненные лучи пронизывают глубокую ночь этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, и все теснее нас охватывают и наконец уничтожают нашу личность, но не ту муку бесконечного томления, в которой тает и пропадает всякая радость, быстро возникающая в ликующих звуках; и только в этой муке, которая, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, мы продолжаем жить и становимся восторженными духовидцами.

Романтический вкус—явление редкое; еще реже—романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на этой лире, звуки которой раскрывают полное чудес царство романтики.

Гайдн романтически изображает человеческое в жизни; он ближе подходит к большинству—и потому для него понятнее.

Моцарт больше занимается сверхчеловеческим, чудесным, обитающим в глубине нашего духа.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и возбуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он—чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удается вокальная музыка, которая не имеет характера неопределенного томления, изображая лишь определяемые словами аффекты, но не то, что ощущается в царстве бесконечного?

Могучий гений Бетховена угнетает музыкальную толпу, и она напрасно с ним борется. Но мудрые судьи, с важным видом озираясь вокруг себя, уверяют, что им, как людям великого ума и глубокой проницательности, можно верить на слово, что у доброго Бетховена вовсе нет недостатка в богатой и живой фантазии, но только он не умеет ею управлять. Поэтому, дескать, у него не может быть и речи о выборе и обработке идей: по, так называемой, гениальной методе, он набрасывает все так, как оно в данную минуту рисуется его горячо возбужденной фантазии. А что, если только от вашего слабого взора ускользает глубокое внутреннее единство всякого бетховеновского сочинения? если только в вас самих заключается причина того, что вы не разумеете понятного посвящен-

ному языка художника, что перед вами закрыты двери глубочайшего душевного святилища? На самом деле, художник, стоящий по обдуманности своих творений совершенно на ряду с Гайдном и Моцартом, отделяет свое я от внутреннего царства звуков и распоряжается ими, как полноправный властелин. Эстетические геометры часто жаловались на Шекспира за полное отсутствие внутреннего единства и внутренней связи, тогда как перед более глубоким взором у него вырастает из одного зерна прекрасное дерево с листьями, цветами и плодами; точно так же только перед очень глубоким проникновением в инструментальную музыку Бетховена раскрывается высокая обдуманность, неразрывно связанная с истинным гением и поддерживаемая изучением искусства. Какое из инструментальных произведений Бетховена подтверждает все это в большей мере, чем бесконечно прекрасная и глубокомысленная симфония в C-moll? Как это дивное творение неудержимо влечет слушателя по все более и более повышающейся лестнице в духовное царство бесконечного! Ничего не может быть проще основной мысли первого *allegro*, состоящей только из двух тактов, при чем в ее начальном унисоне для слушающего не определяется даже тональность. Характер тревожного, беспокойного томления, которым отличается это предложение, еще лучше разъясняется мелодичною побочною темою. Грудь, стесненная и встревоженная предчувствием чего-то огромного, грозящего гибели, как бы ищет насильственного выхода в резких звуках, но вскоре, сияя, выступает приветливый образ и озаряет глубокую, полную ужаса ночь (прелестная тема в G-dur, затронутая сначала валторной в Es-dur). Как проста—скажу еще раз—тема, положенная художником в основу всего целого, но как чудно присоединяются к ней все побочные и вводные предложения, служа в своем ритмическом соотношении только для того, чтобы все более и более развивать характер *allegro*, на который главная тема дала только намек. Все периоды кратки, почти все состоят только из двух-трех тактов и при этом еще разделяются беспрестанным чередованием духовых и струнных инструментов; можно было бы подумать, что из таких элементов может возникнуть только нечто раздробленное, неуловимое, но, вместо того, именно такое расположение целого, а также постоянно следующие одно за другим повторения предложений и отдельных аккордов, и возносят чувство до высшей степени невыразимого томления. Не говоря уже о том, что контрапунктическая разработка свидетельствует о глубоком знании искусства,—вводные предложения и постоянные намеки на главную тему указывают на то, как великий мастер понимал и продумывал в своем уме все это целое, со всеми его

страстными оттенками. Не звучит ли, как благодатный голос духа, наполняющий нашу грудь надеждою и утешением, прелестная тема *andante con moto* в As-dur? Но и здесь выступает тот страшный дух, который охватил и встревожил нашу душу в *allegro*, ежеминутно угрожая из бурного облака, в котором он скрылся, и перед его молниями быстро разлетаются окружающие нас дружественные образы. А что сказать о менуэте? Прислушайтесь к его особым модуляциям, к мажорным заключениям в доминант-аккорде, основной тон которого служит тоникой для следующей затем минорной темы—это та же тема, распространенная лишь на несколько тактов. Не охватит ли вас опять то беспокойное, невыразимое томление, то предчувствие чудесного мира духов, в котором владычествует художник? И, точно ослепительный луч солнца, блещет великолепная тема заключительной части в ликующем торжестве всего оркестра. Какие удивительные контрапунктические сплетения снова соединяются здесь в одно целое! Иному все это может показаться только гениальной рапсодией, но душа всякого вдумчивого слушателя конечно будет глубоко захвачена именно тем невыразимым и полным предчувствий томлением, и до самого заключительного аккорда—даже несколько мгновений после него—не будет еще в состоянии выйти из этого чудного царства духов, где ее окружали скорбь и радость, обленные в звуки. Все предложения, по внутреннему своему строю, их исполнение, инструментовка, способ их сочетания одно с другим—все это сводится к одной точке; но близкое взаимное сродство в особенности приводит к тому единству, которое только и может прочно удержать слушателя в едином расположении духа. Это сродство часто становится ясным для слушателя, когда он слышит его в связи двух предложений или в двух различных предложениях открывает общий основной бас; но сродство более глубокое, которое не выясняется таким образом, часто сообщается только от духа к духу, а именно оно-то и господствует в предложениях обоих *allegro* и менуэта, превосходно свидетельствуя о гениальной вдумчивости композитора.

Но как глубоко запечатлелись в моем сердце, о высокий мастер, твои дивные фортепианные сочинения! Каким пустым и ничтожным представляется мне теперь все, что не принадлежит тебе, глубококому Моцарту и могучему гению Себастиана Баха! С какою радостью я стал изучать твой семидесятый опус, два превосходных трио: ведь я знал, что после немногих упражнений вскоре совершенно ими овладею. И так хорошо было мне сегодня вечером! Как человек, гуляющий по запутанным дорожкам фантастического парка, где переплетаются редкие

деревья, кусты и чудные цветы, и углубляющийся все дальше и дальше, я не мог выйти из чудных поворотов и сплетений твоих трио. Все глубже и глубже заманивают меня обаятельные голоса сирен, звучащие в пестром разнообразии твоих блистательных страниц. Просвещенная дама, которая сегодня превосходно сыграла мне, капельмейстеру Крейслеру, трио № 1 нарочно для того, чтобы оказать мне честь,—дама, у которой я до сих пор сижу и пишу за фортепиано,—очень ясно показала мне, что уважать следует лишь то, что исходит от духа, все же остальное—от лукавого.

Я только что повторил наизусть на фортепиано некоторые поразительные гармонические обороты из обоих трио. Совершенно верно, что фортепиано—инструмент, более подходящий для гармонии, нежели для мелодии. Наибольшая степень выразительности, к которой способен этот инструмент, не дает мелодии той жизни, какая разлита в тысячах оттенков и какую могут воспроизвести смычок скрипача или дыхание играющего на духовом инструменте. Фортепианист тщетно борется с непреодолимою трудностью, представляемую самим механизмом инструмента, который заставляет струны дрожать и звучать посредством удара. Но за то (не считая, впрочем, гораздо более ограниченной по звуку арфы) конечно не существует другого инструмента, который мог бы в таких полных аккордах, как фортепиано, обнять все царство гармонии и в самых дивных формах и образах развернуть перед знатоком ее сокровища. Если фантазия художника созерцает целую звуковую картину с богатыми группами, светлыми бликами и глубокими тенями, то он может вызвать ее к жизни на фортепиано так, что она выступит из его внутреннего мира во всех своих красках и блеске. Многоголосная партитура, эта поистине волшебная книга музыки, заключающая в своих знаках все чудеса звукового искусства и таинственный хор разнообразнейших инструментов, оживает на фортепиано под руками мастера; пьесу, полно и точно воспроизведенную таким образом по партитуре, можно сравнить с хорошей гравюрой, снятой с большой картины. Поэтому фортепиано удивительно подходит для фантазирования, для передачи по партитуре, для отдельных сонат, аккордов и т. п., точно так же, как и для трио, квартетов, квинтетов и т. д., в которые входят обыкновенные струнные инструменты. Эти пьесы вполне принадлежат к области фортепианных сочинений, ибо если они написаны настоящим образом, т. е. действительно для четырех, пяти и пр. голосов, то здесь все дело—в гармонической разработке, которая сама по себе исключает выступление отдельных инструментов в блестящих пассажах.

Истинное отвращение чувствую я ко всем собственно фортепианным концертам (моцартовские и бетховеновские—не столько концерты, сколько симфония, с аккомпанементом фортепиано). Говорят, что здесь-то именно и должна проявляться виртуозность отдельного исполнителя в пассажах и в выражении мелодии; но и самый лучший исполнитель на прекраснейшем инструменте тщетно будет стремиться к тому, что, например, легко достигается скрипачом.

После полного *tutti* скрипок и духовых инструментов, всякое соло звучит сухо и бледно; мы удивляемся только беглости пальцев и т. п., между тем как душа наша остается незатронутой.

Но как художник овладел самым подлинным духом инструмента и как он воспользовался им—в наибольшем соответствии с этим духом!

Простая, но плодотворная, пригодная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и т. д. певучая тема лежит в основании всякой фразы, а все остальные, побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеею, так что с помощью всех инструментов все устраивается и приводится к высшему единству. Таково построение целого, но в этой искусной постройке сменяются в неустанном движении самые удивительные картины, в которых то рядом, то вступая друг в друга, выражаются радость и скорбь, печаль и блаженство. Станные образы заводят веселую пляску; они то устремляются к светлой точке, то, сверкая и искрясь, расходятся между собою и гонятся друг за другом в разнообразных сочетаниях; и посреди этого замкнутого царства духов восхищенная душа прислушивается к неведомому глаголу и начинает разуметь самые таинственные предчувствия, ее охватившие.

Только тот композитор действительно проник в тайны гармонии, который умел действовать через нее на человеческую душу; числовые соотношения, остающиеся для бездарного грамматика лишь мертвыми, неподвижными цифровыми примерами, для композитора являются чародейными препаратами, из которых он творит волшебный мир.

Несмотря на задушевность, преобладающую в первом трио, не исключая и полного грусти *largo*, гений Бетховена все-таки остается торжественным и строгим. Художник как будто полагал, что о глубоких, таинственных предметах, даже и тогда, когда внутренне сроднившийся с ним дух чувствует радостный и веселый подъем, никогда не следует говорить на повседневном языке, а должно выражаться только в возвышенных и торжественных словах; танец жрецов Изиды может быть только радостно восторженным гимном.

Инструментальная музыка, там, где она действует только сама по себе, как музыка, не служа какой-либо определенной драматической цели, должна избегать всего незначительно-шутливого, всяких пустых побрякушек. Она должна иметь возможность выразить глубокое чувство предвидения той радости, которая выше и прекраснее всего, что есть в нашем стесненном мире, и, приходя из неведомой страны, воспламеняет душу полную блаженства жизнью; она должна найти для нее более высокое выражение, нежели те ничтожные слова, которые свойственны только робкому земному счастью. Уж одна эта строгость всей инструментальной и фортепианной музыки Бетховена исключает все головоломные пассажи обеих рук вверх и вниз, все странные прыжки и смешные причуды, высоко забирающиеся ноты с фундаментом в пять или шесть линеек, которыми переполнены фортепианные сочинения новейшего производства. Если речь идет об одной только беглости пальцев, то фортепианные сочинения нашего мастера не заключают в себе никакой особенной трудности, потому что его немногие скачки, триольные фигуры и т. п. конечно доступны всякому опытному исполнителю; но передать их, как следует, все-таки очень трудно. Многие так называемые виртуозы отказываются от фортепианных сочинений Бетховена, присоединяя к упреку: «очень трудно!» еще слова: «и очень неблагоприятно!» Но что касается трудности, то для правильного и спокойного исполнения бетховеновских сочинений нужно не больше и не меньше, как постигнуть их, глубоко проникнуть в их сущность и, в сознании собственной посвященности, отважно вступить в круг волшебных явлений, вызываемых его могучими чарами. Кто не чувствует в себе этой посвященности, кто полагает, что священная музыка есть только забава, пригодная лишь для препровождения времени в свободные часы, для минутного услаждения тупых ушей или для хвастовства своим умением, тот пусть лучше ее оставит. Только такой исполнитель и может сказать, что она «в высшей степени неблагоприятна». Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера, и в том же духе исполняет его. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те роскошные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебною силою заключил в свое детище, и сделать это так, чтобы они обняли человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в быстром полете понесли его в далекое царство духов.

5. Крайне бессвязные мысли.

Когда я был еще в школе, у меня уже была привычка записывать все, что приходило мне в голову при чтении той или иной книги, при слушании музыки, при рассматривании картины, а также и все, что случалось со мною достойного внимания. Для этой цели я сшил себе небольшую тетрадку и озаглавил ее: «Бессвязные мысли». Мой двоюродный брат, живший со мною в одной комнате и с поистине злою ирониею преследовавший мои эстетические старания, нашел эту тетрадку и к заглавию: «Бессвязные» прибавил еще одно слово: «Крайне»¹⁾. Когда я досыта насердился на моего родственника и еще раз перечитал то, что мною было написано, я, к немалой своей досаде, нашел, что многие из этих бессвязных мыслей и в самом деле были «крайне» бессвязны; затем я бросил тетрадку в огонь и дал себе слово впредь ничего не записывать, а переваривать все в душе, сохраняя свободу действий. Но, перебирая свои ноты, я, к немалому своему ужасу, нахожу, что и в гораздо более поздние и, как можно было бы подумать, более разумные годы я сильнее, чем когда-либо, предаюсь этой дурной привычке. Ведь чуть ли не все пустые страницы, чуть ли не все обложки исцарапаны «крайне» бессвязными мыслями. Итак, если когда-нибудь, когда меня, так или иначе, не станет, какой-нибудь верный друг придаст этому моему наследию некоторое значение или даже (как это иногда бывает) что-нибудь из него выпишет и отдаст в печать, то я прошу его, ради милосердия, без милосердия бросить в огонь «крайне, крайне» бессвязные мысли, а к остальным, до известной степени в виде *captatio benevolentiae*²⁾, присоединить ученическое заглавие, вместе с злостным добавлением моего двоюродного брата.

Сегодня много спорили о нашем Себастиане Бахе, о старых итальянцах и не могли сговориться о том, кому следует отдать предпочтение. Тогда мой остроумный друг сказал: «Музыка Себастиана Баха относится к музыке старых итальянцев, как Страсбургский собор—к церкви святого Петра в Риме».

Как глубоко поразил меня этот правдивый, жизненный образ! Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха смелое, чудное, романтическое зодчество собора со всеми фантастическими

¹⁾ Этот маленький эпизод основан на действительном событии из жизни Гофмана (Смол. введение к «Крейслериане»).

²⁾ Т. е. в виде способа снискать расположение публики.

украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу, а в благочестивых песнопениях Беневолы и Перти ¹⁾—чистые и грандиозные формы храма святого Петра, где даже и громадным массам придана соразмерность, и душа возвышается, преисполняясь священным трепетом.

Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует засыпанию, в особенности, если я перед тем слышал много музыки,—я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча, и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную силу имеет надо мною запах темнокрасной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу словно издали набегающие и снова удаляющиеся звуки бассет-горна ²⁾.

Бывают минуты,—особенно тогда, когда я слишком зачитываюсь великим Себастианом Бахом,—что числовые соотношения в музыке и таинственные правила контрапункта вызывают во мне какой-то внутренний ужас. О музыка! С таинственным трепетом, даже с ужасом, произношу я твое имя! Ты—выраженный в звуках праязык природы! Непосвященный лепечет на нем детские звуки, дерзкий подражатель проходит мимо, вызывая насмешку.

О великих художниках часто рассказываются анекдоты, придуманные так по-детски и повторяемые с таким глупым невежеством, что всякий раз, когда мне приходится их слышать, они меня оскорбляют и сердят. Так, например, историйка об увертюре Моцарта к «Дон-Жуану» до такой степени прозаически глупа, что я удивляюсь, как могут ее повторять даже музыканты, у которых нельзя отрицать некоторой проницательности, а между тем это случилось еще сегодня. Говорят, когда опера была уже давно готова, Моцарт день ото дня все откладывал сочинение увертюры, и еще за день до представле-

¹⁾ Орацио Беневолы (1602—1672)—крупнейший итальянский церковный композитор XVII столетия. Джакомо Перти (1661—1756)—автор многочисленных светских и церковных композиций и опер.

²⁾ Бассет-горн—вышедший из употребления деревянный духовой инструмент—альтовый кларнет.

ния, когда озабоченные друзья думали, что он сидит за письменным столом, превесело отправился гулять. Наконец, в самый день представления, рано поутру, он в несколько часов сочинил увертюру, и листы отдельных партий были отнесены в театр еще не просохшими. Тогда все пришли в изумление и удивление, как это Моцарт так быстро сочинил свою увертюру, а между тем такого же удивления заслуживал бы и всякий искусный и скорый переписчик нот. Да неужели же вы не понимаете, что художник уже давно носил в душе своего «Дон-Жуана», свое глубочайшее творение, сочиненное им для своих друзей, т. е. для тех, кто вполне понимал его душу,—неужели вы не понимаете, что он обдумал и закрутил в уме все целое, так что оно уже существовало как бы в безупречной отливке? Неужели вы не понимаете, что увертюра из увертюр, в которой так великолепно, так живо обозначены все мотивы оперы, была точно так же уже готова, как и все остальное произведение, когда великий художник взялся за перо, чтобы написать ее? Если этот анекдот верен, то надо думать, что Моцарт, откладывая писание увертюры, просто дразнил своих друзей, все время говоривших об ее сочинении, и ему должна была показаться смешной их боязнь, что он, пожалуй, не найдет удобного часа для работы, ставшей теперь механической и состоящей в том, чтобы записать созданное в минуту вдохновения и уже запечатленное в душе. Иные желали видеть в *allegro* пробуждение Моцарта, невольно заснувшего во время сочинения. Бывают же такие глупые люди! Я припоминаю, как во время представления «Дон-Жуана» один из подобных людей горько жаловался мне, что ведь ужасно неестественны эти эпизоды со статуей и чертями! Я, улыбаясь, отвечал ему,—да разве он не рассмотрел, что в белом человеке сидит продувной плут, полицейский комиссар, а черти—не что иное, как переодетые судебские служители; что же касается ада, то это—не более, как полицейский карцер, куда должны были засадить Дон-Жуана за его бесчинства; таким образом, все это следует понимать аллегорически. Тогда он в полном удовольствии щелкнул два раза пальцами, стал смеяться и радоваться и сожалеть о других, которые так грубо ошибались. И впоследствии, когда речь заходила о подземных силах, вызванных Моцартом из ада, он очень лукаво мне улыбался—и я отвечал ему тем же.

Он думал про себя: мы знаем, что знаем! И он поистине был прав.

Давно уже я так не восхищался и не радовался, как сего дня вечером. Мой друг, ликуя, вошел ко мне в комнату и объявил, что он отыскал в какой-то харчевне, в предместье, труппу комедиантов, которая каждый вечер играет перед собравшимися гостями самые лучшие драмы и трагедии. Мы сейчас же пошли туда и на дверях харчевни нашли писанное объявление, в котором, после всепокорнейшей рекомендации почтенной актерской компании, было сказано, что выбор пьесы всякий раз зависит от собравшейся почтеннейшей публики и что хозяин постарается прежде всего услужить высоким посетителям хорошим пивом и табаком. На этот раз, по предложению директора, была выбрана «Жанна де-Монфокон»¹⁾, и я убедился, что в таком представлении эта пьеса производит неописуемое действие. Ведь здесь ясно видно, что автор, собственно, имел целью посмеяться над поэзией или, лучше сказать, над ложным пафосом, хотел сделать смешною поэзию, которая не поэтична; в этом отношении «Жанна» — одна из забавнейших шуток, когда-либо им написанных. Актеры и актрисы очень хорошо поняли этот глубокий смысл пьесы и хорошо расположили сценарий. Разве не счастливая, например, была мысль, что при вырывающихся в минуту комического отчаяния словах Жанны: «Быть грозей!» директор не пожалел денег на канифоль и в самом деле раза два заставил блеснуть молнию? В первой сцене произошло маленькое несчастье: замок, футов в шесть вышиною, из бумаги, обрушился без особого шума, и стало видно пивную бочку, с которой, вместо балкона или окна, Жанна очень сердечно разговаривала с добрыми поселянами; но вообще декорации были превосходны; особенно хороши были швейцарские горы, изображенные с тою же удачною ирониею, какою проникнута вся пьеса. Костюмы также очень хорошо поясняли тот урок, который автор желал дать позднейшим поэтам относительно изображения героев. Он как бы говорил: «Глядите — вот ваши герои!» Вместо сильных, бодрых рыцарей прекрасного далекого времени перед вами плаксивые, жалкие неженки нашего века, которые непристойно кривляются и думают, что этим все сделано. Все выступавшие в пьесе рыцари — Эстафайель, Лазарра и др. — были в обыкновенных фраках и только навесили на себя шарфы и прикрепили к шляпам по паре перьев. Тут же применялась одна превосходная мера, которая заслуживала бы подражания и на большой сцене. Я ее запишу, чтобы она не потерялась из памяти. А именно — я не мог достаточно надивиться на чрезвычайную точ-

¹⁾ «Жанна де-Монфокон» — романтическая картина XIV столетия, написанная Коцебу и справедливо вызвавшая едкую иронию Гофмана.

ность выходов и уходов и на общую согласованность всего представления, так как ведь выбор пьесы был предоставлен публике, а потому труппе приходилось играть множество пьес без всякой подготовки. Наконец, по одному немножко смешному и, повидимому, невольному движению одного актера в кулисе, я подметил вооруженным глазом, что от ног актеров и актрис были протянуты к суфлерской будке тоненькие веревочки, за которые и дергали, когда им приходилось входить или уходить. Хороший директор, более всего стремящийся к тому, чтобы все на сцене шло сообразно с его собственными личными взглядами и пожеланиями, мог бы пойти и еще дальше: подобно тому, как в кавалерии для различных маневров существуют так называемые «призывы» (трубные сигналы), которых мгновенно слушаются даже лошади, так и он мог бы для самых различных поз, — возгласов, крика, повышений и понижений голоса и т. п. — изобрести разные движения веревочек и с пользою применять их, сидя рядом с суфлером.

В таком случае величайшим проступком актера, влекущим за собою немедленное увольнение, равносильное гражданской смерти, было бы, если бы директор мог справедливо упрекнуть его, что он не ходит по струнке, а величайшею похвалою целому представлению явилось бы признание, что все ходили по струнке.

Великие поэты и художники чувствительны также и к порицанию низших натур. Они слишком охотно позволяют себя хвалить, носить на руках, баловать. Но неужели вы думаете, что то же самое тщеславие, которое так часто овладевает вами, может гнездиться и в высоких умах? Однако всякое приветливое слово, всякое доброжелательное действие успокаивает внутренний голос, который беспрестанно твердит истинному художнику: «Как еще низок твой полет, как он еще ослаблен силами земного! Скорее взмахни своими крыльями и вознесись к сияющим звездам!» И художник, побуждаемый этим голосом, часто бродит кругом и не может найти своей родины, пока призыв друзей не выведет его снова на настоящий путь.

Когда я читаю в «Музыкальной Библиотеке» Форкеля¹⁾ низкий порицательный отзыв об «Ифигении в Авлиде» Глюка,

¹⁾ Иоганн-Николай Форкель (1749—1818) — наиболее авторитетный музыкальный историк XVIII столетия. Его монументальный, еще поныне не потерявший своего значения, библиографический труд по музыке содержит резкие и несправедливые нападки на Глюка.

в глубине моей души я испытываю самые странные ощущения. Если бы этот великий и превосходный человек прочел эту нелепую болтовню, то им, вероятно овладело бы такое же неприятное чувство, как человеком, который, прогуливаясь в прекрасном парке, среди цветущих растений, вдруг натолкнется бы на крикливо лающих собачонок,—собачонки не могли бы причинить ему сколько-нибудь значительного вреда,—и все-таки были бы ему невыносимы. Но подобно тому, как после одержанной победы мы охотно слушаем рассказ о предшествовавших ей затруднениях и опасностях, именно потому, что они еще более возвеличивают блеск этой победы,—так возвышается и наша душа, взирая на те страшилища, над которыми гений распустил свой победный стяг, так что они сгинули в собственном позоре. Утешьтесь, вы, неузнанные, вы, угнетаемые легкомыслием и несправедливостью духа времени: вам суждена верная победа, и она будет вечною, между тем как ваша утомительная борьба была только временною!

Рассказывают, что когда распря между глюкистами и пиччинистами несколько поостыла, одному знатному почитателю искусства удалось свести на одном вечере Глюка и Пиччини¹⁾. Тогда прямодушный немец, довольный тем, что этот неприятный спор наконец прекратился, в веселом расположении духа, за вином, раскрыл итальянцу весь механизм своей композиции, свою тайну возвышать и трогать людей, в особенности избалованных французов; тайна эта заключалась будто бы в том, чтобы брать мелодии в старофранцузском стиле и придавать им немецкую обработку. Но умный, добродушный, в своем роде также великий Пиччини, которого хор жрецов ночи в «Дидоне» отдается в глубине моей души ужасными звуками, не написал, однако, такой «Армиды» и такой «Ифигении», как Глюк. Разве достаточно только точно знать, как Рафаэль задумывал и исполнял свои картины, для того, чтобы самому сделаться Рафаэлем?

Сегодня нельзя было завести никакого разговора об искусстве; не удавалось даже и то переливание из пустого в порожнее, которое я так охотно завожу с женщинами, потому что в это время мне кажется, словно какой-то случайный голос сопровождает таинственную, но каждым ясно чувствуемую ме-

¹⁾ Никола Пиччини (1728—1800)—необычайно плодовитый итальянский оперный композитор, противник Глюка.

лодию; все потонуло в политике. Кто-то сказал: «Министр такой-то остался глух к представлениям такого-то двора». Я знаю, что этот министр действительно глух на одно ухо, и в ту же минуту перед моими глазами появилась смешная картина, уже не покидавшая меня весь вечер: именно,—мне показалось, что этот самый министр неподвижно стоит посреди комнаты, один из ведущих переговоры находится, по несчастью, со стороны глухого уха, а другой—со стороны здорового, и оба пускают в ход всевозможные способы, интриги и штуки, один—чтобы его превосходительство повернулся, другой—чтобы его превосходительство остался на месте, ибо только от этого и зависит успех дела; но его превосходительство, как немецкий дуб, стоит, твердо укоренившись на своем месте, и счастье благоприятствует тому, кто угадает на какой стороне здоровое ухо.

Какой художник вообще заботился о политических событиях дня? Он жил только своим искусством и только с ним проходил через жизнь; но роковое тяжелое время захватило человека в железный кулак, и боль исторгает из него звуки, которые прежде были ему чужды.

Много говорят о подъеме, который художники вызывают в себе употреблением крепких напитков,—называют музыкантов и поэтов, которые только так и могут работать (живописцы, сколько я знаю, свободны от этого упрека). Я этому не верю,—хотя несомненно, что даже в счастливом состоянии духа, можно сказать, под тем благоприятным созвездием, когда ум от грез переходит к творчеству, спиртные напитки способствуют усиленному движению мыслей. Это—образ не благородный, но мне представляется, как сильно бегущий поток заставляет быстрее двигаться мельничное колесо: так и человек—подливает вина, и внутренний механизм начинает вращаться быстрее. Конечно прекрасно, что благородный плод заключает в себе тайну чудесным образом овладевать человеческим духом в наиболее свойственных ему чувствах. Но то, что в эту минуту дымится в стакане здесь, передо мною—это тот напиток, который, подобно таинственному чужеземцу, всюду меняет свое имя, чтобы оставаться неузнанным, не имеет общего названия и производится таким способом: зажигают коньяк, ром или арак и дают положенному над огнем, на решетке, сахару каплями стекать в него. Приготовление и умеренное употребление этого

напитка действует на меня, как нечто благодетельное и увеселяющее. Когда вспыхивает голубое пламя, я вижу, как из него, пылая и искрясь, вылетают духи огня и начинают сражаться с духами земли, обитающими в сахаре. Те держатся храбро, треща, осыпают врагов желтыми искрами, но сила духов огня слишком велика, — они с треском и шипением падают вниз; духи воды улетают вверх, кружась в виде паров, между тем как духи земли увлекают истощенных духов огня и пожирают их в их собственном царстве; но и они также погибают, и смелые новорожденные маленькие духи начинают сиять в пылающем пурпуре и в том, что породили, погибая в борьбе, дух огня и дух земли, совмещая жар духа огня и стойкую мощь духа земли. Если бы в самом деле было желательно подливать спиртное на внутреннее колесо фантазии (что я считаю желательным, так как это придает художнику вместе с ускоренным полетом мыслей также и известную приятность и веселость, облегчающую труд), то по отношению к напиткам можно было бы установить некоторые общие правила. Так, я, например, посоветовал бы при церковной музыке употреблять старые рейнские и французские вина, при серьезной опере — очень тонкое бургонское, при комической опере — шампанское, при канцонеттах — итальянские огненные вина, при сочинении в высшей степени романтическом, в роде «Дон-Жуана», — умеренное количество напитка, создаваемого духами огня и земли. Впрочем, я предоставляю всякому держаться своего личного мнения и нахожу лишь нужным тихонько заметить для самого себя, что дух, порожденный светом и подземным огнем и так смело овладевающий человеком, очень опасен и что не следует доверяться его приветливости, так как он быстро меняет свою внешность и из благодетельного приятного друга превращается в страшного тирана.

Сегодня рассказывали известный анекдот про старика Рамо ¹⁾. Лежа на одре смерти, он серьезно сказал духовному лицу, которое в самых суровых и резких выражениях, без отдыха, увещевало его покаяться: «Как же можете вы так фальшиво петь, ваше преподобие?» Я не мог присоединиться к громкому смеху общества, потому что для меня в этой истории было что-то необыкновенно трогательное. Когда старый мастер музыкального искусства уже почти отрешился от всего земного, его дух был до такой степени всецело обращен к божественной музыке,

¹⁾ Жан-Филипп Рамо (1683—1764) — французский оперный композитор и теоретик.

что всякое чувственное впечатление извне являлось только диссонансом, который мучил его и затруднял ему полет в царство света, нарушая ту чистую гармонию, которой была полна его душа.

Ни в одном искусстве теория не является до такой степени слабой и недостаточной, как в музыке; правила контрапункта, естественно, касаются только гармонического построения, и правильно, в соответствии с ними, разработанное музыкальное предложение есть то же, что верно набросанный по определенным правилам рисунок живописца. Но в колорите музыкант совершенно предоставлен самому себе, так как здесь все дело в инструментовке. Уже вследствие безграничного разнообразия музыкальных предложений здесь невозможно держаться какого-либо одного правила; но, опираясь на живую, изощренную наблюдением фантазию, можно давать намеки, которые, объединяя их циклически, я назвал бы мистикой инструментов. Искусство действовать в надлежащих местах то полным оркестром, то отдельными инструментами есть музыкальная перспектива; равным образом, музыка могла бы снова возратить себе заимствованное у нее живописью выражение: «тон», отличая его от «тональности». При этом «тон пьесы», в ином, высшем смысле слова, имел бы более глубокий характер, чем тот, который выражается в особой обработке пения и в аккомпанементе присоединяемых к нему фигур и украшений.

Написать хороший последний акт оперы так же трудно, как искусно заключить пьесу. И то, и другое обыкновенно изобилует фигурами, и упрек: «он никак не может закончить» является слишком часто справедливым. Поэту и музыканту не дурно было бы посоветовать сочинять и последний акт, и финал раньше, чем остальную часть своего произведения. Но увертюра так же, как и пролог, безусловно должна писаться в самом конце работы.

6. Совершенный машинист.

Когда я еще дирижировал оперою в ***, расположение духа и прихоть часто влекли меня на сцену; я очень беспокоился о декорациях и машинах, и так как долго, совсем про себя, размышлял обо всем виденном, то и пришел к таким заключениям, которые с охотой опубликовал бы на пользу и удовольствие

декораторам и машинистам, а равно и всей публике, в виде собственного небольшого трактата под заглавием: «Иоганна Крейслера совершенный машинист» и т. д. Но, как часто бывает на свете, время притупляет и самые острые желания; кто знает, придет ли мне охота в самом деле написать это,—даже при надлежащем досуге, которого требует важное теоретическое сочинение? А потому, чтобы спасти от гибели хотя бы первые начала изобретенной мною прекрасной теории и ее главнейшие идеи, я пишу, насколько могу, обо всем этом лишь в виде рапсодии и притом думаю: *sapienti sat!*¹⁾.

Во первых, моему пребыванию в *** я обязан тем, что совершенно исцелился от многих опасных заблуждений, в которых я до того времени пребывал, а также вполне утратил детское почтение к особам, которых прежде считал великими и гениальными. Кроме вынужденной, но весьма целительной умственной диеты, укреплению моего здоровья содействовало также предписанное мне усердное потребление чрезвычайно прозрачной, чистой воды, которая не бьет фонтаном, но спокойно и тихо течет в *** из многих источников, особенно вблизи театра.

Я еще и до сих пор с настоящим внутренним стыдом вспоминаю о том почтении, даже—ребяческом благоговении, какое я питал к декоратору и к машинисту *** театра. Оба они исходили из того глупого основного положения, что декорации и машины должны незаметно входить в состав поэтического произведения, и что затем зритель, с помощью целостного эффекта, должен как бы на невидимых крыльях совершенно уноситься из театра в фантастическую область поэзии. Они полагали, что еще мало иметь декорации, с глубоким знанием и тонким вкусом приспособленные для высшей иллюзии, и машины, действующие с волшебною, необъяснимою для зрителя силою, но что самое важное заключается в том, чтобы избегать всего, даже самого малейшего, что противоречит задуманному целостному эффекту. Не только декорация, поставленная несогласно с мыслью автора,—нет—часто одно какое-нибудь не во-время выглянувшее дерево и даже одна свесившаяся веревка разрушает всю иллюзию!

Очень трудно, говорили они далее, с помощью грандиозно выдержанных соотношений, благородной простоты, искусственного устранения всего посредствующего, сопоставлять воображаемые размеры декорации с действительными (например, с выходящими на сцену лицами) и таким образом обнаруживать тот обман, с помощью которого зритель, при полном сокрытии

¹⁾ Знающему—довольно!

механизма машин, поддерживается в приятном для него заблуждении. Разве не восклицали даже поэты, вообще так охотно вступающие в царство фантазии: «Неужели вы думаете, что ваши холщевые горы и дворцы, ваши падающие размалеванные доски могут хоть на минуту обмануть нас, хотя вы и занимаете ими все еще значительное место?» Но это всегда зависело от ограниченности и неумелости наших рисующих и строящих товарищей, которые, вместо того, чтобы производить свои работы в высоком поэтическом духе, низводили театр до жалкого панорамного ящика, хотя бы он был и очень обширен, что вовсе не имеет такого важного значения, как думают. И в самом деле, страшные дремучие леса, необозримые ряды колонн, готические соборы упомянутого декоратора производили превосходное впечатление: конечно никому не приходила в голову и мысль о живописи и холсте; подземный гром машиниста и его провалы наполняли душу страхом и ужасом, а его летательные снаряды весело и легко порхали. Но, боже мой! как могли эти хорошие люди, несмотря на свои познания, придерживаться таких фальшивых воззрений? Быть может, если им придется прочесть эти строки, они откажутся от своих явно вредных фантазий и, подобно мне, придут к некоторому благоразумию. Поэтому я обращаюсь лучше прямо к ним и стану говорить о том роде театральных представлений, в котором их искусство всего более находит себе применения: я имею в виду оперу. Хотя мне, собственно, придется иметь дело только с машинистом, но и декоратор также может здесь кое-чему поучиться. Итак:

Милостливые Государи!

Если вы, может быть, еще не заметили этого сами, то я в настоящем письме открою вам, что поэты и музыканты образовали весьма опасный союз против публики. А именно,—они задумали не больше, не меньше, как извлекать зрителя из действительного мира, в котором он чувствует себя очень уютно, и, совершенно оторвав его от всего знакомого и приятного, мучить его всевозможными ощущениями и страстями, в высшей степени вредными для здоровья. Он должен смеяться, плакать, пугаться, бояться, ужасаться, как им будет угодно, словом, как говорится, плясать по их дудке. Этот злой умысел слишком часто им удается, и уже нередко можно было видеть печальные последствия этого неприязненного влияния. Ведь многие зрители в театре сейчас же начинали верить фантастическим бредням, не обращая внимания даже на то, что актеры не разговаривают, как все порядочные люди, а поют,

и многие девушки, спустя целую ночь, и даже еще дня два после представления, не в силах были выкинуть из головы все образы, вызванные чередой действий поэта и музыканта, и спокойно заняться вязанием или вышиванием. Кто же должен предупредить этот беспорядок, кто должен позаботиться о том, чтобы театр стал разумным развлечением, чтобы все в нем было тихо и спокойно, чтобы не возбуждались никакие психически и физически нездоровые страсти? Кто должен это сделать? Никто иной, как вы, господа! На вас лежит приятная обязанность совместно выступить против поэтов и музыкантов, на благо образованному человечеству.

Смело вступайте в борьбу, — победа несомненна, у вас в руках богатые средства. Первый и основной принцип, из которого вам следует исходить во всех своих стараниях, гласит: война поэтам и музыкантам, — разрушение их злого намерения окружить зрителя обманчивыми образами и отвлечь его от действительного мира! Из этого следует, что в той же мере, в какой эти господа делают все возможное, чтобы заставить зрителя забыть, что он находится в театре, вы, при содействии целесообразного устройства декораций и машин, должны постоянно напоминать ему о театре. Хорошо ли вы меня поняли, или мне нужно сказать вам еще больше? Но я знаю, что вы до такой степени прониклись своими фантазиями, что даже и в том случае, если признаете мое основное положение справедливым, у вас не окажется под руками обыкновеннейших средств, которые отлично привели бы к намеченной цели. Уже в силу одного этого я должен, как говорится, немножко помочь вам прыгнуть. Вы не поверите, например, какое непреодолимое действие часто оказывает одна только выдвинутая посторонняя кулиса. Ведь если в мрачной темнице появится таким образом кусочек комнаты или залы в то время, когда примадонна в трогательнейших звуках жалуется на заточение, то зритель непременно тихонько рассмеется, так как ему ведь известно, что машинисту стоит только позвонить — и тюрьма исчезнет, а за нею уже готова приветливая зала. Но еще лучше фальшивые софиты и выглядывающие сверху промежуточные занавеси, так как они отнимают у всей декорации так называемую правду, которая именно здесь является самым гнусным обманом. Бывают однако случаи, когда поэту и музыканту удастся так ошеломить зрителей своими дьявольскими ухищрениями, что те вовсе ничего этого не замечают, но, будто перенесенные в некий чуждый мир, предаются обманчивым соблазнам фантазии; это случается преимущественно при больших сценах, особенно с участием хоров. В таком отчаянном положении есть одно средство, которым всегда можно достигнуть намеченной цели.

Для этого следует совершенно неожиданно, — например, в середине какого-нибудь зловещего хора, обступающего главных действующих лиц, в момент высшего аффекта, — вдруг спустить среднюю занавесь: это произведет замешательство между всеми действующими лицами и разъединит их так, что многие, стоящие на заднем плане, будут совершенно отрезаны от находящихся на просцениуме. Я помню, что это средство было пущено в ход в одном балете; но хотя оно и произвело полный эффект, однако все-таки было применено недостаточно правильно. А именно, — первая танцовщица исполняла прекрасное соло в то время, как в стороне находилась группа фигуранток; и вот, когда танцовщица застыла на заднем плане в превосходной позиции, и зрители стали выражать свой ликующий восторг, машинист внезапно опустил среднюю занавесь, которая и скрыла танцовщицу от глаз публики. На беду, эта занавесь изображала комнату с большою дверью посередине, а потому решительная танцовщица, прежде чем все успели опомниться, грациозно выскочила из этой двери и стала продолжать свое соло; в это время среднюю занавесь, к удовольствию фигуранток, опять подняли вверх. Это да послужит вам уроком, что промежуточная занавесь не должна иметь дверей; вообще же она должна резко отличаться от стоящих на сцене декораций: в скалистой пустыне большую пользу приносит вид улицы, в храме — дремучий лес. Очень полезно бывает также, особенно во время монологов или художественных арий, если на сцену угрожает свалиться, а не то и в самом деле свалится, софит или какая-нибудь кулиса: не говоря уже о том, что этим внимание зрителя совершенно отвлекается от содержания пьесы, — примадонна или первый тенор, может быть, как раз в эту минуту находящиеся на сцене и подвергавшиеся серьезной опасности, возбуждают в публике живейшее участие, так что если оба они после этого запоют фальшиво, то все станут говорить: «Ах, бедный! ах, бедняжка! Это — со страху!» — и станут неистово рукоплескать. Для достижения той же цели, т. е. для того, чтобы отвлечь зрителя от действующих лиц пьесы и направить его внимание на самих актеров, можно также с пользою опрокидывать и целые, воздвигнутые на сцене, сооружения. Так, я припоминаю, как однажды в «Камилле»¹⁾ проход и лестница, ведущие в подземную темницу, обрушились как раз в ту минуту, когда на них находились люди, прибежавшие для спасения Камиллы. В публике послышались возгласы, крики сожаления, а когда со сцены было объявлено, что никто серьезно

¹⁾ «Камилла» — опера Фердинанда Паэра (1771—1839); в 1810 году была поставлена в Бамберге.

не пострадал и что представление будет продолжаться,—с каким сочувствием был прослушан конец оперы! Но это сочувствие относилось уже не к действующим лицам пьесы, а к актерам, испытывавшим страх и ужас. Так оно конечно и следовало. Поэтому неправильно было бы подвергать актеров опасности за кулисами, так как все впечатление само собою уничтожается, если событие происходит не на глазах публики. Соответственно этому, дома, где приходится выглядывать из окон, балконы, с которых произносятся речи, должны устраиваться как можно ниже, чтобы не было надобности подниматься к ним по высокой лестнице или становиться на высокие подмости. Обыкновенно тот, кто говорил сперва из окна, выходит потом из двери внизу; чтобы доказать вам свою готовность поделиться всеми собранными мною сведениями ради вашей же пользы, я укажу вам размеры одного такого приставного дома с окном и дверью, записанные мною на сцене *** театра ¹⁾. Высота двери—5 футов; промежуток между дверью и окном— $1\frac{1}{2}$ фута; высота окна—3 фута; расстояние до крыши— $1\frac{1}{4}$ фута и крыша— $1\frac{1}{2}$ фута, а всего $9\frac{1}{4}$ футов. У нас был один довольно высокий актер, которому, в роли Бартоло в «Севильском Цырюльнике» ²⁾, приходилось только становиться на скамеечку, чтобы выглянуть в окно; однажды нижняя дверь случайно отворилась, и публика увидела длинные красные ноги; тогда все стали беспокоиться только о том, как он пройдет в эту дверь. Разве не полезно было бы делать приставные дома, башни, городские стены по мерке актеров? Очень нехорошо пугать зрителей внезапным громом, выстрелом или каким-нибудь другим неожиданным шумом. Я до сих пор хорошо помню, господин машинист, ваш проклятый гром, который прокатился глухо и страшно, словно среди высоких гор; ну, к чему это? Разве вы не знаете, что натянутая на раму телячья шкура, по которой колотят обоими кулаками, производит очень приятный гром? Вместо того, чтобы пользоваться так называемыми пушечными машинами или и в самом деле стрелять, можно просто сильно хлопнуть дверью уборной; этим никого особенно не напугаешь. Но для того, чтобы избавить зрителя от малейшего страха—а это составляет одну из высших и священных обязанностей машиниста—есть одно средство, совершенно безошибочное. А именно,—когда раздается выстрел или слышится гром, на сцене обыкновенно говорят: «Что я слышу? какой шум? какой гром!» Так вот—машинист должен сначала дождаться этих слов, а потом уже

¹⁾ Имеется в виду бамбергский театр.

²⁾ Комедия Бомарше.

произвести выстрел или гром. Таким образом, не только публика будет достаточно предупреждена этими словами, но получится еще то удобство, что театральные рабочие могут спокойно смотреть на сцену и им не понадобится никакого особого знака для выполнения должных операций: таким знаком послужит им восклицание актера или певца, и тогда они в подходящее время захлопнуть дверь уборной или начнут обрабатывать кулаками телячью шкуру. Но тот, кто делает гром, всякий раз подает знак тому рабочему, который, как *Jupiter fulgurans* ¹⁾, стоит наготове с жестяной трубкой для производства молнии; а так как шнурок легко воспламеняется, то этот рабочий должен выступить из-за кулис так, чтобы публике хорошо было видно пламя, по возможности же—и самая трубка, чтобы не оставалось никакого сомнения относительно того, каким манером устраивается эта штука с молнией.

То, что я говорил выше о выстрелах, относится также и к трубным звукам, к появлению на сцене музыкантов и т. п. О ваших метательных снарядах, господин машинист, я уже говорил раньше. Хорошо ли тратить столько обдуманности, столько искусства ради того, чтобы придать обману такое правдоподобие, что зритель невольно начинает верить в небесные явления, нисходящие на землю в ореоле блестящих облаков? Но даже и те машинисты, которые руководятся более верными правилами, впадают в другую ошибку. Они хотя и дают возможность видеть веревки, но веревки эти так тонки, что публика начинает бояться, как бы божества, гении и т. д. не свалились и не переломали себе рук и ног. Поэтому облачная колесница или облако должны висеть на четырех очень толстых веревках, покрашенных черною краскою, и подниматься и опускаться, как можно тише; тогда зритель даже с самого дальнего места ясно рассмотрит эти меры предосторожности, убедится в их прочности и будет уже совершенно спокоен относительно воздушного полета.

Вы что-то такое придумывали по части волнующихся и пенящихся морей, озер с оптическим отражением — и конечно считали торжеством своего искусства, когда вам удавалось устроить подвижное отражение идущих через озеро по мосту людей. Правда, это доставило вам одобрение удивленной публики; но все-таки, как я уже доказал, ваше стремление было фальшиво в самой своей основе. Море, озеро, реку, словом—всякую воду лучше всего изображать так: берут две доски длиной в ширину сцены, выпиливают на верхней их стороне зубцы, расписывают на них голубую и белую краскою маленькие волны и подвешивают

¹⁾ Юпитер-громовержец.

вают обе доски, одну за другою, на веревках так, чтобы их нижняя сторона чуть касалась пола. Затем эти доски слегка раскачивают, и скрипящий звук, производимый ими, когда они касаются пола, означает плеск волн.

Что мне сказать, господин декоратор, о ваших таинственных и жутких лунных пейзажах? Ведь ловкий машинист сумеет обратить в лунный пейзаж любую декорацию. А именно—в четырехугольной доске прорезывается круглая дыра, заклеивается бумагою, а сзади нее ставится свечка в ящике, выкрашенном в красную краску. Это приспособление вешается на двух толстых, выкрашенных в черное, веревках—вот вам и лунный свет! Разве не будет вполне соответствовать намеченной цели, если машинист, при слишком сильном волнении в публике, заставит невольно провалиться того или иного из величайших злодеев и таким образом сразу обрежет у него все слова, которыми он мог бы еще больше взволновать зрителя? Относительно провалов я должен однако заметить, что подвергать актера опасности можно лишь в том самом крайнем случае, когда дело идет о спасении публики. Вообще же его следует всемерно щадить и только тогда пускать в ход провал, когда актер находится в надлежащей позиции и равновесии. А так как этого никто не может знать лучше самого актера, то и не следует подавать сигнал к провалу от суфлера проведенным под сцену звонком; лучше, если актер, которого должны поглотить подземные силы или который сам должен исчезнуть, как дух, подаст надлежащий знак тремя или четырьмя сильными ударами в пол и затем медленно и безопасно опустится на руки пришедших вниз театральных рабочих. Надеюсь, что теперь вы уже вполне меня поняли и станете действовать совершенно соответственно правильным принципам и приведенным мною примерам, так как каждое представление дает тысячу случаев к борьбе с поэтом и музыкантом.

А вам, господин декоратор, я посоветую еще, мимоходом, смотреть на кулисы, не как на необходимое зло, а напротив, как на главное дело, и каждую из них, по возможности, считать самостоятельным целым и писать на ней побольше подробностей. Так, например, в декорации улицы каждая кулиса должна бы изображать выдающийся вперед трех или четырехэтажный дом, потому что в этом случае окошечки и дверцы на первом же плане сцены будут очень малы, и для всех станет очевидно, что ни одно из выступающих на сцене лиц, доходящих ростом до второго этажа, не может жить в этих домах, и что только совсем маленькие карлики могли бы входить в эти дверцы и выглядывать из этих окошечек; таким разрушением всякой иллюзии легче и приятнее всего будет

достигнута та великая цель, которую всегда должен иметь в виду декоратор.

Но, господа, если, паче всякого чаяния, вам все-таки будет неясно то основное начало, на котором я строю всю свою теорию декораций и машин, то я должен буду обратить ваше внимание на то, что еще ранее меня его *in pise* ¹⁾ предлагал один весьма достойный уважения человек. Я разумею доброго ткача Основу, который в высоко-патетической трагедии «Пирам и Фисба» считал своею обязанностью предостеречь публику от всякого страха, опасений и пр., словом, от всякой экзальтации; разница только в одном: все то, что должно, главным образом, лежать на нашей обязанности, он навязал на шею прологу, где сейчас же объявляется, что мечи не причиняет никакого вреда, что Пирам не будет убит по настоящему и что на самом деле этот Пирам—вовсе и не Пирам, а ткач Основа. Итак, хорошенько примите к сердцу золотые слова мудрого Основы, сказанные им про столяра Бурава, который должен был представлять ужасного льва:

«Да, вы должны будете назвать его по имени, и пускай его лицо будет видно из шеи льва, да и сам он должен заговорить и рекомендовать себя, примерно, так: милостивые государыни или прекрасные господа, я хотел бы пожелать, или я хотел бы попробовать, или я хотел бы просить вас,—не бойтесь ничего, не трепещите! Я ручаюсь за вашу жизнь собственной моею жизнью. Если вы подумали, что я являюсь сюда, как лев, то виною этому только моя шкура. Нет, я вовсе не лев,—я человек, как и все прочие. И потом пусть он назовет свое имя и напрямки скажет им, что он—столяр Бурав».

Смею надеяться, что вы до некоторой степени понимаете аллегорию и потому легко найдете возможность последовать в своем искусстве основному началу, высказанному ткачом Осною. Этот авторитет, на который я ссылаюсь, ограждает меня от всякого недоразумения, и я надеюсь, что посеял доброе семя, из которого, может быть, вырастет древо познания.

¹⁾ В зародыше.

IV

Д О Н - Ж У А Н

НЕВЕРОЯТНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ, СЛУЧИВШЕЕСЯ СО СТРАН-
СТВУЮЩИМ ЭНТУЗИАСТОМ

D O N J U A N

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem
reisenden Enthusiasten zugetragen

ВВЕДЕНИЕ

Очерк «Дон-Жуан» так же, как и первая новелла из цикла фантастических пьес «Кавалер Глюк», дает в форме художественного рассказа характеристику одного из шедевров оперной литературы — «Дон-Жуана» Моцарта. Как и в «Кавалере Глюке», обаяние рассказа основано на остром смещении явлений, принадлежащих двум различным мирам: миру действительности и тем светлым сферам, где царит беспредельно творческая воля поэта. Гофман случайно в маленьком провинциальном городке услышал оперу обожаемого им Моцарта, и в исполнительнице роли донны Анны находит певицу, которая полетом своего творческого вдохновения раскрывает поэту бесконечную глубину трагического содержания оперы. Между Гофманом в ложе и артисткой на сцене устанавливается психический контакт, не вызванный никакими внешними обстоятельствами. По окончании спектакля поэт продолжает грезить о дивной исполнительнице роли донны Анны и невольно переносит в сценический образ, созданный ею, все те мысли, что зародились в нем в минуту таинственной мечтательности. На следующий день он узнает, что певица, с такой силой воплотившая моцартовский образ, умерла ночью после спектакля, — как раз в тот миг, когда Гофман в пустынном зале театра, куда он пробрался, движимый неясным предчувствием, казалось, вновь услышал ее голос.

Такова внешняя рамка рассказа «Совершенно невероятное приключение странствующего энтузиаста», изложенного в форме письма к интимному другу Теодору (Гиппелю). Фантастическая фабула переплетается с еще более фантастической характеристикой действующих лиц в опере Моцарта. Эта опера уже давно вызвала величайший энтузиазм Гофмана. Еще девятнадцатилетним юношей, в 1795 году, он целыми месяцами отдавался изучению моцартовского шедевра. Целый мир страстей и чувств казался ему и тогда заключенным в этой опере, а теперь, через семнадцать лет (новелла написана в 1812 году), под впечатлением сильного художественного переживания, он делает попытку раскрыть элементы трагического конфликта в «Дон-Жуане». Поэтический комментарий Гофмана к опере Моцарта совершенно произволен; он даже до известной степени противоречит замыслам

композитора. Но гофмановский «Дон-Жуан» — демоническое дополнение к моцартовскому образу, мрачный, потрясающий пафос музыкальных звуков, перенесенный в область поэтического слова. Это воплощение идеи эротической гениальности, единственным выразителем которой все же может быть только стихия звуков.

С первых же слов, в которых Гофман описывает свои впечатления от постановки оперы, раскрывается нам его своеобразное истолкование этого произведения. Он видит в Дон-Жуане могучую демоническую натуру, предназначенную природой к высшим достижениям, но, в сознательном расколе с божественным началом, творящую одно лишь зло и соблазн. Этот человек сталкивается с прекрасной донной Анной, и ему удается вовлечь ее в сеть своих губительных чар. Но все же соблазнитель бессилен овладеть окончательно ее чистой душой. В горе и страдании она постепенно умирает и погибает вместе с Дон-Жуаном, когда над последним свершается приговор судьбы. Как ни гениально само по себе это истолкование фигур Дон-Жуана и донны Анны и сколь влиятельным ни оказалось оно в дальнейшем развитии литературы (быть может, какие-то нити соединяют и пушкинскую донну Анну с образом Гофмана), но с подлинной оперой Моцарта гофмановские комментарии имеют весьма мало общего. Напрасно стали бы мы искать у Моцарта того бушевания демонических сил в душе Дон-Жуана, какое вложил в него Гофман. Также не совпадает с моцартовским замыслом и гофмановское объяснение драмы донны Анны. В опере Моцарта нет и намека на то сильное обаяние, какое, по мнению Гофмана, производит на нее Дон-Жуан. Но, как сама по себе ни произвольна по своей конструкции новелла Гофмана, она, по великолепию своих художественных образов и глубине поэтической мысли, чрезвычайно цельна и убедительна.

Новелла «Дон-Жуан» написана была в сентябре 1812 года. Некоторые подробности свидетельствуют о том, что в основу ее были положены впечатления от постановки этой оперы в Бамберге местной труппой с Гольбейном в заглавной роли (см. биографический очерк в начале настоящего тома). В Бамберге также имела гостиница «Роза», помещение которой соединено было с театром, подобно той гостинице, которая описана в данной новелле. Здесь Гофман любил проводить свои свободные вечера. Прототипом певицы в новелле, по свидетельству постоянного спутника Гофмана в бамбергский период, служила Юлия Марк, образ которой неизменно проходит через все «Фантастические пьесы в манере Калло».

Е. Браудо

ДОН-ЖУАН

Пронзительный звонок, резкий возглас: «Представление начинается!» пробудили меня от сладкого сна, в который я был погружен; гудят контрабасы — удар литавр — звуки труб — чистое ла, взятое гобоем, — вступают скрипки — я протираю себе глаза.

Или неутомимый сатана охмелил меня? Нет, я нахожусь в номере гостиницы, куда я приехал вчера вечером еле живой. Прямо над моим носом висит внушительная кисть звонка; я сильно за нее дергаю — является слуга.

— Скажите, бога ради, что это за странная музыка тут, рядом со мною? Концерт, что ли, дают в этом доме?

— Вашему превосходительству (во время обеда я пил за общим столом шампанское) — вашему превосходительству, вероятно, еще неизвестно, что эта гостиница соединена с театром. Эта, скрытая обоями, дверь ведет в маленький коридор, из которого вы прямо попадете в № 23 — ложу для приезжих.

— Что такое? Театр? Ложа для приезжих?

— Да, маленькая ложа для приезжих, на две, самое большое — на три персоны, только для знатных господ, вся обитая зеленым, с решетчатыми окнами, у самой сцены. Если вашему превосходительству угодно, сегодня у нас представляют «Дон-Жуана» знаменитого господина Моцарта из Вены... Стоимость ложи, талер и восемь грошей, мы запишем на ваш счет.

Последние слова он сказал, уже отворяя дверь ложи, — так быстро прошел я при слове «Дон-Жуан» через покрытую обоями дверь в коридор.

Театр этот был для посредственного городка довольно просторен, со вкусом отделан и блестяще освещен. Ложи и партер были переполнены. Первые аккорды увертюры убедили меня в том, что великолепный оркестр даст мне возможность насладиться мастерским произведением, если будут хоть сколько-нибудь сносные певцы. В *andante* мною овладел ужас страшного

подземного *regno al pianto* ¹⁾, наводящие страх предчувствия чего-то ужасного наполнили мою душу. Ликующим злодейством зазвучала для меня торжествующая фанфара в седьмом такте *allegro*: я увидел, как огненные дьяволы простирают из глубокой тьмы свои пылающие когти за жизнью радостных людей, весело пляшущих на тонкой скорлупе над бездонной пропастью. Столкновение человеческой природы с неведомыми, страшными силами, которые окружают ее, подстерегая ее гибель, ясно предстало перед моими духовными очами. Наконец буря утихает, занавес взвывается кверху. Зябко и недовольно кутаясь в плащ, темною ночью подходит к павильону Лепорелло: «*Notte e giorno faticar!*» ²⁾. Неужели, по-итальянски? Здесь, в немецком городе, по-итальянски? Ah, che piacere! ³⁾. Я услышу все речитативы, услышу все точно так, как их чувствовал и продумывал в своей душе великий мастер. Вот врывается Дон-Жуан, за ним донна Анна, крепко держа злодея за плащ. Что за фигура! Она могла бы быть, пожалуй, выше ростом, стройнее, с более величественной походкой; но какая голова! Очи, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, словно из какой-то горящей точки, мечут лучистую пирамиду сверкающих искр, неугасимо, как греческий огонь, воспламеняющих душу! Разметавшиеся пряди темных волос падают с затылка волнистыми кольцами. Белый ночной наряд предательски открывает небезопасные для взора прелести. Терзаемое ужасным поступком сердце трепещет сильными ударами. И вот—что за голос! «*Non sperar, se non m'uccidil!*» ⁴⁾. Сквозь бурю инструментов светят, будто пылающие молнии, вылитые из эфирного металла звуки. Тщетно Дон-Жуан старается вырваться. Да и хочет ли он этого? Отчего же он не отталкивает сильною рукою эту женщину и не бежит? Или злое дело обессиливает его, или борьба ненависти с любовью в его душе отнимает у него бодрость и силу? Старый папаша напал в темноте на сильного противника и поплатился жизнью за глупость; Дон-Жуан и Лепорелло в речитативном разговоре выступают вперед на просцениум. Дон-Жуан сбрасывает плащ и является в роскошном костюме из красного с прорезами бархата и серебряным шитьем. Сильная, прекрасная фигура; лицо мужественно-красиво; благородный нос, пронизательные глаза, мягко очерченные губы; какая-то особенная игра лобных мускулов над бровями придает на мгновение его физиономии что-то мефистофельское и, не отнимая красоты у лица, внушает невольный трепет. Кажется, будто он

¹⁾ «Царство плача»—ад в «Божественной Комедии» Данте.

²⁾ «Нет покоя ни днем, ни ночью»—знаменитая ария Лепорелло.

³⁾ «О, что за радость!».

⁴⁾ «Не надейся, пока ты меня не убил».

может владеть волшебным искусством гремучей змеи ¹⁾; кажется, будто женщины, на которых он взглянул, уже не могут от него оторваться и, охваченные жуткою силою, сами должны довершить свою погибель. За ним плетется Лепорелло, длинный и тощий, в красно-белом полосатом камзоле, маленьком красном плаще, белой шляпе с красным пером. В чертах его лица—странная смесь добродушия, плутовства, похотливости и насмешливой дерзости; при седеющей голове и бороде странно выделяются черные брови. Видно, что этот старый плут достоин быть слугою и помощником Дон-Жуана. Они благополучно убегают, перепрыгнув через ограды. Факелы—появляются донна Анна и дон Оттавио: аккуратный, нарядный, прилизанный человек, не старше двадцати одного года. Как жених Анны, он жил, вероятно, в том же доме, и потому его так скоро можно было вызвать; ему следовало бы прибежать по первому шуму, который он наверняка слышал, и он мог бы еще спасти отца; но ему надо было сначала нарядиться, да и вообще он не охотник выходить на улицу ночью. «*Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!*» ²⁾.—Более чем отчаяние, вызванное ужаснейшим злодеянием, заключено в страшных, терзающих сердце звуках этого речитатива и дуэта. Не одно только насильственное покушение Дон-Жуана, грозившее гибелью ему самому и на смерть поразившее отца, вырвало эти звуки из встревоженной груди; их может вызвать только губительная, смертельная внутренняя борьба. Высокая, худая донна Эльвира, со следами замечательной, но отцветшей красоты, бранит предателя Дон-Жуана: «*Tu nido d'inganni!*» ³⁾—а сострадавший Лепорелло очень умно замечает: «*Parla come un libro stampato!*» ⁴⁾. Вдруг мне показалось, что около или сзади меня кто-то есть. Кто-нибудь легко мог отворить сзади меня дверь ложи и проскользнуть в нее: это было мне словно ударом в сердце. Я был так счастлив, что я в ложе один и без всякой помехи могу охватить всеми своими нервами, как щупальцами полипа, могу втянуть в свою душу это прекрасно изображенное на сцене великое творение; но какое-нибудь одно слово, к тому же, может быть, и глупое, болезненно вырвало бы меня из прекрасного мгновения поэтически-музыкального воодушевления. Я решил не обращать на своего соседа никакого внимания и, вполне углубившись в представление, избегать всякого слова, всякого взгляда. Опершись головою

¹⁾ Эта порода змей обладает, как известно, способностью гипнотизировать своим взором животных и парализовать таким образом движения своей жертвы.

²⁾ «О, боги, сколь печальное зрелище открывается моим глазам!»

³⁾ «Ты, гнездо обманов!»

⁴⁾ «Говорит, точно печатная книга!»

на руку и повернувшись к соседу спиной, я стал смотреть на сцену. Ход представления соответствовал великолепному началу. Маленькая, чувственная, влюбленная Церлина сладкими звуками и песнями утешала добродушного олуха Мазетто. Дон-Жуан совершенно открыто выражал свой внутренний растерзанный облик, презрение к окружающим его человечкам, пригодным только для его прихотей, он пагубно врывался в их вялую жизнь, в дикой арии: «Fin ch'han dal vino!»¹⁾. Сильнее, чем раньше, подергивался здесь его лобный мускул. Появляются маски; их терцет—молитва, возносящаяся к небу в чистых, сияющих лучах. Вот взвизгивает средний занавес. Тут идет веселье: звенят кубки, кругом веселою толпою толкутся крестьяне и всяческие маски, которых приманил к себе праздник Дон-Жуана. Вот приходят трое, поклявшиеся отомстить. Все становится еще более праздничным, начинаются танцы. Церлина спасена, и в мощно гремящем финале Дон-Жуан, с обнаженной шпагой, мужественно выступает против своих врагов. Он выбивает из руки жениха парадную стальную шпагу и прокладывает себе путь сквозь толпящийся сброд, разбрасывая его, словно храбрый Роланд войско тирана Циморка²⁾, так что все комично кувyrкаются друг через друга.

Мне уже несколько раз казалось, что я чувствую сзади себя нежное, теплое дыхание, слышу шорох шелкового платья; это заставляло меня предполагать присутствие женщины; но, всецело погрузившись в открытый мне оперою поэтический мир, я не обращал на это внимания. Теперь же, когда занавес опустился, я взглянул на мою соседку. Нет,—никакими словами не выразить моего изумления: донна Анна, в том самом костюме, в каком я только что видел ее на сцене, стояла за мною, обратив на меня проницательный взгляд своих одухотворенных очей! Не в силах произнести слова, смотрел я на нее: ее уста (так мне показалось) шевельнулись слабою ироническою улыбкою, в которой я увидел свое отражение и свою глупую фигуру. Я чувствовал необходимость заговорить с нею, и однако не мог пошевелить языком, который был скован изумлением, я сказал бы даже—ужасом. Наконец-то, наконец, у меня почти невольно вырвались слова: «Как это возможно—видеть вас здесь?» Она тотчас же на чистейшем тосканском языке ответила, что если я не понимаю и не говорю по-итальянски, то ей придется отказаться от удовольствия беседовать со мною, так как она не говорит ни на каком другом языке. Ее нежные слова звучали,

¹⁾ «Пока есть вино»—начало знаменитой арии Дон-Жуана с бокалом шампанского в руках.

²⁾ В «Неистовом Роланде» Ариосто. Циморк—ошибочно вместо тирана Цимоско.

как пение. Она говорила—и усиливалась выразительность ее темно-синих глаз, и каждая сверкнувшая из них молния проливалась в мою душу огненную струю, от которой сильнее билась все мои жилы и трепетали все нервы. Это была, несомненно, донна Анна. Обсудить возможность ее появления в одно и то же время и на сцене, и в моей ложе—мне не пришло в голову. Как счастливый сон соединяет самое странное и как благочестивая вера постигает сверхчувственное и свободно ставит его в ряд так называемых естественных проявлений жизни, так и я от близости этой удивительной женщины впал в своего рода лунатическое состояние, в котором постиг таинственную связь, так тесно соединявшую меня с нею, что она как будто не могла отойти от меня даже и тогда, когда появлялась на сцене. С каким удовольствием пересказал бы я тебе, милый Теодор¹⁾, каждое слово того замечательного разговора, который начался теперь между мною и этою синьорою; но, желая написать по-немецки то, что она говорила, я нахожу всякое слово слабым и тусклым, всякую фразу нескладною и неспособною выразить то, что она так легко и с такою приятностью говорила по-тоскански.

Когда она заговорила о «Дон-Жуане», о своей роли, мне показалось, что только тут передо мною впервые открываются глубины мастерского творения, и я могу заглянуть туда и ясно рассмотреть фантастические проявления чуждого мира. Она говорила, что вся ее жизнь—в музыке, и что ей часто казалось, что в пении она понимает многое, таинственно скрытое в душе, чего не может выразить никакое слово. «Да, тогда я это хорошо понимаю»—продолжала она повышенным голосом и с пылающими очами: «но вокруг меня все остается холодным и мертвым, и когда рукоплещут трудной руляде или удавшемуся обороту, ледяные руки впадают в мое пылающее сердце. Но ты, ты меня понимаешь: ведь я знаю, что и тебе открылось чудное романтическое царство, где обитают небесные очарования звуков».

— Как, прекрасная, чудная женщина, ты—ты знаешь меня?

— Да разве не вылилось из души твоей волшебное безумие вечно томящейся любви в роли *** в твоей новой опере? Я поняла тебя: твоя душа раскрылась мне в пении! Да (тут она назвала меня по имени), я пела тебя, а твои мелодии—это я.

Зазвенел театральный колокольчик; незагримированное лицо донны Анны быстро покрылось бледностью; она схватилась рукою за сердце, словно чувствуя внезапную боль, и тихо сказав: «Несчастливая Анна, теперь для тебя настают самые страшные минуты!»—исчезла из ложи.

¹⁾ Теодор—неизменный друг Гофмана—Гиппель.

Первое действие привело меня в восхищение; но теперь, после этого удивительного происшествия, музыка стала действовать на меня совсем иным, странным образом. Мне стало казаться, будто в жизни действительно происходило давно обетованное исполнение прекраснейших снов из другого мира, будто самые тайные предчувствия восхищенной души заключены в звуки и должны странным образом превратиться в чудеснейшие познания. В сцене донны Анны я чувствовал, что я трепещу, опьяненный наслаждением от скользившего по мне нежного, теплого дыхания; мои глаза невольно закрылись, и мне почудилось, что горячий поцелуй обжег мне губы; но этот поцелуй был звуком протяжным, долгим, как бы от вечно жаждущего томления.

Финал начался с дерзким весельем: «*Già la mensa è preparata!*»¹⁾ Дон-Жуан сидел, любезничая, между двумя девушками, откупоривая бутылку за бутылкой, чтобы дать герметически запертым кипучим духам полную власть над собою. Это была короткая комната с большим готическим окном на заднем плане, в которое была видна ночь. Уже в то время, когда Эльвира напоминала неверному все его клятвы, за окном сверкали молнии, и слышался глухой рокот надвигающейся грозы. Наконец—страшный стук. Эльвира и девушки убегают, и, под ужасные аккорды подземного мира духов, входит могучий мраморный колосс, перед которым Дон-Жуан кажется пигмеем. Пол сотрясается под громовыми шагами великана. Сквозь бурю, сквозь гром, сквозь вой демонов кричит Дон-Жуан свое страшное: «*No!*»²⁾ Час гибели настал. Статуя исчезает, густой дым наполняет комнату, из него появляются страшные маски. В адских мучениях мечется Дон-Жуан,—его видно то там, то здесь между демонами. Взрыв—словно ударили сразу тысячи молний. Дон-Жуан, демоны—исчезли, неизвестно как. Лепорелло лежит в обмороке в углу комнаты. Как благотворно действует теперь появление других лиц, которые тщетно ищут Дон-Жуана, измученного подземными силами от земного мщения! Словно только теперь вырываешься из этого ужасного круга адских духов. Донна Анна появилась совершенно преображенной: ее лицо было покрыто смертельной бледностью, глаза потухли, голос стал дрожащим и неровным, но именно поэтому она и производила такое раздирающее впечатление в маленьком дуэте с нежным женихом, который теперь, когда небо так удачно избавило его от опасного долга мстителя, сейчас же хочет сыграть свадьбу.

Фугированный хор прекрасно закруглил все произведение в одно целое, и я поспешил в свою комнату в самом возбужден-

¹⁾ «Уже накрыт стол».

²⁾ «Нет».

ном состоянии,—никогда не бывало у меня такого. Слуга позвал меня к общему столу, и я механически пошел за ним. Общество, по случаю ярмарки, было блестящее, а предметом разговора явилось сегодняшнее представление «Дон-Жуана». Хвалили вообще итальянцев и их захватывающую игру; однако шутиливо брошенные то там, то здесь мелкие замечания показывали, что никто и не догадывался о более глубоком значении этой оперы из опер. Дон Оттавио очень понравился. Донна Анна кому-то показалась слишком страстной. На сцене, по его мнению, следовало изящно умерять себя и избегать слишком резкого. Рассказ о нападении приводил его в порядочное смущение. Он взял понюшку табаку и совсем неопишимо, дурацки-мудро посмотрел на своего соседа, который уверял, что итальянка вообще очень красивая женщина, но только слишком мало заботится о наряде и украшениях: как раз в такой-то сцене у нее распустился один локон и затенил полуоборот ее лица. Тут другой стал совсем тихонько напевать: «*Fin ch'han dal vino*». На это одна дама заметила, что она меньше всего довольна Дон-Жуаном: итальянец был слишком мрачен, чересчур серьезен и вообще недостаточно легко передавал игривый, веселый характер своей роли. Бурный конец очень хвалили. Насытившись этой болтовней, я поспешил в свою комнату.

В ложе для приезжих № 23

Мне было так тесно, так тягостно в душевной комнате! В полночь мне показалось, будто я слышу твой голос, милый Теодор! Ты ясно произнес мое имя, и за оклеенною обоями дверью как будто что-то зашумело! Что мешает мне еще раз посетить место моего удивительного приключения? Быть может, я увижу тебя и ее, наполняющую все мое существо! Как легко перенести туда маленький столик, две свечи и письменный прибор! Слуга ищет меня с заказанным пуншем; он находит комнату пустою, оклеенную обоями дверь—отворенною; он идет ко мне в ложу и смотрит на меня подозрительным взором. По моему знаку он ставит напиток на стол и удаляется, оглядываясь на меня еще раз с невысказанным вопросом. Повернувшись к нему спиною, я облокачиваюсь на барьер ложи и смотрю на опустевший театр, архитектура которого, магически освещаемая моими двумя свечами, выступает в каком-то чудном, феерическом виде со странными отражениями. Занавес колеблется от пронизывающего здание сквозняка. Что, если бы он взвился? если бы появилась донна Анна, встревоженная безобразными масками? «Донна

Анна!»—невольно восклицаю я. Призыв раздается в пустом пространстве, но духи инструментов в оркестре пробуждаются; чудный звук, дрожа, несется оттуда, как будто там все еще шелестит любимое имя. Я не могу отделаться от жуткого страха, но он благоговорно встряхивает мои нервы.

Я становлюсь господином своего волнения и чувствую себя обязанным, по крайней мере хоть намеком, дать тебе понять, милый Теодор, как я (кажется, только теперь правильно) воспринял превосходное творение божественного художника во всей глубине. Только настоящий поэт понимает поэта; только романтическая душа может проникнуть в романтическое, только поэтически-экзальтированный дух, принявший посвящение в храме, может понимать то, что посвященный высказывает в минуту вдохновения. Если рассматривать эту поэму («Дон-Жуана»), не придавая ей более глубокого смысла и обращая внимание только на повествовательную сторону, то едва ли можно понять, каким образом Моцарт мог придумать и создать для нее такую музыку. Гуляка, сверх меры любящий вино и женщин, проказливо приглашающий к своему веселому столу каменного человека, как представитель старого отца, которого он заколол, защищая свою собственную жизнь,—в этом, сказать правду, не много поэтического, и, признаться, подобный человек не стоит того, чтобы подземные силы отличили его, как совсем особенную редкость для ада,—чтобы каменный человек, одушевленный просветленным духом, потрудился слезть с лошади ради увещания грешника покаяться перед его последним часом,—чтобы наконец дьявол высылал лучших своих товарищей устроить самым страшным образом его перенесение в подземное царство. Поверь мне, Теодор, природа наградила Жуана, как самое любимое из своих детей, всем, что возвышает человека до близкого родства с божественным, ставит его выше обыкновенной толпы,—тех фабричных изделий, которые выбрасываются из мастерской в виде нулей и должны иметь впереди себя какое-нибудь число для того, чтобы что-нибудь да значить; он был предназначен побеждать, господствовать. Сильное, прекрасное тело, склад души, из которого, воспламеняя предчувствие высшего, светится искра, западающая в сердце; глубокое чувство; быстро воспринимающий ум. Но таково несчастное последствие грехопадения, что враг получил силу подстергать человека и ставить ему злые ловушки даже в том стремлении к величайшему, в котором он выражает свою божественную природу. Это столкновение божественных и демонических сил обуславливает понятие земной жизни, точно так же, как одержанная победа—понятие жизни надземной. Дон-Жуан был одушевлен такими требованиями от жизни, которые вызывались его телесною и духовною организацией, и вечно

горящее томление, от которого его кровь, кипя, протекала по жилам, побуждало его жадно, без отдыха, хвататься за все проявления земного мира, напрасно надеясь найти в них удовлетворение. Конечно, здесь, на земле, нет ничего, что так возвышало бы человека в самой глубине его существа, как любовь; она, действуя таинственно и мощно, разрушает и просветляет глубочайшие элементы бытия; что же удивительного в том, что Дон-Жуан надеялся в любви утолить томление, разрывавшее его грудь, и что дьявол именно здесь накинул ему петлю на шею? Коварство вечного врага заронило в душу Дон-Жуана мысль, что через любовь, через наслаждение женщиною может уже на земле исполниться то, что живет в нашей груди только как небесное обетование и выражается именно в том бесконечном томлении, которое ставит нас в непосредственную близость с надземным. Без устали перебегая от прекрасной женщины к еще более прекрасной; до пресыщения, до разрушительного опьянения, с самою пылкою страстью наслаждаясь ее прелестями, но всегда думая, что обманулся в выборе, всегда надеясь найти идеал окончательного удовлетворения, Жуан должен был наконец признать всю земную жизнь бледною и плоскою и, презирая человека вообще, основывался на том явлении, которое ему казалось высшим в жизни и так горько его обмануло. Теперь всякое наслаждение женщиною стало уже не удовлетворением его чувственности, а дерзким глумлением над природою и творцом. Глубокое презрение к обыкновенным житейским взглядам, над которыми он чувствовал свое превосходство, и горькая насмешка над людьми, которые могут ожидать от счастливой любви и от вызываемого ею мещанского союза хотя бы малейшего исполнения высших желаний, злокозненно вложенных природою в нашу грудь, побуждали его обращаться именно в эту сторону и, подготавливая гибель, смело выступать против того неведомого, руководящего судьбою существа, которое представлялось ему злостным чудовищем, ведущим страшную игру с жалкими созданиями своей насмешливой причуды. Всякое обольщение любимой невесты, всякое счастье влюбленных, разрушенное сильным, вызывающим никогда неисцелимый недуг ударом, является прекрасным торжеством над этою враждебною силою, все более и более поднимающим его над стеснительною жизнью, выше природы, выше творца. Он и в самом деле хочет все больше и больше уйти из жизни, но только для того, чтобы низвергнуться в ад. Обольщение Анны со всеми сопутствующими ему обстоятельствами—вот вершина, на которую он поднимается.

Донна Анна, в отношении высшей одаренности от природы, противопоставляется Дон-Жуану. Как Дон-Жуан в основе своей был удивительно сильным, прекрасным мужчиной, так и она—

божественная женщина, и над ее чистою душою дьявол не имеет никакой власти. Все козни ада могли погубить ее только на земле. Как только сатана выполнил это губительное дело, ад, по изволению неба, уже не мог дольше откладывать исполнение долга возмездия. Дон-Жуан насмешливо приглашает статую заколотого старика на веселый пир, и просветленный дух, только теперь постигший падшего человека и скорбящий о нем, не гнушается в страшном образе призвать его к покаянию. Но его душа так испорчена, так истерзана, что даже и благодать неба не может заронить в его грудь ни одного луча надежды, который воспламенил бы ее для лучшей жизни.

Тебе, наверное, показалось странным, милый Теодор, что я стал говорить об обольщении Анны; насколько я в состоянии в этот час, когда поднимающиеся из глубины души мысли и идеи опережают слова, я вкратце скажу тебе, как мне представляется в музыке, вне всякой зависимости от текста, все соотношение обеих, охваченных борьбою, натур (Дон-Жуана и донны Анны). Я уже сказал выше, что Анна противопоставляется Жуану. Что, если бы донна Анна была предназначена небом к тому, чтобы дать Жуану познать живущую в нем божественную природу — познать в любви, сгубившей его вследствие козней сатаны, и вырвать его из отчаяния его ничтожных стремлений? Слишком поздно, во время величайшего злодеяния, увидел он ее, — и им могло овладеть только дьявольское желание погубить ее. Она не была спасена. Когда он выбежал, дело было уже сделано. Огонь сверхчеловеческой чувственности, адский жар проник в ее душу и сделал напрасным всякое сопротивление. Только он, только Дон-Жуан, грешивший со страшною разрушительною яростью адских сил в своей душе, мог воспламенить в ней то чувственное безумие, с которым она пала в его объятия. Когда же он, окончив свое дело, хотел убежать, тогда мысль о гибели охватила ее мучительною пыткой, как страшное, изрыгающее ядовитую смерть чудовище. Смерть ее отца от руки Дон-Жуана, союз с холодным, немужественным, заурядным дон Оттавио, которого, как ей казалось, она прежде любила, даже бушующая пожирающим пламенем в глубине ее души любовь, вспыхнувшая в минуту величайшего наслаждения и теперь пылающая подобно огню губительной ненависти, — все это терзает ее грудь. Она чувствует, что только гибель Дон-Жуана может дать покой душе, истерзанной смертельными муками; но этот покой — ее собственная земная гибель. Поэтому она неотступно призывает своего, как лед холодного, жениха к отмщению, сама преследует изменника, и только тогда, когда подземные силы увлекают его в ад, она становится спокойнее, но все же не может уступить жаждущему свадьбы жениху: «Lascia, o caro, un anno ancora alla sfoga

del mio cuor!» ¹⁾ Этого года она не вынесет; дон Оттавио никогда не обнимет той, которую благочестивое чувство спасло от опасности стать избранною невестою сатаны.

Как живо чувствовал я все это в самой глубине своей души, в разрывающих сердце аккордах первого речитатива и в рассказе о ночном нападении. Даже сцена донны Анны во втором действии, «Crudele!» ²⁾, которая, с поверхностной точки зрения, относится только к дон Оттавио, выражает в тайных отголосках, в чудеснейших соотношениях, это внутреннее состояние души, каким уничтожается всякое земное счастье. Иначе, что же должна означать странная даже по словам и, может быть, бесосмысленно брошенная поэтом фраза:

Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!! ³⁾.

Бьет два часа! Теплое электрическое веяние скользит по мне — я слышу легкий запах ее итальянских духов, который вчера прежде всего дал мне почувствовать присутствие соседки; мною овладевает блаженное состояние, которое, кажется мне, можно выразить только в звуках. Ветер сильнее проносится через здание; струны фортепиано в оркестре рокогут, — о небо! мне кажется, я слышу словно издали принесенный на крыльях волнующихся звуков воздушного оркестра голос Анны: «Non mi dir, bell'idol mio!» ⁴⁾. Раскройся, о далекое, неведомое царство духов, ты, полный прелести Джинистан, где невыразимая, небесная скорбь, как несказанная радость, свыше всякой меры дает восхищенной душе исполнение всего обещанного на земле! Дай мне вступить в круг твоих благодатных явлений! Пусть сновидение, которое ты посылаешь, то возбуждающим ужас, то радостным вестником, к земным людям, пусть это сновидение поведет мой дух в эфирные пространства, когда сон крепко держит тело в свинцовых оковах!

Обеденный разговор за общим столом, как дополнение.

Умный человек, с табакеркой, крепко щелкая по ее крышке: — Положительно фатально: нам скоро не придется услышать ни одной порядочной оперы! А все это происходит от ужасного преувеличения чувств.

¹⁾ «Дай мне еще год, мой милый, чтобы успокоить мое сердце!»

²⁾ «Жестокый!»

³⁾ «Быть может, наступит день, когда небо сжалится надо мной!!»

⁴⁾ «Не говори мне, прекрасный мой кумир!»

Человек с лицом мулата:—Да, да! Я уж часто говорил ей. Роль донны Анны всегда на нее сильно действовала. Вчера она была совсем, как одержимая. Говорят, весь антракт пролежала в обмороке, а в сцене второго действия у нее были даже нервные припадки.

Незначительный:—Скажите, пожалуйста!

Человек с лицом мулата:—Ну, да! Нервные припадки, и ее решительно нельзя было увести из театра.

Я:—Ради бога, припадки эти ведь все-таки не были серьезны? Мы скоро опять услышим синьору?

Умный человек, с табакеркой, беря понюшку:—Едва ли, потому что синьора сегодня поутру, ровно в два часа, скончалась.

V

ИЗВЕСТИЯ О ПОСЛЕДНИХ СУДЬБАХ СОБАКИ
БЕРГАНЦА

Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes
Berganza

ВВЕДЕНИЕ

Этот странный по форме и содержанию рассказ, заключающий первую книгу «Фантастических пьес в манере Калло», больше, чем все другие очерки данного цикла, требует биографического комментария. Без таких пояснений едва ли понятен будет читателю характер данной новеллы, мельчайшие штрихи которой имеют чисто психологическое происхождение и коренятся в обстоятельствах личной жизни самого Гофмана. Рассказ написан в форме диалога, который ведется между Гофманом и случайно встреченным им на улицах Бамберга бульдогом; содержание этого диалога—трагические события, потрясшие поэта. Как помнит читатель из биографического очерка о Гофмане, пребывание в Бамберге закончилось для него серьезной драмой, виновницей которой была шестнадцатилетняя Юлия Марк, ученица Гофмана. По сохранившимся дневникам Гофмана, мы знаем, что любовь к этой девушке доводила его до высшей точки безумия. Она сделалась для него «навязчивой идеей», терзавшей его мозг и не дававшей ему минуты забвения. То была «безумная любовь музыканта», о которой говорит капельмейстер Иоганн Крейслер, противопоставляя служителей музыкального искусства прочим добрым людям, живущим на свете. Сам Гофман называет свой бамбергский период—периодом «обожания Юлии Марк», и идеализованный образ ее овеивает все «пьесы в манере Калло».

Гофман никогда не мечтал об обладании этой девушкой, он не ждал ответного чувства с ее стороны и настроение его в эти дни от порывов беспредельного энтузиазма переходило внезапно к тонам глубокой грусти и от отчаяния—к сатирическому самобичеванию и иронии мрачного пессимизма.

Поэту пришлось быть свидетелем недостойного зрелища того, как чудесная девушка принесена была в жертву мелким житейским расчетам и, почти насильно, выдана за богатого, но физически и нравственно безнадёжно испорченного гамбургского купца Георга Грепеля. Глубоко врезался в его память следующий случай, происшедший несколько недель после помолвки Юлии. Гофман, в числе друзей дома Марк, приглашен был на

праздничную прогулку в живописные окрестности Бамберга. Во время ужина на открытом воздухе жених Юлии настолько увлекся вином, что не мог больше стоять на ногах и, падая на землю, увлек за собою и свою невесту. Гофман, и до того уже находившийся в страшно раздраженном состоянии, разразился целым потоком оскорбительных для молодого купца выражений, настолько резких, что ему немедленно пришлось после этого покинуть общество. Не помогло и извинительное письмо, написанное Гофманом на следующий день к матери Юлии. Дружба Гофмана с семьей Марк была порвана навсегда. Этот эпизод положен в основу рассказа о «последних судьбах собаки Берганца». В образе жениха, москвича Жоржа, встречающегося в новелле, не трудно узнать черты Георга Грөпеля. Это отвратительный человек, «появление которого было заранее подготовлено матерью Цецилии (так называет здесь Гофман Юлию Марк, в честь святой покровительницы музыкального искусства), ибо печальные финансовые обстоятельства семьи делали крайне желательным брак молодой девушки с представителем богатой купеческой семьи. Цецилия еще никогда не любила, она не знала подлинного чувства и принимала за таковое раздражение чувственности... ее брак свершился». С мрачной иронией, сквозь которую проникает уничтожающее пламя бешеной ярости, Гофман описал в новелле брачную ночь Юлии. Он делает бульдога исполнителем своей мести.

Но и помимо такого автобиографического интереса, диалог о «последних судьбах собаки Берганца» имеет для нас высокую ценность и как собрание интересных мыслей поэта об искусстве и о современных Гофману явлениях литературы. Здесь обсуждаются вопросы о взаимоотношении искусства и жизни, о значении морализующего элемента в литературе, отвергается легковесный и модный в то время жанр Коцебу, и превозносится истинно романтическая поэзия Тика, Новалиса и Фуке. Весьма трудно уследить за капризным ходом изложения, пронизанного большим количеством различных литературных параллелей, намеков и ссылок, лишенных достаточной определенности.

Самая форма диалога, довольно частая у Гофмана, в «Фантастических пьесах» встречается лишь однажды. Гофман был несравненным мастером этой формы, как в литературе, так и в жизни, поразительно владея даром разговорной речи. В виду этого, его литературные симпатии особенно склонялись к лучшим образцам диалогической формы во всемирной литературе. Знаменитый «Племянник Рамо» Д. Дидро, переведенный в 1805 году на немецкий язык Гете, и «Разговор двух собак Сципио и Берганца» Сервантеса были его любимым чтением в годы создания «Фантастических пьес». К рассказу Сервантеса теснейшим образом примыкает и «Известие о последних судьбах собаки Берганца». Гофман точно предполагает, что читатель знаком с этой фантастической историей, в которой так же, как и в его рассказе, рассуждения о вопросах искусства переплетены с авантюрами собаки Берганца. Гофман даже считает нужным ввести целый ряд персонажей Сервантеса в свой диалог, ничем не связывая их с самой фабулой его и тем чрезвычайно усложняя и сбивая рисунок рассказа.

«Последние судьбы собаки Берганца» задуманы были Гофманом осенью 1812 года, под непосредственным впечатлением событий в семье Марк, описанных нами выше. Литературная же обработка сюжета начата была им в 1813 году и закончена в сравнительно короткий срок. По совету издателя Кунца, Гофман значительно смягчил первую редакцию рассказов, в которой слишком определенно сказывалось портретное сходство с лицами, сыгравшими столь значительную роль в жизни поэта.

Е. Браудо

ИЗВЕСТИЕ О ПОСЛЕДНИХ СУДЬБАХ СОБАКИ БЕРГАНЦА

Как духи Оссиана из густого тумана¹⁾, так вышел я из наполненной табачным дымом комнаты на вольный воздух. На мое счастье, взошла ясная луна: пока проносились всякого рода мнения, идеи, предположения, подобно внутренней мелодии с гармоническим сопровождением громкого разговора, я не слышал боя часов, запоздал, и теперь мне приходилось бежать в город через парк еще добрую четверть часа. Как известно, в *** сперва надо переправиться через реку у самой гостиницы, а на том берегу войти в парк, который тянется до самого города. Следуя совету перевозчика держаться прямой широкой дороги, так как при этом невозможно сбиться с пути, я быстро пошел среди холодной ночи и уже миновал ярко блиставшую при лунном свете статую святого Непомука, как вдруг услышал, один за другим, несколько тревожных стонов. Я невольно остановился,—во мне пробежало радостное предчувствие, что мне может встретиться что-нибудь совсем особенное, чего я всегда желал и о чем молился в этой заурядной доморощенной жизни; я решил разыскать стонущего. Звуки привели меня в чащу за статуей святого Непомука, где находилась деревянная скамейка. Тут стоны внезапно прекратились, и я стал уже думать, что ошибся, но в это время услышал как раз за собою глухой, дрожащий голос, с трудом и перерывами произносивший следующие слова:

— Жестокая судьба! Проклятая Каннисарес! Неужели твое неистовство сильно даже и после смерти? Разве ты не нашла в аду своей нечестивой Монтиелы с ее незаконным сыном от сатаны? О! — О! — О!

¹⁾ Часто встречающиеся в песнях Оссиана духи появляются обычно в туманной пелене.

Я не видел никого; звуки, повидимому, исходили из глубины парка; вдруг передо мною встал лежавший у самой дерновой скамьи черный бульдог, но сейчас же опять упал в судорожных корчах, как издыхающий. Без сомнения, именно он-то и стонал и произносил эти слова; все это, конечно, казалось мне немножко удивительным, так как я еще никогда не слыхивал, чтобы собака так явственно говорила; но я решился всеми возможными для меня средствами помочь несчастному животному, которому в лунную ночь у статуи святого Непомука, быть может, смертная тоска впервые развязала так долго связанный язык. Я принес в шляпе воды из ближайшего ручья и обрызгал ею бульдога; пес раскрыл пару огненных глаз и, ворча, показал мне зубы, которых не устыдился бы и самый красивый солист-певец. От этого я почувствовал себя не особенно хорошо, но в то же время подумал, что вежливостью можно добиться всего от такой разумной собаки, которая умеет говорить, а следовательно, конечно, и понимать то, что ей говорят.

— Милостивый государь, — начал я: — вам было сейчас немножко дурно, вы чувствовали себя, так сказать, совсем по-собачьи, не взирая на то, что вы, повидимому, сами изволите быть собакой. Уверяю вас, что если вы теперь бросаете столь страшные взгляды и если вы можете еще немножко ворчать, то этим вы обязаны только той воде, которую я принес для вас сюда из ближайшего ручья в моей совершенно новой шляпе, с очевидною опасностью промочить себе сапоги.

Бульдог с трудом поднялся, потом улегся спокойно, изогнув тело и выставив передние лапы. Он долго смотрел на меня, но уже несколько более смягченным взглядом, как будто размышляя о том, следует ли ему заговорить, или нет. Наконец он сказал:

— Ты мне помог? Сказать правду, если бы ты выражался не так вежливо, я мог бы усомниться, действительно ли ты человек. Но ты, может быть, слышал, как я говорил, потому что у меня есть дурная привычка разговаривать с собою, когда небо дает мне дар языка; может быть, только любопытство и заставило тебя прийти мне на помощь. Истинное сострадание к собаке было бы совсем бесчеловечно.

Оставаясь попрежнему вежливым, я старался объяснить собаке, что я вообще люблю ее породу, а в этой породе особенно люблю тот вид, к которому она сама принадлежит. Мопсов и болонок я бесконечно презираю, как малокровных и бессильных тунейдцев, лишенных героизма, и т. д. Чье же ухо здесь, на земле, станет упорно закрываться перед сладкими звуками лести? Даже голова бульдога склонилась к моей хоро-

шо составленной речи, и едва заметное, но грациозное помахивание хвостом засвидетельствовало мне возрастающее благоволение со стороны человеконенавистного пса.

— Мне кажется, — сказал он глухим, едва слышным голосом, — мне кажется, что ты послан небом в особенное мне утешение. Ты возбуждаешь во мне такое доверие, какого я уже давно не знал. И даже вода, принесенная мне тобою, чудесно освежила и развеселила меня, словно она заключает в себе какую-то особенную силу. Если мне теперь можно будет говорить, то я буду рад высказать свое горе и радости в человеческих звуках, так как ваш язык, повидимому, очень хорошо приспособлен к тому, чтобы вполне ясно излагать события с помощью слов, изобретенных для множества предметов и явлений этого мира; что же касается внутренних состояний души и разного рода вызываемых ими отношений и связей с внешними явлениями, то мне кажется, что для их выражения мое ворчание, рычание и лай, изменяясь на тысячи ладов, настолько же, а может быть даже еще более приспособлены, чем ваши слова; и если моего собачьего языка часто не понимали, то, я думаю, это зависело больше от вас, — так как вы не старались понять меня, — чем от моего неумения надлежащим образом выразиться.

— Дорогой друг, — сказал я, — ты в эту минуту высказал о нашем языке очень глубокую мысль, и мне кажется, что в тебе разумность сочеталась с душевностью, что в действительности бывает очень редко. Однако пойми слово «душевность» правильно, или, лучше сказать, будь убежден, что оно для меня представляет вовсе не пустой звук, как для многих бездушных людей, у которых оно постоянно на языке. Но я перебил тебя...

— Сознайся же, — отвечал бульдог, — что только страх необычного, мои глухие слова, мой вид, при лунном свете не внушающий особенного доверия, сделали тебя таким вежливым и любезным. Теперь ты почувствовал ко мне доверие, ты стал говорить мне «ты», и это мне нравится. Хочешь проболтать со мною эту ночь? Ты, может быть, сегодня проведешь время лучше, чем вчера, когда ты, полный досады, поспешно бежал из ученого собрания.

— Как? ты вчера меня...

— Да, теперь я действительно припоминаю, что это именно ты чуть не наступил на меня в том доме; как я туда попал, — об этом после; теперь же я хочу совершенно откровенно, как старому другу, поведать тебе, с кем ты говоришь.

— Ты видишь, с каким нетерпением я тебя слушаю.

— Так знай же, что я — та самая собака Берганца, которая больше сотни лет тому назад в Вальядолиде, в госпитале Воскресения...

Я не в силах был сдержаться, — так наэлектризовало меня имя «Берганца»!

— Дорогой мой! — в бурной радости воскликнул я. — Как? вы сами — тот великолепный, умный, толковый, добродушный Берганца, которому лицензиат Перальта решительно не хотел поверить и чьи золотые слова прапорщик Кампусано крепко намотал себе на ус? О, боже! Как я рад, что теперь с глаз на глаз с милым Берганца...

— Постой, постой! — воскликнул Берганца. — Радуюсь и я, что именно в ту ночь, когда ко мне опять вернулся дар слова, я снова встречаю в лесу хорошо знакомого человека, который шатается здесь уже не одну неделю, не один месяц, иногда с веселыми, реже — с поэтическими мыслями, но всегда без копейки в кармане, а гораздо чаще — с лишним стаканчиком вина в голове; который пишет плохие стихи и хорошую музыку; которого девять десятых не выносят, считая его неумным; которого...

— Постой, постой, Берганца! Я вижу, ты слишком хорошо меня знаешь, и потому стану говорить без церемоний. Прежде, чем ты расскажешь мне (а я надеюсь, что ты это исполнишь) о той удивительной судьбе, благодаря которой ты так долго остаешься в живых и наконец из Вальядолида попадаешь сюда, — скажи мне, отчего тебе, повидимому, так мало нравится мой образ жизни?

— Это совсем не так, — возразил Берганца: — я уважаю твои литературные труды и твою склонность к поэзии. Так, например, ты, без сомнения, запишешь и отдашь в печать наш сегодняшний разговор; поэтому я и постараюсь выставить себя с самой лучшей стороны и говорить так красиво, как только могу. Но, друг мой! верь мне, с тобою говорит опытная собака! Кровь слишком горячо течет у тебя в жилах, твоя фантазия часто своевольно разрушает волшебные круги и бросает тебя неподготовленным и безоружным в такое царство, где враждебные духи могут тебя уничтожить. Если ты это почувствуешь, то пей поменьше вина, а чтобы примириться с теми девятью десятками, которые считают тебя неумным, напиши на своем письменном столе, над дверями своей комнаты и вообще везде, где только можешь, золотое правило отца-францисканца о том, что свету надо предоставить идти своим путем, а об отце-приоре говорить одно только хорошее. Но скажи мне, друг мой, нет ли у тебя чего-нибудь, чем можно было бы хоть немножко успокоить тот сильный аппетит, который у меня вдруг разыгрался?

Я вспомнил о буттерброде, который я взял с собою на уединенную утреннюю прогулку и не съел; он так и остался завернутым у меня в кармане.

— Колбаса или вообще кусочек мяса были бы лучше, но по нужде чего ни съешь? — сказал Берганца и с удовольствием стал истреблять буттерброд, который я по кусочкам бросал ему в пасть. Когда все было съедено, он сделал несколько довольно неудачных и неловких прыжков, при чем несколько раз, почти как человек, громко чихнул; потом он улегся в позиции сфинкса прямо перед дерновой скамьей, на которой я уселся, и, пристально глядя на меня своими ярко блестящими глазами, начал говорить:

— Целых двадцати дней и ночей не хватило бы, мой милый друг, на то, чтобы рассказать тебе обо всех удивительных обстоятельствах, разного рода приключениях и особенных событиях, которыми полна была моя жизнь с того времени, как я покинул госпиталь Воскресения в Вальядолиде. Но тебе надо знать только, каким образом я оставил службу у Магуда, а также и мою позднейшую судьбу — да и этот рассказ будет так долог, что я попрошу тебя не перебивать меня. Я позволю тебе время от времени вставлять лишь несколько слов или суждений, если они будут разумны; в противном случае — лучше оставь их при себе и не мешай мне без толку; грудь у меня хорошая, и я могу сразу, без передышки, сказать много.

Я обещал это и протянул ему свою правую руку; он положил в нее свою сильную правую лапу, которую я, как добрый немец, пожал и потряс. Таким образом был заключен один из прекраснейших дружеских союзов, когда-либо озаренных луною, и Берганца продолжал:

Берганца. — Ты знаешь, что в ту пору, когда мне и моему покойному другу Сципиону (да отведет ему небо веселый уголок!) впервые дан был дар слова, прапорщик Кампусано, мучимый ужаснейшими страданиями, безмолвно лежал на матраце в госпитале и стал прислушиваться к нашему разговору; и так как превосходный дон Мигель Сервантес Сааведра поведал миру то, что было подслушано Кампусаном, то я имею право предполагать, что тебе точно известны мои тогдашние обстоятельства, о которых я сообщал своему милому, незабвенному Сципиону. Поэтому ты знаешь, что моя должность состояла в том, чтобы носить фонарь перед нищенствующими монахами, собиравшими подаяния на госпиталь. И вот, случилось так, что мне пришлось дольше обыкновенного простоять с этим светильником в одной из наиболее отдаленных от нашего монастыря улиц, где одна старая дама всякий раз подавала щедрую милостыню: на этот раз благодетельная рука не показывалась из окна. Магуд позвал меня с моего места; о, если бы я последовал его совету! Но злые, враждебные силы соединились в губительном созвездии, которое и решило мою несчастную судьбу.

Сципион, предостерегая меня, завыл,—Магуд звал меня жалобным голосом. Я хотел уже бежать, но вдруг в окне раздался шум, и оттуда выбросили сверточек; я бросился к нему, но вдруг почувствовал себя обхваченным тощими, похожими на змей, руками, длинная, как у аиста, шея вытянулась над моим затылком, острый, холодный, как лед, ястребиный нос коснулся моей морды, синие зловонные губы обдали меня своим смертоносным адским дыханием, и фонарь, разбитый ударом кулака, выпал у меня из зубов.—«Наконец-то я словила тебя, негодяй! Противный, милый Монтиель! Теперь уж я тебя не выпущу, сыночек мой Монтиель, мой славный мальчик! Наконец-то ты опять мой!» Так хриплым голосом кричало это чудовище мне в уши. Ах, я был вне себя! Это было проклятое адское чудовище, окающая Каннисарес! Она вскочила ко мне на спину, крепко вцепилась в меня,—у меня замер дух! Я был хорошо откормлен и силен, и мог бы сцепиться с самым лучшим ловцом собак и его молодцами, но тут сразу пропала вся моя храбрость. О, пусть Вельзевул тысячу раз утопит тебя в своей серной луже! Я чувствовал, как этот тошнотворный труп впицается в мои ребра. Ее груди мотались под шеей, как кожаные мешки, длинные, иссохшие ноги волочились по земле, а разорванное платье обвивалось около моих ног. О, какая ужасная, злополучная минута!

Я.—Что это, Берганца? Твой голос обрывается, я вижу слезы у тебя на глазах? Стало быть, ты можешь плакать? Ты выучился этому у нас—или это выражение скорби у тебя естественно?

Берганца.—Спасибо! Ты во-время перебил мой рассказ; впечатление ужасной сцены смягчилось, и раньше, чем продолжать, я могу сказать тебе кое-что о природе моих милых собратий, а ты хорошо сделаешь, если это запомнишь. Разве ты никогда не видал плачущей собаки? Как бы то ни было, природа, подобно вам, заставила также и нас, со своеобразною ирониею, искать выражения растроганности и скорби в мокром элементе, в воде, но зато совершенно отказала нам в том потрясении грудобрюшной преграды, которое производит глупые звуки, называемые у вас смехом. Поэтому смех есть чисто человеческое свойство, гораздо больше, чем слезы. Но мы достаточно вознаграждены за отсутствие вашего смеха одною особенностью организма, одушевляющею ту часть нашего тела, в которой природа вам совершенно отказала, или, как утверждают некоторые физиологи, лишила вас этого органа за то, что вы, постоянно пренебрегая его красотой, всегда своевольно его отбрасывали. Я имею в виду не что иное, как те на сотни ладов меняющиеся движения нашего хвоста, которыми мы умеем

выражать все оттенки своего удовольствия, от самого легкого проявления веселости до сильнейшей радости, то, что вы называете довольно скверным словом: «вилять хвостом». Благородство души, величие, сила, приятность и изящество выражаются у нас в манере носить хвост; в этой части тела прекрасно высказывается наше благополучие, точно так же, как совершенное прятание хвоста, его поджимание, служит выражением величайшей тревоги, мучительнейшей печали... Но вернемся к моему ужасному приключению.

Я.—Твои рассуждения о себе и о своей породе, милый Берганца, свидетельствуют о твоём философском уме, а потому мне очень приятно, что ты иногда прерываешь свою историю.

Берганца.—Я надеюсь еще больше убедить тебя в благородстве моей породы. Не казалось ли тебе движение хвоста, свойственное кошкам, всегда неприятным, даже невыносимым? Не заключается ли в этих извилистых, похожих на спираль поворотах выражение притворного дружелюбия, скрытого коварного презрения, затаенной ненависти? И наоборот, с какою откровенною честностью, с какою непритворною радостью виляем мы хвостом! Подумай об этом, мой милый,—и оцени собак.

Я.—Еще бы не ценить! Ты, любезный Берганца, внушаешь мне такое уважение к тебе и тебе подобным, которое останется у меня на всю мою жизнь. Но продолжай же свой страшный рассказ.

Берганца.—Я стал яростно огрызаться, но не причинял чудовищу никакого вреда. Прижимаясь ближе к стене, я наконец сильно наступил на платье, опутавшее мои ноги, и таким образом мне удалось стащить с себя эту женщину. Тут я впился ей зубами в руку—она ужасно закричала, а я сильным, смелым прыжком отбросил ее далеко от себя.

Я.—Слава богу, ты спасен!

Берганца.—А ты слушай дальше... В полном бешенстве я неудержимо бежал мимо госпиталя, в ворота, все дальше и дальше, в темную ночь. Издали навстречу мне блеснул огонек. В три прыжка я выбежал на перекресток; посредине его, под треножником, на котором стоял странного вида котел, горел огонь, замеченный мною еще издали. Огромная жаба, пестрея отвратительными лоснящимися красками, сидела прямо у котла и мешала в нем длинною ложкою; пенистый навар с шипением и брызгами переливался через край в огонь, из которого выскакивали кроваво-красные искры, падавшие на землю отвратительными фигурами. Ящерицы, с глупо усмехающимися человеческими лицами, хорьки, гладкие, как зеркало, мыши с вороньими головами и разная нечисть дико бегали, перегоняя

друг друга и составляя все более и более тесные кружки, а большой черный кот с блестящими глазами жадно хватал их и с ворчанием глотал все пойманное им. Я остановился, как очарованный; ледяной холод пробежал по мне, и я почувствовал, что шерсть у меня поднялась, как щетина. Особенно отвратительна была жаба, не перестававшая мешать в котле; ее рожа, напоминая что-то человеческое, была издевательством над человечеством. Но мне хотелось броситься на кота. «Эта черная тварь принадлежит к той ворчащей, мурлыкающей, лстивой, вилующей, лживой породе, которая противна тебе по самому существу своему», подумал я и в ту же минуту почувствовал в себе такой воинственный дух, что готов был сражаться хоть с дьяволом, который и представился мне в образе моего рожденного врага. Один прыжок, один удар зубами,—и все это колдовство будет уничтожено! Я уже стал подстерегать удобную минуту, когда кот подойдет поближе, чтобы вернее и сильнее ухватить его, как вдруг в воздухе пронесся визгливый голос: «Монтиель! Монтиель!»

Я.—Ах, Берганца! Я уже догадываюсь... Но дальше.

Берганца.—Ты видишь, как волнует меня этот рассказ. Картина этой губительной ночи еще и теперь так живо встает передо мною, что я... но я не хочу забегать вперед.

Я.—Так рассказывай дальше.

Берганца.—Друг мой! Все это можно слушать совершенно спокойно, но рассказчик задыхается и обливается потом, стараясь как следует изобразить в словах и хорошо построенных периодах все те чудеса, все те странные приключения, которыми переполнена его душа! Я чувствую большую усталость, и мне сильно хочется хорошо приготовленной жареной колбасы,—любимого моего кушанья; но так как тут ее не достать, то, разумеется, я вынужден продолжать свой рассказ без всякого подкрепления.

Я.—Я жажду его слышать, хотя и не могу избавиться от тайного трепета. То, что ты говоришь, уже не кажется мне теперь чем-то необыкновенным; я все гляжу на деревья, не выглядит ли оттуда какая-нибудь удивительная ящерица с человеческой рожей.

Берганца.—«Монтиель! Монтиель!»—пронеслось в воздухе. «Монтиель! Монтиель!»—раздалось около меня. Вдруг я увидел, что меня окружают семь огромного роста тощих старух; мне показалось, что я вижу перед собою семь проклятых Каннисарес, и в то же время ни одной, так как постоянно менявшееся выражение их сморщенных лиц с острыми ястребиными носами, с блестящими зелеными глазами, с беззубыми челюстями обращало самое знакомое—в чужое, а самое чужое—в знакомое.

Они визгливо запели песню и стали со странными ужимками все быстрее и быстрее кружиться около котла, так что их черные, как ворон, волосы далеко развевались по ветру, а разорванные платья едва прикрывали их противную желтую наготу. Среди их пения черный кот пронзительно кричал, а когда он совсем по кошачьи фыркал и чихал, то кругом разлетались искры. Он вскакивал на шею то одной, то другой женщине,—и в то время, как другие останавливались, эта начинала кружиться, прижимая его к себе, пока он не отставал от нее. Жаба все больше и больше раздувалась и вдруг бросилась в дымящийся котел, так что он перелетел через край на огонь; тут огонь и вода зашипели, затрещали, засверкали тысячью отвратительных образов, которые, беспрестанно изменяясь и пугая воображение, то выскакивали, то опять исчезали. Здесь появлялись странные, отвратительные животные с лицами, напоминавшими человеческие; появлялись и люди в ужасно искаженном образе, как бы в борьбе с животным видом; они разбегались и сбегались и боролись между собою, пожирая друг друга. А в густом серном дыме кипящего котла ведьмы все быстрее и быстрее кружились в своей дикой пляске.

Я.—Берганца, это слишком страшно, даже и твоя физиономия! Пожалуйста, перестань так ворочать своими глазами, хоть и очень умными.

Берганца.—Теперь не перебивай меня, друг мой! Послушай лучше таинственную, страшную песню ведьм, которая в точности сохранилась у меня в памяти:

Совья мать! Совья мать!
Прилетела совья мать!
Дьявол начал сыну лгать,
Сын пред матерью винится,—
Кровь пожаром разгорится.

Совья мать! Совья мать!
Прилетела совья мать!
Коль петух посмел солгать,—
Кот задушит петуха,
Нет на матери греха.

Совья мать! Совья мать!
Прилетела совья мать!
Пусть семеркой станут пять!
Саламандр и кобальд—прочь,
Улетайте в темную ночь!

Совья мать! Совья мать!

Таковы были слова песни, которую провизжали семь страшных старух. Высоко в воздухе слышался крик: «О, Монтиель, сын мой! Не поддавайся сатане, не поддавайся сатане!» Тут черный кот, злобно фыркая и выхаркивая искры, бросился на меня, я же собрался с силами и, обладая особенною крепостью и ловкостью в своих передних лапах («лапа» нравится мне гораздо больше, чем мягкое, женственное «рука»), я повалил врага на землю и крепко ухватил его своими сильными зубами, не обращая внимания на дрянные искры, с треском посыпавшиеся из его носа, глаз, глотки и ушей. Тут ведьмы пронзительно закричали и завывали от горя и, бросившись на землю, стали до крови рвать свои болтающиеся груди длинными ногтями своих костлявых пальцев. Но я не выпускал своей добычи. Трепетание крыльев—шум в воздухе! На сове слетает старая, седая матушка, по виду совсем не похожая на прочих. Остеклевшие глаза, словно какое-то привидение, со смехом смотрят на меня. «Монтиела!» визжат семь старух,—удар пробегает по моим нервам,—я выпускаю кота. С криком и стоном он улетает на кроваво-красном световом луче. Густой дым окутывает меня—я лишаюсь дыхания—сознания—падаю в обморок.

Я. — Постой, Берганца. Твое повествование отличается действительно живым колоритом: я вижу эту Монтиелу, крылья ее совы веют на меня каким-то страшным холодом... Не могу не сказать, что я горячо желаю услышать о твоём полном освобождении.

Берганца. — Когда я снова пришел в себя, я лежал на земле и не мог двинуть ни одной лапой; семь привидений сидели на корточках на земле же, около меня, и крепко терли и жали меня своими костлявыми руками. Моя шерсть была пропитана каким-то противным жиром, которым они меня намазали, и вся моя внутренность содрогалась от какого-то неопишуемого ощущения. Я чувствовал себя так, словно мне надо было выйти из собственного тела; иногда я ясно видел себя, как другого лежавшего Берганца, и этот другой был я же сам, а тот Берганца, который видел другого под руками ведьмы, был тоже я сам, и лаял, и ворчал на лежавшего, и требовал от него, чтобы он хорошенько куснул их и сильным прыжком выскочил из круга, а тот, другой,—но зачем утомлять тебя описанием того состояния, вызванного дьявольскими ухищрениями, которое разделило меня на два существа, боровшиеся между собою?

Я. — Насколько я могу догадываться по прежней твоей жизни, по словам Каннисарес, по обстоятельствам собрания ведьм, цель всего этого была в том, чтобы придать тебе другой образ. Сын Монтиель, за которого они тебя приняли, вероятно, должен был принять образ красивого молодца, а потому они и

намазали тебя тем известным колдовским маслом, которое может вызывать подобные превращения.

Берганца. — Ты угадал совершенно верно: ведьмы, натирая меня, пели визгливыми голосами песню, в словах которой был намек на мое превращение:

Сынок! От филина поклон!
Котом укушен больно он!
О, погляди, сыночек мой:
Мать что-то принесла с собой!

Сын, дай собаке отдохнуть!
Ты должен чорта обмануть!
Вновь обернись, ужасный сон!
Сынок, скорее выйди вон!

И всякий раз, как песня приходила к концу, старуха, сидя на сове, хлопала своими костлявыми руками, и ее жалобный вой дико раздавался в воздухе. Моя мука росла с каждой минутой. Вдруг в соседней деревне пропел петух; восток озарился красным отблеском, и вся сволочь с шумом и шипением рассеялась в воздухе. Таким образом все колдовство было рассеяно в одну минуту, и я остался одиноким и бессильно лежащим на большой дороге.

Я. — Скажу тебе правду, Берганца: эта сцена произвела на меня сильное впечатление, а то, что ты, находясь в таком состоянии, так хорошо запомнил песни ведьм, прямо меня удивляет.

Берганца. — Да ведь эти колдовские стихи повторялись сотни раз; кроме того, именно то сильное впечатление, те муки неудачных волхвований, которые глубоко запечатались во мне все происходившее, помогли моей и без того хорошей памяти. Собственно говоря, память, в высшем значении слова, заключается, по-моему, в очень живой и подвижной фантазии, которая в минуту возбуждения может, как по волшебству, вызывать любую картину прошлого со всеми ее индивидуальными красками и со всеми случайными особенностями. Так, по крайней мере, слышал я от одного из моих бывших господ, который обладал удивительною памятью, хотя и редко мог запоминать имена и даты.

Я. — Твой господин был прав; надо думать, что к словам и речам, глубоко проникшим в душу, внутренний смысл которых был вполне усвоен умом, память относится иначе, нежели к словам, только заученным наизусть. Но что же было с тобою дальше, Берганца?

Берганца. — Истомленный и обессиленный, я с трудом дотаскился до ближайшего куста у дороги и там заснул. Когда я

проснулся, солнце уже высоко стояло на небе, и колдовское масло потекло по моей ошетилившейся спине. Я бросился в протекавший между кустами ручей, чтобы омыться от этой противной мази, и затем, с помолодевшими силами, быстро побежал оттуда: мне не хотелось возвращаться в Севилью, где я мог бы еще раз попасться в руки проклятой Каннисарес. Теперь обрати внимание на то, что тебе надо знать, чтобы понять мое существование, так как это появляется только теперь, как нравоучение после басни.

Я. — Да, я и в самом деле хотел бы это слышать. Ведь когда я вот так на тебя смотрю и думаю, что уже несколько сот лет...

Берганца. — Погоди. Доверие, которое я к тебе почувствовал, заслуживает с твоей стороны воздаяния. Иначе ты будешь одним из тех, кто вовсе не считает удивительным, что вишни сперва цветут, потом созревают в плоды и что после этого их можно есть, но считают невероятным все то, в чем не могут убедиться телесными чувствами. О, лицензиат Перальта, лицензиат Перальта!

Я. — Не сердись, милый Берганца. Ведь все это, как говорится, «по человечеству»; посмотри так же и на это сомнение, на это неверие в невероятное, которое является у меня против воли.

Берганца. — Ты сам даешь мне тон для той особенной мелодии, которую я скоро начну. Я пропускаю рассказ о том, как я, снова оживленный и ободренный, бежал по полям и лугам и способом, уже известным тебе из прежней моей жизни, удачно избавлялся от той или иной опасности, но скажу тебе, что я каждый год в этот злополучный день, который привел меня в проклятый круг ведьм, совершенно особенным и мучительным образом чувствую действие их окаянного волшебства. Если ты пообещаешь мне не обижаться на то, что, может быть, затронет тебя и твою породу, если не станешь осуждать меня, испанца, за иное, может быть, неудачное выражение, то я попытаюсь...

Я. — Берганца! Знай, что я обладаю истинно космополитическим чувством, которое надо понимать иначе, нежели его обыкновенно толкуют. Я не осмеливаюсь малодушно делить и классифицировать природу, и то обстоятельство, что ты говоришь — и притом, очень разумно — заставляет меня совершенно забывать обо всем, что связано с этим чудесным явлением. Итак, говори со мною, дорогой мой, как со своим другом; скажи, каково было действие этого проклятого колдовского масла столь много лет спустя?

Тут Берганца встал, встряхнулся и левой задней лапой почесал у себя за левым ухом. Потом он раза два от всего сердца чихнул, а я понюхал табак и сказал: «На здоровье!» Он вскочил на скамью и прислонился ко мне, так что его морда почти касалась моего лица, после чего разговор наш продолжался:

Берганца. — Ночь холодна, так попользуйся немножко моей животной теплотой, которая иногда даже с треском выходит из моей черной шерсти электрическими искрами. Кстати, о том, что я теперь хочу тебе рассказать, я могу говорить только тихонько. Когда наступает этот несчастный день и близится губительный час, я чувствую сперва совсем особенный аппетит, какого у меня в другое время никогда не бывает. Мне хочется вместо обыкновенной воды выпить хорошего вина, поесть салата с сардельками. Затем я вынужден ласково махать хвостом при встрече с такими людьми, которые мне противны до смерти и на которых в другое время я бы заворчал. И это все усиливается и усиливается. Собак, равных мне по силе и храбрости, с которыми я однако в другое время бесстрашно воевал, когда они на меня нападали, теперь я начинаю избегать, а маленьким мопсикам и шпицам, с которыми я в другое время не прочь поиграть, мне хочется дать хорошего пинка, потому что я знаю, что им это будет больно, и что они не в состоянии мне отплатить. Тут в самой глубине моего существа все начинает ходить ходуном; перед глазами у меня все точно носится и плавает — новые неопишуемые чувства давят и тревожат меня. Тенистый кустарник, под которым я в другое время люблю лежать и даже, как будто, разговариваю с ним, когда ветер, касаясь ветвей, вызывает в шелесте каждого листа сладкие звуки, теперь становится мне противен; на ясный месяц, перед которым облака, словно перед царем ночи, наряжаются в блестящее золото, пробегая мимо, я просто не могу смотреть; но меня неудержимо влечет в освещенную залу, мне хочется ходить там на задних лапах, поджавши хвост, надушиться, говорить по-французски и есть мороженое; хочется, чтобы всякий пожимал мне лапу и говорил: «Mon cher baron» или «Mon petit comte», и не замечал во мне ничего собачьего. В эту пору мне просто ужасно быть собакой; быстро, как мысль, я начинаю воображать себя человеком, и мое состояние становится все тревожнее и тревожнее... Мне делается стыдно, что я когда-то, в теплый весенний день, прыгал по лугу или валялся по траве. В жесточайшей борьбе я становлюсь все более и более задумчивым и серьезным. Наконец мне кажется, что я делаюсь человеком и царем природы, по воле которой деревья растут для того, чтобы из них можно было делать столы и стулья, а цветы цветут затем, чтобы из них делать букеты и носить их в петлице.

Но в то время, как я возношусь таким образом до высшей степени совершенства, я чувствую, что мною овладевает тупость и глупость, которая, все более и более усиливаясь, наконец повергает меня в обморок.

Я. — Ах, ах, мой милый Берганца, я уже говорил, что им хотелось нарядить в человеческий облик того самого Монтиеля, которого папаша-сатана употребил на что-то другое; но эти волшебные замыслы были разрушены силою дьявола, который с насмешливым презрением, как Мефистофель в кухне ведьмы, разбросал всю утварь и всех животных, так что полетели черепки и захрустели кости; этим они и подготовили тебе ту страшную борьбу, которую тебе приходится теперь, как ты говоришь, ежегодно переживать в этот злополучный, губительный день!

Берганца. — Мне кажется однако, что эта борьба, обновляя мои силы, обеспечивает мне жизнь до скончания века, так как я всякий раз пробуждаюсь после обморока помолодевшим и со свежими силами. То особое созвездие, под которым я родился и которое было ко мне настолько благоприятно, что я получил возможность не только понимать ваш язык, но и говорить на нем, вступило в борьбу с этими колдовскими фокусами ведьм, и вот, теперь я бегаю по свету, как вечный жид, не опасаясь ударов, выстрелов и укулов, и нигде не могу найти себе места для успокоения. В сущности, судьба плачевная! Ты встретился со мною как раз в то время, когда я только-что сбежал от одного противного господина, не ел целый день и был погружен в размышления о своем несчастье.

Я. — Бедный Берганца! Когда я смотрю на тебя вблизи при лунном свете, на твоём, хотя немножко и черноватом лице все больше и больше проступают черты верной и честной сердечности и благородного ума. Даже и твой дар слова, все-таки немножко странный, уже не вызывает во мне никакого страха. Ты, смею сказать, — собака поэтическая; а так как я и сам (ты это должен знать, потому что знаешь меня) в высокой степени воспламенён всем поэтическим, то отчего бы тебе не сделать мне любезность и не пойти ко мне?

Берганца. — Об этом можно говорить, но...

Я. — Никаких пинков, никаких ударов, и каждый день, кроме обыкновенного стола, на десерт — хорошо приготовленная жареная колбаса. Точно так же частенько перед тобою будет сладко дымиться телячье горло, и тебе не придется напрасно ждать хорошего кусочка.

Берганца. — Ты видишь, твое предложение подействовало: я не могу не понюхать воздуха, словно жаркое уже недалеко.

Но ты обронил одно словечко, которое меня если не пугает, то все-таки приводит в сомнение.

Я. — Что такое, Берганца?

Берганца. — Ты сказал о поэзии, о том, что ты воспламенён...

Я. — И этого ты испугался?

Берганца. — Ах, друг мой! Позволь мне говорить откровенно. Хотя я и собака, но ваше преимущество — ходить прямо, носить брюки и постоянно болтать, о чем только вздумается, — вовсе не так уж ценно, как способность в продолжительном молчании хранить тот верный разум, который постигает природу в самой священной ее глубине и из которого зарождается истинная поэзия. В прекрасное старое время, под южным небом, бросающим свои лучи в грудь всех тварей и воспламеняющим торжественный хор всего сущего, я родился от родителей низкого происхождения и стал прислушиваться к пению людей, которых называли поэтами. Их поэзия была стремлением души выражать те звуки, которые природа заставляет на тысячи ладов отражаться в каждом существе, как свои собственные. Песнь поэтов была их жизнью, и они посвящали ей свою жизнь, как высшему из всего, что судьба и природа благоволила им открыть.

Я. — Берганца! Я удивляюсь, что ты так владеешь способностью к некоторому поэтическому выражению мыслей!

Берганца. — Друг мой! Я говорю тебе, что в мои хорошие годы я много и охотно жывал у поэтов. Корки хлеба, которые мне давал бедный студент, сердечно деливший со мною свою скудную пищу, были мне вкуснее тех кусков жаркого, которые с презрением выбрасывал мне какой-нибудь продажный лакей. В ту пору в груди избранников еще горело искреннее, священное стремление выражать прекрасными словами то, что чувствуется в глубине души, и даже люди, к этому не призванные, были верующими и благочестивыми: они уважали поэтов, как пророков, которые возвещали о прекрасном, неведомом мире, полном блестящего богатства, — и не мечтали о том, чтобы, не будучи призванными, самовольно вступать в святилище, о котором поэзия давала им далекую весть. Теперь же все стало по-другому. Если у богатого мещанина, у господина профессора, у господина майора заведется гнездо ребятишек, то и Генсхен, и Фрицхен, и Петер должны и петь, и играть, и рисовать, и декламировать стихи без всякого внимания к тому, в состоянии ли душа хотя бы в малейшей степени выносить подобные вещи. Это входит в состав так называемого хорошего воспитания, и всякий уверен, что он может обо всем этом болтать, и проникать в глубочайшие тайники поэта и художника.

и мерить его на свой аршин. Но можно ли нанести художнику оскорбление более глубокое, чем то, когда толпа считает его своим ровнею? А ведь это бывает всякий день! Как часто меня просто тошнило, когда какой-нибудь тупоумный молодец начинал болтать об искусстве, цитировал Гете и пытался заставить сиять того духа поэзии, который одною искрою мог бы уничтожить бескровного слабоумца! Но особенно—не сердись на меня, друг!—быть может, у тебя жена или возлюбленная из этой породы—особенно смертельно противны мне ваши многосторонне образованные, поэтизирующие и художничающие женщины. Насколько охотно я даю себя гладить руке хорошенькой девушки и кладу голову на ее красивый передничек, настолько же часто, когда я слышу, как одна из таких женщин, без всякого глубокого чувства, без всякого высшего разума, так, с ветру, болтает разного рода затверженные цветки поэзии, я чувствую себя так, как будто мне надо своими острыми зубами оставить ей хорошую памятку на какой-нибудь чувствительной части тела.

Я.—Э, стыдно, Берганца! Это в тебе говорит жажда мести: ведь женщина—Каннисарес—была виною всех твоих злоключений.

Берганца.—Как сильно ты ошибаешься, соединяя вместе то, что совершенно лишено всякой связи! Поверь мне: какое-нибудь страшное сверхъестественное явление в жизни действует, как сильный электрический удар, который разрушает тело, не имеющее силы его выдержать, но сильного, кто может его вынести, наделяет новою силою; по крайней мере, я испытал это на себе. Когда я живо представляю себе Каннисарес, все мои мускулы и нервы напрягаются, пульс бьется во всех жилах, но даже после минутного ослабления я встаю сильным, и испытанное потрясение благотворно влияет на мою физическую и духовную деятельность. Но такая, вот, поэтически образованная женщина, со своею поверхностностью, со своими до боли напряженными стараниями заставить всех поверить, что она вдохновляется искусством, божественным и—не знаю—ах, ах!..

Я.—Что с тобой, Берганца? Ты заикаешься, кладешь голову на лапу...

Берганца.—Ах, друг мой, когда я говорю об этом, я уже чувствую разрушительное истощение, ту неопишемую тошноту, которая нападает на меня при этой несчастной болтовне образованных женщин об искусстве и из-за которой я часто по целым неделям не могу прикоснуться к самому лучшему жаркому.

Я.—Но, милый Берганца, разве ты не мог бы перебить такой неприятный разговор ворчанием и лаем? Тебя выгнали бы вон, но зато ты избавился бы от этого хлама.

Берганца.—Загляни в свое сердце, друг, и признайся, не случилось ли тебе часто, по каким-нибудь особым побуждениям, без всякой нужды переносить мучения? Ты попал в роковое общество,—мог взять шляпу и уйти; ты этого не сделал. Тебя удержало то или иное соображение, которого не стоит указывать, внутренне не стыдясь его. Ты не хотел обидеть того, другого, хотя ни в грош не ставишь их расположения к тебе. Какая-нибудь личность,—тихая девушка у печки, пившая чай и кушавшая пирожные,—заинтересовала тебя, и тебе захотелось в удобную минуту засветить свой огонек перед нею и сказать: «Божественная! Что все эти разговоры, и пение, и декламация? Один взгляд ваших небесных очей стоит больше целого Гете, в новейшем издании...»

Я.—Берганца! Ты становишься язвительным!

Берганца.—Ну, друг мой, если с вами, с людьми, бывает так, то отчего же бедному псу не сознаться откровенно, что и ему часто приходилось быть настолько фальшивым, что он радовался, когда его, несмотря на его чересчур большой рост для тех кругов, где только виляют хвостиком мопсы да ворчат болонки, милостиво там принимали, повязывали ему шею красивой лентой и позволяли ложиться под диваном хозяйки в изящной комнате? Но для чего мне надоедать тебе всем этим старанием доказать негодность ваших образованных женщин? Я расскажу про ту катастрофу, которая привела меня сюда, и ты поймешь, отчего пустое или поверхностное содержание наших нынешних так называемых образованных сфер до такой степени меня злит. Но сперва надо немножко освежиться.

Берганца быстро прыгнул со скамьи и тяжеловатым галопом побежал в кусты. Я слышал, как он жадно пил из ближайшей ямы, в которой была вода. Вскоре он вернулся и, хорошенько встряхнувшись, опять сел около меня на задние лапы и, повернувшись головою к статуе святого Непомука, стал продолжать глухим и жалобным тоном:

Берганца.—Как сейчас, вижу его перед собою, этого доброго господина с бледными, ввалившимися щеками, мрачным взглядом и подвижным лобным мускулом; в его душе жило настоящее поэтическое чувство, и ему я обязан, кроме многих прекрасных воспоминаний о лучших временах, своими музыкальными познаниями.

Я.—Что, Берганца? Ты? Музыкальными познаниями? Мне становится смешно!

Берганца.—Вот, все вы таковы: сейчас готов и приговор! Из-за того, что вы часто мучаете нас отвратительным пиликанием, свистом и хныканьем, и тогда мы начинаем выть—только от тоски и нетерпения,—вы отказываете нам во всякой способ-

ности к музыке. Не взирая на это,—я утверждаю, что наша порода могла бы быть очень пригодной для музыкального образования, так как я не могу отдать преимущества тем ненавистным животным, которых природа одарила особенною музыкальною производительностью, а потому они, как часто говаривал мой благородный господин и друг, очень изящно распевают любовные дуэты в восходящих и нисходящих терциях хроматической гаммы. Одним словом, поселившись в прекрасной соседней столице у капельмейстера Иоганна Крейсlera, я получил очень много полезных сведений по музыкальной части. Когда он начинал фантазировать на своем превосходном фортепиано и в чудных сплетениях великолепных аккордов раскрывал самое сокровенное святилище таинственного искусства, я ложился перед ним и, пристально смотря ему в глаза, слушал, пока он не кончит. Кончив играть, он откидывался на спинку стула, а я прыгал к нему на колени и, положив лапы ему на плечи, усердно старался выразить свое одобрение и радость тем способом, о котором мы раньше с тобою говорили. Тут он обнимал меня и говорил: «Га, Бенфатто! (так называл он меня в память нашей встречи)—ты меня понял? Ах, ты, мой верный, умный пес! Да уж не перестать ли мне играть для кого-нибудь другого, кроме тебя? Ты не должен меня покидать!»

Я.—Так он называл тебя Бенфатто?

Берганца.—Я встретил его в первый раз в прекрасном парке у *** ворот; он, кажется, сочинял, так как сидел в беседке с нотной бумагой и карандашом в руке. В ту минуту, когда он, пылая вдохновением, вскочил и громко воскликнул: «Ah, ben fatto!»¹⁾—я подбежал к нему и стал ласкаться тем способом, о котором уже рассказывал прапорщик Кампусано. Ах! Отчего я не мог остаться у капельмейстера! Это были самые лучшие мои дни... но...

Я.—Постой-ка, Берганца! Я припоминаю, что я слышал об Иоганне Крейсlere; но только о нем говорили (ты не сердись!), что он всю жизнь был немножко свихнувшимся, а под конец и совсем сошел с ума: тогда его хотели посадить в известный, недалеко отсюда находящийся, сумасшедший дом, но он убежал.

Берганца.—Если убежал, то пусть бог направит его путь. Да, друг мой! Они хотели его убить и похоронить; а так как он, в сознании божественного превосходства, дарованного его духу, хотел быть свободным, то и должен был показаться сумасшедшим.

Я.—А на самом деле не сошел с ума?

¹⁾ Хорошо сделано.

Берганца.—«Сделай милость, укажи мне того человека, которого можно было бы выставить прототипом человечества для определения критерия разумности, так, чтобы по шкале термометра его головы точно указывать, какому градусу разумности соответствует ум данного пациента, или же он, может быть, стоит выше или ниже всей шкалы. В известном смысле каждая сколько-нибудь из ряда выходящая голова безумна и кажется тем безумнее, чем усерднее старается озарить бледную и мертвую внешнюю жизнь своим внутренним огнем. Каждого, кто свое счастье и благополучие, даже самую жизнь, приносит в жертву какой-нибудь высокой, священной идее, свойственной лишь высшим, божественным натурам, того конечно человек, у которого высшие стремления в жизни сводятся только к тому, чтобы получше есть и пить и не делать долгов, называет сумасшедшим и, может быть, думая этим его унижить, на самом-то деле только еще более возвышает, отказываясь, как человек в высшей степени рассудительный, от всякого с ним общения». Так частенько говаривал мой господин и друг Иоганн Крейсler. Ах, должно быть, он пережил что-то великое: я заметил это по его изменившемуся поведению. Его внутренний жар часто прорывался наружу легким огоньком, и я помню, как он, однажды, хотел на меня броситься и ударить, но ему сейчас же стало жалко, и он со слезами просил прощения. В чем была причина этого, я не знаю, так как я был при нем только во время его вечерних и ночных прогулок, а днем стерег его небольшое домашнее хозяйство и музыкальные сокровища. Вскоре после этого к нему пришло много людей и стали говорить всякую чепуху, ежеминутно повторяя что-то о разумных понятиях и об успокоении. Тут Иоганн убедился в моей силе и ловкости. Так как весь этот народ уже давно был мне в высшей степени противен, то я, по знаку своего господина, особенно быстро и сильно набросился на эту сволочь и таким образом начал атаку, а господин мой со славою завершил ее, выбрасывая за дверь одного за другим. На другой день мой господин встал бледным и утомленным. «Я вижу, милый Бенфатто»,—сказал он,—«что мне нельзя здесь дольше оставаться; поэтому нам приходится расстаться, мой верный пес! Ведь они сочли меня безумным уже только из-того, что я играл тебе и говорил с тобою о разных умных вещах. Да и тебя, если ты дольше останешься у меня, тоже могут заподозрить в сумасшествии; и как меня ожидает постыдное заключение, от которого я, впрочем, надеюсь уйти, так тебя постигнет позорная смерть от руки живодера, от которого тебе едва ли удастся спастись. Прощай же, честный Бенфатто!» Он со слезами отворил дверь, и я, повесив уши, выбежал с четвертого этажа на улицу.

Я. — Но, милый Берганца, ты совсем забыл рассказать о том приключении, которое привело тебя сюда.

Берганца. — Все до сих пор рассказанное было к этому введению. В то время, как я в печали и задумчивости выбежал на улицу, по ней шла навстречу мне кучка людей; некоторые из них закричали: «Схватите эту черную собаку! Ловите ее — она бешеная, наверное бешеная!» Мне показалось, что я узнал врагов моего Иоганна, и так как я мог предвидеть, что при всем своем мужестве, при всей своей ловкости все же буду побежден, то я быстро повернул за угол и вскочил в один красивый дом, дверь которого как раз в это время была отворена. Здесь все говорило о богатстве и вкусе; широкая, светлая лестница была хорошо выложена; едва осмеливаясь касаться ступеней своими грязными лапами, я в три прыжка взбежал наверх и прижался в углу, около печки. Вскоре я услышал в сенях веселый детский крик и приятный голос уже взрослой девушки: «Лизета! Не забудь покормить птиц, а моему ангорскому кролику я уж сама что-нибудь дам». Словно какая-то тайная неодолимая сила заставила меня выйти; я и вышел, согнувшись и виляя хвостом, с самым покорным видом, какой только мог придать себе. Как раз в эту минуту проходила через сени очень хорошенькая девушка, не старше шестнадцати лет, ведя за руку милого златокудрого мальчика. Несмотря на мое униженное положение, я все-таки вызвал, как я и опасался, немалый испуг. Девушка громко закричала: «Что это за противная собака? Как попала сюда эта большая собака?» Она прижала к себе мальчика и, повидимому, хотела убежать. Тут я подполз к ней и, ласкаясь к ее ногам, тихо и жалобно завизжал. «Бедная собака, что тебе надо?» — сказала милая девушка и погладила меня своей белой ручкой. При этих словах я почувствовал такое удовольствие, что решился испробовать самые красивые свои прыжки. Девушка рассмеялась, а мальчик стал громко кричать и прыгать от радости. Вскоре ему захотелось, как это обыкновенно бывает с мальчиками, проехаться на мне верхом; сестра ему не позволяла, но я прижался к полу и сам, веселым ворчанием и фырканием, приглашал его сесть на меня. Наконец сестра согласилась исполнить его желание. Как только он сел ко мне на спину, я тихо поднялся и стал бегать по площадке сперва шагом, потом маленькими скачками, а сестра все время держала мальчика за руку. Он развеселился пуще прежнего, и сестра стала смеяться еще ласковей. Тут прибежала еще девочка; увидев верховую езду, она захлопала ручонками, сейчас же подбежала и стала держать мальчика за другую руку. Теперь я запрыгал уже смелее, побежал коротким галопом и стал фыркать и трясти головой на манер арабского жеребца; дети

закричали от удовольствия. По лестнице сверху и снизу стали появляться слуги и служанки, отворилась дверь в кухню, у осанистой кухарки вывалилась из рук медная кастрюля и со звоном покатилась по каменному полу, а сама она, подбоченившись своими красными кулаками, стала от души смеяться новому зрелищу. Все больше становилась толпа любопытной публики, все громче раздавались ликующие крики; стены, пол и потолок сотрясались от раскатистого хохота, когда я, как настоящий паяц, делал какой-нибудь дурацкий козлиный прыжок. Вдруг я остановился; подумали, что я устал; но когда с меня сняли мальчика, я высоко подпрыгнул и затем ласково лег к ногам темноволосой девушки. «А ведь и вправду», — сказала, подмигивая, толстая кухарка, — «а ведь и вправду, фрейлейн Цецилия, собаке, кажется, хочется, чтобы вы сели на нее!» Тут и все слуги, служанки и горничные хором закричали: «Да, да! Умная собака! Умная собака!» Щеки Цецилии покрылись легким румянцем, в ее голубых глазах загорелось желание доставить себе детское удовольствие; она словно спрашивала себя, приложив палец к губам: «да или нет?» и ласково смотрела на меня. Вскоре она уже сидела у меня на спине; тут я, гордясь своею милою ношею, пошел иноходью, словно неся королеву на турнир; толпа расступалась вперед, назад и по сторонам, и триумфальное шествие двигалось взад и вперед по длинным сеням. Вдруг из дверей передней вышла высокая, осанистая женщина средних лет и, пристально посмотрев на мою прекрасную амазонку, сказала: «Что за глупые ребяческие забавы!» Цецилия сошла с моей спины и стала с таким трогательным детским выражением рассказывать о том, как меня неожиданно нашли, какой у меня добрый нрав и забавный характер, что мать наконец сказала слуге: «Накорми собаку, и если она привыкнет к дому, то пусть и останется здесь и будет ночным сторожем».

Я. — Итак, тебя приняли в дом?

Берганца. — Э, друг мой! Слова милостивой дамы как громом поразили меня, и если бы я в ту минуту не рассчитывал на свое придворное искусство, то сейчас же вскочил бы и убежал. Я только утомил бы тебя, если бы стал подробно рассказывать обо всех способах, с помощью которых я из конюшни успел пробраться наверх, в сени и наконец в парадные комнаты этой дамы. Не стоит много говорить! Кавалькады маленького мальчика, который был, кажется, любимцем матери, сначала спасли меня от конюшни, а расположение милой девушки, которой я предался всею душою с первого же раза, как только ее увидел, привело меня затем и в комнаты. Девушка эта пела так прекрасно, что я убедился, что капельмейстер Иоганн Крейслер только о ней и думал, когда говорил о таинственном,

волшебном действии голоса певицы, пение которой живет в его сочинениях или, лучше сказать, вдохновляет их. По примеру хороших итальянских певиц, она усвоила привычку каждое утро целый час петь сольфеджио; тогда, пользуясь удобным случаем, я пробирался к ней в залу, где стояло фортепиано, и внимательно слушал ее. Когда она кончала, я выражал ей свое удовольствие разными веселыми прыжками, а она за это угощала меня хорошим завтраком, который я съедал самым приличным образом, не пачкая пола. Таким образом во всем доме заговорили о моей воспитанности и склонности к музыке, а Цецилия, кроме этих хороших качеств, в особенности хвалила меня за любезное обхождение с ее ангорским кроликом, который безнаказанно щипал меня за уши и т. п. Хозяйка дома объявила, что я — прекрасная собака, а когда я, с надлежащею важностью и достойным подражания приличием, побывал на одном литературном чае и концерте, то члены комнатного клуба, которым было рассказано о моем романическом появлении в этом доме, почтили меня единогласным одобрением, и я был возведен в должность придворной собаки Цецилии. Таким образом и была достигнута та цель, к которой я стремился.

Я. — Ну, да, ты попал в светский дом и стал любимцем девушки, судя по твоим словам, очень милой, — но ведь ты хотел говорить о поверхностности и фальши так называемых поэтических душ, а потом в особенности рассказать о той катастрофе, которая привела тебя сюда?

Берганца. — Не торопись, друг мой, предоставь мне рассказывать так, как все приходит мне на ум. Разве мне не приятно немножко подольше останавливаться на некоторых радостных минутах новейшей моей жизни? А затем, все, что я рассказал о моем появлении в доме, которому я теперь желаю провалиться в ад, именно и относится к той злополучной катастрофе, о которой я потом скажу, по возможности, короче, в двух словах; впрочем, может случиться, что моя проклятая склонность рисовать все словами так ярко и красочно, как я это вижу своими духовными очами, опять увлечет меня туда, куда мне не хотелось бы.

Я. — Ну, так рассказывай дальше, милый Берганца, как умеешь.

Берганца. — А Каннисарес, все-таки, была права!

Я. — Что это значит?

Берганца. — Говорят: пусть это сам чорт разберет. Но чорт все-таки многого не разбирает, и тогда опять говорят: что за дурацкий чорт! Со мною и с моим другом Сципионом всегда случалось что-нибудь особенное. В конце концов, должно быть, я и в самом деле Монтиель, покинувший свой прежний

вид собаки, который дан был ему в наказание, а обратился только в радость и удовольствие!

Я. — Берганца! Я тебя не понимаю.

Берганца. — Что было бы, если бы я, со своею верною любовью ко всему доброму и истинному, с глубоким презрением ко всякому поверхностному, не знающему ничего святого, светскому образу мыслей, которым теперь большею частью заражены люди, мог собрать все свои драгоценные опыты, — целое сокровище так называемой житейской философии, — и явился в человеческом образе? Спасибо тебе, дьявол, что ты не дал колдовскому маслу подействовать на меня! Теперь я, оставаясь незамеченным, лежу, как собака, под печкой и рассматриваю, о, людишки! вашу подлинную натуру, которую вы без всякого стеснения и стыда обнажаете передо мною, проникая в нее с тем презрением, с тою глубокою насмешкою, которой заслуживает ваша противная пустая надутость!

Я. — Да разве люди не сделали тебе ничего доброго, что ты с такою горечью нападаешь на весь человеческий род?

Берганца. — Милый друг мой, в течение моей довольно долгой жизни я конечно получал много — иногда, может быть, и незаслуженных — благодарностей и с благодарностью вспоминаю о всякой радостной минуте, которую мне ненамеренно доставляло то или иное из них. Заметь, — я сказал: ненамеренно. Благодарение, по-моему, дело совсем особого рода. Когда ктонибудь чешет мне спину или слегка щекочет за ушами, что сейчас же приводит меня в приятное, мечтательное расположение духа, или дает мне прекраснейший кусок жаркого, с тем, чтобы я охотно, для его потехи, приносил ему далеко закинутую или даже брошенную в воду палку или же сидел перед ним на задних лапах (положение, смертельно мне ненавистное), тот никакого добра мне не сделал: это было просто даяние и принятие, купля и продажа, и тут не может быть и речи о благодарении и долге благодарности. Но грубый человеческий эгоизм является причиною того, что каждый с хвастовством говорит о том, что им дано, и вовсе не беспокоится о том, что им взято; потому часто и случается, что оба одновременно и взаимно обвиняют друг друга в неблагодарности за оказанное благодарение. Мой друг Сципион, которому иногда жилось очень плохо, служил одно время в деревне у богатого крестьянина; это был человек очень суровый; почти не давал ему есть и очень часто и сильно его бил. Однажды Сципион, никогда не бывший лакомкою, только с голоду выпил горшок молока; увидев это, крестьянин избил его до крови; Сципион быстро выскочил из дома, избегая верной смерти, так как крестьянин, преследуя его, схватил железную кирку. Сципион побежал по

деревне и, пробегаая мимо мельничного пруда, заметил, что трехлетний сын крестьянина, игравший на берегу, упал в воду. Сципион сейчас же бросился в воду, зубами схватил мальчика за платье и вытащил его на зеленую лужайку, где тот вскоре пришел в себя и стал улыбаться своему спасителю и ласкать его; но Сципион как можно скорее убежал оттуда, чтобы уже никогда не возвращаться в эту деревню. Вот это, милый мой, было настоящее дело любви! Прости, что не могу сейчас же указать на подобный же поступок со стороны человека.

Я. — При всей твоей горечи относительно людей, которые вовсе не пользуются у тебя хорошим кредитом, ты становишься мне все более и более приятным, честный Берганца. Позволь же мне совершенно ненамеренно выразить мое расположение к тебе тем способом, который, как я знаю, тебе доставит удовольствие.

Берганца с тихим фырканьем пододвинулся ко мне ближе, а я несколько раз погладил и почесал его спину сверху до низу; повизгивая от удовольствия, он поворачивал голову то туда, то сюда, и поджимался под мою благодетельную руку. Когда я кончил, разговор наш возобновился.

Берганца. — При всяком приятном телесном ощущении мне приходят на мысль прелестные картины; вот и сейчас я видел перед собою милую Цецилию, как она однажды, в простом белом платье, с темными волосами, красиво заплетенными в блестящие косы, вся в слезах вернулась из общества в свою комнату. Я пошел к ней навстречу и, по своему обыкновению, съездившись, подполз к ее ногам. Тогда она схватила меня обеими ручками за голову и, смотря на меня своими светлыми глазами, в которых еще блеснули слезы, сказала: «Ах! ах! Они меня не понимают. Никто—и мать тоже!» Поговорить разве с тобою, верная собака, о том, что у меня на сердце? Ах, да ведь этого я не могу высказать! а если бы и могла, ведь ты мне не ответишь, но зато и не сделаешь мне больно».

Я. — Эта девушка, Цецилия, становится для меня все больше и больше интересною.

Берганца. — Господь бог, которому я поручаю свою душу,—к ней же да не прикоснется лукавый, хоть я, по всей вероятности, ему-то и обязан тем *noble Venitien*²⁾, в образе которого я уже так долго брожу здесь по земле, — господь бог создал

¹⁾ 25 апреля 1812 года мы находим в дневнике Гофмана следующие записанные им слова Юлии Марк: «О, вы меня не знаете: моя мать также не знает меня, никто не знает; я многое скрываю в душе своей и никогда не буду счастлива».

²⁾ Маскарадный костюм, подражающий черному одеянию венецианских аристократов.

людей самого разнообразного вида. Бесконечные разновидности догов, шпицев, болонок, пуделей, мопсов—ничто в сравнении с пестрою смесью острых, тупых, вздернутых, загнутых носов, с бесчисленными разновидностями подбородков, глаз, лобных мускулов; а возможно ли хотя бы только представить себе совокупность всех разнообразных способов мышления, воззрений и мнений?

Я. — Что же из этого следует, Берганца?

Берганца. — Считаю это общим или, пожалуй, даже пошлым размышлением.

Я. — Но ты опять отклоняешься от своей катастрофы.

Берганца. — Я хотел только сказать тебе, что моя хозяйка сумела привлечь к себе в дом всех сколько-нибудь значительных художников и ученых в городе и вместе с образованнейшими семействами составила таким образом литературно-поэтически-художественный кружок, во главе которого она и стояла. Ее дом был своего рода литературно-художественною биржею, где производились всякого рода сделки с художественными произведениями, с самими произведениями, иногда также и с именами художников. Ведь музыканты в конце концов народ глупый!

Я. — Как так, Берганца?

Берганца. — Да разве ты не замечал, что живописцы по большей части до того упрямы и своенравны, что при дурном расположении духа их не радует никакое удовольствие в жизни, а поэты чувствуют себя хорошо только тогда, когда наслаждаются собственными произведениями? Музыканты же словно окрыленными ногами перепархивают мимо всего; лакомые до кушанья, а еще больше до выпивки, они при виде вкусного блюда или первоклассного вина чувствуют себя на небесах, забывают все кругом себя, мирятся со светом, который иногда злобно их язвит, и добродушно прощают ослу, что его «И—а» не составляет чистой септими, так как ведь он осел и не может петь иначе. Словом, музыканты не чувствуют дьявола, хотя бы он сидел у них на пятках.

Я. — Но, Берганца, зачем же ты опять отклоняешься от своего рассказа?

Берганца. — Я хотел только сказать, что моя хозяйка именно среди музыкантов пользовалась наибольшим уважением и получала от них удивительнейшие похвалы, когда после шестинедельного разучивания выколачивала без всякого такта и выражения сонату или квинтет; и все оттого, что ее вина, получаемые из первых рук, были превосходны, а бифштексы—лучшие в городе.

Я. — Тьфу! Но ведь Иоганн Крейслер не стал бы так поступать.

Берганца.—Нет, и он так поступал. И это вовсе не лизоблюдство, не лживость—нет, это просто добродушное отношение к дурному или, лучше сказать, терпеливое выслушивание спутанных звуков, которые напрасно стараются стать музыкою; это добродушие, это терпение проистекает из своего рода внутреннего чувства удовольствия, которое непременно вызывается хорошим вином, в изобилии выпитым после прекрасного кушанья. За все это я могу только любить музыкантов; так как их царство вообще не от мира сего, то они, подобно гражданам далекого и неведомого города, представляются в своем внешнем поведении странными, даже смешными: Ганс смеется над Петром, что он держит вилку в левой руке, между тем как он, Ганс, всю жизнь держал ее только в правой.

Я.—Но отчего же пошлые люди смеются надо всем, что для них необычно?

Берганца.—Потому, что обычное сделалось для них настолько удобным, что они считают того, кто поступает иначе, просто дураком, и думают, что он только оттого мучит себя чуждыми для них манерами, что не знает их старой удобной манеры; и вот, они рады, что этот чужой так глуп, а они так умны, и смеются от всего сердца, а я им это от всего сердца прощаю.

Я.—Мне хотелось бы, чтобы ты теперь вернулся к своей хозяйке.

Берганца.—Да я уже и вернулся к ней. У моей хозяйки была своеобразная мания, будто она может заниматься всеми искусствами. Она и играла—как я об этом уже говорил—и даже сочиняла музыку, и рисовала, и вышивала, и лепила из гипса и глины, и писала стихи, и декламировала, а кружок должен был слушать ее ужасные кантаты и изумляться ее нарисованным, вышитым и вылепленным карикатурам. Незадолго до моего появления в доме она познакомилась с одною известною мимическою художницею ¹⁾, которую ты, вероятно, часто видал, и ей запала в голову несчастная мысль завести у себя в кружке мимические представления. Моя хозяйка была хорошо сложена, но подступающая старость уже успела наложить свою печать на черты ее лица, и без того довольно резкие; кроме того, формы ее тела стали уже немного слишком роскошными; несмотря на это, она изображала в кружке Психею, деву Марию и еще бог знает каких богинь и святых. Чорт бы побрал сфинкса и профессора философии!

Я.—Что это за профессор философии?

¹⁾ Эта артистка—госпожа Гендель-Шюц, выступавшая в 1807 году в Бамберге.

Берганца.—В кружке моей хозяйки чаще других бывали: один музыкант-учитель Цецилии, один профессор философии и один господин нерешительного характера.

Я.—Что хочешь ты сказать словами: нерешительного характера?

Берганца.—Я не могу иначе назвать этого человека, о котором я никогда не мог дознаться, что он собственно хотел сказать; а так как я именно теперь вспомнил об этих троих, то не могу не привести одного подслушанного мною разговора между ними. Музыкант видел весь мир в освещении своего искусства; он казался слабоумным, потому что всякое мимоходом брошенное выражение удовольствия он принимал за чистую монету и верил, что искусство и художники повсюду высоко почитаются. Философ, на иезуитски-фавновском лице которого отражалось истинное презрение к обычным человеческим занятиям, напротив, никому не доверял и считал отсутствие вкуса и грубость как бы первородным грехом. Он стоял вместе с человеком нерешительного характера в боковой комнате у окна; тут к ним подошел музыкант, который опять парил в высших сферах. «А!»—воскликнул он... но позволь мне, во избежание постоянного повторения слов: «отвечал он», «сказал он», продолжать рассказ в форме разговора; если ты отдашь наш теперешний разговор в печать, то в этот разговор должен быть вставлен и тот.

Я.—Я вижу, любезный Берганца, что ты во всем действуешь со знанием дела и обдуманно. Твои слова очень замечательны, а потому я не стану их пересказывать, как второй Кампусано. Располагай твой разговор в разговоре, как тебе будет угодно; я предполагаю, что внимательный издатель уже сумеет дать наборщику должные указания для того, чтобы он устроил все так, чтобы обратить на это внимание читателя и доставить ему удовольствие.

Берганца.—Ну, так вот этот разговор:

Музыкант ¹⁾. Она—прекрасная женщина, с глубоким пониманием искусства и многосторонним образованием!

Нерешительный Характер ²⁾. Да, надо сказать, мадам совсем необыкновенно расположена к искусству.

Профессор философии ³⁾. В самом деле? В самом деле? Вы точно так думаете? А я говорю: нет! Я утверждаю противное!

¹⁾ Музыкант—сам Гофман.

²⁾ Нерешительный Характер—библиотекарь Иоахим Иек в Бамберге.

³⁾ Профессор философии—Георг Клейн (1776—1820) ученик Шеллинга, живший в Бамберге.

Нерешительный Характер. Ну конечно при том энтузиазме, каким отличается наш музыкальный друг, может быть...

Профессор философии. Я вам говорю: вон та черная собака под печкой, которая так умно выглядывает оттуда и как будто внимательно прислушивается к нашему разговору, знает и любит искусство больше, чем эта женщина—да простит ей бог, что она присвоивает себе то, что ей совершенно чуждо! Ее грудь холодна, как лед, и никогда не согреется; в то время, как у других людей при созерцании природы и всего мироздания сердце переполняется святым восторгом, она спрашивает, сколько теперь градусов тепла по Реомюру, и не пойдет ли дождь. Таким образом искусство, это посредствующее звено между нами и вечностью, только через него нами открываемую, никогда не воспламенит в ней ни одной высшей мысли. Со всеми своими художественными упражнениями, со своими цветочками и фразами, она живет только в пошлости! Она прозаична, прозаична,—до подлости прозаична!

Эти последние слова философ, сильно размахивая руками, кричал так громко, что общество, собравшееся в зале, пришло в возбуждение и почувствовало желание совокупными силами ополчиться на ту прозаичность, которая, словно коварный враг, тихонько подкрадывалась из засады и вдруг была обнаружена боевым кличем профессора. Музыкант совсем растерялся, но Нерешительный Характер отвел его в сторону и, ласково подмигнув, сказал ему на ухо:

Что думаете вы, дружок, о словах профессора? Знаете, отчего он так безобразно горячится, отчего он так швыряется словами об этой ледяной холодности прозаичности? Сознайтесь, мадам для своих лет еще довольно свежа и моложава; так вот—не смешно ли?—профессору захотелось объяснить ей наедине некоторые философские вопросы, слишком для нее трудные. Но она вообще решительно отказалась от того особого философского курса, который профессор вздумалось ей читать; это-то его так и обозлило, что он стал всячески ее бранить и поносить.

— Вот козлиная рожа! Теперь я опять укрепился в своем мнении,—сказал музыкант, и оба смешались с обществом.

Но я повторяю еще раз: чорт бы побрал сфинкса и профессора философии!

Я.—За что?

Берганца.—Оба они были виновниками того, что я уже не смел больше присутствовать на мимических представлениях моей хозяйки, и что меня чуть не выгнали из дома с позором и стыдом.

Я.—Ты говоришь о сфинксе в аллегорическом смысле, желая этим обозначить какое-нибудь новое характерное лицо кружка?

Берганца.—Ничего подобного! Я говорю о настоящем сфинксе с египетским головным убором и круглыми, неподвижными глазами.

Я.—Так рассказывай.

Берганца.—Из мести ли за неудачу своего философского курса, как уверял Нерешительный Характер, или просто от тошноты и отвращения к пустому искусничанью моей хозяйки, профессор стал постоянно ее преследовать, и прежде, чем она успела опомниться, уже завладел ее душою. Он сумел так ловко запустать и оплести ее собственными, привычными ей цветочками красноречия, фразами и философски-эстетическими суждениями об искусстве, что она глубоко заблудилась в поросшем сорными травами лабиринте прозаической бессмыслицы и тщетно старалась из него выбраться. Он довел свою злобу до того, что под видом глубоких философских положений стал наговаривать ей ничего не значащие или ведущие к какой-нибудь пошлой глупости фразы, а она, при своей хорошей памяти, усваивала их и повсюду повторяла с огромным самодовольством; чем глупее и непонятнее были эти фразы, тем больше они ей нравились, тем выше становилось у слабоумцев восхищение и даже преклонение перед этой превосходной, остроумной женщиной. Но к делу! Профессор чрезвычайно полюбил меня и, когда только мог, гладил меня и давал мне хорошие кусочки. Я платил за это расположение самой искренней дружбой и потому охотно пошел за ним, когда он однажды, вечером, в то время, как общество направились в обитую черной материей залу, где хозяйка желала дать мимическое представление, поманил меня в соседнюю комнату. Как и всегда, у него был для меня в запасе хороший кусок пирожного; пока я ел этот кусок, он тихонько гладил меня по голове и щекотал за ушами; наконец он вынул платок, повязал его мне вокруг головы и с большим трудом задрапировал мои уши; при этом он, глядя на меня, посмеивался и повторял: «Умный пес, умный пес! Будь только сегодня умницей и не испорти мне всего дела!» Когда я был еще в театре, я приучился ко всякого рода нарядам, и потому позволил ему проделывать со мною, что угодно, и охотно пошел за ним в залу, где хозяйка уже начала свои мимические представления. Профессору удалось так ловко спрятать меня от публики, что меня никто и не заметил. Наконец, после того, как были показаны всякие Марии и кариатиды, хозяйка вышла в каком-то очень странном головном уборе, как две капли воды похожем на мой, стала на колени и протянула руки перед собою на табурет, а глазам своим, в другое время умным, придала какое-то тупое, неприятное, мертвое выражение. Тут профессор тихонько позвал меня, а я, не догадываясь о настоящем смысле его проделки, важно вышел на середину комнаты и улегся прямо про-

тив хозяйки, в обычной своей позе, вытянув перед собою на полу обе передние лапы. В высшей степени изумленный ее фигурой, а больше всего—совершенно особенным видом той части ее тела, на которой обыкновенно сидят и которою природа одарила ее в роскошной полноте, я, не отворачиваясь, стал смотреть на нее свойственным мне серьезным, глубокомысленным взором. Глубокая, мертвая тишина огласилась неудержимым, громким хохотом. Только тут заметила меня погруженная во внутреннее художественное самосозерцание дама; в диком гневе вскочила она и воскликнула словами Макбета: «Кто это сделал?» Но ее никто не слышал: все, точно наэлектризованные чрезмерно комическим зрелищем, только и делали, что кричали: «Два сфинкса! Два сфинкса—соперники!»—«Убрать эту собаку с глаз моих долой! Прочь собаку! Вон из дому!» в бешенстве кричала хозяйка, и слуги уже бросились ко мне, но в это время подбежала моя покровительница, милая Цецилия, сняла с меня египетский головной убор и отвела меня к себе в комнату. Ну, после этого хотя мне и позволили остаться в доме, но мимическая зала была для меня уже навсегда закрыта.

Я.—В сущности, ты от этого не много потерял, так как ты, благодаря веселому профессору, уже был свидетелем самого главного из этих художественных кривляний; все остальное показалось бы уже бледным и, разумеется, устранило бы всякое вмешательство с твоей стороны.

Берганца.—На другой день везде было только и разговору, что о двойном сфинксе; из рук в руки передавался сонет, который я еще и теперь хорошо помню. Сонет этот сочинен был тоже профессором:

ДВА СФИНКСА

Сонет

Кто на земле, в причудливом уборе,
Простерся, руки вытянув вперед?
Мудрей Эдипа будет, кто поймет
Загадки смысл, ему сулящей горе.
Но вот, с немой тоскою в странном взоре,
Здесь черный сфинкс пред вами восстает
И кукле той покоя не дает,
Уничтожая вздор в таком же вздоре.
Они встают: там—дама, здесь—бульдог,
Носители пластичного сюжета!
Поэзия—и для животных бог!
Одним искусством их душа согрета,
И кто ж за то их упрекнуть бы мог?
Он был паяц, она—Арлекинета.

Я.—Браво, Берганца! Для насмешливого стихотворения на случай сонет недурен, и ты прочел его с достоинством и в надлежащем тоне. Вообще же в самой форме сонета, по-моему, есть какая-то совсем особенная, так сказать, музыкальная привлекательность...

Берганца.—Которую сонет конечно имеет и всегда будет иметь для всякого не огрубевшего уха.

Я.—А все-таки, самая форма, размер стиха, представляется мне делом второстепенным, и я думаю, что в последнее время им стали придавать слишком большое значение.

Берганца.—Спасибо вашим новейшим поэтам, среди которых попадаются в высшей степени талантливые, за то, что они постарались возратить заслуженные права стихотворному искусству, которым с такою любовью и заботливостью занимались старые великие южные мастера. Форма, размер стиха—это случайная окраска, которую живописец дает одеждам изображаемых лиц, это—тональность, в которой композитор пишет свое сочинение. Но разве и тот, и другой не выбирают своих красок и тональности после зрелого размышления, со всею возможным для них заботливостью, в соответствии с серьезностью, достоинством, приятностью, нежностью, легкостью, внутреннею привлекательностью изображаемых лиц или музыкальной пьесы? И разве действие произведения не зависит, по большей части, от правильности этого выбора? Ведь смелая окраска одежды часто возвышает и посредственное лицо, а необычная тональность придает значение даже самой заурядной мысли. Часто бывает, что стихи, хотя и лишённые глубоко захватывающей мысли и только скользкие по поверхности, изяществом своей формы, красивым сочетанием рифм погружают ум словно в приятные сумерки любезной игры и независимо от того, чего напрасно стал бы в них искать рассудок, производят таинственно-волшебное действие, которому не в силах противиться ни одна чувствительная душа.

Я.—Но злоупотребления со стороны пустых поклонников формы...

Берганца.—Эти так называемые злоупотребления конечно не будут иметь никакого действия; я думаю, что в начинающемся теперь строгом соблюдении правил стихосложения проявляется та более глубокая серьезность, которая в наступившее теперь опасное время начинает проникать во все отрасли искусства и литературы. В ту пору, когда всякий так называемый поэт для каждой своей песенки сам создавал хромой и заикающийся размер, когда единственная южная форма, которую, как будто, еще знали,—октава—самым глупейшим образом искажалась и портилась, тогда живописцы перестали учиться рисованию, а

композиторы совсем забросили контрапункт. Словом, это была пора пренебрежения ко всякой школе, вызвавшего во всех искусствах самые ужасные карикатуры. Попытки сочинять в разнообразных формах приводят даже и посредственных поэтов к известной правильности, которая во всяком случае приносит больше пользы, чем прозаическая распушенность какой-нибудь пустой головы. Поэтому я и считаю прекрасным и радостным то, что теперь начинают много заботиться о форме и размере.

Я.—Твои соображения, любезный Берганца, немножко смелы, но по существу я не могу с тобою не согласиться. Никогда не подумал бы я, что мои взгляды могут измениться в соответствии с убеждениями разумной собаки.

Берганца.—В кружке моей хозяйки был один молодой человек, которого там чтили наименованием «поэта»; всю душою преданный новой школе, он только и жил, что сонетами, канцонами и т. п. Он не отличался особенною глубиною ума, но его стихотворения, написанные южными размерами, обладали известным благозвучием и приятностью выражения, подкупавшими чувство и слух знатока. Он был, как и все вообще поэты (ведь этого от них, можно сказать, даже требуют), от природы очень влюбчив и издали пламенно и набожно боготворил Цецилию, как святую. Подобно этому поэту, и музыкант, бывший, впрочем, гораздо старше, был не прочь поухаживать за нею совершенно в рыцарском духе; таким образом между обоими началось комическое соперничество, в котором они старались перещеголять друг друга в тысяче маленьких услуг и любезностей. Оба они были люди высоко образованные и выносили все музыкальные, декламаторские и мимические забавы хозяйки только ради Цецилии, и лишь ради нее оставались в этом кружке; поэтому и она заметно отличала их перед всеми прочими окружавшими ее болванами и дураками и за их совершенно бескорыстную любезность платила веселою детскою откровенностью, еще более усиливавшею тот восторг, какой вызывала в них эта девушка. Одно ласковое слово, один любезный взгляд, брошенный которому-нибудь из них, часто вызывал в другом комическую ревность, и в высшей степени забавно было, когда оба они, словно трубадуры старого времени, вызывали друг друга на песни и стихи в похвалу прелести и любезности Цецилии.

Я.—Картина привлекательная! Такие невинные, нежные отношения с детскою душою могут быть только благотворными для художника; это соперничество поэта с музыкантом, наверное вызвало хорошие сочинения.

Берганца.—Разве ты не замечал, любезный друг, что все те, кто присвоивает себе поэзию только сухим и бесплодным

рассудком, считают и себя самих, и все, что с ними случилось и случается, чем-то в высшей степени особенным и чудесным?

Я.—Конечно! Они считают чудесным все, что происходит в стенах их собственной улиточной раковины; а так как подобным просвещенным особам не может встретиться ничего обыкновенного, то у них нет и разумения божественных чудес природы.

Берганца.—Так вот, и моя хозяйка имела глупость считать все, что ей встречалось, в высшей степени странным и значительным. Даже ее дети родились при особых обстоятельствах и духовных отношениях, и она ясно давала понять, какие странные контрасты и противоположные элементы соединялись в каком-то особенном смешении в умах ее детей. Кроме Цецилии, у нее было еще трое старших сыновей незначительного и тупого чекана, словно ходячая разменная монета, а затем—младшая девочка, не подававшая во всех внешних своих проявлениях никаких признаков чувства и разума. Таким образом одна только Цецилия действительно была одарена от природы не только глубоким пониманием искусства, но и гениальною способностью к художественной производительности. Будь у нее менее детский и простодушный нрав,—та торжественность, с какою относилась к ней мать, и постоянные уверения, что в ее лице родилась такая художница, какой еще не бывало на свете, легко могли бы сбить ее с толку и направить на ложный путь, с которого не так-то легко вернуться, в особенности—женщине.

Я.—Как, Берганца, ты тоже веришь в неисправимость женщин?

Берганца.—Всей душой! Всех странных, непомерно образованных или духовно окоченевших женщин,—по крайней мере, после двадцати пяти лет,—следует беспощадно отправлять в больницу для неизлечимых: больше с ними делать нечего. Цветущая пора женщины и составляет собственно ее жизнь, в которой она чувствует себя вдвойне возбужденной никогда не утомляющимися силами и жадно воспринимает своей душою все проявления этой жизни. Молодость окружает все явления словно ореолом пылающего пурпура, так что они представляются упоенному радостью взору просветленными и блестящими, а вечная весна украшает сладко-благоухающими цветами даже терновые кусты. Не какая-нибудь особенная красота, не какой-нибудь необыкновенный ум,—нет!—а только тот цветущий возраст, только то особенное, или во внешности, или в звуке голоса, или еще в чем-нибудь, что может только обратить на себя мимолетное внимание, повсюду доставляет девушке поклонение даже умных людей, так что она выступает среди старших пред-

ставительниц своего пола словно в триумфе, как царица праздника. Но после злополучного поворотного пункта сверкающие краски исчезают, и с появлением той холодности, которая в каждом удовольствии убивает самое приятное для души, теряется также и подвижность ума. Ни одна женщина не в силах изменить тех стремлений, какие были у нее в золотое время, которое одно только и представляется ей жизнью, и если она в ту пору была увлечена ошибками ума или вкуса, то эти ошибки она унесет с собою и в могилу, хотя бы светский тон и современная мода и заставляли их старательно скрывать.

Я.—Хорошо, Берганца, что тебя не слышат женщины, уже прошедшие поворотный пункт: не то тебе пришлось бы плохо.

Берганца.—Не верь этому, друг мой! Ведь женщины и сами в глубине души чувствуют, что в той цветущей поре заключалась вся их жизнь, так как только этим и можно объяснить ту глупость, в какой их справедливо упрекают,—что они скрывают свой возраст. Ни одна из них не хочет пройти за поворотный пункт; они этому противятся и упираются; они упорно борются за самое маленькое местечко по сю сторону заставы, которая, как только они через нее пройдут, навсегда закроет им путь в страну радости и веселья. Ведь все больше и больше появляется юных фигурок, и каждая из них, нарядившись в прекраснейшие весенние цветы, спрашивает: чего надо среди нас этой неукрашенной, этой печальной? И ей приходится бежать со стыдом и спастись в маленьком садике, откуда она может, по крайней мере, хоть посмотреть на эту блестящую весну. Над выходом из этого садика стоит цифра «30», которой они боятся, как ангела с огненным мечом.

Я.—Это очень живописно, но более живописно, чем верно. Разве не знавал я сам женщин более зрелого возраста, любезность которых заставляла забывать о недостатке юности?

Берганца.—Это не только возможно, но даже, признаюсь, нередко встречается; тем не менее, мое положение остается непоколебимо твердым. Разумная женщина, получившая в ранней юности хорошее воспитание, свободная от заблуждений и сохранившая от цветущей поры благотворное развитие ума, может служить тебе приятной собеседницей, если только ты захочешь держаться середины и откажешься от всяких высших требований; если она умна, то у нее не будет недостатка в остроумных замечаниях и оборотах речи; но эти замечания, вместо добродушного отношения к чисто-комическому, являются, большею частью, прикрытыми фальшивой блестящею внешностью выражениями внутренней досады и могут только на короткое время обмануть и позабавить тебя; если она красива, то ни-

когда не упустит случая пококетничать, и твой интерес к ней выродится в тот совсем не похвальный фавнизм (чтобы не сказать иного дурного слова), какого никогда не вызовет в мужчине девушка в цветущей своей поре, если только он не развращен в высшей степени.

Я.—Золотые слова! Золотые слова! Но этот полный застой, это упорство в ранних заблуждениях даже по ту сторону поворотного пункта, ведь это жестоко, Берганца!

Берганца.—Но это правда! Наши сочинители комедий очень хорошо это поняли, и потому наша сцена несколько времени тому назад была переполнена мечтательными и чувствительными старыми девами; это были печальные остатки того сентиментального периода, с которым совпадала их цветущая пора. Теперь это время давно уже миновало, и пора было бы заметить их Кориннами.

Я.—Ты конечно говоришь не о той превосходной Коринне¹⁾, поэтессе, увенчанной в римском Ватикане,—не о том прекрасном миртовом дереве, которое, выросши в Италии, распростерло свои ветви даже и на нас, так что мы покоимся в его тени, обвеянные цветочными ароматами юга?

Берганца.—Это сказано очень красиво и поэтично, хотя картина и вышла немножко преувеличенной: ведь дерево, простирающее ветви из Италии в Германию, действительно изображено в колоссальном стиле! Да, я говорил именно о той самой Коринне, которую изображают уже пережившею цветущую свою пору, видя в ней истинное утешение, настоящий бальзам для всех стареющих женщин, которым открыт хоть уголок поэзии, искусства и литературы, хотя им и следовало бы подумать о том, что они, согласно с моим правильным основным положением, уже в цветущую свою пору должны были быть такими же и не могут сделаться ничем иным. Да разве Коринна никогда не была тебе противна?

Я.—Ну, могло ли это быть? Хотя, конечно, когда я воображал, что встречаюсь с нею в действительной жизни, мною овладевало какое-то неприятное, нехорошее чувство: мне казалось, что я, находясь около нее, чувствовал бы себя как-то не в своей тарелке.

Берганца.—И твое чувство было совершенно правильно; если бы она стала меня гладить, то, как бы ни была прекрасна ее рука, я не мог бы не почувствовать некоторого внутреннего отвращения, которое обыкновенно портит мне

¹⁾ Героиня романа госпожи де-Сталь (1766—1817) «Corinne ou l'Italie» —тип гениальной, непонятой окружающими, женщины. В Германии этот роман приобрел особую популярность, благодаря переводу Фридриха Шлегеля.

аппетит—я говорю это только с собачьей точки зрения. По существу же, в судьбе Коринны заключается торжество моей теории, потому что ее ореол исчезает, как призрак, в блестящих чистых лучах юности, и она со своим отсутствием женственности, или, вернее, со своею искаженной женственностью, беспощадно уничтожается подлинно-женским стремлением к любимому человеку. Моей хозяйке очень нравилось изображать Коринну.

Я.—Что за глупость,—если она, по меньшей мере, не чувствовала в себе настоящего призвания к искусству!

Берганца.—Ничего подобного, друг мой! В этом ты можешь мне поверить. Моя хозяйка любила держаться на поверхности и достигла некоторого умения придавать этой поверхности такой блеск, который слепил глаза ложным светом, так что ее мелочность оставалась незамеченною. Поэтому она думала, что так как у нее в самом деле красивые руки, то она может быть и Коринной, и с тех пор, как прочла книгу о ней, стала больше обнажать грудь и руки, чем это прилично женщине в ее годы, и чересчур украшать себя изящными цепочками, античными камнями и кольцами, а также часто проводила по несколько часов, натирая свои волосы драгоценными маслами и заплетая их в красивые косички по образцу какого-нибудь античного головного убора той или иной императрицы. В этом ей очень помогали мелочные античные изыскания Беттихера¹⁾. Но мимические представления вдруг оборвались.

Я.—Как же это случилось, Берганца?

Берганца.—Ты можешь себе представить, что уже мое неожиданное появление в виде сфинкса дало этому делу порядочный толчок; тем не менее, мимические представления все еще продолжались, хотя меня на них уже не допускали. Иногда, по известному тебе способу, изображались даже целые группы; но Цецилию никогда нельзя было уговорить принять в них участие. Однако наконец, когда мать стала очень настаивать, а поэт и музыкант соединились друг с другом в стремительных просьбах, она все-таки согласилась в ближайшей «мимической академии» (так пышно называла моя хозяйка свои упражнения) изобразить святую, имя которой она носила. Как только она дала слово исполнить это, друзья с неутомимым рвением стали стараться достать и устроить все, что было необходимо для достойного и эффектного изображения святой любимой ими девушкой. Поэт разыскал очень хорошую копию святой Цецилии²⁾ Карло Дольчи, находящейся, как известно, в Дрезденской галерее, и так как он был искусным рисовальщиком, то

¹⁾ Филолог, директор Веймарской гимназии, Карл Беттихер (1760—1835).

²⁾ Лучшая картина Карло Дольчи (1615—1686).

сумел так точно нарисовать местному театральному портному каждую отдельную часть костюма, что тот получил возможность изготовить для Цецилии вполне подходящее одеяние; музыкант также устраивал что-то под секретом и говорил об эффекте, которым будут обязаны только ему. Цецилия, видя ревностные старания друзей, более, чем когда-либо соперничавших между собою в приятном обхождении с нею, стала все больше и больше интересоваться ролью, от которой сперва так упорно отказывалась, и уже с нетерпением ожидала дня представления, который наконец и настал.

Я.—Мне очень любопытно, Берганца, хоть я опять подозреваю тут какую-нибудь сатанинскую проделку.

Берганца.—На этот раз я поставил себе целью проникнуть в залу во что бы то ни стало. Я стал держаться около философа, и тот, в благодарность за мою помощь его плутовству, так ловко сумел во-время приотворить дверь, что я проскользнул туда и, никем не замеченный, занял место в подходящем углу. Через залу, наискось, протянут был занавес, и освещение хотя шло сверху, но не так, как раньше,—не из середины, озаряя предметы со всех сторон и делая их как бы прозрачными, а только с одной стороны. Когда занавес поднялся, все увидели, совсем как на картине Дольчи, святую Цецилию, живописно облеченную в странные одежды, сидевшую перед небольшим старинным органом; опустив голову, она задумчиво смотрела на клавиши, как будто искала телесного выражения для звуков, духовно носившихся вокруг нее. Она была совсем похожа на картину Карло Дольчи. Вдруг издали прозвучал продолжительный аккорд, пронесшийся в воздухе. Цецилия тихо подняла голову. Тут послышался, как бы на очень далеком расстоянии, хорал женских голосов—сочинение музыканта. Простые и в то же время, в своей чудной последовательности, странные и словно из другого мира звучащие аккорды этого хора херувимов и серафимов живо напомнили мне церковную музыку, слышанную мною за двести лет перед тем в Испании и Италии, и я почувствовал в себе такой же, как и тогда, священный трепет. Очи Цецилии, устремившиеся к небу, заблистали священным восторгом, а философ невольно опустился на колени и, подняв руки, голосом, идущим из глубины души, воскликнул: «*Sancta Cecilia, ora pro nobis!*»¹⁾. Многие из присутствовавших в истинном восхищении последовали его примеру, и когда занавес опустился, все, не исключая и многих молодых девушек, погрузились в тихое благочестивое созерцание; наконец общее громкое одобрение дало простор для выражения

¹⁾ «Святая Цецилия, моли бога о нас».

внутреннего чувства. Поэт и музыкант вели себя, словно одержимые, обнимая друг друга и проливая горячие слезы. Цецилию стали просить остаться на весь вечер в фантастическом одеянии святой. Но она с тонким тактом отклонила эту просьбу; когда же она вышла к гостям в своем обычном простом наряде, все бросились к ней с величайшими похвалами; в своем детском простодушии она не могла понять, за что, собственно, ее хвалят, и приписывала все глубокое впечатление картины эффектным распоряжениям поэта и музыканта. Только хозяйка была недовольна: она чувствовала, что ей, со всеми ее разученными по картинам и рисункам и тысячу раз повторенными перед зеркалом позами, никогда не вызвать даже и тени того впечатления, какое Цецилии удалось произвести с первого же раза. Она очень искусно стала доказывать, что Цецилии недостает еще очень многого для того, чтобы стать мимической художницею; это вызвало у философа потихоньку сказанное едкое замечание, что Цецилия вовсе не нуждалась бы в помощи, если бы мать отдала ей то, что ей самой, как мимической художнице, лишне. Хозяйка в заключение заявила, что частные научные занятия, а также изучение натур-философии, вынуждают ее временно приостановить свои мимические представления. Это заявление, сделанное с величайшею досадою, а также смерть одного родственника, вообще изменили все порядки в доме. Этот старик был одною из самых забавных фигур, какие мне встречались в жизни.

Я. — Чем же?

Берганица. — Он происходил от знатных родителей; а так как он мог кое-что нацарапать карандашом и напиликовать на скрипке, то ему в молодые годы стали внушать, будто он что-то понимает в искусстве. Он этому и поверил, и так долго и дерзко утверждал это о себе самом, что наконец и другие тоже поверили и добровольно предоставили ему известную тиранию в деле вкуса, на которую он в свои хорошие годы имел притязания. Но это не могло длиться долго, потому что его слабость вскоре была замечена. Между тем, он именно это время своего высшего воображаемого процветания считал началом короткого золотого века искусства и довольно грубо бранил все, что появилось впоследствии без его участия и без внимания к укоренившимся в нем детским правилам его профессии. Этот человек в обхождении с людьми был, как и его период, скучною посредственностью, а в своих художественных опытах, от которых не мог совершенно отказаться и которые конечно были очень жалки, являлся таким же забавным, как и в своих комических нападках на все, выходившее за пределы его маленького горизонта. Короче сказать, этот человек, кото-

рый при своем все еще значительном влиянии мог бы своими ложными понятиями об искусстве принести много вреда, в ту пору, когда он наконец, к счастью, умер, находился как раз в шестом возрасте.

Я. — Шестой же возраст — тощий Панталон
В трико, с очками на носу, с мешком
У пояса; для ссохнувшихся бедер
Штаны, что в молодости он носил,
Казались бы обширными, как мир.
Глубокий голос мужа обратился
В ребяческий дискант и стал похож
На кваканье¹⁾.

Берганица. — Ты хорошо знаешь Шекспира! Достаточно сказать, что этот комический старик, о котором я говорю, всегда в высшей степени хваливший все, что предпринимала моя хозяйка, теперь умер, и кружок на некоторое время расстроился, пока не вернулся из академии сын одного друга дома, получивший здесь место; тогда и дом моей хозяйки опять оживился.

Я. — Как же это случилось?

Берганица. — Одним словом, Цецилия вышла замуж за мосье Жоржа (так называл его чахоточный папаша, которого портрет, даже нарисованный водою на воде, все еще казался бы слишком резким), и свадебная ночь произвела ту несчастную катастрофу, которая привела меня сюда.

Я. — Как? Цецилия вышла замуж? А что же любезности поэта и музыканта?

Берганица. — Если бы песнями можно было убивать, то Жоржа, наверное, уже не было бы в живых. Хозяйка возвестила об его прибытии с большим торжеством, и это было необходимо, чтобы оградить его от насмешек, которые он мог бы вызвать своею неловкостью и своими до тошноты повторяемыми рассказами о ничего не значащих вещах. Он, видимо, рано познакомился с тою болезнью, которая привела беднягу Кампусано в госпиталь Воскресения; это, а может быть — и другие грехи молодости, вероятно, повлияло на его рассудок. Вся его фантазия вращалась вокруг событий его академических годов, а приправою служили ему, когда он находился среди мужчин, самые низкие непристойности, каких я не слыхивал даже в караульнях и кабаках; он с видимым удовольствием и большою радостью, не переставая, рассказывал их. Если же в обществе были дамы, то он отзывал то одного, то другого из мужчин куда-нибудь в угол и громким хохотом в конце своего рассказа да-

¹⁾ Любимые Гофманом стихи Шекспира из комедии «Как вам угодно».

вал обществу понять, что дело шло о какой-то непристойности. Ты поймешь, любезный друг, что такой нечистоплотный господин должен был вызвать отвращение и тошноту в людях более высокого образа мыслей.

Я. — Но Цецилия—детски-чистая Цецилия,—как могла она за такого отвратительного...

Берганца. — О, друг мой, коварны сети дьявола, который пользуется всяким случаем для того, чтобы в резких контрастах выразить свое презрение к людям, и от этих сетей не так-то легко избавиться. Жорж сблизился с Цецилией по соглашению с ее матерью. Любезностями, повидимому, незначительными, но хорошо рассчитанными, с опытностью лукавого сластолюбца, он сумел возбудить в ней чувственность, разными слегка прикрытыми непристойностями направить ее любопытство на известные секреты, которые словно волшебною силою привлекли ее к себе, и простодушная детская натура, завлеченная в этот губительный круг, стала жадно впитывать его ядовитые испарения и, отуманенная ими, стала жертвою злополучнейшей условности.

Я. — Условности?

Берганца. — Именно. Расстроенные денежные дела хозяйки заставили желать союза с богатою семьею, и ради этого все возвышенные перспективы и рассуждения об искусстве, вызывавшие столько красивых цветов красноречия и звонких фраз, полетели к чорту.

Я. — Но я все еще не могу понять, как Цецилия...

Берганца. — Цецилия еще никогда не любила, и теперь стала считать свою возбужденную чувственность высоким чувством; если ее закипевшая кровь и не могла совсем погасить ту божественную искру, которая прежде горела в ее сердце; то все-таки эта искра теперь только чуть мерцала и уже не могла вспыхнуть чистым огнем. Словом, брак состоялся.

Я. — А твоя катастрофа, любезный Берганца?

Берганца. — Теперь, когда все важное уже сказано, о ней можно рассказать в немногих словах. Ты можешь себе представить, как я возненавидел Жоржа. В моем присутствии он мог доводить свои противные ласки только до известного предела, а некоторые свойственные ему нежности я сейчас же прерывал сильным ворчанием; за сделанную однажды попытку пощечиною заставить меня замолчать я наказал его хорошим укусом в икру и конечно вырвал бы ее прочь, если бы можно было захватить зубами что-нибудь другое, кроме твердой кости. Человечишко закричал так, что его слышно было в третьей комнате, и поклялся убить меня. Несмотря на это, Цецилия все-таки продолжала меня любить; она стала просить за меня, но

взять меня с собою, как ей бы хотелось, нечего было и думать: все было против этого, потому что я укусил жениха в икру,—хотя Нерешительный Характер, иногда еще заходивший в этот дом, смело уверял, что икры Жоржа—понятие отрицательное, нечто несуществующее, а потому и не могут быть объектом преступления: ведь укусить «ничто»—невозможно и т. д. Я должен был остаться у хозяйки. Какая печальная судьба! В день свадьбы, поздно вечером, я потихоньку ушел из дому; проходя мимо ярко освещенного дома Жоржа, я увидел, что дверь открыта, и не мог устоять против искушения во что бы то ни стало еще раз, по моей давнишней привычке, проститься с Цецилией. Я проскользнул по лестнице вместе с поднимавшимися по ней гостями, и счастливая звезда натолкнула меня на ласковую Лизету, горничную Цецилии; она помашила меня к себе в комнату и вскоре принесла мне большой кусок жаркого. С гневом и досадою, а также и для того, чтобы хорошенько подкрепиться для предстоявшего мне, по всей вероятности, дальнего путешествия, я съел все, что она мне дала, и затем вышел в освещенный коридор. В толпе сновавшей туда и сюда прислуги и находившихся тут же гостей меня никто не заметил. Я стал осторожно все обнюхивать, и своим тонким чутьем вскоре обнаружил близость Цецилии; полуотворенная дверь дала мне возможность войти в комнату, и в ту же самую минуту из соседней комнаты вошла и Цецилия в великолепном венчальном уборе, с двумя подругами. Показаться ей сейчас же—было бы не умно; поэтому я прижался в углу и пропустил ее мимо себя. Как только я остался один, я почуял из соседней комнаты приятный запах, который и привлек меня туда. Я вошел—и очутился в превосходно убранной, благоухающей спальне. Алебастровая лампа изливала мягкий свет на все окружающие предметы, и я увидел, что на диване разложено красивое, богато отделанное кружевами, ночное платье Цецилии. Я не мог отказать себе в удовольствии его обнюхать. Тут мне послышались торопливые шаги в соседней комнате; я поспешил спрятаться в углу около кровати. Цецилия, вся разгоряченная, вошла вместе с Лизетою и в несколько минут переменяла свой богатый убор на простую ночную одежду. Как прекрасна была она! Я с тихим визгом выполз наружу. «Как? ты здесь, мой верный пес?»—воскликнула она. Повидимому, мое внезапное появление в этот час показалось ей чем-то призрачным: она вдруг побледнела и, протянув ко мне руку, как будто хотела убедиться, что это в самом деле я, а не привидение. Должно быть, у нее явилось какое-то странное предчувствие,—слезы брызнули у нее из глаз, и она сказала: «Ступай, ступай отсюда, верный пес; теперь я должна покинуть все, что мне

до сих пор было дорого, потому что у меня останется он; ах, они говорят даже, что он заменит мне все; он и в самом деле очень хороший человек, он меня любит, хотя иногда... но ведь я этого не понимаю... Ступай же, ступай!» Лизета отворила дверь, но я заполз под кровать; Лизета ничего не сказала, а Цецилия этого не заметила. Она осталась одна и вскоре должна была отворить дверь нетерпеливому жениху; он, кажется, был пьян, говорил самые низкие непристойности и приставал к нежной невесте с грубыми ласками. Когда он бесстыдно, с ненасытимой похотью расслабленного сластолюбца, обнажил самые тайные прелести целомудренной девушки, которая, словно жертвенный агнец, с тихими слезами страдала под его грубыми руками, я пришел в бешенство и невольно зарычал—но этого никто не слышал. Он схватил Цецилию на руки и хотел отнести на постель, но вино действовало уже сильнее, и он, вместе с нею, натолкнулся на столб у кровати и ушиб ей голову так, что она вскрикнула. Она вырвалась из его рук и бросилась в постель. «Милочка, да разве я пьян? Не сердись, милочка!» бормотал он заплетавшимся языком, сбросил с себя халат и хотел лечь с нею. Но она, в испуге от ужасного обращения жалкого развратника, видевшего в целомудренной и ангельски-чистой невесте только продажную девку, с терзающей душу горестью закричала: «О, я несчастная! Кто защитит меня от этого человека?» Тут я в бешенстве вскочил на кровать, сильно впился зубами в тощую ляжку этого жалкого человека и потащил его по полу к двери, а затем, сильным напором отворив ее, дальше, в сени. В то время, когда я терзал его так, что он весь покрылся кровью, он неистово кричал от боли, и эти страшные крики разбудили весь дом. Все ожило, слуги и служанки стали сбегаться с ухватами, лопатами, палками, но все смотрели на эту сцену молча, оцепенев от ужаса, и никто не осмеливался подойти ближе ко мне: они сочли меня бешеным и боялись моего губительного укуса. Между тем, Жорж, наполовину лишившийся чувств, стонал и кричал под моими зубами и ногами, а я не мог от него отвязаться. Тут в меня полетели палки и посуда; с треском стали разбиваться окна; стаканы и тарелки, оставшиеся от вчерашнего ужина, разбитые вдребезги, падали на пол, но ни один из этих предметов не попал в меня. Долго сдерживаемый гнев вызвал во мне жажду убийства; я хотел схватить своего врага за горло и загрызть его; тут в комнату вскочил кто-то с ружьем, и сейчас же выстрелил в меня; пуля просвистала как раз мимо моих ушей. Я бросил бесчувственного врага и побежал с лестницы. За мною, как неистовое войско, погналась целая толпа, ободренная моим бегством. В меня опять полетели метлы, палки, черепицы, и некоторые из них довольно сильно меня ушибли. Пора было убираться.

Я бросился к задней двери, которая, на счастье, была только притворена, и в одну минуту выбежал в обширный сад. За мною гнался целый дом—выстрел разбудил соседей; повсюду кричали: «Бешеная собака! Бешеная собака!» Брошенные в меня камни со свистом рассекали воздух... После трех неудачных прыжков, мне наконец удалось перескочить через стену, и я неудержимо понесся дальше, через поле, не давая себе ни минуты отдыха, и вот наконец благополучно добрался сюда и здесь странным образом нашел себе место при театре.

Я.—Берганца! Ты—при театре?

Берганца.—Ты же знаешь, что это—давнишняя моя привязанность.

Я.—Да, я припоминаю, что ты уже рассказывал своему другу Сципиону про свои геройские подвиги на сцене; что же, ты и теперь их продолжаешь?

Берганца.—Нет, совсем нет! Нынче я, как и все наши театральные герои, стал совсем смиренным и, так сказать, пригодным для общества. В былое время я, как верный пес рыцаря, швырял неприятеля на землю или впивался в брюхо дракону, а теперь я танцую под флейту Тамино и пугаю Папагено. Ах, друг мой, честной собаке очень трудно так перебиваться на свете! Но скажи мне, как понравилась тебе история свадебной ночи?

Я.—Сказать по правде, любезный Берганца, мне кажется, ты слишком мрачно взглянул на это дело. Я готов признать, что Цецилия, может быть, и в самом деле была предназначена природою к тому, чтобы стать художницею...

Берганца.—Чтобы стать художницею? Ах, друг мой, если бы ты услышал от нее только три звука, ты сказал бы, что природа вложила ей в душу самое таинственное очарование той священной музыки, которая приводит людей в восторг! О, Иоганн, Иоганн! Ты часто повторял эти слова! Но продолжай свои возражения, мой поэтический друг.

Я.—Не обижайся, Берганца! Я признаю возможным, что Жорж был, в сущности, животное (прости мне это выражение!). Но не могли ли душевные качества Цецилии уничтожить в нем эту животность? Тогда он, как и многие молодые сластолюбцы, мог бы сделаться порядочным и честным мужем, а она—хорошей женой? Таким образом все-таки была бы достигнута добрая цель.

Берганца.—О, да! Только послушай внимательно то, что я теперь тебе скажу. Некто владеет клочком земли, который природа с совершенно особенным благоволением напитала изнутри всякими чудными разноцветными слоями и металлическими маслами, а снаружи—благоухающими испарениями и огненными лучами, так что над этою благословенною землею поднялись пестрые, блестящие головки прекраснейших цветов, и их разнообраз-

ные ароматы, возносясь к небу словно в едином торжествующем хоре, славят благость природы. И вот, он желает продать этот превосходный клочок земли, и много находит таких, кто стал бы любить, питать и поддерживать благодатные цветы; но он думает, что цветы годятся только на украшение и что их аромат—лишь пустая забава, и отдает землю такому покупателю, который вырвет прочь цветы и насадит вместо них хороших овощей, картофеля и репы; они конечно полезны, потому что ими можно насытиться; но благодатные и благоуханные цветы погибли уже навсегда. Что сказал бы ты об этом землевладельце и об этом огороднике?

Я.—Чорт бы разорвал этого проклятого огородника своими когтями на тысячу кусков!

Берганца.—Совершенно верно, друг мой. Вот, стало быть, мы и согласны друг с другом, и мой гнев в эту проклятую свадебную ночь, которая навсегда останется для меня незабвенною, представляется в достаточной степени извинительным.

Я.—Послушай-ка, любезный Берганца! Ты только теперь коснулся предмета, который меня очень интересует, а именно театра.

Берганца.—Говорить о театре вообще мне свыше всякой меры противно: ведь это—одна из самых избитых материй с тех пор, как во всевозможных газетах стали появляться театральные статьи, и каждый, заглядывающий в них хотя бы и самым неопытным взглядом и без всяких предварительных знаний, считает себя призванным судить об этом предмете вкрясь и вкось.

Я.—Но ведь у тебя у самого столько вкуса, ты владеешь даже поэтической речью, и так как ты едва ли когда-нибудь воспользуешься своею лапою для писания, то мне и хотелось бы стать твоим писцом и записывать всякое твое слово, как только небо соблаговолит наградить тебя даром речи. Скажи мне: неужели не следует обращать внимания на намерение наших новых поэтов снова поднять театр из той тины, в которой он погряз? Ведь сколько прекрасных драматических произведений появилось в новейшее время, и...

Берганца.—Постой, любезный друг! Это стремление возвысить сцену до подходящего ей высокого положения и спасти ее из тины пошлости заслуживает живого участия и ободряющей похвалы со стороны всех, обладающих истинно поэтическим вкусом; но, не говоря уже о том, что этому стремлению все еще противится огромная масса людей, которые имеют на своей стороне чернь, или, вернее, сами являются чернью,—все равно, смотрят ли они на сцену из лож или из галереи,—негодность и глупость наших актеров и актрис, кажется, все больше и больше увеличивается, так что скоро станет уже совсем невоз-

можно дать им в руки какое-нибудь образцовое произведение, чтобы они не изорвали и не испортили его своими грубыми кулаками.

Я.—Твой приговор над героями нашей сцены я нахожу суровым.

Берганца.—Но это правда! Чтобы хорошенько узнать этих людей с внутренней стороны, надо—вот, как я,—некоторое время прожить с ними и часто быть немым наблюдателем в уборных. Какое прекрасное дело,—представляя какую-нибудь великую личность древнего или нового времени, сильно и правдиво изображенную поэтом, вложившим в ее уста слова, подходящие возвышенному характеру,—так вызвать ее к жизни, чтобы зрителю казалось, будто он видит этого героя действующим в лучшие его времена и может удивляться той высшей славе, до которой он вознесся, или печалиться об его гибели! Ведь можно было бы подумать, что вся фантазия актера должна быть всецело увлечена тем характером, который ему предстоит изобразить, что он сам должен обратиться в этого героя, которому надлежит и говорить и действовать именно так, а не иначе, и бессознательно вызывать удивление, изумление, восхищение, страх и ужас. А теперь послушай-ка этого героя за кулисами,—как он бранит свою роль, не прикасаясь к ней руками, как он утешается в уборной пошлыми шутками, когда наконец «страхнет» с себя принуждение возвышенного,—как он тем невнимательнее и пренебрежительнее относится к роли, чем она поэтичнее и, следовательно, ему непонятнее, и в этом находит своего рода удовольствие, и как он, считая себя выше так называемых знатоков, издевается над ними за то, что подобные глупые и непонятные штуки могут им доставлять детскую радость! То же самое надо сказать и о дамах, только их еще труднее заставить играть какую-нибудь экзотическую роль, потому что они требуют подходящего к своему вкусу блистательного костюма и ставят непременным условием, по крайней мере, один, по их выражению, «блестящий уход».

Я.—Берганца, Берганца! Опять нападки на женщин!

Берганца.—Но более, чем справедливые. Один из ваших новейших драматических писателей, давший истинно-поэтические произведения, которые, вероятно, только оттого не имели успеха на сцене, что эти жалкие подмостки слишком слабы для колоссальной ноши, так как закованный в латы гигант, герой минувшего, выступает совсем иначе, нежели придворный советник в вышитом мундире—так вот, этот самый поэт, когда ставилась одна из его пьес, быть может, слишком опасливо заботился о том, чтобы в отношении внешности, декораций и костюмов все было воспроизведено вполне согласно с его идеею. И вот, когда

одна всемирно-известная актриса ¹⁾, о которой прокричали, что она обладает высоко-поэтическим дарованием, в одном большом театре взяла себе в его новейшей пьесе роль, имеющую глубокое значение для целого, он пошел к ней и старался очень подробно и ясно изложить, как ей следует носить египетскую одежду цвета глины, длинную и обильную складками, так как именно такому необычному одеянию он придавал особенное значение. Чуть ли не два часа сряду он очень хорошо и глубокомысленно распространялся о полных значения египетских костюмах и особенно—о том из них, который был нужен для пьесы, и даже сам драпировался на разные лады случайно оказавшемуся под руками шалью; актриса терпеливо выслушала его—и дала короткий ответ: «Я попробую; если это ко мне пойдет,—хорошо, а не пойдет, так я оденусь по своему вкусу».

Я.—Ты конечно знаешь слабости героев и королей нашей сцены, любезный Берганца, и я согласен с тобою, что ни один актер в мире не в состоянии заменить внешними качествами отсутствие внутреннего глубокого чувства, так как только это чувство дает ему возможность вполне усвоить поэтический характер своей роли, и даже сделать ее как бы своею собственною личностью. Он может на минуту отуманить зрителя, но в его игре всегда будет виден недостаток правдивости, и он каждую минуту подвергается опасности, что его уличат во лжи и отнимут у него ложные прикрасы. Но все же бывают и исключения.

Берганца.—В высшей степени редко.

Я.—Но всетаки. Иногда—именно там, где их меньше всего ищут. Так, я недавно видел в одном маленьком театре актера, который с поразительною правдивостью играл Гамлета. Мрачная печаль, презрение к суетящимся вокруг него людям, постоянная мысль о том ужасном деле, за которое он должен отомстить по требованию страшного загробного привидения, притворное сумасшествие,—все это в самых живых чертах выступало из глубины его души. Он был и в самом деле тем, на кого «судьба наложила ношу, которой он снести не в силах».

Берганца.—Я догадываюсь,—ты говоришь о том актере, который, странствуя из города в город, напрасно ищет идеальной сцены, хоть бы в малейшей степени отвечающей тем справедливым требованиям, какие он, как образованный, мыслящий актер, предъявляет театру. Не думаешь ли ты (сказать мимоходом), что глубокое ничтожество обыкновенных наших актеров очень характерно выражается уже в одном том, что у нас хвалят, как нечто из ряда вон выходящее, мыслящего актера? Таким образом тот, кто действительно мыслит, как человек, которому бог

дал живую душу—или, по крайней мере, не боится мысли—тот является уже чем-то необыкновенным.

Я.—Ты прав, Берганца. Часто слово, которое у всех на языке, служит верным показателем того, как обстоит самое дело.

Берганца.—Впрочем, актер, о котором мы говорим, принадлежит действительно к редчайшим; но он часто поддается своим прихотям, и публика его большею частью не ценит, а товарищи прямо-таки ненавидят за то, что он никогда не унижается до их пошлости, до их грубых шуток, мелкого сплетничанья и бог знает чего еще. Словом, для наших нынешних подмостков он слишком хорош.

Я.—Да неужели же нет никакой надежды на улучшение нашей сцены?

Берганца.—Надежды мало! Я хочу даже снять с актеров часть вины и переложить ее на толпу свыше всякой меры глупых театральных директоров и режиссеров. Они руководятся таким основным положением: «Хороша та пьеса, которая дает полный сбор и в которой актерам часто аплодируют. Та или иная пьеса чаще других бывала именно такою; стало быть, чем ближе новая пьеса подходит к ней по своей форме, замыслу и выражению, тем она лучше, а чем дальше от нее отходит, тем хуже».—На сцене должны появляться новинки, и так как голоса поэтов не совсем еще умолкли и многие к ним еще прислушиваются, то нельзя не принимать на сцену иногда и таких произведений, которые не подходят под пошлую мерку повседневности. Но для того, чтобы не дать бедному поэту окончательно провалиться, чтобы хоть до некоторой степени подогнать его к тем условиям, которые на подмостках считаются необходимыми, господин режиссер доброжелательно берет его под свое покровительство и начинает «черкать» его пьесу. Это значит: отдельные речи, даже целые сцены, выпускаются или перемещаются, так что разрушается все единство целого, все осторожно и обдуманно подготовленные поэтому эффекты, и зритель, перед которым остаются одни только грубейшие мазки без всякого их соединения посредствующими красками, уже не может распознать, что, собственно, представляет эта пьеса. А режиссер очень рад, когда действующие лица выходят и уходят так, как по его мнению следует, и декорации меняются также «нормально».

Я.—Ах, Берганца! Ты сказал истинную правду. Ну, разве же не ужасно это тщеславие, порождаемое только глупейшею глупостью, когда вот такой молодец хочет стать выше произведения, которое поэт долго вынашивал в своей душе, обдумывая и соображая каждую подробность, прежде чем написать вполне законченное целое? Ведь именно в произведениях вели-

¹⁾ Имеется в виду знаменитая артистка Каролина Бетман (1760—1815).

ких поэтов внутренняя связь раскрывается только тому, кто способен понимать поэзию; нить, проходящая через целое произведение и прочно соединяющая всякую малейшую его часть с целым, становится видимою только взору настоящего знатока. Надо ли еще прибавлять, что это относится к Шекспиру более, чем к какому бы то ни было другому поэту?

Берганца.—Добавлю еще: и к моему Кальдерону, пьесы которого в мое доброе время в Испании приводили в восторг всю публику.

Я.—Ты прав: ведь оба они духовно родственны друг другу и даже часто высказываются в одинаковых образах.

Берганца.—Правда только одна. Но что ты скажешь о том среднем товаре, который теперь в слишком большом количестве выносится у вас на рынок? Его нельзя назвать прямо плохим,—в нем нет недостатка в удачных мыслях и образах, но их приходится, точно золотых рыбок, с трудом выуживать из воды, и испытываемая при этом скука совершенно притупляет ум, так что он уже почти не замечает минутного блеска какой-нибудь поэтической молнии?

Я.—Этот средний товар (к сожалению, я должен согласиться с тобою, что у нас его появляется слишком много) я предоставляю безусловно в распоряжение режиссеров: пускай они и упражняются на нем своими черными и красными карандашами. Ведь подобные произведения обыкновенно похожи на сивиллины книги, которые, сколько бы из них ни выбрасывать, все-таки остаются еще годными к употреблению, так что утрата остается незамеченною. Большею частью в них господствует также известная болтливость, так сказать, перенасыщенность, благодаря которой каждая отдельная строфа как бы порождает десяток следующих, и т. д.; к сожалению, тут влиятельным примером послужил один, ныне уже умерший, великий поэт, особенно—своими первыми стихотворными произведениями. Да, да! Этот средний товар можно «черкать».

Берганца.—Совсем зачеркнуть! Ему вовсе не следует появляться на сцене; в этом отношении я вполне разделяю твое мнение; но если его все-таки надо ставить на сцену ради капризной публики, постоянно требующей новых пьес, стало быть,—по нужде, то я даже и тут нахожу обычное «черканье» опасным, если не вовсе недопустимым. Ведь и у посредственного поэта бывают известные цели, и к ним он стремится иногда в таких сценах, которые непоэтическому уму легко могут показаться так называемыми вводными явлениями. Одним словом, милый друг,—для того, чтобы очистить подобное произведение в поэтическом горниле и привести в художественную связность содержащееся в нем золото, освободив его от шлаков, надо не

больше и не меньше, как самому быть хорошим поэтом и, следовательно, пользоваться правами мастера, которые приобретаются чистейшим вкусом и глубоким поэтическим опытом.

Я.—Конечно эта мерка не годится для театральных директоров и режиссеров. Но вместе со средним товаром иногда все-таки проскользнет и пьеса с поэтическими достоинствами, написанная жизненно и сильно, которая непременно должна подействовать на публику. Директор и режиссер ее вымеряли, нашли, что ее длина, ширина и толщина соответствуют правилам, а содержание, в полном согласии друг с другом, признали совершенно нелепым; но так как знатоки уже не раз требовали ее постановки, то они заранее радовались тому, что пьеса конечно будет освящена. Режиссер злонамеренно совсем устранился от содействия беспомощному автору, предоставляя ему явиться во всей своей естественной грубости, со всем незнанием театральных эффектов; вспоминая одни только первые сцены, он, господин режиссер, не мог удержаться от сострадательной улыбки, отражавшей в себе гордое сознание собственного превосходства и величия. И вот,—кто бы мог подумать?—эта превосходная, живая пьеса чрезвычайно понравилась публике; она всех наэлектризовала; благоговейное молчание сменяется громкими кликами восторга, вызванного неодолимою силою поэтической правды... Тут между директором и режиссером происходит комическая сцена: оба, немного сконфузившись, начинают сваливать друг на друга то мнение о непонятой ими пьесе, которое раньше высказывали совершенно открыто. А если еще случится, что и актерам достанутся в подобной пьесе небольшие рукоплескания, то и актеры переходят на сторону поэта, хотя исподтишка все-таки посмеиваются над неразумием публики, которая была до такой степени ослеплена превосходными личными качествами исполнителей, что даже в непонятной бессмыслице пьесы увидела что-то хорошее.

Берганца.—Совсем недавно я видел пример только что сказанного тобою. По настоянию любителей поэзии, на сцене была поставлена в нашем превосходном переводе одна из самых глубокомысленных и, вместе с тем, самых живых пьес высокопочитаемого Кальдерона де-ла Барка: «Поклонение кресту»¹⁾. И в публике, и за кулисами она имела совершенно такое же забавное действие, какое ты только что описал.

Я.—И я тоже видел представление этой пьесы; на публику она произвела несомненное впечатление; однако многие высокообразованные лица находили, что ее не следовало бы ставить, так как она безнравственна.

¹⁾ Эта постановка осуществлена была стараниями Гофмана.

Берганца.—Вот именно в этом приговоре и сказалась ваша нынешняя странность,—пожалуй, даже испорченность. По-моему, упадок вашего театра вообще начинается с того времени, когда вышею, даже единственной целью сцены стали признавать нравственное улучшение человека, обращая таким образом театр в какую-то дисциплинарную школу. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, так как за всякой шуткой виделась розга строгого школьного учителя, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они всецело предаются удовольствию.

Я.—Я чувствую сильные удары этой розги: неуместный смех быстро переходит в подобающий плач.

Берганца.—Вы, немцы, представляетесь мне похожими на того математика, который, прослушав «Ифигению в Тавриде» Глюка, тихонько потрепал восхищенного соседа по плечу и, улыбаясь, спросил: «Но что же этим доказывается?» Говорят, что все, кроме того, чем оно является на самом деле, должно означать еще нечто другое, что все должно вести к какой-то внешней цели, которую надо всегда иметь в виду, что даже всякое удовольствие должно быть чем-то другим, а не удовольствием, и служить для какой-нибудь физической или нравственной пользы, чтобы таким образом, по старому кухонному рецепту, приятное всегда соединялось с полезным.

Я.—Но ведь цель простого мимолежного увеселения так мела, что ты конечно захочешь поставить театру какую-нибудь высшую цель?

Берганца.—Для искусства нет цели более высокой, чем воспламенять в человеке такую радость, которая избавляет все его существо, как от нечистых шлаков, от всякой земной тревоги, от всякого принижающего гнета повседневной жизни, и возвышает его так, что он гордо и радостно поднимает голову и созерцает божественное, даже приходит с ним в соприкосновение. Возбуждение этой радости, это возвышение до той поэтической точки зрения, которая придает человеку веру в дивные чудеса чисто-идеального мира и даже роднит его с ними, при чем и обыкновенная жизнь в разнообразных и пестрых проявлениях своих просветляется и облагораживается сиянием поэзии,—вот, по моему убеждению, истинная цель театра! Без способности созерцать эти проявления жизни не как независимые одна от другой отдельные случайности, брошенные природою словно в бесцельной игре капризного ребенка, но как протекающие из целого и снова глубоко внедряющиеся в его механизм,—воспринимать их в свой внутренний мир и снова воспроизводить в самых живых красках,—не может быть драматического поэта; без этого напрасно стремление «подставить

зеркало природе и показать добродетели ее собственные черты, пороку—его собственный облик, а веку и телу времени—отпечаток его формы».

Я.—Сообразно с этим должна бы также проявляться и та наблюдательность, которой главным образом требуют от сочинителя комедий.

Берганца.—Непременно. Из точного наблюдения и восприятия индивидуальных особенностей отдельных лиц может возникнуть не более, как забавный портрет, который, собственно, может заинтересовать только в том случае, когда известен оригинал, и сравнение с ним дает возможность судить о практической умелости живописца. Но как в характере сценическом, в таком слишком верном портрете, и даже в лице, составленном из отдельных черт нескольких портретов, всегда будет замечен недостаток той внутренней поэтической правды, которая является только следствием созерцания людей с высшей точки зрения. Одним словом, драматический писатель должен знать не столько людей, сколько человека. Взор истинного поэта проникает в самую сокровенную глубь человеческой природы и господствует над всеми ее проявлениями, воспринимая ее разнообразные лучи своим умом и преломляя их как бы в некоторой призме.

Я.—Твои воззрения на искусство и театр, любезный Берганца, могут вызвать много возражений; но мне особенно понравилось то, что было сказано тобою о знании человека и людей: в этом я усматриваю причину, по которой драмы и комедии одного известного поэта, бывшего притом и актером, на короткое время получили такую высокую ценность, а вскоре затем были забыты; полное завершение его деятельности еще при жизни его до такой степени ослабило его крылья, что он уже не в состоянии был воспользоваться ими для нового полета.

Берганца.—На поэта, о котором ты говоришь, падает большая часть вины в том грехе, неизбежным последствием которого явилось падение нашего театра. Он был одним из корифеев той скучной, плаксивой, морализующей секты, которая водою своих слезных излияний стремилась потушить всякую загоравшуюся искру истинной поэзии. Он в изобилии рассыпал перед нами те запрещенные плоды, за вкушение которых мы заплатились раем.

Я.—Но ему нельзя отказать в известной способности к изображению жизненных картин...

Берганца.—...которая, большею частью, сама себя уничтожает в неестественном диалоге. Мне кажется, как будто он приспособлял к себе, точно чужое платье, живо воспринятые

индивидуальные черты отдельных личностей и затем начинал перекраивать и приукрашивать их до тех пор, пока они не подходили к его мерке, и таким образом создавал свои характеры. Но что делалось при этом с поэтической правдою,—об этом ты сам легко можешь догадаться.

Я. — Тем не менее, у него были, по большей части, благие намерения.

Берганца. — Надеюсь, ты употребил слово: «намерение» не в том высшем значении, какое придается ему в художественном языке, а только разумея под ним видимую нравоучительную цель пьес этого поэта; в таком случае я должен признать, что, независимо от какого бы то ни было искусства, от какой бы то ни было поэзии, эти пьесы, может быть, по своей цели и успеху, действительно могут быть поставлены наравне с великопостными проповедями, которые грозят безбожнику адом, а праведнику сулят небо; только поэт, как вершитель и исполнитель художественного правосудия, имеет на своей стороне то преимущество, что может, смотря по обстоятельствам, сейчас же действовать своим мечом. Награды и наказания, кошельки с деньгами и высокие чины, лишение гражданской чести и тюремное заключение, — все это уже готово раньше, чем поднимется занавес перед началом пятого действия.

Я. — Меня удивляет, что в подобных вещах замечается еще некоторое разнообразие.

Берганца. — Отчего же нет? Разве для наших поэтов не было бы превосходной и плодотворной задачей—обработать в целом цикле пьес десять заповедей? Две из них—«не укради» «не прелюбы сотвори» — уже очень благопристойно представлены на сцене; теперь надо бы так же благопристойно приспособить и другие, как, например, «не пожелай» и пр.

Я. — Немного времени тому назад это замечание звучало не так иронически, как теперь. Но как могло случиться, что это плаксивое нравоучительное направление, дошедшее до высшей степени невыносимейшей скуки, не привело к общему восстанию, не завершилось внезапной революцией, а только постепенно побледнело и угасло?

Берганца. — Я не думаю, чтобы вас, немцев, даже при сильнейшем гнете можно было увлечь к внезапному восстанию. Впрочем, обстоятельства переменялись, и дело пошло скорее и убедительнее, когда превосходный поэт, который еще не раз порадует вас самою сердечною радостью, поборол в себе справедливое отвращение к жалким подмосткам и рассказал нам со сцены сказку, похожую на сказку Гоцци о трех апельси-

нах¹⁾. Насколько он заботился о том, чтобы своею бесконечною поэтическою силою разрушить жалкий карточный домик,—это видно по тому впечатлению, по той настоящей революции всех расположенных к театру поэтических натур, какую вызвала его полемическая сказка, написанная в форме комедии; даже и теперь, когда все тогдашние отношения уже давно забыты, эта сказка читается с живейшим удовольствием, как вполне самостоятельное забавное произведение.

Я. — Я вижу, ты говоришь о «Коте в сапогах». Книга эта доставляла мне чистейшее удовольствие еще в ту пору, когда я был окружен злополучными явлениями того нравоучительного периода. Чего ты так запрыгал, Берганца?

Берганца. — Ах, это от веселья! Я хочу выбить у себя из головы все эти проклятые воспоминания о театре и доставить себе удовольствие никогда больше к нему не возвращаться. Охотнее всего я пошел бы к своему капельмейстеру.

Я. — Так ты не хочешь принять мое предложение и остаться у меня?

Берганца. — Не хочу уже потому, что я с тобою разговаривал. Вообще неблагоприятно обнаруживать перед кем-нибудь все таланты, которыми обладаешь, потому что тогда этот человек будет считать себя в праве пользоваться ими при всякой возможности. Так вот и ты, пожалуй, часто будешь требовать, чтобы я с тобою разговаривал.

Я. — Да разве я не знаю, что не от тебя зависит говорить, когда захочешь?

Берганца. — Да хотя бы и знал! Ты часто мог бы счесть мое упорное молчание за упрямство, не взирая на то, что в данную минуту я не могу выражаться по-человечески. Разве не часто требуют от музыканта, чтобы он играл, от поэта, чтобы он сочинял стихи в такое время и при таких неблагоприятных обстоятельствах, которые делают для него невозможным согласиться на эти требования, и в таком случае всякое уклонение считают упрямством! Одним словом, мои особенные дарования и качества уже слишком хорошо тебе известны, а потому и нельзя рассчитывать на более близкие отношения между нами. Кроме того, я уже нашел себе место, стало быть, об этом нечего больше и говорить.

Я. — Мне не нравится, что ты так мало мне доверяешь.

Берганца. — Ведь ты, кроме своих музыкальных занятий, также и писатель, поэт?

¹⁾ Первая театральная сказка Карло Гоцци (1720—1806).

Я. — Я лщу себя иногда надеждой...

Берганца. — Довольно. Вы все немногого стоите, так как чистый, одноцветный характер попадаете редко.

Я. — Что ты хочешь этим сказать?

Берганца. — Рядом с теми, кто появляется только во внешнем поэтическом уборе, рядом с вашими облизанными человечками, с вашими образованными бездушными и бессердечными женщинами попадают еще и такие люди, которые пестро раскрашены изнутри и снаружи; они сверкают различными красками, а иногда, как хамелеон, могут и менять свой цвет.

Я. — Я все еще не понимаю тебя...

Берганца. — У них есть голова, душа... но только посвященному голубой цветок¹⁾ охотно раскрывает свою чашечку.

Я. — Что это за голубой цветок?

Берганца. — Воспоминание об одном умершем поэте, который принадлежал к чистейшим из когда-либо живших. Иоганн говорил, что в его детской душе светились чистейшие лучи поэзии, и его тихая жизнь была гимном, который он дивными звуками пел высшему существу и священным чудесам природы. Его литературное имя было: Новалис!

Я. — Его всегда считали мечтателем и фантастом.

Берганца. — Оттого, что он в поэзии, как и в жизни, хотел только самого высокого, самого святого, и в особенности искренно презирал многих пестрых своих сотоварищей, хотя собственно ненависть и была чужда его душе. Потому-то у него и было много врагов, которые его преследовали. Точно так же я очень хорошо знаю, что его упрекали в непонятности и напыщенности, — хотя для того, чтобы его понять, нужно было только спуститься вместе с ним в самые глубокие глубины и оттуда, как из идущей в вечность шахты, вынести на свет божий те чудные сочетания, которыми природа объединяет все явления в одно целое; для этого однако у большинства не хватало внутренней силы и мужества.

Я. — Я думаю, что на ряду с ним вполне можно поставить одного из поэтов новейшего времени, — по крайней мере, в отношении детской души и истинно-поэтического ума.

Берганца. — Ты говоришь о том, кто с редкою силою заставлял звучать исполинскую северную арфу, кто с истинным талантом и одушевлением воззвал к жизни возвышенного ге-

¹⁾ «Голубой цветок» — намек на роман Новалиса: «Генрих фон-Офтердинген».

роя Сигурда¹⁾, так что он своим блеском затмил все бледные сумеречные огни нашего времени, и перед его могучим образом все панцыри, которые прежде принимались за героев, упали, как пустые и лишённые тела? Если ты говоришь о нем, то я с тобою согласен. Он господствует как неограниченный властелин в царстве чудесного, странные образы и явления которого повинуются его могучему волшебному зову, и... Но в эту минуту мне приходит на ум, в силу особого сочетания мыслей, картина, или, вернее, гравюра, которая, если ее истолковать не вполне согласно с тем, что она изображает, кажется мне выражением подлинного внутреннего существа поэтов, подобных тому, о котором мы только что говорили.

Я. — Скажи, любезный Берганца, что же это за картина?

Берганца. — У моей хозяйки (ты знаешь, я говорю о поэтессе и художнице-мимистке) была одна очень красивая комната, украшенная хорошими воспроизведениями так называемой Шекспировской галереи. Первая картина, как бы в виде пролога, изображала рождение Шекспира. Посредине лежит мальчик с высоким, серьезным челом, озираясь вокруг себя ясными, светлыми глазами; его окружают страсти, которые ему служат: отвратительные образы страха, отчаяния, тоски, ужаса наклоняются над ребенком, словно прислушиваясь к его первым звукам...

Я. — Как же применяется это к нашим поэтам?

Берганца. — Да разве нельзя эту картину, без всякой натяжки, истолковать так: смотрите, как природа во всех своих проявлениях подчиняется детской душе, как даже страшное, ужасное покоряется ее воле и ее слову, и признайте, что только ей дана эта чудодейственная сила!

Я. — С такими мыслями я действительно еще ни разу не смотрел на эту хорошо мне известную картину; должен признаться, что твое толкование не только вполне к ней подходит, но, кроме того, и очень живописно. Вообще у тебя, по видимому, очень подвижная фантазия. Но все-таки за тобою еще остается объяснение твоих так называемых пестрых характеров.

Берганца. — Это выражение не особенно пригодно для обозначения того, что я, собственно, под ним разумею, но оно порождено тою ненавистью, которую я питаю ко всем пестрым тварям моей породы. Часто я нападал на собаку только за то, что она была белая с бурыми пятнами и оттого казалась мне

¹⁾ Имеется в виду поэт Фридрих де-ла-Мотт-Фуке и его героическая трилогия «Герой севера» (1810).

каким-то презренным пестропятнистым шутком. Погляди же, любезный друг! Среди вас есть так много людей, которых называют поэтами и у которых нельзя отрицать ни ума, ни глубины, ни даже душевности; но, возбуждаясь всяким пошлым случаем повседневной жизни, они охотно отдаются во власть пошлости и старательно отделяют часы вдохновенного труда за письменным столом от всех прочих своих дел и занятий, — как будто поэзия есть нечто совсем иное, чем жизнь самого поэта! Они себялюбивы, своекорыстны, плохие мужья, плохие отцы, неверные друзья; а между тем, когда надо отдавать в печать новый лист, они в священных звуках вещают о священнейшем.

Я. — Но что нам за дело до частной жизни поэта, — лишь бы он был и оставался поэтом! Сказать откровенно, я разделяю мнение племянника Рамо, который предпочитает автора «Аталии» хорошему отцу семейства¹⁾.

Берганца. — Мне представляется просто роковым, что, говоря о поэте, всегда отделяют его частную жизнь — и от какой же другой жизни? как будто он какая-нибудь дипломатическая особа или вообще деловой человек! Никогда не убедят меня в том, что человек, вся жизнь которого не возвышается поэзией над пошлостью, над жалкими мелочами светских условностей, который не является одновременно и добродушным, и грандиозным — что такой человек — истинный поэт, создавший по внутреннему призванию, по глубочайшему душевному побуждению. Мне всегда хочется отыскать объяснение, каким образом то, что он проповедует, исходя из внешнего, сеет семя, действием живого ума и впечатлительной души созревающее в цветы и плоды. Отсутствие внутренней правды, большею частью, обличается каким-нибудь грехом, — например, хотя бы только безвкусицей, которое порождается принудительным влиянием чуждых украшений.

Я. — Так это-то и есть твой пестрый характер?

Берганца. — Именно! У вас есть — я чуть было не сказал: «был» — один поэт, произведения которого часто дышат благочестием, проникающим в душу и сердце, но во всем прочем он вполне может послужить оригиналом для того черного изображения пестрого характера, которое мною дано. Он себялюбив, своекорыстен, вероломен в отношении к друзьям, которые его любили и относились к нему добросовестно, и я смело утверждаю, что одно только усвоение и дальнейшее развитие определенной идеи, без всякого внутреннего призвания, побудило

¹⁾ Сравни. соответствующее суждение о Расине в «Племяннике Рамо».

его вступить на тот путь, на котором он и остался навсегда. Может быть, он досочиняется и до святого.

Я. — Это для меня — загадка.

Берганца. — Ну, и пускай эта загадка останется без разгадки. Ты не видишь на мне ни одного белого волоска — я весь черный: этому ты и можешь приписать мою глубокую ненависть ко всему пестрому. Но глупо было бы считать себя де-вой Марией.

Я. — Ты перескакиваешь на что-то новое?

Берганца. — Нет, напротив: я остаюсь при старом. Иоганн Крейслер однажды рассказывал при мне одному другу, как сумасшествие матери сделало сына одним из самых благочестивых поэтов¹⁾. Эта женщина вообразила, что она — дева Мария, а ее сын — непризнанный христос; он ходит по земле, пьет кофе и играет на бильярде, но скоро настанет время, когда он соберет своих верных учеников и поведет их прямо на небо. Деятельная фантазия сына нашла в сумасшествии матери предвстие своего высшего назначения. Он стал считать себя избранником Божиим, который должен проповедывать таинства новой, очищенной религии; с тою внутреннею силою, которая побудила его посвятить свою жизнь сознаваемому таким образом предназначению, он мог бы стать новым пророком или чем-нибудь в этом роде; но, по своей врожденной слабости, по привязанности к мелочам повседневной жизни, он нашел более удобным только в стихах намекать на это свое призвание — и прямо отречься от него, когда ему казалось, что оно неудобно для его гражданских отношений. Ах, друг мой! Ах!

Я. — Что с тобою, любезный Берганца?

Берганца. — Подумай о судьбе бедной собаки, осужденной, как говорится, выносить сор из избы всякий раз, когда небо соблаговолит наделить ее даром слова. Но меня радует, что ты так доброжелательно отнесся к моему гневу, к моему презрению к вашим лже-пророкам, — так я называю тех, кто, пренебрегая истинною поэзией, увлекается только ложным и заимствованным; меня радует, что ты признал мои чувства справедливыми. Повторяю тебе, друг мой: бойся пестрых!

В эту минуту свежий утренний ветерок пробежал по ветвям высоких деревьев, птицы пробудились ото сна и стали купаться в пурпурном сиянии, поднявшемся из-за гор и охватившем небо.

¹⁾ Поэт, о котором идет речь, — Захарий Вернер.

Берганца стал делать какие-то странные движения и прыжки. Его блестящие глаза словно метали искры; я встал; меня охватил страх, которого я не испытывал в эту ночь.

— Бойся—войсь—вау—вау—ау—ау!

Ах! Берганца хотел говорить, но его слова обращались в лай обыкновенной собаки!

С быстротою молнии бросился он прочь от меня и скоро я совсем потерял его из виду; только издали все еще доносилось:

— Бойсь—ойсь—хау—хау—хау!.. и я знал, что это значит.

Перевел с немецкого

П. О. Морозов



СОДЕРЖАНИЕ

	Стран.
Э. Т. А. Гофман. Критико-биографический очерк Е. М. Браудо . . .	7
Гофман в России. Статья П. Морозова	39

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ В МАНЕРЕ КАЛЛО.

Листки из дневника странствующего энтузиаста.

Введение	53
Предисловие Жан-Поля	57
I. Жак Калло	63
II. Кавалер Глюк	67
Введение	69
Кавалер Глюк	71
III. Крейсleriана	81
Введение	83
1) Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейсlera . .	89
2) <i>Ombra adorata</i>	95
3) Мысли о высоком значении музыки	98
4) Инструментальная музыка Бетховена	103
5) Крайне бессвязные мысли	111
6) Совершенный машинист	119
IV. Дон-Жуан	129
Введение	131
Дон-Жуан. Невероятное происшествие, случившееся со странствующим энтузиастом	133
V. Известия о новейших судьбах собаки Берганца	145
Введение	147
Известия о новейших судьбах собаки Берганца	151
(Перевел с немецкого П. Морозов).	
Библиография	209

БИБЛИОГРАФИЯ К ПЕРВОМУ ТОМУ

Русская литература о Гофмане:

- С. С. Игнатов: Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М. 1914.
Серг. Игнатов: А. Погорельский и Э. Гофман. Варшава. 1914.
Е. М. Браудо. Э. Т. А. Гофман. „Парфенон“. Пбг. 1922.

Русские переводы Гофмана:

Собрание сочинений избранных иностранных писателей. Редакция Ф. И. Булгакова. Издал Г. Ф. Пантелеев. Э. Т. А. Гофман. 8 томов. Спб. 1896—1899.

„Полное собрание сочинений Гофмана, переведенных и изданных под редакцией Н. В. Гербеля и А. Л. Соколовского“. Спб. 1873—74.
Издание это ограничилось четырьмя томами, в которые вошли „Сказки Гофмана“, „Повести Гофмана“, „Пьесы Гофмана“ и „Писем Гофмана“.

„Фантастические пьесы в манере Калло“ переведены в 1899 году Г. Ф. Пантелеевым. Спб. 1899.
„Фантастические пьесы в манере Калло“ переведены в 1899 году Г. Ф. Пантелеевым. Спб. 1899.
„Фантастические пьесы в манере Калло“ переведены в 1899 году Г. Ф. Пантелеевым. Спб. 1899.

Переводы отдельных рассказов из этого собрания:

- „Крейслериана“, перев. А. Страхова. В журн. „Артист“, 1894 г. №№ 38—40.
„Дон-Жуан“, „Кавалер Глюк“. Два рассказа из „Очерков в манере Калло“. Перев. С. С. Игнатова. Книгоиздательство „Геликон“. М. 1918.
„Музыкальные новеллы“. Перевод П. О. Морозова. Редакция и предисловие Е. М. Браудо. Изд-во „Всемирная литература“. Петербург. 1922.