

**ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА КОМИЧЕСКОГО
В НОВЕЛЛЕ Э. Т. А. ГОФМАНА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАДАНИЯ
КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА ИОГАННЕСА КРЕЙСЛЕРА»**

(Научный руководитель – М. С. Коржевская)

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) – писатель, художник, музыкант, капельмейстер, композитор, музыкальный критик. Один из самых значимых представителей позднего немецкого романтизма. Именно в его произведениях тема одиночества и неприятия романтического художника в реальном мире, ограниченном и подчиненном филистеру, достигла наибольшего трагического размаха.

Знаменитое двоemiрие Гофмана есть не что иное, как воплощенный мотив дисгармонии, диссонанса между высоким миром поэзии и прозаической реальностью. Гофман, будучи чиновником днем и художником ночью, не просто описывал романтическую дисгармонию, он ею жил. Это его собственные мысли и чувства выражены устами персонажа-двойника, капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, на страницах небезызвестной «Крейслерианы» (*Kreisleriana*, 1814). Этот короткий цикл, состоящий из шести фрагментов, представляет собой интересную смесь музыкальной критики и иронических размышлений о месте музыкального искусства в современном автору обществе. В изложенных от первого лица мыслях, хоть и подписанных именем Крейсlera, четко виден сам Гофман, то возносящийся к романтическим вершинам в процессе интерпретации великих музыкальных произведений своих кумиров – Бетховена, Моцарта, Гайдна, – то резко возвращающийся к реальности, вынужденный играть и сочинять для филистеров.

Таким образом, и здесь прослеживается характерное гофмановское двоemiрие, особенно заметное благодаря композиционному построению цикла: в качестве двух своеобразных «романтических вершин» выступают вторая и четвертая части – «*Ombra adorata*» и «Инструментальная музыка Бетховена» («*Beethovens Instrumentalmusik*»), являющиеся, по сути, критическими отзывами Гофмана на соответствующие музыкальные произведения, выражением высоких мыслей и восхищенных чувств. Однако, подобно тому, как художник, неизбежно спустившись с высот, куда подняла его фантазия, обнаруживает вокруг себя все тот же малоинтересный мир обыденной жизни, так и читатель, вместе с автором и капельмейстером Крейслером, вынужден возвратиться в реальный мир, выраженный фрагментами «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» («*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*»), «Мысли о высоком значении музыки» («*Gedanken über den hohen Wert der Musik*»), «Крайне бессвязные мысли» («*Höchst zerstreute Gedanken*») и «Совершенный машинист» («*Der vollkommene Maschinist*»).

Эти четыре части также содержат критику, однако направлена эта критика уже не в сферу искусства, а в сферу реальной жизни. Здесь Гофман всю использует свое излюбленное оружие в борьбе против филистера: комическое.

Многие исследователи немецкого романтизма (Р. Сафрански, А. В. Карельский, А. Б. Ботникова и др.) неизбежно касались темы комического у Гофмана в своих работах, и все они сходятся в том, что комизм этого автора является специфическим. Дисгармония, неудовлетворенность, неприязнь и неприкаянность – все это, накладывая определенный отпечаток на все в творчестве Гофмана, придает и комическому в его произведениях оттенок трагизма. Уже в названии самого первого фрагмента цикла, «Музыкальные страдания», содержится указание на тон всего повествования: мрачный, полный тоски и боли.

Традиционно принято выделять две формы комического: юмор и сатиру. Б. Дземидок в книге «О комическом» предлагает следующее их разграничение:

- Юмористический взгляд на жизнь неактивен и неагрессивен. Рядовые человеческие слабости, доказательства несовершенства жизни показываются здесь мягко, снисходительно. Это – нечто, с чем необходимо смириться, т.к. оно является неотъемлемой частью самой реальности. Таким образом, юмор предлагает философско-созерцательную позицию по отношению к выделяемым его средствами недостаткам.

- Сатирический взгляд на жизнь подразумевает последовательную и бескомпромиссную борьбу с демонстрируемыми явлениями. Сатира отказывается от терпимости и снисходительности юмора, безжалостно бичует худшие пороки человека и общества. Сатира имеет интеллектуальный характер и обладает ярко выраженной эмоциональной окраской [2, с. 99–101].

Выбор между этими формами зависит от отношения автора к описываемым явлениям действительности и от того, насколько, по его мнению, эти явления отклоняются от нормы. В силу специфической тематики и уже упомянутого трагического тона своих произведений, Гофман чаще всего останавливает свой выбор на злой и едкой сатире, используя целую палитру средств с целью уязвить «не музыкантов».

В этом смысле необходимо особо отметить самый первый фрагмент цикла, «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсера», так как здесь можно увидеть все приемы и средства создания комического, используемые Гофманом на протяжении цикла.

Комическое может проявляться на разных уровнях художественного произведения. Наиболее распространенными в творчестве Гофмана являются лексические средства создания комического. Фактически, любой художественный троп может выступать в качестве средства комического, в зависимости от ситуации и намерений автора. Однако комический эффект вызывается не столько с помощью тропов (они немногочисленны), сколько средствами общеупотребительной лексики, за счет несоответствия между внешне одобрительной и даже хвалебной оценкой и истинным критическим

содержанием высказываний. Соответственно, куда большего внимания заслуживают приемы комического, главными из которых являются ирония и сарказм. Именно им подчинены все используемые Гофманом языковые средства.

Ирония предполагает противоречие истинного смысла высказывания его очевидному смыслу, выражающемуся словами. Сарказм – это язвительная насмешка, высшая степень иронии, предполагающая немедленное раскрытие истинного смысла. В «Крейслериане» присутствуют оба приема, причем они гармонично уживаются порой даже в пределах одного предложения, незаметно переходя одно в другое.

«Музыкальные страдания» своим названием и формой повествования сразу отражают реальную позицию автора по отношению ко всему происходящему, и потому сарказм здесь намного более ярко выражен:

«Das Talent der Fräulein Röderlein ist wirklich nicht das geringste. Ich bin nun fünf Jahre hier und viertelhalb Jahre im Röderleinschen Hause Lehrer; für diese kurze Zeit hat es Fräulein Nanette dahin gebracht, daß sie eine Melodie, die sie nur zehnmal im Theater gehört und am Klavier dann höchstens noch zehnmal durchprobiert hat, so wegsingt, daß man gleich weiß, was es sein soll». («Талант же у барышень Редерлейн отнюдь не малый. Вот уже пять лет, как я здесь, из них три с половиной года – учителем в редерлейновском доме; за это короткое время фрейлейн Нанетта кое-чего достигла: мелодию, слышанную всего раз десять в театре и затем не более десяти раз повторенную на фортепьяно, она в состоянии спеть так, что сразу можно догадаться, что это такое»).

Однако ирония в качестве вспомогательного средства остается и здесь. Возьмем, к примеру, эпизод из самого начала фрагмента:

«Der Geheime Rat Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bei seinen vierteljährigen Dinés die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuß eingerichtet, und wer sich bei seinen Tees nicht himmlisch amüsiert, hat keinen Ton, keinen Geist und vornehmlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen etc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird». («Тайный советник Редерлейн – богатый человек; за обедами, которые он устраивает четыре раза в год, подаются прекраснейшие вина, тончайшие кушанья, все обставлено на самый изящный манер, и у того, кто не испытывает райского блаженства на его чайных вечерах, нет ни хорошего вкуса, ни ума и в особенности никакого понимания искусства. Последнее здесь тоже не забыто: наряду с чаем, пуншем, вином, мороженым и проч. всегда подается немножко музыки, которая поглощается изящным обществом с таким же удовольствием, как и все остальное»).

Здесь имеет место алогическое перечисление, призванное высмеять отношение филистеров к высокому музыкальному искусству: его значение снижается за счет того, что оно становится в один ряд с такими прозаическими элементами быта, как чай и мороженое. Во французском обозначении для слова «обед», призванном подчеркнуть изящество и возвышенность приемов в доме Редерлейна, также чувствуется явная ирония.

Значительный комический эффект достигается Гофманом путем переплетения текста исполняемой композиции с выкриками карточных игроков:

«– Ach ich liebte – achtundvierzig – war so glücklich – ich passe – kannte nicht – Whist – der Liebe Schmerz – in der Farbe etc.» («Я любила – сорок восемь – беззаботно – пас – я не знала – вист – мук любви – козырь, – и т.д.»).

В предложении непосредственно соседствуют высокое и низкое: оперная ария авторства Моцарта, призванная пробуждать человеческую душу для высших чувств, прерывается вставками из карточного жаргона. Для описания лишнего гармонии фальшивого пения в унисон автор находит возвышенное обозначение, объясняя, что у певцов «обнаружилась решительная склонность к древнегреческой музыке».

Особенно выделяется описание Крейслером своего жилища и многочисленных помех, возникающих там для занятий высокой музыкой. Здесь и описание девичьего пения как крика («schreien mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal: „Wenn mir dein Auge strahlet“»), и явно нелестное сравнение по силе легких флейтиста, «терзающего» инструмент, с племянником Рамо («schrägüber martert einer die Flöte und hat dabei Lungen wie Rameaus Neffe»), и ироническое обозначение производимых соседом-валторнистом звуков как «акустических опытов» («und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Hornist akustische Versuche»). Это описание призвано показать, что даже у себя дома Крейслер не может получить ни минуты покоя. Не только высший свет, но и рядовые горожане используют великое искусство музыки для отдыха и развлечения, не заботясь о качестве производимых звуков и оскорбляя этим чувствительные слух и душу романтического художника.

Своего апогея сарказм Гофмана достигает при полном олицетворений описании животных, которые, подобно хозяевам, также стараются «приобщаться к музыке»:

«Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster der Nachbarskatze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinaufjammernd, zärtliche Geständnisse» («Бесчисленные собаки в околоте начинают тревожиться, а кот моего хозяина, возбужденный этим сладостным дуэтом, вопит у моего окна; карабкаясь вверх по хроматической гамме, он делает жалобно-нежные признания соседской кошке, в которую влюблен с марта месяца»).

В этом отрывке особенно примечательно использование музыкального термина «chromatische Skala» применительно к кошачьему мяуканью и в сочетании с неологизмом «hinaufjammernd», составленном из слова «jammern» – «вопить, скулить» и приставки «hinauf», обладающей значением «вверх». Таким образом, кот «вопит, поднимаясь вверх по хроматической гамме».

Зарисовка оканчивается уже абсолютно парадоксальными мыслями о художнике, рисующем с закрытыми глазами, и музыканте, сочиняющем с ватой в ушах, что, правда, не помогает ему избавиться от «адского шума»:

«Was würde der Maler sagen, dem man, indem er ein Ideal malte, lauter heterogene Fratzensgesichter vorhalten wollte! Schlösse er die Augen, so würde er wenigstens ungestört das Bild in der Phantasie fortsetzen. Baumwolle in den Ohren hilft nicht, man hört doch den Mordspektakel» («Что сказал бы живописец, если бы к нему в то время, когда он пишет

идеальный образ, стали беспрестанно соваться разные скверные рожи? Закрой он глаза – он по крайней мере мог бы без помехи дописывать картину в своей фантазии. Но вата в ушах не помогает – кошачий концерт все-таки слышен»).

Последним поводом к использованию иронии является отношение Редерлейна к своей племяннице, единственной из всего этого общества, кто обладает возвышенной душой музыканта:

«Röderlein, welcher weder an die Unsterblichkeit der Seele noch an den Takt glaubt, hält sie für gänzlich unbrauchbar für die höhere Existenz in der Teegesellschaft, da sie in dieser durchaus nicht singen will und denn doch wieder vor ganz gemeinen Leuten, z. B. simplen Musikern, mit einer Anstrengung singt, die ihr gar nicht einmal taugt» («Редерлейн, не верующий ни в бессмертие души, ни в ритм, считает ее совершенно непригодной для пребывания в высоком обществе его гостей, ибо в этом собрании она решительно не хочет петь, а между тем перед людьми совсем низкого звания, например перед простыми музыкантами, поет с таким старанием, каковое ей вовсе не к лицу»).

Здесь вновь используется неожиданная и оттого комичная параллель бессмертия души и музыкального такта, создающая впечатление, что это два абсолютно соразмерных понятия (музыка и бессмертие души вполне естественно неразрывно связаны в сознании романтического художника, однако музыкальный такт является лишь одним из аспектов музыкального произведения, и сравнение его с такой всеобъемлющей позицией, как бессмертие души, гиперболично). Ироническое обозначение «Teegesellschaft», чайное общество, становится практически оскорблением: из представленного ранее описания чаепитий в доме Редерлейна, типичных для высшего общества, можно вынести основные стремления и ценности этих людей. Они любят удобство и веселье. Им чужды глубокие переживания и погруженность в чистое искусство. Они прозаичны и пусты, их занимает лишь перспектива вкусного угощения и приятного досуга. В их понимании, единственная возможная для музыки роль – развлекательная. Музыкальную композицию можно сыграть или послушать, когда скучно, а также скрасить ею карточную игру, являющуюся куда более трудным искусством. Вся абсурдность филистерского отношения к музыке выражена в пересказанном Крейслером мнении Редерлейна по поводу музыкального дара его племянницы:

«denn ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonikatöne, welche mich in den Himmel tragen, hat sie, wie Röderlein meint, offenbar der Nachtigall abgehört, die eine unvernünftige Kreatur ist, nur in Wäldern lebt und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf» («по мнению Редерлейна, эти долгие, ровные, звенящие гармонические звуки, которые возносят меня на небо, она явно переняла у соловья – неразумной твари, что живет только в лесах и отнюдь не может служить образцом для человека, разумного царя природы»).

Здесь ограниченность филистерского мышления доведена до апогея: отрицается самоценность искусства, утверждаются тотальная рациональность и практичность. Музыка может быть хороша как развлечение, но ни один уважающий себя человек не станет относиться к ней серьезно (эта мысль закономерно прослеживается в отношении к музыкантам как «людям совсем низкого звания»).

Из всех упоминающихся во фрагменте персонажей лишь двое – Готлиб и племянница Редерлейна – оцениваются Крейслером (а вместе с тем и автором) положительно. Они оба обладают музыкальным даром, но избегают выступлений перед «чайным обществом». Лишь в присутствии Крейсlera и других музыкантов они открывают свой незаурядный талант. Интересно, что сам Крейслер находится как бы между этими двумя мирами: вынужденный играть для общества, он все же всей душой тянется к истинным музыкантам. Однако и Готлиб, и племянница также не могут уйти от реальности: Готлиб – слуга в доме Редерлейна, играющий по ночам на старом фортепьяно, а племянница так же одинока в своих исканиях, как Крейслер. Это также напоминает о мотиве трагического двоемирия, о расколотости, о невозможности чистой поэзии.

Литература

1. Гофман, Э.Т.А. Крейсleriана / Э.Т.А. Гофман; пер. П. Морозова // Собрание сочинений: в 6т. – М., 1991. – Т. 1. – 446 с.
2. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
3. Hoffmann, E.T.A. Kreisleriana. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.