

КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В НОВЕЛЛЕ ГОФМАНА «ДОН ЖУАН»

(Научный руководитель – М. С. Коржевская)

Новелла «Дон Жуан» Гофмана – прежде всего критический отзыв на оперу Моцарта «Дон Жуан». Это подтверждается, в том числе, тем фактом, что она была опубликована в 1813 году в «Allgemeine musikalische Zeitung», издании, посвященном музыке и статьям о ней. Однако, в типично гофмановском стиле, новелла имеет свою собственную литературную ценность.

Описывая оперу Моцарта и впечатления от нее, писатель и здесь находит место для столь характерного для его произведений переплетения двух миров – реального и фантастического – и дает свою собственную трактовку вечного образа Дон Жуана, которая существенно отличается от интерпретаций, существовавших как до, так и после выхода новеллы.

Опера «Дон Жуан» выбрана Гофманом как кульминация музыкального искусства.

В основе сюжета новеллы лежит посещение неким странствующим энтузиастом театрального представления. Герой узнает о том, что сегодня играют оперу «Дон Жуан», и без промедления устремляется в ложу, странным образом соединенную с его отелем. Этот путь – из обычного номера в отеле, через потайную дверь и коротенький коридорчик в маленькую приватную ложу у самой сцены, куда можно попасть лишь одним способом, – сам по себе похож на переход из повседневности в мир искусства, из реальности – в мир воображения.

Поднимается занавес, герой удивлен и обрадован – совершенно внезапно ему выпала возможность в немецком городке услышать оперу в оригинале, по-итальянски. По мнению Гофмана, произведение искусства нужно воспринимать так, как его задумал автор, без какого-либо посредничества. Возможно, здесь есть намек на распространенную мысль о том, что итальянский язык очень музыкален сам по себе. К тому же, Италия является родиной оперы и – по меньшей мере, по представлениям романтиков, – родиной всех искусств. Донна Анна не говорит ни на каком другом языке, кроме итальянского, являясь своеобразным связующим звеном между затерянным в маленьком филистерском городке немецким энтузиастом и страной искусств: «Стоит мне, однако, записать по-немецки все сказанное ею, и каждое слово представляется мне фальшивым...» [1, с. 389].

Главный герой, «путешествующий энтузиаст» и, как выясняется по ходу новеллы, человек искусства, в реальном мире окружен самодовольными, ограниченными филистерами, для которых спокойствие – это самое главное в жизни. Обыватели не принимают того, что может нарушить их покой, в том числе – искусство: «Донна Анна, на взгляд одного из собеседников, проявила

чрезмерную страстность. На театре, по его словам, следует должным образом себя сдерживать, избегая волнующих крайностей» [1, с. 391].

Эта сцена после представления, а также «Разговор в полдень за общим столом вместо послесловия» демонстрируют пропасть, что лежит между поэтом и реальным миром. Поэт вынужден бежать от этого мира в мир фантастический, созданный романтическим воображением, туда, где искусство преображает жизнь и делает реальность не столь прозаической. Причем это справедливо не только и не столько для рассказчика, сколько для самого автора, Гофмана.

Главной частью оперы Гофман считает не слова, а музыку, которая, как чувствует автор, рассказывает совсем другую историю. «Отгораживая музыку от жизни, Гофман связывает ее с природой, называет ее “выраженным в звуках праязыком природы” и самым верным средством познания ее тайн» [3].

В своей трактовке оперы рассказчик Гофмана далеко уходит от реального ее содержания: «Если смотреть на поэму (“Дон Жуана”) с чисто повествовательной точки зрения, покажется непостижимым, как мог Моцарт задумать и сочинить к ней такую музыку... <...> постараюсь объяснить тебе, какими вырисовываются передо мной в музыке, независимо от текста, все перипетии борьбы этих двух натур (Дон Жуана и донны Анны)» [1, с. 392, 394]. В этих строках Гофман признается, что он пропускает музыку гениального композитора через себя и создает на ее основе свой мир.

Дон Оттавио превращается в главного антагониста: обывателя, не способного на душевные порывы, не желающего выходить за рамки обыденности. «Жеманный, разряженный, вылощенный человек», который не прибежал на помощь отцу невесты, ведь «ему надо было сперва принарядиться, и вдобавок он побаивается выходить на улицу ночью» [1, с. 387]. Он «спешит сыграть свадьбу, после того как небеса сняли с него опасный долг мстителя» [1, с. 391] – история с Дон Жуаном является для него лишь чередой неприятностей, от которых его так удачно спасает Провидение. Он готов мгновенно забыть о существовании Дон Жуана и ожидает того же от своей невесты, совершенно не понимая тех эмоций, что она испытывает.

Дон Жуан, в противоположность дону Оттавио, не может быть удовлетворен обыденностью. Гофман наделил его чертами, приближающими его к Фаусту. Он – титаническая личность, «любимейшее детище природы», противостоящее толпе «фабричных изделий», «нулей» [1, с. 393]. Он, как и Фауст, хочет от жизни большего. Не удовлетворенный смутными радостями, которые сулит загробная жизнь, «Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда, от которой бурливо бежит по жилам кровь, побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение» [1, с. 393].

Дон Жуан, подобно романтическому художнику, стремится найти свой идеал: «Враг рода человеческого внушил Дон Жуану лукавую мысль, что

через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства» [1, с. 393]. Но, как и художник, этот герой также вынужден потерпеть неудачу в своих исканиях. Поняв, что идеал недостижим на земле, Дон Жуан разочаровывается в единственном чувстве, которое он ставил выше всего, и начинает презирать не только человека, но и природу, и Бога. Однако в интерпретации Гофмана любовные похождения Дон Жуана превращаются не столько в бунт против творца, сколько в глумление над обывателем. Герой жаждет нарушить размеренную жизнь мещанина, разрушить его привычный быт, в котором так тесно романтическому художнику: «Глубоко презирал он общепринятые житейские понятия и язвил насмешкой тех людей, которые надеялись во взаимной любви, узаконенной мещанской моралью, найти хотя бы частичное исполнение высоких желаний, коварно заложенных в нас природой. <...> Соблазнить чью-то любимую невесту, сокрушительным, причиняющим неисцелимое зло ударом разрушить счастье любящей четы – вот в чем видел он величайшее торжество над враждебной ему властью, расширяющее тесные пределы жизни, торжество над природой, над творцом!» [1, с. 394].

Единственный выход из этого бесцельного бытия герой видит в низвержении в ад, ведь рай принадлежит творцу, против которого Дон Жуан бунтует. Разочарованный в земном и божественном, герой отказывается раскаяться и уходит, верный себе – презирая филистера и творца, который ему покровительствует.

И. М. Нусинов в «Истории литературного героя» замечает, что Гофман намеренно приписывает Дон Жуану черты современного ему романтического героя: «Дон Жуан Гофмана – замаскированный в испанские костюмы времен рыцарства немецкий романтик. Этот костюм понадобился Гофману для того, чтобы подчеркнуть, что трагедия этого романтика порождена не его современностью, а коренится в извечном конфликте божественного и демонического, противоречиями которого терзаются поэтические души» [4].

А. Б. Ботникова, правда, дает страшному концу гофмановского Дон Жуана интерпретацию, более близкую к оригинальной: «Стремление личности к безграничной свободе выступает в новелле как следствие “бесовского соблазна”. Впервые в романтической литературе писатель ставит вопрос о направленности сильной страсти. В конфликт вступают два начала: эстетическое и этическое. Дон Жуан заслужил свой страшный конец, потому что предался низким чувствам, “соблазнам здешнего мира”» [2].

Донна Анна близка Дон Жуану силой духа, «она тоже щедро одарена природой: как Дон Жуан в основе своей – на диво мощный, великолепный образец мужчины, так она – божественная женщина» [1, с. 394]. В интерпретации Гофмана, донна Анна не просто влюблена в Дон Жуана, но призвана самим небом подарить ему то, что он искал – «в любви, происками дьявола сгубившей его, открыть ему божественную сущность его природы и спасти от безысходности пустых стремлений» [1, с. 395]. Она должна показать ему ту искру, что заложена от природы в нем самом, открыть, что

божественность есть внутренний критерий романтического художника, а не некая метафизическая величина, которую нужно искать вовне (эту идею Гофман позже развивал и в других произведениях, в том числе – в новелле «Церковь иезуитов в Г.»).

Однако донна Анна слишком поздно входит в жизнь героя – она не спасает его. Зато он успевает подействовать на нее, зажечь адский пламень в ее душе, заставить ее увидеть мир таким, каким его видит он: «После того как, свершив злое дело, он собрался бежать, в нее, точно мерзкое, изрыгающее смертельный яд чудовище, впилося сознание, что она погибла. Смерть отца от руки Дон Жуана, брачный союз с холодным, вялым, ничтожным доном Оттавио, которого она прежде, как ей казалось, любила, и даже ненасытным пламенем бушующая в тайниках ее души любовь, что вспыхнула в минуту величайшего упоения, а ныне жжет, как огонь беспощадной ненависти, – все, все это раздирает ей грудь» [1, с. 395]. Она надеется вернуть себе прежний покой через гибель виновника терзающих ее страстей, но «этот покой означает конец ее собственного земного бытия».

Донна Анна перестает принимать окружающий ее земной мир, однако, в отличие от Дон Жуана, не отвергает царствия небесного.

Следует заметить, что в оригинальном произведении, опере Моцарта, ничего не говорится о смерти донны. Но Гофман, интерпретировавший не слова, а музыку, полагает именно такой конец неизбежным для своей Анны. Теперь, когда Дон Жуан открыл ей глаза на окружающий ее обывательский мир, на простоту и непритязательность людей, которых она раньше знала и любила, у нее есть лишь два пути: самой превратиться в Дон Жуана или уйти. Как избранница неба, она выбирает последнее: «Ей не суждено пережить этот год; дон Оттавио никогда не заключит в свои объятия ту, которую избрал своей невестой сатана, но чистота души избавила от его власти» [1, с. 395].

Граница между пьесой и реальностью в новелле становится размытой, когда в повествовании появляется артистка, исполняющая роль донны Анны: «Нет, словами не выразить моего изумления. Донна Анна в том самом костюме, в каком я только что видел ее на подмостках, стояла за мной, устремив на меня свой проникновенный взор» [1, с. 388-389].

Энтузиаст пытается объяснить это происшествие в своем письме ощущением его мгновенной духовной связи с артисткой, «тесными, таинственными узами, которые не позволяют ей, даже появляясь на сцене, разлучаться со мной» [1, с. 389]. Таким образом Гофман описывает мистическую связь, которая установилась между рассказчиком и актрисой, материализует ее. На протяжении всего представления, забыв о существовании других людей, они вели свой молчаливый диалог на расстоянии. Ложа, где происходит «встреча» – это воплощение того маленького мирка, в котором находились герои; то мысленное пространство, где взгляды и движения наделялись оттенками смысла и понимались безошибочно. На самом деле все это время артистка была на сцене и даже в антракте не могла прийти к герою, так как лежала без чувств. Но связь между

ними существовала. Здесь читатель впервые сталкивается с характерным для Гофмана мотивом двойничества: двойник артистки появляется в ложе, пока сама она находится за сценой без сознания.

Гофман проводит явную параллель между персонажами «пьесы» и «реальности» в новелле: Дон Жуан и донна Анна соотносятся с рассказчиком и артисткой. Причем последние двое ни разу не названы по имени – автор сознательно избегает этого: «Да (и она назвала меня по имени), то, что я пела, был ты, а твои мелодии – это я» [1, с. 390], – так передана реплика артистки в разговоре с рассказчиком. Артистка описана через имя персонажа, которого она играет. Это наводит на мысль, что рассказчик и актриса также являются двойниками – двойниками Дон Жуана и донны Анны. Также, Р. Сафрански отмечает, что «в своем воображении Гофман, естественно, примеряет на себя оба образа – и Дон Жуана, и страстного поклонника музыки, который, как оказывается, и сочинил оперы Моцарта» [6, с. 57]. Так, реальный Гофман имеет двойника в «реальности» новеллы – рассказчика, и оба они имеют двойника в «пьесе» новеллы – Дон Жуана. Здесь стоит также отметить, что письмо, которое пишет рассказчик, адресовано «другу Теодору». Вполне возможно, что под этим именем Эрнст Теодор понимает самого себя. Тогда рассказчик, двойник Гофмана, пишет это письмо самому себе.

Связующее звено между этими двумя романтическими художниками – артисткой и рассказчиком – это музыка. Они разговаривают на ее языке, непонятном обывателю. Благодаря музыке они узнают друг друга, они единственные в целом зале слышат в ней тайную, не выразимую словами историю. Но попытка полностью погрузиться в мир искусства привела артистку к гибели. Таково предостережение Гофмана юным пылким романтикам.

Представление окончено. «Отменное общество», собравшееся за ужином, возвращает энтузиаста из волшебного мира музыки обратно на землю, демонстрируя полнейшее непонимание глубинного смысла оперы. Он возвращается в ложу, пишет письмо другу и снова встречается ее, слышит ее последние, как потом оказывается, слова...

А. Б. Ботникова в своей статье о Гофмане отмечает мрачное послевкусие, оставляемое этой сценой новеллы: «Мысль о трагической обреченности высокого искусства особенно явственно звучит в заключительной сцене рассказа, где посетители гостиничного ресторана равнодушно досадуют на смерть артистки, лишившую их возможности в ближайшее время услышать “порядочную оперу”» [2]. Р. Сафрански предлагает трактовку новеллы, связанную непосредственно с жизнью самого Гофмана. Несчастно влюбленный в шестнадцатилетнюю Юлию Марк, в некоторых произведениях Гофман выводит идею надтелесной, чисто духовной любви: «На примере Дон Жуана Гофман инсценирует возвышенное отвержение телесного. <...> Надо пытаться ловить счастье с помощью иных средств, например, музыки. Потому-то донна Анна, соблазненная Дон Жуаном, но все же не соединившаяся с ним, и бежит в ложу для

приезжающих к рассказчику, всецело преданному музыке. “Ты меня понял, – шепчет она ему, – ибо я знаю, что тебе тоже открылась чудесная романтическая страна, где царят небесные чары звуков!”» Обладающий прекрасным телом совратитель низвергается в ад, «фиаско прекрасного тела становится триумфом прекрасного духа» [5, с. 56 – 57].

Итак, в этой новелле мы видим основные положения концепции искусства, предложенной Гофманом:

- искусство – метод постижения жизни и даже сама жизнь (умирает героиня – умирает актриса);
- искусство само является жизнью, но ни в коем случае не подделкой под нее, однако понять это дано не всем;
- очень важно воспринимать произведение искусства так, как его задумывал автор, без посредников, на языке оригинала;
- главное в искусстве не форма, но идея, чувство;
- воспринимать искусство, как и жить, можно только один-на-один; и то, и другое каждый интерпретирует для себя сам;
- божественное заложено в самой душе художника, что позволяет ему открывать божественное и вокруг себя;
- люди, ценящие покой выше божественного откровения, погрязшие в быте, не стремящиеся к идеалу, являются всего лишь одинаковыми фигурами, сошедшими с конвейера, они «перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру», т.е. только когда близость романтического художника может возвысить их.

Опера Моцарта «Дон Жуан» является кульминацией искусства, а главная тема оперы – любовь; любовь – высшее в жизни, венец бытия; любовь – главное орудие в борьбе божественного и сатанинского; любовь – способ достижения идеала наравне с искусством.

Литература

1. Гофман, Э.Т.А. Дон Жуан / Э.Т.А. Гофман; пер. Н. Касаткиной // Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. – М., 1967. – С. – 385-396.
2. Ботникова, А. Б. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Немецкий романтизм – диалог художественных форм / А.Б. Ботникова. – М.: Аспект Пресс, 2005.
3. Миримский, И. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман / И.В. Миримский // Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Э.Т.А. Гофман. – М.: Худож.лит., 1967. – С. 5-35.
4. Нусинов, И. М. История образа Дон Жуана // История литературного героя / И.М. Нусинов. — М., 1958. — С. 325–441.
5. Сафрански, Р. Гофман / Р. Сафрански; пер. В.В. Балакина. – М.: Молодая гвардия, 2005.
6. Скородумова, Л. Г. Проблема искусства и художника в творчестве Э. Т. А. Гофмана и некоторые тенденции ее развития в литературе XIX-XX вв.: учеб. пособие / Л. Г. Скородумова. – Курган: Изд-во Курганского государственного университета, 1998. – 71 с.