

СТАРАЯ И НОВАЯ МУЗЫКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ Э.Т.А. ГОФМАНА

(Научный руководитель – М. С. Коржевская)

Выдающийся немецкий романтик Э. Т. А. Гофман (Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann, 1776 – 1822) проявлял себя во всех видах искусства, но свое истинное призвание он видел в музыке. Когда Гофман пишет о музыке, в его произведениях наиболее явственно проступает близость романтическому духу. Все люди для писателя делятся на два типа, на музыкантов и нем музыкантов. И именно это – единственный критерий, имеющий для него значение.

Через сборник новелл «Серапионовы братья» («Die Serapionsbrüder», 1819–1821) тема искусства проходит красной нитью. Серапионово братство – это, в первую очередь, кружок романтических гениев. Все они – по меньшей мере поэты, а Теодор и Киприан, плюс к тому, еще и музыканты.

Первая новелла сборника – «Фермата», «написанная» музыкантом Теодором. Как и многие другие произведения в этой книге, она имеет такую же рамочную композицию, как и сам сборник: один человек рассказывает другому/группе людей некую историю.

Хотя действие новеллы начинается в Германии, в ней уже с первых слов чувствуется дух Италии, страны искусств. На картине, перед которой останавливаются двое друзей, запечатлена типично итальянская сценка, полная стереотипных элементов: *«Густо оплетенная зеленью беседка, уставленный вином и фруктами стол, за ним две итальянские дамы, сидящие друг против друга, одна из которых поет, другая играет на гитаре»* [здесь и далее цит. по: 1] («...eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauenzimmer einander gegenüber sitzend – die eine singt die andere spielt Chitarra» [здесь и далее цит. по: 2]). Это готовит читателя к собственно рассказу Теодора, где не только появляются две героини-итальянки, но и место действия на некоторое время переносится в Италию.

История Теодора начинается с маленького городка, где он жил в детстве, и который был, по его словам, *«крайне плох в музыкальном отношении»*. Провинциальное музыкальное общество описано здесь в той же манере, что использовалась Гофманом в «Музыкальных страданиях капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» («Фантазии в манере Калло», 1814): тут и ирония, и карикатура, и гипербола. Первое знакомство Теодора с музыкой проходит под руководством *«старого, упрямого органиста, простого ремесленника в искусстве, мучившего [его] скучнейшими фугами и токкатами»* («ein alt eigensinniger Organist, der war aber ein toter Rechenmeister und quälte mich sehr mit finstern übelklingenden Tokkaten und Fugen»), который, помимо всего прочего, презирает пение (точка зрения, которую Теодор, наставляемый учителем, даже начинает разделять). Однако именно он служит для Теодора

проводником в мир искусства, а любительские концерты, которые устраивает его дядя, являются духовными вершинами на его пути к пробуждению истинного музыкального дара, хотя теперь Теодор и понимает, насколько *«глупы и смешны»* они были.

Пение Теодор презирает не только и не столько из-за своего учителя, сколько из-за того, что его представление о нем складывается из единственного примера, который он видит перед глазами: фрейлейн Мейбель. Это пятидесятилетняя женщина, *«блиставшая когда-то в звании придворной певицы»* и до сих пор придерживающаяся той же манеры поведения, обладающая *«прескверным визжащим голосом»* и *«карикатурной наружностью»*. Это – карикатура на примадонну. Она ведет себя так же, как в молодости, когда была придворной певицей, не осознавая, что как ее собственное положение, так и времена поменялись. Несмотря на то, что ее пение невыносимо, она продолжает вести себя, как эксперт в этой области, а общество, за неимением ничего лучшего, продолжает ее в качестве такового воспринимать. Вот тот мир, в котором Теодор делает свои первые шаги в направлении искусства.

История, связанная непосредственно с картиной, начинается с появления в доме дяди Теодора двух молодых итальянских вокалисток.

Теодор – девятнадцатилетний немецкий юноша, который, несмотря на плохое музыкальное образование, обладает душой истинного художника, так что неудивительно, что вокалистки с первой же секунды производят на него колоссальное впечатление. Они еще не спели ни одной ноты, а он уже полностью захвачен ими – их красотой, их непохожестью, их чудесным языком, яркостью их нарядов. Когда же он узнает, что девушки обладают талантами в музыке – области, к которой он питает жаркий интерес, – его желание привлечь их внимание многократно усиливается.

Здесь, как во многих других новеллах Гофмана, искусство тесно переплетается с любовью; стремление к романтическому идеалу выражается через привязанность героя к девушке, которую он боготворит и ради которой готов преодолеть любые препятствия. Так, на сюжетном уровне искусство является орудием, которое помогает герою в борьбе за героиню, однако на уровне романтического подтекста героиня в сознании героя неразрывно связана с искусством, является его материальным воплощением.

Женственность Лауретты и ее музыкальный талант полностью захватывают душу героя. Когда Теодор слышит ее пение в первый раз, он уверен, что впервые познал настоящую музыку.

Теодор следует за девушками в столицу. Предложение ехать с ними воспринимается им как чудесное спасение от отчаяния и гибели, однако уже в самом начале пути романтические представления Теодора разбиваются о действительность: девушки едут в карете, набитой *«множеством корзин, ящичков, сундуков и тому подобной рухлядью, с которой, как известно, дамы даже в путешествии никак не могут расстаться»* (*«Kisten, Schachteln und Körben, von denen reisende Damen sich nie trennen»*), помимо вокалисток в ней находятся толстая неаполитанка Жанна (их горничная) и два мопса. Герой,

вместо того, чтобы *«сопровождать моих дам верхом, как подобало паладину-защитнику»* (*«die Damen wie ein beschützender Paladin zu Pferde begleiten»*), падает с лошади, повреждает ногу и оказывается вынужден забраться в уже и так переполненную карету, сгорая от стыда и доставляя прелестным спутницам немало неудобств: *«Вообрази себе громкие жалобы Лауретты, что ей неловко сидеть, острофы на мой счет Терезины, ворчание неаполитанки, вой и лай мопсов, мою боль в поврежденной ноге – и ты постигнешь все удовольствия моего желанного путешествия»* (*«...denke dir Laurettas Jammern über den unbequemen Sitz – das Heulen der Möpse – das Geschnatter der Neapolitanerin – Teresinas Schmollen – meinen unsäglichen Schmerz am Fuße, und du wirst das Anmutige meiner Lage ganz empfinden»*).

В данном конкретном произведении идея о воплощении в героине романтического идеала (или, скорее, стремления к нему) подчеркивается тем, что герой с легкостью меняет одну сестру на другую, как только начинает чувствовать, что вторая больше отвечает его представлениям об идеале. Хотя Теодор сразу обращает внимание лишь на более женственную Лауретту, образ скачущей на коне Терезины не выходит у него из головы. Эта девушка существует в материальном мире всего лишь мгновение, после чего остается с Теодором только в виде воспоминания. Она – уже не Терезина и не Лауретта. Она – муза и идеал, во имя которого Теодор продолжает творить свои произведения уже после расставания с сестрами. Он любит не самих сестер, но их символическое значение в качестве воплощенного идеала, что полностью осознается и подтверждается самим героем в последних строках новеллы: *«Счастлив композитор, который никогда не встретит вновь в земной жизни ту, которая с таинственной силой зажгла скрытую в нем искру гармонии!»* (*«Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben die wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte»*).

Это открывает возможность для дальнейшей интерпретации образов вокалисток. В начале четвертого отделения того же сборника Гофман представляет читателю эссе «Старая и новая духовная музыка». Форма произведения позволяет автору выражать свои мысли напрямую: вкладывая их в уста персонажей, он не облакает их ни в аллегорическую, ни в символическую форму.

Начало дискуссии кладет сообщение Сильвестра о том, что ему посчастливилось послушать мессу Бетховена в католической церкви, на что Киприан недовольно отвечает: *«Конечно, Бетховен написал гениальную по музыке вещь, но только никак не мессу. Где в ней, скажите, строгий церковный стиль, так поражающий в старинных композиторах?»* (*«Denn aufrichtig gesagt, Beethoven hat in seinem Hochamt eine gar hübsche, auch wohl geniale Musik geliefert, aber nur durchaus kein Hochamt. – Wo ist der strenge Kirchenstil geblieben!»*). Лотар добавляет: *«Очень бы хотелось мне уяснить, почему одни и те же части мессы часто разрабатываются различными композиторами в совершенно различных характерах, нисколько не похожих один на другой»* (*«Überhaupt möcht' ich wissen, worin die völlige miteinander*

kontrastierende Verschiedenheit des Geistes liegt, in dem die Meister die einzelnen Sätze des Hochamts komponiert haben?»). Друзья призывают на помощь Теодора, который, наравне с Киприаном, является более подкованным в музыкальном искусстве, нежели остальные.

Теодор подчеркивает, что *«молитва и религиозное размышление рождаются из глубины нашего духа, вследствие того настроения, в котором он находится в данную минуту»* (*«Das Gebet, die Andacht, regt gewiß das Gemüt, nach seiner eigentümlich in ihm herrschenden oder auch augenblicklichen Stimmung»*). В этом – суть любого искусства: каждый человек каждую секунду видит одну и ту же вещь по-своему. Здесь нет правильной и неправильной точки зрения. Однако у свободы интерпретации есть свои границы – по меньшей мере, в области церковной музыки: *«Из сказанного следует также и то, что, если композитор, вдохновленный тем или другим душевным настроением, принялся за сочинение мессы, то должен строго выдержать это настроение с начала до конца»* (*«Schon hieraus folgt, daß der Komponist, der, wie es stets sein sollte, von wahrer Andacht begeistert, zur Komposition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüts, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen <...> wird»*).

Теодор согласен с Киприаном в том, что новой духовной музыке не хватает гениальной простоты произведений старых мастеров. Современные композиторы стремятся выставить напоказ свой талант и свои умения. Как говорит Теодор, *«у них нет той гениальности и того самоотречения»*. Музыка утратила одушевлявшую ее идею, композиторы сосредоточены на форме, на «эффектах». Они желают блеснуть своими собственными возможностями, вместо того чтобы стремиться к духовным вершинам.

Киприан в своем ответе Теодору продолжает углубляться в природу музыки: *«...ни одно искусство не может быть ближе и родственнее духу, чем музыка и ни одно не нуждается для своего выражения в более эфирном и духовном средстве <...> Потому уже по самому существу своему музыка прежде всего должна быть орудием религии, святым средством в руках церкви»* (*«Keine Kunst, glaube ich, geht so ganz und gar aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur einzig rein geistiger ätherischer Mittel, als die Musik <...> Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden»*). Увы, музыка теперь вышла далеко за пределы церкви и начала обмирщаться, одновременно, впрочем, облагораживая обыденное.

Наиболее полно основная мысль Киприана выражается в следующем отрывке: *«Достойно замечания, что вскоре после того, как Гвидо Ареццо положил основание строгому изучению музыки как науки, она сделалась для схоластиков предметом сухой математической теории и начала терять свое высокое звучание. Дивные небесные звуки облеклись в земную плоть. <...> Музыкальные кропотуны зарылись в отыскивание вычурных гармонических тонкостей, и высокому искусству угрожала опасность сделаться почти ремеслом»* (*«Merkwürdig ist es, daß bald nachher, als Guido von Arezzo tiefer in*

die Geheimnisse der Tonkunst eingedrungen, diese den Unverständigen ein Gegenstand mathematischer Spekulationen und so ihr eigentümliches inneres Wesen, als es kaum begonnen, sich zu entfalten, verkannt wurde. Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; <...> die Meister vertieften sich in harmonische Künsteleien, und auf diese Weise hätte die Musik, zur spekulativen Wissenschaft entstellt, aufhören müssen Musik zu sein»).

Необходимо отметить, что ни Теодор, ни Киприан не отрицают достоинств новой музыки. Теодор, несмотря на все вышесказанное, утверждает, что *«настоящий гений сумеет даже при этом фигурном направлении остаться на высоте предмета и создаст, при искусной инструментовке, настоящую, достойную церкви музыку»* («es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bei der Anwendung des figuriertesten Gesanges, des ganzen Reichtums der Instrumente ernst und würdevoll, kurz, kirchenmäßig zu bleiben») и приводит в пример «Реквием» Моцарта, а Киприан в конце своего монолога заявляет: *«Если поверхностность и непонимание толпы доходят до того, что ей можно безнаказанно подсовывать фальшивую монету за золото, то это не уменьшает заслуги великих художников, в которых дух проявил свои истинные дары»* («Daß der Leichtsinn, der Unverstand mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete, daß endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist herrlich offenbarte»). Проблема для них заключается, опять-таки, в филистерском подходе к искусству вообще и к музыке – которая менее всего терпит подобное с собой обращение – в частности. Суть музыкального произведения заключается не в его формальных, нанесенных на бумагу материальных признаках, но в том, чего нельзя увидеть – можно только почувствовать: во вдохновении, в душевном подъеме, в духовной силе, которые всегда заключены в произведениях истинных романтических художников, будь это новое произведение или старое, простое или сложное, религиозное или мирское.

Вернемся к выведенным в «Фермате» образам сестер.

Лауретта капризна, непостоянна и эгоцентрична. Она воспринимает аккомпанемент как *«неизбежное зло»*. Она не умеет читать ноты, постоянно сбивается с такта и беспрестанно пытается украсить произведение чуждыми ему элементами, только чтобы продемонстрировать собственные умения: *«Настала последняя фермата, Лауретта хотела превзойти себя. Полились соловьиные трели, выдержанные ноты, невозможные рулады, словом, это было целое сольфеджио!»* («Die letzte Fermate trat ein. Lauretta bot alle ihre Kunst auf, Nachtigalltöne wirbelten auf und ab – aushaltende Noten – dann bunte krause Rouladen, ein ganzes Solfeggio!»). Терезина куда более веселая и спокойная. Она более подкована в теории и *«гораздо более смылит в строгом немецком стиле»* («sie hatte mehr Kenntniss und (so glaubte ich) mehr Sinn für deutschen Ernst»). Терезина не одобряет вольностей, которые позволяет себе ее сестра, и это роднит ее с Теодором: *«Чисто, ровно выдержанный тон, покоряющий душу одной выразительностью, без всяких украшений, – вот в*

чем состоит истинное искусство пения, и так понимаю его я» («Ich lobe mir die Mittel- und die tiefen Töne. Ein in das Herz dringender Laut, ein wahrhaftes Portamento di voce geht mir über alles. Keine unnütze Verzierung, ein fest und stark gehaltener Ton – ein bestimmter Ausdruck, der Seele und Gemüt erfaßt, das ist der wahre Gesang, und so singe ich»).

Характеры сестер очень явно соотносятся с описанием двух видов церковной музыки, которые Теодор и Киприан обсуждают в эссе. Лауретта – воплощение новой церковной музыки, которая стремится к эффектности формы, в то время как Терезина – это старая церковная музыка, простая и строгая, для которой важнее всего – духовная глубина.

Новелла, так же, как и эссе, подчеркивает превосходство старого стиля над новым, Терезины над Лауреттой: Теодору явно ближе стиль пения младшей сестры, и даже после того, как он разочаровывается в сестрах и оставляет их, отправляясь на поиски своего собственного музыкального стиля, образ Терезины на коне продолжает вдохновлять и направлять его: *«Поэтому вполне понятно, что мелодии, сочиненные нами самими, кажутся нам не более как отголосками когда-то слышанного пения любимой артистки, бросившей в нас первую искру священного огня. Мы как бы по-прежнему слышим ее и пишем под ее диктовку» («Gewiß ist es, daß, so angeregt, alle Melodien, die aus dem Innern hervorgehen, uns nur der Sängerin zu gehören scheinen, die den ersten Funken in uns warf. Wir hören sie und schreiben es nur auf, was sie gesungen»).*

Литература

1. Гофман, Э.Т.А. Серапионовы братья [Электронный ресурс]: проект «Собрание классики» / Э.Т.А. Гофман; пер. А. Соколовского / под ред. Е.В.Степановой, В.М.Орешко // Собрание сочинений в 8-ми томах. – СПб, 1885. – Т. 1-2. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gofman_e_t/text_1821_serapionovy_bratya.shtml. – Дата доступа: 20.03.2020.
2. Hoffmann, E.T.A. Die Serapionsbrüder [Elektronische Ressource]: Volltextbibliothek / E.T.A. Hoffmann / Poetische Werke in sechs Bänden. – Berlin: Aufbau, 1963. – Band 3-4. – Zugriffsmodus: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Die+Serapionsbr%C3%BCder>. – Zugriffsdatum: 20.03.2020.