

ПОЕЗИЯ И ИСТИНА У Е. Т. А. ХОФМАН

(По случай 200-годишнината от рождението на писателя)

Богдан Мирчев

Освен Гьоте, Шилер и Хайне Е. Т. А. Хофман е може би единственият немски писател от първата половина на миналия век, който е бил четен с увлечение и за когото се е дискутирало и във Франция, и в Англия, в Русия и в Америка. Е. А. По, Дикенс, Бодлер, Мюсе, Балзак, Достоевски, Пушкин и Гогол — у всички тях връзката с идейния свят и художествената образност на Хофман е неоспорима. В някои случаи тя се изразява и в пряко, трайно влияние върху собствения творчески натюрел (у Е. А. По например). Мнозина литературни критици от най-висок ранг — сред тях Белински и Херцен — пишат възторжено за творческото дело на този удивителен писател от епохата на романтизма. Застъпничеството на тези критици в полза на Хофман в никакъв случай не е било излишно, тъй като лаконичното „отличен в службата, като поет, като композитор и художник“, което е изписано на надгробната му плоча, определено не изразява всеобщото мнение, което са имали за творчеството му личности с неоспорима компетентност в областта на литературата и културната история. В своята „Естетика“ например Хегел твърди, че Е. Т. А. Хофман е един от онези писатели, „които са говорили със словата на болния дух и са отнесли поезията към мъглявото, суетното и празното“¹. Гьоте съжалява за това, че „болзенните творби на този страдащ човек дълги години са били действени в Германия“ и отбелязва, че „всеки загрижен за изграждане на нацията човек би трябвало да съжалява за това“². Пред вид на рязкото, отрицателно отношение на Гьоте към немския романтизъм, изразено и в прочутата му сентенция — „Класическото е здравото, а романтическото е болезнено“, тази оценка на ваймарския класик не би трябвало да ни учудва. Именно в творчеството, пък и в живота на Хофман следите на болезненото са особено ярки. Интересен е обаче фактът, че творбите му стават обект на остра критика и в лагера на романтизма, към който несъмнено принадлежи и самият той. Тук може би най-категоричен е Уолтър Скот. При това създателят на историческия роман използва в много свои произведения неща, типични и за творбите на „немския разказвач на призрачни истории“: романтически внушения при изграждане на фабулата и образите на героите, фантастически и тайнствени елементи. За Хофмановото творчество Скот пише: „Неговите произведения . . . не трябва да се сочат като пример за подражание, а по-скоро като предупредителни табла, които правят за нас нагледно това, как най-плодоносната

¹ Цит. по Hoffmanns Werke. Band I. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. III.

² Eckermann. Gespräche mit Goethe, цит. по Г. Шнайдер, вж. по-горе, с. III.

сила на въображението може да бъде изчерпана поради една лекомислена склонност към разхищение.¹ Напълно в духа на една морализираща тенденциозност шотландският разказвач съзира в Хофмановото творчество упадъчност и порочност — беда, за които ще го упрекват и мнозина други.

Цитираните слова на У. Скот навеждат мисълта към проблемите за връзката между лична съдба и творческо дело, между характер на художника и използвания от него начин на пресъздаване. Универсалното художествено наследство на Хофман, неговият кратък, изпълнен с дълбоки преживявания и превратности живот, задълбочените му саморефлексии безспорно са дали възможност за интересни наблюдения във връзка със споменатия кръг от проблеми. Дълбоко впечатляващата своеобразност на неговите литературни творби е несъмнено продукт на едно необикновено творческо дарование. В тях елементите на случайното и особеното се превръщат в маркировка по пътя към всеобщо-значимото.

Жизнен път и творчество у Хофман, както и у много други автори, са неотделими. Въпреки заплетените фабули, въпреки фантастичното и абсурдното в неговата художествена образност връзката с конкретно преживяното навсякъде е очевидна. Сам Хофман отбелязва в своя дневник: „Виждам собственото ми аз сякаш през стъкло, което множи изображенията. Всички образи, които кръжат около мен, са моето аз и аз се дразня заради техните действия.“²

За да видим днес Хофман, 200 години след рождението му, трябва да съберем тези многолики изображения в едно и да го обозрем както в лъкатушенията на краткия му житейски път, така и в съвременната проекция на неговото творческо дело.

Роден на 24. I. 1776 г. в Кьонигсберг, в някогашна Източна Пруссия, Ерст Теодор Вилхелм Хофман (по-късно ще приеме като трето име Амадеус, в преклонение към своя музикален кумир — Моцарт) долавя твърде рано в своя живот злокобните удари на съдбата. Те ще отекват често по жизнения му път и ето защо не трябва да ни удивлява фактът, че Петата симфония на Бетховен има в лицето на този музикално надарен писател и художник един великолепен тълкувател. На 4-годишна възраст той се сбогува завинаги с баща си — способен юрист и непоправим бохем. (Причина е разводът на родителите му и пълното безразличие на бащата към съдбата на сина.) За малкия Хофман това е раздяла с естественния пример за подражание на един син. „И най-лошият баща е все пак много по-добър от всеки добър възпитател“, ще изповяда по-късно котаракът Мур, герой на едно от най-известните му произведения. Хофман израства в дома на роднини, възпитаван от порядъчния си, но твърде безличен и оеснафен вуйчо. Тягостната атмосфера в дома, в който не става нищо интересно, липсата на топлина, оставят трайна следа в съзнанието на впечатлителния младеж. „Моята младост“, разказва капелмайсторът Крайслер — един от известните герои на Хофман и несъмнено изразител на авторови идеи, „прилича на пуста ливада, без цветя, без дух и душевност, упоиваща в безутешното си еднообразие“³. Очевидно спомени от нерадостното детство, в което роднини и възпитатели с прусашка твърдост са потискали всяка проява на младежко лекомислие и веселие, се наслояват дълбоко в душата на автора и обуславят мрачния колорит на голяма част от творбите му. Интересни самонаблюдения прави самият Хофман: „Всяко силно психическо изживяване“, пише той в дневника си, „по което и да е време

¹ Цит. по Hoffmanns Werke. Band I. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. III.

² Цит. по Kurt Willimczik. E. T. A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltung. Berlin, 1939. S. 8.

³ J. E. Hitzig. Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 15.

от развитието на човека, оставя може би някакво зърно, кълин, който избуява с разцвета на умствените способности и така у нас продължават да живеят всичката болка и радост от часовете на нашето зазоряване.¹ За юношата Хофман в дома има само едно единствено донякъде забавно нещо — „музикалните забавления“ на роднините му. Задължен да присъствува на тях, той търси действително забавното — странните гримаси на захласнатите музикални лаици и причудливата игра на техните сенки по стената. Тогава Хофман добива първите впечатления за това, което по-късно ще стане за него особено сполучлива форма за художествено изобразяване — гротеската. Интересът към музиката, който царя в дома на роднините му, както и постоянните занимания култивират у него изтънчен музикален вкус, удивително изпълнителско умение. От ранна възраст Хофман търси в музиката забора на тягостното ежедневие, чрез нея той открива света на прекрасното, за него тя е „най-романтичното от всички изкуства, възвишеният език на непознатия свят на духовете“². Още първите му опити за композиране го изправят пред проблема, който поражда понякога дълбок конфликт у творческата личност — осъзнавана немощ за формално-художествено изобразяване на възникващите образи във вътрешния мир на художника. „Непознати мелодии, които никога не съм дочувал, пронизват вътрешния ми мир. Но опитам ли се сам да ги изпея или пък да ги изсвирия на пианото, всичко, така ясно дочуто преди това, се превръща в смътно, объркано предусещане“, пише Хофман в дневника си.³ Не е ли това досущ кризата на Адриан Леверкюн от „Доктор Фаустус“ на Томас Ман, заради чието преодоляване изглежда приемлив дори рискът на съюзяване с демоничното? Впрочем за младия Хофман демоничните сили властвуват в неговото непосредствено обкръжение. На горния етаж в родната му къща живее умопомрачената майка на тогава още невръстния най-голям драматург на немския романтизъм — Захариас Вернер. Необикновено-загадъчното и ужасяващото в думите и действията на тази нещастна жена става за него трайно възприятие, което той се опитва да потисне ту чрез присторена веселост, ту чрез необуздан полет на фантазията, при който възникват удивителни рисунки.

По-нататъшният жизнен път на Хофман би трябвало да го доведе до обезпеченото ежедневие на високопоставен чиновник, в което блаженствува вуйчо му. Той следва право, поеле започва да се изкачва по стълпалата на юридическата кариера, подпомогнат както от своята акуратност и трудолюбие, така и от влиятелни роднини и приятели. Когато Хофман е студент в университета на родния си град Кьонигсберг, неговият велик съгражданин Имануел Кант е в апогея на славата си: лекциите му привличат студенти от всички факултети. Но Хофман бяга от тях, избягва също така всеки разговор на колегите си, свързан с религията, държавното устройство и политиката, твърди, че не разбира „мърдеча“ Кант и изпитва особена неприязън към стремежа за изграждане на каквато и да е философска система.⁴ По същото време философските идеи на Кант предизвикват дълбока криза у един от най-надарените немски драматурзи, у връстника на Хофман — Хайнрих Клайст. Този фанатик на делото, потресен от Кантовия агностицизъм и най-вече от идеята за привидност на света, си внушава, че е загубил реалното поле за действие, а с това и смисъла на живота си. Хофман обаче не си съставя програма за действие, нито пък се опитва да се опре на някаква философска конструкция, затова и не преживява някакъв идеен крах. От тягостните моменти в своето ежедневие той бяга в света на изкуството — прекарва

¹ Цит. по същото съч. на Р. Шаукал — с. 16.

² Вж. по-горе, с. 23.

³ J. E. Hitzig. Aus Hoffmanns Leben und Nachlass. Berlin, 1823; цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin, 1904, S. 18.

⁴ Цит. съч. на Р. Шаукал, с. 23.

дълги часове на пианото или пък увлечен в рисуването, където постига истинско съвършенство в графичните гротескни изображения и карикатурата.

През 1803 г. Хофман е достигнал вече поста „правителствен съветник“ в присъединената към Прусия Варшава и е автор на многобройни вокални и инструментални творби, опери, на живописни табла и графики. Тук той е в разцвета на музикалния си талант, който среща общо признание. Негови образци са Хайдн, Хендел и Моцарт. Същевременно той изпълнява с удивителна акуратност служебните си задължения на сановник, а вечерите и нощите си прекарва в бохемска компания или усамотен на рояла. Но скоро влизането на Наполеоновата армия във Варшава предизвиква първата дълбока криза в живота му. Уволнен, отчаян и застрашен за съществуването си, той пристига в Берлин и търси напразно купувачи на своите рисунки и музикални пиеси. Сега той разбира трагедията на бездомните и гладните, на непризнатия талант, жестоко предаден на самоунищожение сред филистерските среди на пруската метрополия. „Знам. . . , че имам само таланти, които могат да ме запазят жив, но тук в безлюдния, обеднял Берлин те едва ли биха могли да избуят“, отбелязва той по това време в дневника си.¹ Хофман, бившият „правителствен съветник“ от Варшава, се е превърнал в безработен човек на изкуството, броди из улиците и кръчмите на Берлин и търси забора в алкохола. По същото време далеч от него умира неговото дете, а жена му е тежко болна. Съвсем ненадейно в тези мигове на най-голямо разочарование от живота до него достига радостна вест — назначен е за музикален директор на театъра в Бамберг. Превратностите в живота на Хофман, както може да се съди от записки в дневниците му, започват все по-често да го карат да се чувства като марионетка, чиито движения се определят от действието на неразгадаеми сили. У него се загнездва убеждение в неизбежната напаст на „непредвидимото“. Това става реална психологическа основа за някои характерни елементи в творчеството му, като например онези невероятни превъплъщения на неговите герои, техните фантастични щастливи изживявания и главоломни пропадания в бездната на нещастieto. (Характерен пример тук е приказката „Малкият Цахес, наречен Цинобър“.)

Годишите, прекарани в Бамберг, се характеризират с голям творчески подем у Хофман. „Сега едва чувствам“, пише той в дневника си, „че предишната ми кариера съвсем не е била за мен. . . Колко добре ми се отразява животът на художник.“² Именно в Бамберг с музикалната новела „Рицарят Глук“ (1809) Хофман започва своята литературна дейност. За кратък период той създава още няколко прозаични творби, обединени по-късно в книга под заглавие „Фантазии в маниера на Кало“ (1814—1815). По това време той решава да се посвети главно на литературната дейност въпреки големия успех на написаната през същата година неговата опера „Ундин“. Твърде неочакваното и решително изместване към друга област на изкуството може би загатва за криза или поне за сериозни съмнения на Хофман относно възможността да намери в музиката реализация на властния си вътрешен подтик към творческо пресъздаване. Особено важно е тук обстоятелството, че по същото време той създава своята прочута „Крайслериана“ — историята на „музикалните страдания“ на капелмайстора Йоханес Крайслер, чийто прототип е самият автор. Крайслер е композитор „с крайно възбудена душевност, загубил своето вътрешно равновесие в непрекъснати, безуспешни опити да пресъздаде чрез музиката това, което вълнува неговия дух“³.

¹ Цит. по Hoffmanns Werke in drei Bänden. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. XXIV.

² Пак там, с. XXV.

³ Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 447.

Насочването на Хофман към литературно творчество съвпада с преживяното от него голямо любовно разочарование. Пламенната му любов към една негова 16-годишна ученичка по музика Юлия Марк бива неочаквано разбита — родителите сгодяват момичето за един стар, корумпиран търговец от Хамбург. Хофман е дълбоко засегнат, безутешен, изпълнен с гняв и омраза към тези, които доказват явната му принадлежност към игнорираните от буржоата-филистери социални слоеве. Мотивът за несправедливо отнетата любима ще бъде застъпен по-късно на много места в творчеството му (например в „Малкият Цахес, наречен Цинобър“, в „Еликсирите на дявола“ и пр.).

Друго характерно явление в живота на Хофман през годините, прекарани в Бамберг, е увлечението му по модните за онова време идеи на месмеризма, както и възникналият у него интерес към проявления на „свръхестественото“ — сомнамбулизма, илюзионизма, телепатията и телекинезата. Тези увлечения несъмнено трябва да се поставят във връзка с появилите се вече в творчеството му (още в сборника „Фантазии в маниера на Кало“) тайнствени, магически мотиви, които спечелват на автора по-късно и прозвището „призрачния Хофман“ (Gespenster-Hoffmann). Особено характерни в това отношение са творбите му от многотомните сборници разкази и новели „Нощни пиеси“ (1816—1817) и „Разкази на Серапионовите братя“ (1819—1821).

След победата над Наполеон през 1814 г. Хофман се премества отново в Берлин, където го очаква прекъснатата кариера на юрист на държавна служба. Очевидно връщането към чиновническата служба се е сторило на Хофман жизнено необходимо след някои професионални неблагоприятия в Бамберг и доста несигурния в ония времена, въпреки успехите, живот, отдаден изцяло на изкуството.

След всяка новоизлязла книга и особено след романтическата приказка „Златното гърне“ (1814) и истинския „роман на ужаса“ — „Еликсирите на дявола“ (1816) расте славата на Хофман като един от най-интересните писатели. В Берлин той дружи с талантливите и модни тогава писатели на късния немски романтизъм — Клеменс Брентано и Адалберт Шамисо, както и с най-голямата театрална знаменитост на тогавашната театрална сцена в Германия — артиста Лудвиг Девриен. Хофман става свидетел на големия успех на някои от музикалните си творби, немалка е и славата му на музикален критик. Наред с това той проявява удивително усърдие и най-голяма компетентност в юридическата си дейност, което заедно с добрите протекции го довежда и до поста съветник в „постоянната правителствена комисия за борба срещу подривна и предателска дейност“. Въпреки високопоставеното си положение и проявяваната дезинтересираност спрямо надигащата се вълна на протест (особено сред студентската младеж) срещу реакционната, реставраторска политика в тогавашна Прусия, Хофман не става послушно оръдие на деспотичната власт. Той съзнава своята гражданска отговорност да следи за стриктно изпълнение на съществуващата поне на книга законност.¹ Заради застъпничество в полза на неправилно подведени под отговорност и репресирани прогресивно-либерални дейци Хофман попада в остър конфликт с пруския директор на полицията, когото бичува в някои епизоди на приказката си „Майстор Бълха“ (1822). Тягостната действителност от времето на реставрацията, непрекъснатата раздвоеност на Хофман между дълга, произлизащ от заеманата от него длъжност на блюстител на реда и непримиримостта му към реакционния характер на режима, от една страна, а, от друга, между конвенционално предписания, монотонен живот на чиновник и страстния порив

¹ Осъществени от барон фон Шайн относително прогресивни, буржоазни по дух социално-политически реформи в Прусия от времето на патриотичното освободително движение срещу завоевателните действия на Наполеоновите войски формално не са били отменени през периода на феодалната реставрация.

към изкуството, са непреодолими кризисни фактори в неговото съзнание. Пряк израз на тази раздвоеност, както и на засилващите се социално-критични тенденции в светоотношението му става и едно от най-известните негови произведения, останалият nedовършен роман „Жителските възгледи на котарака Мур, наред с фрагментарна биография на капелмайстора Йоханес Крайслер върху случайни макулатурни писма“ (1819—1821).

През последните години от живота си Хофман все повече се убеждава в това, че не би могъл да намери мястото си в света, който му изглежда „едно странно недоразумение“, да признае „вечността на договора, според който се осъществява животът в него“.¹ От често обладаващите го мисли за непригодност и невъзможност за положителна промяна в окръжаващата го действителност Хофман бяга в един микросвят на блаженството, изграден на базата на илюзорни възприятия. Той сякаш е грабнат от стихията на своето дълго потискано жизнелюбие, което се превръща в хедонично опиянение. Разпален от виното, той винаги е в центъра на внимание на пъстра бохемска компания в посещавания от редица знаменитости берлински локал „Лутер и Вегенер“, съчинява и разказва безконечни фантастични истории. Все по-често натрапчиви мисли и халюцинации вземат в плен съзнанието му. Под влияние на алкохола рухва напълно нервната му система. Един от най-талантливите хора на времето си се самоунищожава постепенно, оставяйки да властвува над себе си силата на порока. Парализиран пред последните месеци от живота си, той има контакт със света само през прозорца на своята стая. Оттам Хофман наблюдава ежедневието на обикновените хора от народа, тези, към които в живота и творчеството си е изразявал дълбоко съчувствие и привързаност. Техния живот, пъстър и многообразен, изпълнен с неволи и радости, той описва в една от последните си знаменити творби — „Ъгловият прозорец на братовчедата“ (1822). На 46-годишна възраст Хофман умира, оставяйки след себе си дирята на могъщ талант и спомена за един живот, отдаден на почти всички изкуства и на дълга за справедливост.

* * *

Художественият свят на Е. Т. А. Хофман поражда със своята ярка образност, с тематичното си многообразие и оригиналността на поетическото внушение. За него Хайнрих Хайне изтъква, че „принадлежи към най-забележителното, което е създадо нашето време“.² Литературните творби на Хофман пораждават с шеметния полет на авторовата фантазия, отнасящ читателя ту в сферата на „ужасното“, ту към химерични царства на блаженството. Наред с голямото разнообразие от умело използвани художествени средства за пресъздаване от кръга на комичното — от сатирата до шегата — и увлекателния повествователен стил може би най-ценното в тях е онзи непогрешим Хофманов „фантастичен реализъм“, чрез който се разкриват характерни страни от живота на полуфеодална Германия в началото на миналия век. Тези творби, както образно се изразява Р. Шаукал, „наподобяват на гениална многоцветна художествена конструкция, изградена сред еднообразния и скучен свят на филистерското ежедневие“.³

Интересно явление за литературни историци и социолози на изкуството е истинският ренесанс на литературните творби на Хофман, който е типично явление в много страни през първите две десетилетия на нашия век.⁴ Както е

¹ Цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 96.

² H. Heine. Sämtliche Werke, ed. Gustav Karpeles. Leipzig, Band V, S. 179.

³ R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 67.

⁴ Тогава се появяват и редица многотомни издания на неговото творчество (например на К. Г. фон Маасен — 1908 г. и на Л. Хиршберг — 1922 г.), както и първите базисни изслед-

известно, това е времето на кризисно изостряне на противоречията в капиталистическото общество. Обяснение за нововъзникналия тогава интерес към литературните творби на Хофман може да бъде потърсено в това, че те са били възприемани като своеобразно, дълбоко впечатляващо отражение на кризата на индивиди в една подобна отчуждаваща, дехуманизирана действителност и на надигания се протест срещу социалната несправедливост.

Почти всички свои литературни произведения Хофман публикува приживе, и то в точна хронологическа последователност на тяхното написване. Освен това по-голямата част от тях са включени в съставени от самия автор сборници (те съдържат негови разкази, новели, приказки), обединени или на базата на тематична общност, или пък на единен художествен принцип. Това обстоятелство улеснява до голяма степен изследователите на генезиса на теми и мотиви в творчеството му, а също така дава и възможност за сигурно проследяване на неговото творческо развитие.

Първият сборник „Фантазии в маниера на Кало“ (1814—1815) още в заглавието напомня за рано изявените предпочитания на автора, що се касае до основния начин на художествено изобразяване — съчетаване на елементи на действителното с фантастичното. Отразената във „Фантазиите“ действителност е проектирана в един имажинерен свят.¹ Основният проблем тук е свързан с острия конфликт, в който попада „свърхсетивният“ човек на изкуството с едно лишено от усет за красивото социално обкръжение („Крайслериана“). Интересна вариация на тази тема съдържа появилата се като 3-и том на „Фантазиите“ първа Хофманова приказка — „Златното гърне“. И в нея човекът с чувство за красивото — роденият художник Анселм — среща в реалния свят само огорчения и неуспехи; поради романтичната си, нежна душа той е напълно непригоден за живот в него. Хофман пренася действието в имажинерното, намесва извънземни, тайнствени сили и дарява своя герой с вечно щастие в блажената страна Атлантида, където животът му се превръща в поезия. Със „Златното гърне“ Хофман несъмнено следва увлечението на романтиците към приказния сюжет (приказките са съществена дял в цялото му творчество), но го извежда от една напълно реална основа, разкрита в началната фаза на фабулата. С подзаглавието — „приказка от ново време“ авторът демонстрира интереса си към съвременното, нещо, което е в противоположност на характерното за ранния немски романтизъм бягство от съвременността към един свят на фантастични и средновековни представи. Свързвайки в творбата фантастичното с реалността, Хофман в същност го лишава от абсолютизираната мощ на извънземното и чрез скептична ирония релативира представата за противоположност между действителност и измислица. (Неговият похват тук напомня на известната „романтическа ирония“.) В по-късните си приказки обаче Хофман изоставя този принцип и като използва една шаблонизирана фабулна схема, рисува героите в двата свята — реалния и фантастичния, които вече са ясно разграничени. Характерна в това отношение е широко известната му приказка „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ (1819). И в нея един младеж с поетична душа, студентът Балтазар, бива спасен от злощастия в действителния свят чрез магически сили и се озовава в идиличното царство на хармонията. В творбата Хофман не иронизира някаква „илюзорна“ представа за реалния свят, а го изобразява в противоречие или по-скоро в подчинителна връзка с абсолютизираната вече сфера на действие на магическото и фантастичното. Това несъмнено показва засилването на дуалистични тенденции в светогледа на автора, а художественият замисъл на творбата подсеща за фило-

вания върху него. През последните 10—15 години секундарната литература е нараснала значително и в общи линии затвърждава убеждението, че Хофмановото литературно творчество е сериозен принос в световната литература.

¹ Cpv. Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 454.

софско-естетическите възгледи на Шелинг.¹ В една от последните си приказки — „Царска невеста“ (1820), Хофман изоставя станалата вече типична за много негови произведения с приказен сюжет фабулна схема, която предвижда спасение на героя с поетична душа в магическото царство на блаженството. В нея фантастичните елементи стават орнаментални и привнасят пародийен характер в действието, с което авторът цели да порицае дворцовия живот. Това обаче не може да се изтъкне като обща тенденция в късното му приказно творчество, защото още в следващата си творба — „Майстор Бълха“ (1922), Хофман сякаш отново се е завърнал при изходната позиция — преплитане и релативиране на сферите на реалното и приказно-фантастичното в сюжета. Преливането между действителност и измислица обаче тук вече няма предишните художествено-естетически качества и внушава представата за маниеризъм. За сметка на това пък в „Майстор Бълха“ се долавят елементи на остра политическа сатира, които засилват убеждението, че социално-критическото начало бележи развитие в приказното творчество на Хофман, започнало така успешно със „Златното гърне“.

Четирият сборник новели и разкази, озаглавен „Серапионовы братья“ (1819—1821), заема важно място в Хофмановото творчество не само заради съдържащите се в него съвършени в художествено отношение прозаични творби, но и поради факта, че в него авторът е дал творчески изказ на свои оригинални естетически идеи. Отделните творби в тази многотомна сбирка са рамкирани от своеобразно въведение, което в известно отношение напомня на новелистичния сборник „Декамерон“ на Бокачо.² В началото на Хофмановата сбирка един герой на име Киприан разказва на приятелите си историята на граф Р., който някога бил знатен и богат, но решил внезапно да стане отшелник, въобразявайки си, че е свети Серапион (отшелник и мъченик от епохата на ранното християнство). Серапион бил странен за всички, тъй като вярвал, че фантазиите му са самата действителност. Другарите на Киприан смятат — очевидно чрез тях говори самият автор, — че безумният Серапион с дарбата си да прави фантастичното реално отговарял на основното изискване за истинския поет. Според тях поетът може да изразява душевните си пориви, без да използва познати представи за конкретния, реален свят. Той обаче винаги трябвало да бъде в състояние да различава духовното от материалното, вътрешното от външното. Според т. нар. „Серапионов принцип“ на Хофман „читателят трябва да се вживява в поетичния свят“ и да го схваща като реален, а самата художествена творба чрез присъщата ѝ сила на внушение „трябва да го откъсва от действителността и да го свързва с неосезаемия свят“³. Явно е, че и тук, както и в първия си сборник разкази и новели „Фантазии в маниера на Кало“ Хофман изхожда от представата си за двата свята — „вътрешен“, свят на представите и идеите — и „външен“, предметен, осезаем. Докато в разказите и новелите от сборника „Фантазии в маниера на Кало“ той търси в конкретния, реален свят само трамплин към „света на идеите“ — невидим, загадъчен и фантастичен, то в почти всички творби, включени в „Серапионовы братья“, реалният, външен свят е място за обективизиране на фантастичния вътрешен свят на художника. И в двата случая обаче Хофман не отрича съществуването на „външния свят“, не го прави и зависим от хрумванията на творческия субект. Разбира се, с това той оставя открита пред себе си възможността за реалистичното му пресъздаване. Новелата „Госпожица

¹ Няма доказателства, че Хофман е бил запознат основно с философските съчинения на Шелинг. Философските възгледи на Г. Х. Шуберт обаче, от които е бил повлиян Хофман, не се различават съществено от тези на Шелинг (вж. Th. Cramer. Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1970. S. 125—137).

² Не е изключено тук и пряко повлияване от композиционния метод на белеежия италиански писател. Хофман се е интересувал живо от италианската духовна култура и е владеел много добре италиански.

³ Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 471.

Скюдери“ — една криминална история от времето на Людовиг XIV, и особено новелата „Майстор Мартин — бичварят“, едни от най-сполучливите творби в сборката „Серапионовы братья“, показват колко плодотворно е било развитието на художествения метод на пресъздаване у автора, когато основната тенденция е обусловена от засилване на реалистичните моменти в творбата. Неоправдано би било обаче да търсим еднопосочност в творческото развитие на Хофман. Сякаш в пълно съответствие с неизменния дуалистичен характер на неговото светоотношение то се осъществява в зигзагообразен ход между полюсите на реалистично пресъздаване на конкретната действителност, на правдоподобни характери и съдби и най-невероятни измислици и странствувания из дебрите на подсъзнателното, из представния свят на свръхестественото.¹

В споменатия сборник „Серапионовы братья“ се срещат редица типични творби на т. нар. „Призрачен Хофман“, например „Тайнственият гостенин“, „Призрачна история“, „Вампиризм“, в които, както и във всички творби от издадената две години по-рано сборка „Нощни пиеси“, доминират тайнствено-загадъчни мотиви, показват се аномални душевни състояния, кошмарни престъпления. Сходен по съдържание с тях е и първият роман на Хофман — „Елксирите на дявола“ (1815—1816). Повечето от тези произведения дават основание Хофман да бъде наречен „първи писател на ужаса“. Неправилно би било обаче своеобразието на тези творби, които за голямо огорчение на тогава още живите естети на класицизма са били четени с голям интерес, да се обяснява единствено с модното по онова време увлечение по идеите на Месмер и разпаления интерес към проявления на патологичното, към сомнамбулизма, хипнозата и телепатията.² Разбира се, неоспорими са данните, че Хофман е бил запознат добре с теорията за животинския магнетизъм, а също така и с научните трудове на философа Г. Шуберт.³ Призрачно-патологичните мотиви в творбите на Хофман обаче не са израз на някакъв стремеж към „външни ефекти“⁴, чрез които е трябвало да бъде грабнат читателят, особено възприемчив към творби с тематика за „тайнства“ и „ужаси“ под влияние на някои актуални в началото на миналия век тенденции и открития в науката. Те отразяват важни страни от вътрешната нагласа на автора, която е била повлияна в значителна степен от духовната криза на неговото съвремие — резултат на станалата очевидна невъзможност да бъде обяснена същността на редица явления в природата и обществото с остарелите механицистични представи за света. Една бележка в дневника на Хофман от бамбергския период в творчеството му изразява добре неговото отношение към тези, които са търсили „естествено“ обяснение на всяко явление, дори в областта на душевния мир с помощта на механицистичния принцип: „Естествено — Естествено! Трябва най-после да се разбере, че в този свят нищо не става естествено, съвсем нищо. Или пък смятате, че тъй като с помощта на разполагаемите ни средства можем да предизвикаме някакво действие, сме прозрели съдържашата се в тайнствения организъм същинска причина на това действие?“⁵

Интересно отражение на тези възгледи на Хофман за порочността на опитите за механицистично обясняване и моделиране на света⁶ откриваме в неговия съвършен „разказ на ужаса“ „Пясъчният часовник“. Главният герой в него,

¹ За „лъкатушен“ характер на творческото развитие на Е. Т. А. Хофман се споменава в интересното изследване на Lothar Köhn. *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*. Tübingen, 1966.

² Такова становище е застъпено в книгата на Ernst von Schenk: *E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*. Berlin, 1939. S. 234.

³ Вж. *Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik*. Berlin, 1967. S. 451.

⁴ *Crv. Deutsche Literatur im Überblick*. Leipzig, 1965. S. 108.

⁵ *Дит. по R. Schaukal*. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 93.

⁶ Тези негови възгледи съвпадат с някои представи на немския романтизъм за възможно разрушаване на света чрез разума. Фр. Шлегел например изтъква в ранния период от своето

заинтересуванятия от експериментиране студент Натаниел, с помощта на поддържания му джобен далекоглед открива Олимпия — своя любовен идеал. Но Олимпия се оказва не мечтаната любима девойка, а кукла-автомат. В резултат на това поразяващо откритие Натаниел полудява и се самоубива. Стремежът към техническо, механистично възпроизвеждане на природата (според внушението на Хофман в разказа) води до гибелни последици — до загуба на способността за разпознаване на границата между природното и изкуственото, а също така и на тази между реалното и въображаемо-реалното,¹ тоест до дълбока душевна деформация.

Другата идейна основа на „призрачните“ творби на Хофман е свързана с интереса към патологичното, към тъмните страни в човешкото съзнание. Като източник на влияние тук освен изтъкнатия вече интерес на авторите съвременници към психопатологични прояви, хипнотични сеанси и телепатията биха могли да бъдат посочени и някои специфични страни на общественно-политическото положение в родината на писателя. „В обстановката на феодално-абсолютистката реакция, господстваща тогава в Германия, процесът на буржоазното развитие е приемал болезнени и уродливи форми. Това в значителна степен обуславя и призрачно-уродливия характер, който има отражението на тази действителност в произведенията на Хофман.“² Разбира се, от голямо значение са и някои факти от живота на писателя — лични наблюдения върху душевноболен, неговата психическа лабилност, честите случаи на халюцинативни състояния под влияние на алкохола и др.

Проява на опростителство би било да се търси в мистичните страни в творчеството на Хофман проява на реакционен светоглед. Стремежът му да отреди място на титанични, свръхестествени сили в отблъскващата го социално-политическа действителност напомня на общественно-критическите източници на средновековната немска мистика (у Якоб Бьомер например). Като дава пълна власт на свръхестественото в един институционализиран свят на обясняватата като „естествен ред“ социална несправедливост, Хофман руши представата за непроменливост на този ред, релативира силата на поддържащите го фактори.

Някои от последните литературни творби на Хофман — новелата „Ъгловият прозорец на братовчедата“ (1822) и недовършеният роман „Житейските възгледи на котарака Мур“ (1819—1822), доказват засилване на реалистичните тенденции в края на творчеството му. Особено голямо литературно-историческо значение има споменатата тук новела, в която се долавят някои автобиографични моменти. В нея авторът за първи път в немската литература използва непосредственото наблюдение като основа на художественото пресъздаване на действителността. Фабулата е сведена до разкриване на позицията на разказвача — един болен, парализиран поет наблюдава през прозореца на стаята си живота на пазарния площад (в същото положение се намира и Хофман, когато пише тази творба). Реалистичното, детайлно описание на видяното служи за отправна точка на фантазията на поета, който съчинява житейските съдби на наблюдаваните. На пръв поглед тук имаме нещо подобно на пренасяне от реалното към фантастичното, нещо, което е характерно за приказното творчество на Хофман. Но в „Ъгловият прозорец на братовчедата“ измисленото е напълно в сферата на конкретно-ежедневното, полетът на фантазията не твори непознати светове, а дава възможност за друг поглед към обективната действителност.

Последният, останал недовършен роман на Хофман — „Житейските възгледи на котарака Мур, наред с фрагментарна биография на капелмайстора

творчество, че „изолиращият разум започва да разделя целостта на природата и води до удивяване на обектите в нея“ (срв. Fr. Schlegel. *Jugendschriften*. Band I. Wien, 1906. S. 105).

¹ Срв. M. Kesting. *Entdeckung u. Destruktion*. München, 1970. S. 311.

² История зарубежной литературы XIX века. М., 1964. с. 59.

Йоханес Крайслер върху случайни макулатурни листа“ съчетава характерни теми и мотиви от творчеството на автора и е едно от неговите най-забележителни постижения. В сложната му художествена структура се съдържат елементи с ярко изразен комедиен или трагичен характер, наситени с лиризм описания на душевното състояние на героите, не липсват и фантастични моменти. Всичко това е събрано в една двупластова фабула, в чиито многобройни разклонения протича повествованието за кризисното съществуване на композитора Крайслер и за живота на самодоволния котарак Мур. Социално-критическото начало в творбата е резултат на натрупания от автора обществен опит през годините на феодалната реставрация в родината му. Описвайки странния живот на гениалния композитор Крайслер (едно интересно развитие на познатия вече едноименен образ от произведението „Крайслериана“, включено в сборника „Фантазии в маниера на Кало“), Хофман бичува тесногърдото, враждебно на истинското изкуство общество. Чрез иронизирания образ на котарака и неговия „порядъчен“ живот се разкрива перспективата на едно отблъскващо филистерско благополучие. Обществената среда на Крайслер е различна от тази на котарака Мур, но авторът показва и чести случаи на взаимопроникване на житейските им сфери. И все пак светът на Крайслер — това е феодалният двор, докато Мур и неговото обкръжение напомнят във всичко на нравите на буржоазното общество.¹ Показаните в романа два свята — животинския на котарака Мур и „човешкия“ на Крайслер, подсещат за типичната в други произведения на Хофман раздвоеност между действително и фантастично. Тук обаче, в измисления свят на котарака, липсва свръхестественото, той е земен и е възприеман от нормална човешка перспектива — тъкмо поради това обаче изглежда странен, защото все пак това е светът, видян през очите на едно животно. „Очовеченият“ животински свят на котарака Мур, комичен и странен, е едно удивително художествено постижение на автора, който тук дава пример за гротесково изображение в неговата класическа форма.²

В своята цялост творчеството на Е. Т. А. Хофман попада в идейно-художествената сфера на късния немски романтизъм. Това проличава най-вече в авторското отношение към действителността и начина на нейното изобразяване, който у Хофман напомня за характерното романтическо „изплъзване“ или към приказно-фантастичното, или към исторически отдалеченото. Романтическа окраска има и доловимият в много негови творби копнеж по химерични светове на блаженството и, разбира се, стремежът на неговите герои към недостижим в реалния свят любовен идеал. Голяма част от художествените образи в творчеството му също така съответствуват на представата за романтическия персонаж — особено ярката им индивидуализация и демонстрираната „самоценност“ на тяхната личност, нещо, което е едно от интересните завоевания на романтизма.³ Както и у повечето писатели от втория етап в развитието на немския романтизъм (1806—1830) — например Ахим фон Арним и Клеменс Брентано, и у Хофман се долавя засилване на реалистичната страна. При него това е ярко изразено през последните години от живота и творчеството му. Но наред с типично романтичeskото в Хофмановото творчество има много своеобразни страни, заради които той наистина заслужава да бъде наречен „най-комплицираният романтик“.⁴

¹ Свв. Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 487.

² На редица места в романа откриваме елементи, които наистина могат да послужат като класически примери за известната най-обща дефиниция на гротеската, която дава Ф. Т. Фишер: „Гротескно е комичното във формата на странното“ (F. T. Vischer. Ästhetik der Wissenschaft des Schönen. 2. Teil, p. 55, 2, München, 1922).

³ Вж. И. Ф. Волков. Романтизм как творчески метод (в Проблемы романтизма. М., 1971, с. 51).

⁴ Това се споменава от E. von Schenk. E. T. A. Hoffmann. Berlin, 1939. S. VIII.

Така например прочутата романтическа ирония в повечето случаи вече не е изява на субективната свобода на твореца, нито пък е средство за релативиране на действителното. В повечето негови творби тя се появява във формата на гротеска, която у Хофман е и своеобразна форма на познание на моралните стойности на изображаваното.¹ Творчеството му съдържа и образци на реалистичния психологически разказ, на криминалната новела, а също така и творби, които са художествени изображения на „ужасното“. Е. Т. А. Хофман освен това е и блестящ разказвач на своите приказни, призрачни и реалистични истории, може би най-увлекателният прозаик в немската литература от миналия век и положително един от най-добрите в световната.

¹ Cpv. Th. Cramér, *Das Grotleske bei E. T. A. Hoffmann*. München, 1970. S. 63.