

УДК 821.112.2

**Д. А. Тиванцов,**

филологический факультет,

Омский государственный педагогический университет

Научный руководитель: канд. филол. наук, доц. О. А. Гиль

## Синтез искусств в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны»

**Аннотация.** Статья посвящена анализу музыкальных принципов в структуре романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны». Выявлены параллели между композицией произведения и музыкальными формами (увертюра, оперное членение), роль полифонии и лейтмотивов в раскрытии мотива двойничества. Показано, как музыкальные приемы воплощают шеллингианскую идею панмузыкальности и организуют смысловое единство текста, соединяя темы греха и искупления.

**Ключевые слова:** Гофман, «Эликсиры сатаны», музыкальность, грех, покаяние, лейтмотив, полифония, панмузыкальность.

Будучи не только писателем, но и музыкантом, Э. Т. А. Гофман, объединял в прозе принципы музыки и литературы, так как, по его мнению, «поэзия должна предельно приблизиться к музыке и стереть разделяющие их грани» [1, с. 12]. В художественном творчестве Гофмана музыка часто становится сюжетообразующей силой, организующей структуру повествования и определяющей его настроение и главную мысль, воплощая таким образом идею «панмузыкальности», разработанную Ф. В. Й. Шеллингом, Ф. Шлегелем, Л. Тиком, считавших, что «внутренняя музыка пронизывает любое явление природы и человеческую жизнь» [4, с. 73]. Роман «Эликсиры сатаны», на первый взгляд, не демонстрирует явных признаков музыкальности, однако при детальном анализе становится очевидно, что музыкальные принципы лежат в основе его композиции, системы образов и идейного содержания.

Роман выстроен по законам музыкальной композиции. Предисловие издателя выполняет функцию увертюры в опере: оно задает настроение («Ты весь преисполнился таинственного трепета, навеянного чудесами житий и легенд, здесь воплощенными» [2, с. 7]), формулирует основные темы («...если ты отважишься последовать за Медардом <...> и вместе с ним испытаешь все, что перенес он в жизни страшного, наводящего ужас, безумного и смехотворного» [2, с. 8]) и раскрывает идею («...наши <...> грезы и фантазии являются <...> символическим откровением таинственных нитей, которые тянутся через всю нашу жизнь и связывают воедино все ее проявления» [2, с. 8]). Записки брата Медарда, состоящие из двух час-

тей и семи глав, напоминают оперное сценическое членение, пронизанное лейтмотивами. После следует «Дополнение отца Спиридона...», где представлена развязка жизни Медарда и ранее разрабатываемых тем.

Повествование выдержано в определенных темпе и настроении, о чем писал сам Гофман: «...роман начинается *Gravesostenuto*. Герой появляется на свет в монастыре <...>, рождение его греховно, ибо отец его преступник, появляются Иосиф и младенец-Христос pp. — потом вступает *Andantesost. eriano* — жизнь в монастыре, где он был пострижен, — из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир — здесь начинается *Allegroforte*» [3, с. 222–223]. Дальнейшее повествование также следует музыкальным принципам: кульминацией становится убийство Аврелии, после чего наступает затишье — покаяние Медарда. Возвращение в монастырь задает медленный темп, создавая реверс по отношению к первой части романа. На это указывают название первой главы второй части («Крутой поворот») и намек издателя в предисловии: «...быть может, тебя развлечет многообразие картин, которые откроются перед тобой словно в камере-обскуре» [2, с. 8].

Кольцевая композиция романа представляет путешествие Медарда в Рим и обратно, подсвечивая рост героя и преодоление греха. После принятия эликсира Медард движется «вниз» — ко все большему греху: от монаха к проповеднику, затем — к духовнику, мирянину и, наконец, приближенному ко двору герцога. После смерти Аврелии начинается «подъем»: Медард преодолевает наследственную греховность, возвращается к монашеству

и аскетизму, а перед смертью подвергается нападкам лукавого, подобно святому. Этот путь, с нашей точки зрения, в определенной степени напоминает путешествие Данте по Аду и Чистилищу в Рай. Зеркально-кольцевая композиция отражает христианскую идею спасения и искупления, алхимический процесс преобразования телесного в духовное и романтическое стремление объединить противоположности в единство.

Музыка в романе выполняет несколько функций. Прежде всего, она подчеркивает противопоставление мирского и монастырского через мелодический контраст. В монастыре Медард слышит только песнопения, пробуждающие высокие чувства: «...потрясенный звуками органа, громовым потоком хлынувшими с хоров, узнавал в торжественном песнопении <...> голос, который <...> наполнял душу <...> предчувствием чего-то высокого и светлого» [2, с. 13]. При вступлении в мир Медард замечает природные звуки: «...птицы <...> пели и ликовали в своих веселых любовных играх!» [2, с. 35]. На празднике святого Бернарда разнообразные звуки образуют единство: «Разудалое пение — и благочестивые гимны; стенания кающихся — и веселый смех; вздохи — и радостные восклицания, ликующие крики; шутки — и мольбы... Все сливалось в <...> поразительную, ошеломляющую симфонию!» [2, с. 13]. Но именно во время богослужения герой ощущает близость божественного: «...епископ возглашал: “Gloria” и мощные голоса хора подхватывали: “Gloria in excelsis Deo”, <...> мнилось — небеса разверзались над алтарем...» [2, с. 14]. Медард, тонко чувствующий музыку, преодолевает родовое проклятие, что подчеркивает его статус «музыканта» в рамках поэтики писателя, делившего людей на музыкантов и филистеров.

История рода Медарда выстроена по законам последовательной полифонии, когда общая мелодия переходит от одного персонажа к другому, создавая эффект постоянного возвращения к одной и той же ситуации. Наиболее очевидно это при сопоставлении судеб Франческо-художника и Медарда. Франческо изображает святую Розалию в облике языческой Венеры, запуская цикл греховности. Медард сталкивается с двойником

святой Розалии — Аврелией, пробуждающей в нем порочную страсть. Оба героя проходят путь от грехопадения к покаянию: Франческо, раскаиваясь, проводит несколько недель в пещере, Медард преодолевает искушение. Разорвать порочный круг удастся младшему поколению: Аврелия умирает мученической смертью у алтаря, Медарду возвращается к благочестивой жизни.

Мотив двойничества также связан с музыкой, реализуясь на двух уровнях. На внешнем — это поразительное сходство Медарда и графа Викторина: «...вплоть до крестообразного шрама на левой стороне шеи...» [2, с. 131]. Их судьбы переплетаются: преступления Медарда приписываются Викторину; вождение Викторина проявляется, когда обеты Аврелии спасают Медарда: «...в церкви началось смятение <...>, остервенело рвался сквозь толпу полунагой человек <...>. Я узнал в нем моего омерзительного двойника» [2, с. 222]. На внутреннем уровне раздвоенность сознания Медарда выражается через голос в его сознании, который «казался <...> знакомым, только прежде он не был таким надломленным и бессвязным, <...> я с ужасом узнал свой же собственный голос» [2, с. 128]. Контраст поведения двойников и голосов в сознании Медарда напоминает контрапункт — одновременное сочетание двух или более мелодических линий, создавая образ всепроникающей «высшей силы».

«Высшая сила», управляющая персонажами, также имеет двойственную природу: демоническую (рок) и божественную (провидение). Ее власть пронизывает все события, порождая особый контраст: структурно-образные элементы, противопоставляясь на объективном и субъективном уровнях художественного мира, представляют собой единство — порок и добродетель, грех и покаяние, мирское и священное. Это единство контрастных явлений создает «поразительную, ошеломляющую симфонию» [2, с. 13], гармоничную реальность. Реализация идеи «панмузыкальности», утверждающей присутствие внутренней музыки в каждом аспекте жизни и природы, позволила Гофману создать многослойный текст, насыщенный символами и ассоциативными связями, что существенно повысило глубину и сложность произведения.

1. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. — М.: Наука, 1972. — 667 с.

2. Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны / изд. подг. Н. А. Жирмунской, А. Г. Левинтоном, Н. А. Славянским. — Л.: Наука, 1984. — 284 с.

3. Гюнцель К. Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. — М., 1987. — 464 с.

4. Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в культуре немецкого романтизма (от И. Г. Гердера до Р. Вагнера) // Вестн. Мос. ун-та. Сер. 7. Философия. — 2015. — № 3. — С. 68–82.