

УДК 809 (07)

**РОМАН Э.Т.А. ГОФМАНА «ЭЛИКСИРЫ САТАНЫ»
КАК «РАССКАЗЫВАЕМЫЙ ТЕАТР»
(тип «потешного чудака»)**

© 2010 г.

Л.А. Мишина

Российский государственный социальный университет, Москва

futurum2006@yandex.ru

Поступила в редакцию 07.04.2010

Роман немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Die Elixiere des Teufels» анализируется как «театр-роман»: он состоит из нескольких «спектаклей», связанных образом главного героя монаха Медарда. Исследуются различные формы театральности, имеющие место в романе.

Ключевые слова: «рассказываемый театр», театральность, «потешный чудака», «фоновое» имя.

Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсир сатаны» («Die Elixiere des Teufels», 1815–1816) оказался тем произведением, которое наиболее полно выражает личность писателя. В романе воплощены все его таланты и познания как писателя, режиссера, художника и музыканта. Гофман стремится к театрализации повествования, что проявляется как на уровне драматизации сюжета, так и на уровне сценографии.

Взаимодействие беллетристических и театральных подходов в рамках прозаического произведения отмечено исследователями. Немецкий философ Р. Зельбман называет свою монографию «Театр в романе» и использует в процессе анализа такие термины, как «рассказываемый театр», «повествовательный театр» [10: 9]. К названной проблеме обращаются авторы сборника научных трудов «XVIII век: театр и кулисы», изданного в МГУ в 2006 г. Один из разделов сборника носит название «Роман как сцена и закулисы»; в материалах фигурируют такие понятия, как «роман-театр», «концепт «театр» [2].

Театральность романа Гофмана «Эликсир сатаны» понимается нами как единство беллетристики, драмы, звуко-музыкального строя и сценографии. Два последних компонента являются чрезвычайно важными, так как характерны далеко не для всех произведений, сочетающих повествовательность и драматургичность. Сценография представляет собой декорации, костюм, свет, движения актеров, технические возможности сцены, то есть всю совокупность пространственного решения спектакля [9: 5-6]. Звуко-музыкальный строй связан как с увлеченностью Гофмана музыкой, так и с его профессиональным интересом.

Роман «Эликсир сатаны» может быть интерпретирован как цикл своеобразных «спектаклей», сквозным персонажем в которых является монах Медард, посланный приором с миссией в Ватикан и претерпевший по пути множество метаморфоз. Медард встречается со множеством людей, среди которых выделяется тип «**потешного чудака**», особо значимый для автора. В романе представлена целая галерея подобных героев: это лейб-медик при дворе герцога, парикмахер Белькампо, ирландец Эвсон, с которым лейб-медик встретился во время своего очередного путешествия, следователь в тюрьме. «**Потешный чудака**» – это человек, который прежде всего выглядит смешным. Сравнивая авторские характеристики, нетрудно заметить, насколько чудаки внешне похожи друг на друга. Белькампо – это забавный, *худой как щепка крохотный человечек*, с красным заостренным носом, сверкающими глазами, удлиненным подбородком и высоко взбитым припудренным тупеем, одетый в огненный жилет и фрак, *всюду бывший не впору* [4: 71]. Лейб-медик в восприятии Медарда – *маленький человечек со вздернутым носом и живыми сверкающими глазами, весь в черном, с длинной стальной шпагой на боку... он искрами рассыпал остроумные саркастические замечания...* [4: 109]. Ирландец Эвсон – *маленький сухопарый человечек в темно-кофейном кафтане и рыжем, как лисий мех, парике* [4: 115]. Таков же и следователь в тюрьме – *маленький сухопарый человек, рыжий, как лисица, с хриплым, забавно квакающим голосом и широко раскрытыми серыми глазами* [4: 137]. Характеристики совпадают текстуально: все чудаки имеют маленький рост, выразительные глаза, они нелепо одеты,

странно причесаны и либо имеют пристрастие к рыжему (огненный жилет, рыжий парик), либо таковыми родились на свет (следователь). Возможно, рыжий цвет используется Гофманом для того, чтобы создать клоунский образ; как известно, **«рыжий»** – одно из имен клоуна. Говоря о **«потешных чудаках»**, важно определить, с чьей точки зрения они таковым являются. В основном, это мнение Медарда – человека, к этой категории не относящегося. Однако Эвсона называет **«маленьким человечком»** лейб-медик, сам являющийся **«маленьким человечком»**. Открытым остается вопрос о том, как лейб-медик воспринимал самого себя.

Настойчивое обращение к образу **«потешного чудака»** заставляет задуматься о мотивах автора. Осмелимся предположить, что в этих характерах Гофман тиражировал себя. Именно таким – маленького роста, с горящими глазами, всклокоченными волосами – он предстает на автопортретах и рисунках других авторов; эксцентричность Гофмана единодушно отмечают его современники. Как художник, тем более автор многочисленных автопортретов и автошаржей, Гофман не мог не осознавать своей некрасивости, более того, временами испытывал ненависть к самому себе. Об этом очень тонко, психологически убедительно пишет Р. Сафрански, называя одну из глав биографии Гофмана **«Разлад с собственным телом»**. Переживая безответную любовь к Юлии Марк, которая в декабре 1812 г. вышла замуж, писатель создает новеллу **«Собака Берганца»** – иносказание о своих терзаниях. Бульдог Берганца страстно влюблен в девушку, однако собачье тело исключает какое-либо сближение между ними и служит преградой, которая делает непристойным любое плотское вождение. Гофман не смог сильнее выразить свою ненависть к телу, которое «ни на что не годится» и служит лишь **«преградой на пути к тому, что служит предметом его вождения»** [6: 206]. Рассуждая об этом сквозном для произведений Гофмана характере, нельзя не отметить еще одного факта, фигурирующего в книге Р. Сафрански: жанр литературного портрета колоритного комического чудака был популярен во **«Всеобщей музыкальной газете»**, с которой сотрудничал Гофман» [6: 161].

Трое из четверых **«потешных чудаков»**, как и Гофман, артистические натуры. Следовательно не таков, однако и он, как можно предположить, есть своеобразное подобие Гофмана – Гофман-юриста. Исследователи часто механически расчленяют личность Гофмана, выделяя в ней писателя, музыканта, художника, режиссера, де-

коратора, музыковеда, юриста, композитора. В действительности все эти таланты и интересы находились в теснейшем переплетении и принадлежали одному человеку. При желании роман **«Эликсиры сатаны»** может быть прочитан как детектив, написанный профессиональным юристом.

В романе, однако, Гофман предстает прежде всего профессиональным режиссером. И, если Т. Манна называли величайшим музыкантом среди писателей, то Гофман, без сомнения, величайший режиссер на поприще беллетристики. Его театральные фантазии неистощимы. Вновь обращаясь к форме **«спектакля в спектакле»** – история ирландца Эвсона в рассказе лейб-медика, – Гофман создает фантазмагорическое действо: **«спектакль»**, увиденный лейб-медиком, длится не прерываясь уже двадцать два года. В произведениях Гофмана за фасадом, за видимым и ощущаемым пространством и временем, обнаруживается иное пространство и время. Физические параметры дома Линдгорста в новелле **«Золотой горшок»** не вмещают бесконечной анфилады комнат, которую описывает Гофман, – внутреннее пространство оказывается намного обширнее внешнего вида дома, ибо происходит подключение к иному, высшему миру. В романе **«Эликсиры сатаны»** за фарсом, наблюдаемым лейб-медиком, кроется громада времени. Хозяин трактира был еще молодым человеком и как раз праздновал свадьбу, когда в доме, *привлеченный звуками веселой музыки*, появился Эвсон, в течение двадцати двух лет он раз в несколько дней со скандалом покидает дом трактирщика *навсегда*, но вскоре возвращается – *и ни слова о переезде в город или о возвращении на родину* [4:117].

Информация о прошлом настолько драматургична, что может быть названа **«спектаклем в пересказе»** – его представляет трактирщик. Живой иллюстрацией к **«спектаклю в пересказе»** служит наблюдаемый лейб-медиком **«мини-спектакль»**, состоящий из одного в высшей степени выразительного монолога, произнесенного *маленьким сухопарым человечком в темно-кофейном кафтане и рыжем, как лисий мех, парике: Будь проклят этот дом, и зачем я только переступил его порог!.. Дернул же меня черт поселиться в таком месте, где нельзя порядочно ни поесть, ни попить. Все тут из рук вон отвратительно, да и довольно дорого... Получайте деньги, и больше вы меня не заманите в свой окаянный шинок!* [4: 115].

Уникален и третий **«спектакль»**, имеющий место в рассказе лейб-медика. **«Зрителями»** здесь являются трактирщик и лейб-медик, **«ак-**

терами» – ирландец Эвсон и англичанин Грин. Их диалог представляет собой «ироническую стилизацию под Шекспира» [5: 514], а действия носят нарочито фарсовый характер. В существовании Эвсона роль неотделима от реальности. Гофман не раскрывает до конца свой замысел: возможно, Эвсон не воспринимает свою экстравагантность как роль или, наоборот, считает игру единственной формой существования. Как бы то ни было, он постоянно «на сцене» – «в костюме» и «гриме». Именно так воспринимаются его темно-кофейный кафтан и рыжий парик, временами даже несколько париков. Это преизбыточность – Эвсон регулярно привозит с собой из города по три новых парика – есть, на наш взгляд, внешнее проявление избыточной, длящейся третье десятилетие, игры. Й. Хейзинга считает, что парик выходит за рамки бытового ритуала и наглядно демонстрирует игровой импульс культуры в целом [8: 248].

Гофман стремится к максимальному усложнению ситуации. Вставляя в роль Эвсона и Грина шекспировские фразы и заставляя их повторять действия шекспировских героев (в частности, снимать щипцами с луны нагар), Гофман создает интертекст. Анализ может быть углублен выявлением соотношения шекспировского материала и изложенного в рассказе лейб-медика. Автору эти соотношения были, безусловно, ясны в деталях, и, как можно предположить, Гофман-режиссер не углубляется в них только потому, что Гофман-писатель не позволяет ему этого: интермедия не должна затянуться.

Рассказ лейб-медика, сюжетно не связанный с основным содержанием романа, действительно можно воспринимать как вставку, своеобразную передышку в наполненном драматизмом и трагизмом действии. Ответ на вопрос о том, почему «передышка» получила форму буффонады, следует искать в эстетической концепции Гофмана: ему была близка идея раннего романтизма о «безудержной игре ума и сердца». Ф.П. Федоров пишет о йенском романтизме: «Игровые принципы положены в основу всех событий и конфликтов; герои этого мира – не просто актеры, а буффо, каждый жест и каждое слово которых непредсказуемы... Импровизация – это «чистое», абсолютное творчество...» [7: 110]. Именно в этом контексте, считает исследователь, рассматривалась и шекспировская комедия, «в то время чтимая едва ли не больше, чем трагедия» [7: 111]. Имя Шекспира в романе Гофмана присутствует метонимически – вместо него приводятся реплики из комедий авторства Шекспира. Тем не менее имя Шекспира является, на наш взгляд, «фоновым». Задача «фоновых» имен – «охарактеризовать культурный контекст (фон), в котором автор мыслит себя и своих героев» [2: 17]. Шекспир был значим для Гофмана не только как комедиограф, но и как автор трагедий, и как актер – одним словом, как человек театра, причем величайший человек. Таким образом, будучи сюжетно не связанным с главной темой романа, рассказ лейб-медика оказывается необходимым, более того, одним из важнейших, звеном в театральной структуре романа. Рассказанное лейб-медиком может быть названо **«театральностью в жизни»**. «Театральность в жизни – это построение жизни по театральным моделям, активное присутствие в повседневности игрового и артистического начала, зрелищности» [1: 55].

Список литературы

1. Андреева И.М. Театральность в культуре. Ростов-на-Дону, 2002.
2. Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.
3. XVIII век: театр и кулисы: Сб. научных трудов / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М., 2006.
4. Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны / Пер. Н. Славятинского. М., 1992.
5. Примечания // Э.Т.А. Гофман. Эликсиры сатаны. Цит. изд.
6. Сафрански Р. Гофман / Пер. с нем. В.Д. Балакина. М., 2005.
7. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
8. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Пер. с нидерл. Д. Сильвестрова. СПб., 2007.
9. Шаповалов В.М. Сценография в художественной целостности спектакля. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986.
10. Selbmann R. Theater im Roman. München, 1981.

**E.T.A. HOFFMANN'S NOVEL «THE ELIXIR OF SATAN» AS A «NARRATIVE THEATRE»
(A TYPE OF «FUNNY ECCENTRIC»)**

L.A. Mishina

The novel «The Elixir of Satan» by the German writer E.T.A. Hoffmann is analysed as a «theater-novel». In our opinion, the novel consists of some «performances», which are connected by the main character Medard. There are different forms of theatricality in the novel, which are researched in the article.

Keywords: narrative theater, theatricality, funny eccentric, «background» name.