

УДК 809(07)

**РИМ В КОНЦЕПЦИИ РОМАНА Э.Т.А. ГОФМАНА
«ЭЛИКСИРЫ САТАНЫ»**

© 2011 г.

Л.А. Мишина

Российский государственный социальный университет, Москва

futurum2006@yandex.ru

Поступила в редакцию 03.03.2011

«Римские» эпизоды являются важнейшей структурной частью романа немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Die Elixiere des Teufels». В статье анализируется значение Рима в романе как культурного и как религиозного центра.

Ключевые слова: миссия в Рим, ключевой топос, «Рим-город», «Рим-мир», спектакль на площади, видение в монастыре.

Роман немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Эликсир сатаны» (1815–1816), представляющий собой историю монаха Медарда и его рода, имеет сложную, точно просчитанную автором структуру. Однако в основе её лежит распространённый в мировой литературе мотив путешествия. Маршрут Медарда намечает и обосновывает приор Леонард. Наблюдая безумное поведение своего подопечного, преисполнившегося гордыни и рвущегося из «монастырского одиночества» в мир, настоятель принимает решение удалить его из монастыря – отправить с поручением. *Обстоятельства требуют, чтобы наш монастырь послал одного из братьев в Рим. Я выбрал тебя, – говорит Леонард Медарду, – и уже завтра ты можешь отправиться с надлежащими наставлениями и полномочиями. Для выполнения этой миссии у тебя есть все данные: ты молод, деятелен, искусен в делах и к тому же отлично владеешь итальянским языком...* [1, с. 35]. Леонард не оговаривает срока миссии и умалчивает о необходимости возвращения монаха в родной монастырь. *Врата обители затворились за мной, и я... очутился на воле* [1, с. 36], – вспоминает Медард.

Стихия воли настолько захватывает Медарда, что он забывает о своей миссии и на несколько лет «выпадает» в мир. Непостижимым образом, несмотря на нагромождение драматических и трагических событий, жизнь Медарда с того момента, как он покинул свой монастырь, представляет собой **движение в направлении Рима**. В определенном смысле «Эликсир сатаны» являются «романом большой дороги». В путешествии герой познает себя, историю своего рода, создает у читателей представление об

окружающей действительности – о немецкой и итальянской жизни XVIII в. П.П. Муратов, автор исследования «Образы Италии», тонко связывает эпоху конца XVIII в., творчество Гофмана и идею путешествия. XVIII-й век, традиционно именуемый веком Просвещения, ученый называет «отечеством романтизма», «фантастической романтики» [2, с. 21]. Чтобы превратить всё «в очаровательное нереальное зрелище», нужно было отойти «от энциклопедии, от финансовых реформ и споров о конституции. Гофману, кроме того, что он жил позднее, помогли его скитания по маленьким немецким просёлкам... и по маленьким немецким столицам.. И ещё больше того Гофману помогло его пребывание в Италии...» [2, с. 21].

Вхождение Медарда (а вместе с ним и читателя) в Рим тщательно подготовлено Гофманом. Автор как бы прочерчивает пунктирную линию, время от времени напоминая о цели путешествия Медарда.

Впервые Рим предстает в «Пергаменте престарелого Художника». Город оказывается **одним из ключевых топосов в романе**, ибо с ним связана трагическая история рода Медарда, начавшаяся с художника Франческо. Однако, углубившись в «римские» страницы «Пергамента», «благоклонный читатель» с удивлением осознаёт, что если бы не имя Леонардо да Винчи, определить место происходящих событий было бы невозможно – Рим назван Гофманом, но не показан. Вся «сложная культурная структура» Рима – «Рим-город вместе с тем и Рим-мир» [3, с. 208] – сведена писателем к мастерской художника, в которой происходит ожесточенная схватка темных и светлых сил.

Все события римского периода в истории рода происходят в мастерской Франческо: языческий разгул, создание иконы святой Розалии, появление эликсиров сатаны, явление Венеры, жизнь Франческо с ней, рождение ребенка, трагическая развязка. Ни один звук внешнего мира не попадает в замкнутое пространство мастерской. И тем не менее за стенами мастерской – Рим, в его отсвете проблемы искусства, поставленные здесь Гофманом, приобретают большую органичность и значимость.

Завершением пунктирной линии, обозначающей маршрут Медарда, является конспективное изложение событий, происшедших с ним в Риме; во «Вводном примечании» издатель в одном предложении пересказывает содержание той части записок Медарда, которая посвящена его пребыванию в Риме: ... *брат Медард продолжает свое повествование и рассказывает... как он, придя на поклонение в Рим, всюду – и в соборе Святого Петра, и в храмах Святого Себастиана, Святого Лаврентия, Святого Иоанна Лютеранского, Святой Марии Маджоре и других – преклонял колена и молился пред всеми алтарями, как он привлёк внимание самого папы и как, наконец, прослыл святым – слух этот заставил его бежать из Рима...* [1, с. 197].

Читателю, таким образом, становятся известны основные события римского периода в жизни Медарда до того, как об этом начинает рассказывать сам Медард. Читатель уже подготовлен издателем к включению в пространство Рима, которое происходит в самом начале главы «Возвращение в монастырь». *Уже до того дошло, что на улицах Рима, повсюду, где я ни появлялся, прохожие останавливались, а некоторые из них смиренно склонялись, подходили ко мне и просили у меня благословения* [1, с. 213], – эти слова из «Записок» Медарда мгновенно делают читателя свидетелем происходящего. Наглядность гофмановского повествования в римских эпизодах велика. Неустанное стремление автора к театрализации усилено, как можно предположить, *особой атмосферой, царящей в Риме*. Речь идет о превращении «огромной территории живого города, столицы церковного государства, в грандиозную сценическую среду для театрализованных действий толпы паломников, стекающихся со всего мира и передвигающихся от одной католической святыни к другой по единому сценарию...» [4, с. 169]. В это «театрализованное действие» включается и Медард, посещая главные храмы Рима.

«Особое место в итальянском топосе занимает сакральное пространство христианских

святынь» [5, с. 163]. Три из четырех важнейших римских эпизодов в жизни Медарда – беседа с папой, просмотр кукольного спектакля «Давид и Голиаф», пребывание в доминиканском монастыре, видение в капуцинском монастыре – связаны с религиозной сферой. Гофман подчеркивает *сопряженность религиозности Рима с театральностью*: три названных эпизода в не меньшей мере являются спектаклями, чем собственно представление о Давиде и Голиафе. Не случайно исследователи рассматривают театр марионеток как органическое продолжение сцен беседы Медарда с папой.

Роскошь католического культа помогает Гофману театрализовать ситуацию – покои папы, в которых тот принимает Медарда, являются готовой декорацией. Гофман воссоздает обстановку несколькими штрихами: *папа принял Медарда в богато украшенном кресле, два дивной красоты мальчика в церковных одеяниях подавали ему воду со льдом и помахивали огромными опахалами из перьев цапли* [1, с. 213]. Слова самого папы: *«Мой блистательный Рим украшен с неземным великолепием»* [1, с. 216], – акцентируют идею сценичности. Будучи важными с точки зрения театральной техники, эти элементы значимы и по своему существу: истинная святость сторонится роскоши. В свете этой идеи, как в свете юпитеров, и поставлен Гофманом «спектакль двух актёров», «спектакль-диалог».

Хотя диалог ведется на равных – Медард не уступает папе ни в уме, ни в красноречии, – сценически папа представлен более наглядно: Гофман подробно описывает его позу, взгляд, тон. Реплики папы сопровождаются следующими ремарками: *Он зорко всматривался в меня, но во взгляде его светилось благодушие, и не было обычной строгости в выражении лица, озарённого на этот раз кроткой улыбкой* [1, с. 213–214]; *Всё внимательней и внимательней слушал меня папа. Он уселся в кресло, склонил голову на руки и сидел потупив глаза, а затем вдруг вскочил, скрестив руки на груди, он выставил вперед правую ногу, устремил на меня горящие глаза и, казалось, готов был броситься на меня* [1, с. 214]. Нет сомнений в том, что подобными «ремарками» Гофман не только театрализует повествование, но и дает оценку личности папы: папа – актёр, более того, выражаясь театральным языком, характерный актёр. Актёрство означает уход от себя, принятие любого иного облика. Для священнослужителя, тем более для главы римско-католической церкви, это уничтожающая характеристика, которая получает подтверждение в дальнейшем.

Несмотря на то, что в сцене беседы Гофман постоянно подчеркивает несоответствие между ожидаемым и сущим, здесь поставлены важнейшие вопросы: что такое истинная святость? может ли дьявол действовать открыто, зримо? виновен ли человек в грехе, если грех является наследственным и недоступен «никакому искуплению»? Папа произносит слова, которые Ф.П. Фёдоров называет ключом «к гофмановской концепции человека, к центральному конфликту романа» [6, с. 344]: ... *Предвечный дух создал исполина, который в силах подавлять и держать в узде беснующегося в человеке слепого зверя. Исполин этот – сознание, и в его борьбе с животными побуждениями крепнет самопроизвольность человеческого духа. Победа исполина – добродетель, победа зверя – грех* [1, с. 215].

Представление кукольного балагана, которое Медард видит вскоре после посещения папского дворца, может трактоваться как своеобразная иллюстрация беседы с папой. Х. Майкснер считает, что кукольная пьеса представляет собой корректировку воззрений папы: исполин Голиаф повержен маленьким Давидом; Гофман не отрицает силу сознания, но бессознательное для него тоже реально [7, с. 215]. Х. Айлерт в своем исследовании акцентирует общую в словах папы и в кукольном спектакле мысль о необходимости борьбы, идущей в душе человека. Явное нарушение пропорций подчеркивает хитрость и изворотливость крошечного Давида, возможность победы малого над большим. «Обуздать в вооруженной борьбе сатану» Медарду может помочь только «ясное сознание» [8, с. 61].

Кукольный спектакль о Давиде и Голиафе важен не только как толкование беседы Медарда с папой – он самоценен. К. Юргенс, автор монографии «Театр образов», считает, что эксперименты Гофмана с драматической формой проявлялись, в частности, в стремлении вывести сцену как персонаж в повествовательных текстах. Лучшим воплощением этого стремления исследователь называет спектакль кукольного балагана в романе «Эликсиры сатаны» [9, с. 89]. Гофмана интересует не только содержание диалога Давида и Голиафа, но и театральная техника: он описывает движения марионеток; сочетание в образе Голиафа человеческого и кукольного; мимику Белькампо, изображающего Голиафа. Кукольный спектакль на Испанской площади показан Гофманом *как часть городской жизни* – балаган окружен толпой зрителей, которые принимают представление всем сердцем и безудержно хохочут. Характеризуя атмосферу в Риме XVIII в., Ч. Хиббер в

монографии «Рим. Биография города» отмечает, что римляне мало находились дома, они проводили жизнь на улице: танцевали, смотрели футбол, играли в разные игры, любовались пейзажами, вечером шли в театр; тот, кто не хотел идти в театр, тот наблюдал представления прямо на улице [10, с. 211–212]. Спектакль на площади – это одна из немногих пленэрных сцен в «римской» части романа, и в ней Гофман точно угадывает доминанту Рима – праздник на улице.

Все составляющие структурной части романа «Пребывание Медарда в Риме» тесно связано между собой. Беседа с папой даёт энергию дальнейшему действию: она толкуется в спектакле марионеток, её результатом становится преследование Медарда доминиканцами и посягательство на его жизнь, следствием пережитого стресса и отравления являются видения Медарда в монастыре капуцинов.

Эпизоды пребывания Медарда в римском монастыре доминиканцев выстроены в технике повтора – по аналогии с тюремными эпизодами в главе «Крутой поворот». Гофмановские описания пребывания Медарда в монастыре доминиканцев и его заключения в тюрьму, имевшего место ранее, совпадают текстуально. Во многом повторяясь, анализируемые описания в то же время могут быть рассмотрены как последовательные звенья одной цепи: избежав наказания в герцогской тюрьме, хотя в действительности он был виновен, Медард наказан доминиканцами, хотя в данном случае никаких противозаконных действий он не совершал. Однако у доминиканцев не было цели наказать Медарда – они хотели избавиться от него как от нежелательного свидетеля. Муки Медарда являются наказанием не в конкретных обстоятельствах, а в сверхсюжете романа, в жестокой схватке добра и зла. Только на уровне сверхсюжета объяснима и ситуация, в которой грешник Медард исповедует перед казнью праведника Кирилла: Медард – страдалец, его грех наследственен, это *неистребимое проклятье над преступным родом* [1, с. 215]. Отзвуки беседы с папой слышны и в анализируемых сценах. Причастность папы к происходящему в монастыре выявляют слова одного из монахов: ... *Тяжко было прегрешение Кирилла против наместника Христа, и тот самолично повелел передать его смерти...* [1, с. 223].

Логическая связь заключения Медарда в тюрьму и пребывания его в монастыре доминиканцев проявляется в том, что в последнем узилище происходит реализация сна, увиденного Медардом в первом из них. Теперь в действи-

тельности, а не во сне Медард находился в просторном, слабо освещенном висячей лампой помещении, подле него стоял человек в черной маске, а вокруг на низких скамьях сидели монахи-доминиканцы [1, с. 35]. В романе появляется еще одна разновидность сна – **сон как перспекция реального события**; Гофман стремится, выражаясь словами З. Фрейда, «по образцу прошлого начертать эскиз будущего» [11, с. 132]. Данная разновидность сна как никакая другая подходит под определение сна, данное Ю.М. Лотманом: сон является «пространством, которое еще предстоит заполнить смыслом» [12, с. 226].

Необходимо также отметить, что Медард и брат Кирилл связаны теснейшими узами: именно брат Кирилл в свое время рассказывает Медарду о хранящихся в их монастыре эликсирах сатаны, чем способствует их роковому возвращению в круг жизни рода. Имя брата Кирилла непосредственно связано с заглавием романа – «Эликсир сатаны» – и его подзаголовком – «Посмертные записки брата Медарда, капуцина». Моменты появления этого персонажа в произведении, без сомнения, точно просчитаны Гофманом.

Часть романа, названная нами «Пребывание Медарда в Риме», завершается видениями монаха в монастыре капуцинов близ Рима. Фантазия Гофмана в создании пограничных ситуаций неистощима. Случившееся с Медардом в приютившем его капуцинском монастыре невозможно определить однозначно – это не галлюцинации и ни одна из тех разновидностей сна, которые имели место в романе ранее.

Гофман выстраивает последовательный ряд сцен, которые одновременно являются и реальными, и ирреальными. Медард представляет, как у стен монастыря мрачный незнакомец пронзает его кинжалом и народ несёт его на носилках в собор Святого Петра. Все последующие сцены являются вариациями на тему мученической кончины Медарда. Как выразился В. Хиндерер, это «поэтический психоанализ» [13] состояния Медарда перед возвращением в родной монастырь.

В концепции романа Гофмана **Рим важен как центр культуры и как религиозный**

центр. Оба ракурса исключительно значимы в структуре романа. История рода Медарда тесно связана с искусством, живописные полотна сопровождают предков Медарда из поколения в поколение. Ипостась Рима как религиозного центра неоднозначна в произведении Гофмана. Миссия католического монаха в Рим естественна, в то же время она, вопреки ожиданиям, носит разоблачающий характер: Гофман разрушает ореол святости вокруг папы и показывает, что существование Медарда в этом городе тайло для него смертельную опасность. Тем не менее, пребывание в Риме становится необходимым периодом в жизни Медарда и разгадывании тайн его рода.

Список литературы

1. Гофман Э.Т.А. Эликсир сатаны / Пер. Н. Славятинского. М.: Республика, 1992. 528 с.
2. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1999. 592 с.
3. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство СПб», 2002. С. 208–221.
4. Опочинская А.И. Рим. М.: Искусство, 1994. 227 с.
5. Крюкова О.С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX в. М.: Изд-во МГУ, 2007. 216 с.
6. Фёдоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, Зинатне, 1988. 456 с.
7. Meixner H. Romantischer Figuralismus. Fr.-a.-M, 1971.
8. Eilert H. Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmann. Tübingen, 1977.
9. Jürgens Ch. Theater der Bilder. Heiderberg, 2003.
10. Hibber Ch. Rome. The Biography of a city. Lnd., 1985.
11. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
12. Лотман Ю.М. Сон-семиотическое окно // Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 157–178.
13. Hinderer W. Die poetische Psychoanalyse in E.T.A. Hoffmanns Roman “Die Elixiere des Teufels” // “Hoffmanneske besichte”. Zu einer literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Bonn, 2005.

**ROME IN THE CONCEPT OF E.T.A. HOFFMANN'S NOVEL
«THE ELIXIRS OF SATAN»**

L.A. Mishina

«Rome» episodes are the most important structural part of the novel «The Elixirs of Satan» by the German writer E.T.A. Hoffmann. The paper analyzes the importance of Rome in the novel as a cultural and a religious center.

Keywords: mission to Rome, key topos, «Rome the city», «Rome the world», performance at the square, vision in the monastery.