УДК 821.112.2-3.09

НАУКОВИЙ СЕНС ГОТИЧНИХ ТАЇН ВСЕСВІТУ В НОВЕЛІСТИЦІ Е.Т.А. ГОФМАНА

Тиха Т. О., аспірант

Дніпропетровський національний університет

Головний об'єкт аналізу статті становлять особливості художньо-філософської інтерпретації Е.Т.А. Гофманом науково-містичних пошуків учених-романтиків у Німеччині кінця XVIII – початку XIX ст. на матеріалі новелістичного циклу "Серапіонові брати".

Ключові слова: науково-естетичний підхід, гра зі світом ірраціонального, потойбічне середовище, одухотворений принцип, лабіринти універсуму.

Тихая Т. А. НАУЧНЫЙ СМЫСЛ ГОТИЧЕСКИХ ТАЙН УНИВЕРСУМА В НОВЕЛЛИСТИКЕ Э.Т.А. ГОФМАНА / Днепропетровский национальный университет, Украина

Главный объект анализа статьи составляют особенности художественно-философской интерпретации Э.Т.А. Гофманом научно-мистических поисков ученых-романтиков в Германии конца XVIII – начала XIX вв. на материале новеллистического цикла «Серапионовы братья».

Ключевые слова: научно-эстетический подход, игра с миром иррационального, потусторонняя среда, одухотворенный принцип, лабиринты универсума.

Tykha T. O. THE SCIENTIFIC SENSE OF THE GOTHIC SECRETS OF THE UNIVERSE IN THE NOVELISTIC OF E.T.A. HOFFMANN / National Dnipropetrovsk University

The particular features of the poetic-philosophical interpretation of scholar-romantics' scientific-mystical experiments in Germany at the end of the XVIII – beginning of the XIX century in the novel cycle "The brothers of Serapion" by E.T.A. Hoffmann form en object of the analysis of this article.

Key words: scientific-aesthetic position, the game with the world of the irrational, the hereafter, the inspired principle, the labyrinths of the universe.

У новелістичному циклі Е.Т.А. Гофмана „Серапіонові брати" відбито складне поєднання елементів наукового, філософського й власне естетичного дискурсу німецької романтичної культури кінця XVIII – початку XIX ст. Вітчизняні і зарубіжні вчені неодноразово зверталися до аналізу окремих оповідань даного художнього циклу, зосереджуючись зокрема на таких аспектах окресленої автором проблематики як критика сучасного суспільства, співвіднесення мистецтва й життя, взаємодія фантастичного й ірреального (І. Мірімський [1], Є. Н. Корнілова [2], Г. фон Вільперт [3], К. Шефер, Д. Гронерт [4]; К. Петер [5]). Проте весь цикл як такий не становив об'єкт ґрунтовного літературознавчого дослідження ні у німецькій, ні в українській науці, що свідчить про нерівномірність та несистематичність його осмислення. Ці фактори зумовлюють плідність та своєчасність літературознавчих пошуків у рамках заданої теми. Наша стаття ґрунтується на матеріалі однієї з новел обраного циклу і пропонує детальний розгляд художньо-філософської інтерпретації Гофманом у річищі літературної готики результатів науково-містичних пошуків учених-романтиків у Німеччині кінця XVIII – початку XIX ст.

Новели циклу, як відомо, підпорядковані так званому „Серапіоновому принципу", згідно з котрим фантастичне, ірреальне повинно бути викладено таким чином, щоб справляти враження безумовно достовірного. За задумом автора цей принцип запроваджував особливий за сутністю, власне науковий підхід до матеріалу словесної творчості. У раціонально мотивованому контексті явища надприродного, містичного, ірраціонального, змальовані в зібраних історіях, не є втіленням суто фантазійних побудувань письменника, оскільки в їх основі лежать результати сучасних наукових та наукоподібних пошуків в області магнетизму, сомнамбулізму, спіритизму, гіпнозу. Поєднання в діапазоні від органічного до гротескного наукового й естетичного вимірів Гофман обігрує у своїх творах одночасно і з точки зору алхіміка-містика, чиї експерименти мають на меті проникнути в невідоме, і з позиції іронічно налаштованого вченого-романтика, що пропонує (проте ніколи не доводить) раціональну версію походження тих чи інших природних процесів.

Так, описуючи у своєрідній передмові до „Історії про привид" („Eine Spukgeschichte") [6] дослід, пов'язаний з месмерівським припущенням існування у людини певного магнітного флюїду, письменник зберігає можливість двоїстого трактування змальованого ним явища, а саме загадкового руху золотої каблучки за уявно заданою учасниками дійства траєкторією одночасно як магічний прояв психокінезу і як результат впливу звичайного протягу. У даному випадку Гофман надає рівне право на існування обом версіям, поданим з властивою цьому автору стильовою манерою стрибкоподібного гротескного поєднання високого, майже чарівного, та буденно-прозаїчного, завдяки чому створюється хитке відчуття перебування на межі реального та ірреального вимірів дійсності. Містично забарвлена сцена проведення незвичайного

експерименту виписана автором з використанням традиційних елементів готичної поетики: дія відбувається майже в темряві, у кімнаті, оповитій глибоким мовчанням; учасники, „бліді як смерть" [6, 386], нагадують застиглі статуї; у повітрі, неначе сама по собі, рухається, виблискуючи, золота каблучка. Запропоноване одним із героїв однозначно раціональне пояснення означеного феномена не здатне остаточно розвіяти загадкову атмосферу магічного дійства, можливість прояву в цьому випадку невідомих людині могутніх сил не відміняється. Більш того, саме дані науки в Гофмана покликані мотивувати втручання могутнього позараціонального смислу в реальне повсякдення. Фізика складає підґрунтя натурфілософського експерименту, що безпосередньо межує зі сферою магії, механічне коливання золотої каблучки над долонею інтерпретується як прояв вищого духовного принципу, котрий за допомогою своєрідної кінетичної мови-шифру здатен відкрити людині її майбутнє. Таким чином, вже в передмові письменник створює властиву творам готичної спрямованості атмосферу загадковості, невизначеності, неоднозначності щодо припущення існування світу ірраціонального та характеру його взаємодії з поцейбічним середовищем.

У передуючих містично забарвленим історіям теоретичних роздумах головних персонажів-оповідачів „Серапіонових братів" сконцентровані власне авторські підходи до подібного роду літератури. Гофман, звертаючись до проблеми природи походження загалом літературних „історій жахів" та аналізуючи зокрема відмінні риси „чорної" поетики творів Скотта, Байрона, Тіка й Кляйста, наголошує, що Gespenstergeschichten, відтворюючи страшну реальність буденності, базуються на серйозних підвалинах – „ідеях" метафізичного масштабу. Під пером справжнього художника слова вони отримують форми, котрі, втілюючи гранично жахливе („das Grauenhafte"), не переходять у мерзенне („das Widerwdrtige") і на відміну від „реалій" дійсності, хоча й пробуджують таємничий жах у душі, не мають руйнівних наслідків для читацької психіки. Такий ефект забезпечується завдяки техніці „недомовленості", як і використанню так званих „веселих тонів" („muntere Farben") – можливо, письменник має на увазі саме іронічний вихід із „реальної" площини жахливо-містичного, що є набагато страшнішою ніж будь-яка „моторошна історія" („Gruselgeschichte"). Заземлення світу ірраціонального повинно зокрема зумовлюватись введенням автором у поетичне мереживо твору відомих елементів обрядового культу, істинних звичаїв того чи іншого народу. Спираючись у цих тезах на відомий тогочасному читачеві художній матеріал, письменник ніби готує реципієнта до власної авторської гри, котра спрямована на поглиблення й збагачення вже існуючої літературної традиції.

„Історія про привид" Гофмана трактує в річищі літературної готики глибоку філософську проблему – наскільки звичайна людина здатна усвідомити безмежну глибину універсуму, акцептувати можливість співіснування в одному вимірі буденного та невідомого, чи готова вона інтелектуально й духовно до прямого контакту з явищами надприродного. Поетику твору відзначають не стільки акумулювання сталих складових готичної модальності, скільки їх модифікація, письменник актуалізує й перевтілює ті окремі її елементи, котрі в рамках філософської спрямованості новели сприяють розкриттю авторського задуму.

Час і місце дії у творі окреслені досить туманно, проте достовірність змальованих подій гарантується, як наголошує оповідач, наявністю реальних свідків – Гофман використовує в даному контексті клішований для творів готичної літератури прийом „підтвердження справжності" викладеної таємничої історії. Обрана письменником лінійно-ретроспективна форма розповіді дозволяє поєднати в одній площині минуле, теперішнє та майбутнє, адже ключ до розуміння незвичайного душевного стану головної героїні прихований у її дитинстві, а можливість „одужання" спроектована на майбутнє.

Персонаж, котрому безпосередньо відкривається світ ірраціонального, – Адельгунда – ніби вбирає в себе частину примарної енергетики потойбічного виміру: на вустах та ланітах дівчини лежить мертвенна блідість; її хода тиха й повільна; а промовлене героїнею стиха слово пронизує слухачів невідомою дрожжю. Болісна посмішка й повні сліз очі доповнюють загадкову постать Адельгунди. З іншого боку, оповідач, підкреслюючи певну двоїстість єства персонажа, констатує наявність у дівчини здорового розуму, ніжної жіночої чуттєвості й приязного характеру. Головна героїня наділена автором унікальною здатністю не просто відчувати прояви, а бачити матеріалізовані утворення іншого світу. Однак отримана нею у чотирнадцять років надприродна здібність не є виразом божого благовоління; навпаки, вона виступає карою за зухвалу спробу насміятися над припущенням існування площини потойбічного.

Знаковим уявляється обраний письменником для першої зустрічі з явищем ірраціонального вік персонажа, – чотирнадцять років – котрий за протестантськими законами, наприклад, вважається віком прийняття конфірмації (Див.: [7, 388-389]), тобто „укріпленням" (від латинського „confirmatio") у вірі в Господа та у його милість; Адельгунда ж в рамках готичної поетики отримує укріплення в іншій вірі – у реальність світу надприродного.

Змалювання потойбічного середовища у творі пов'язане з образом лиховісної Білої Жінки (WeiЯe Frau), котра, як відомо, є традиційною героїнею багатьох історій про привиди. Її прототипом вважають графиню Агнес фон Орламюнде, що нібито вбила обох своїх дітей, тому приречена вищими силами поневірятися після смерті у поцейбічному світі та сповіщати людей про прийдешні рокові події [8, 710]. Використовуючи елементи літературної готики, Гофман змальовує своєрідний обряд, який передує появі незвичайної постаті – дитячі танці в магічній півтемряві з художнім перевтіленням виконавців у найрізноманітніших духів-

привидів. Письменник навмисно обирає для представленого дійства сутінки („Ddmmerung"), адже мерехтливі напівтони грядущої ночі створюють містичне відчуття балансування на межі часу, загадкової невизначеності. Нагнітаючи лиховісну атмосферу, автор вплітає в хронотопічне словесне мереживо твору відповідні елементи старовинної архітектури – Біла Жінка, яку здатна бачити лише Адельгунда, з'являється серед руїн садової арки. Розвінчуючи стале уявлення про активізацію духів виключно опівночі, німецький письменник використовує для зустрічі героїні з потойбічною постаттю примітне часове датування – дев'яту годину вечора – у цьому контексті простежуються прямі паралелі з темпоральністю відомого „чорного" роману Ф. Шіллера „Духовидець" ("Der Geisterseher", 1787) [9, 22], елементи котрого, за визначенням дослідників [8, 710], переосмислювалися та неодноразово перевтілювалися Гофманом у власному ключі. Так, уже на початку твору митця періоду „Бурі й натиску" згаданий час набуває фатального значення – незнайомець сповіщає головного героя про смерть невідомої особи ("er"), пов'язану з зазначеною годиною. Письменник-романтик, вдаючись до метатекстової гри, розставляє власні акценти – у новелі стверджується, що мешканці іншого світу постійно знаходяться поруч із людиною, і саме їм належить право вибору моменту своєї матеріалізації в поцейбічному середовищі. Віддання автором переваги подібному датуванню, можливо, також почасти мотивовано поглибленням загального інтересу романтиків до міфологічних смислових шарів – відомо, що дев'ятка є сакральним числом у язичницькій і в християнській міфології (Див.: [10, 522]).

Факт явлення Адельгунді лиховісного видіння щодня в один і той же час інтерпретується її оточенням у дусі раціоналістичних тенденцій як оптичний обман, гра дівочої фантазії чи божевільна нав'язлива ідея, тому й методи лікування хворої обираються власне механічні, зокрема невідповідно спрощений шлях переведення годинника, котре повинно довести дівчині, що ніякого духу не існує. Можна припустити, що письменник спирається на „Духовидця" Шіллера, у якому з метою введення в оману овіяного містичною таємницею героя категорія часу була сфальсифікована. Порівняймо: "Зібралося величезне товариство, приходили вже запізно вночі, усі годинники були старанно невірно виставлені, його ж повністю захопив запал світської бесіди. Коли прийшов намічений час, він раптом замовк і завмер, усі його кінцівки застигли в позі, у котрій їх уразив напад, очі скам'яніли, пульс більше не бився, а засоби, якими його намагалися розбудити, виявилися марними; цей стан тривав, поки не минула година. Тоді він враз сам по собі ожив, відкрив очі й продовжив розмову на тому слові, на котрому його було перервано. Загальне заціпеніння виказало йому, що трапилось, і він із жахливою серйозністю пояснив: «Те, що присутні відбулися лише тільки переляком, можна вважати за щастя»" [9, 58] (Переклад наш – Т.Т.). Подібна надто зухвала та самовпевнена гра людини зі світом ірраціонального розглядається Гофманом як провина або злочин проти загадкових законів універсуму, невизнання наявності його „темної" сторони – як духовна обмеженість інтелекту, що призводить до фатальних для людини наслідків. Саме тому в даній новелі нещастя спостигає всіх учасників задуманого з годинником фарсу: мати Адельгунди помирає, батько гине на полі бою – автор, вводячи безперечно реальні загальновідомі історичні факти, посилається на битву з Наполеоном при Ватерлоо, – сестра впадає в божевілля, ототожнюючи себе з привидом; лише головна героїня, ніби спокутувавши свій гріх, назавжди позбавляється лиховісного нав'язливого фантома.

Сцена, що призвела до страшної сімейної драми, розроблена письменником у манері безпосереднього введення фантастично-містичного у звичайне, майже прозаїчне: для доведення рідним справжності існування Білої Жінки Адельгунда поклала на долоню привиду, видимого виключно нею, тарілку, котра, описавши в повітрі коло, приземлилася на стіл. Вибір Гофманом зазначеного предмета є невипадковим, тарілка або блюдце належать до обов'язкових атрибутів спіритичних сеансів та низки ворожінь, спрямованих на встановлення контакту з потойбічним світом (Див.: [11]). Жахливе, таким чином, постає у цьому епізоді не в образі уявних огидних мерців або диявольських перевтілень, – автор навмисно уникає яскраво-епатажних клішованих елементів готичної поетики – воно полягає в тому, що інший світ дійсно існує, і власне не у віддалених куточках універсуму, а поруч, хоча звичайна людина й не здатна його відчувати.

Специфічно гофманівське починання полягає у ствердженні концепції наскрізь пронизаного загадковим повсякдення, коли містичне не втручається в нього спорадично, а захоплює цілком, будучи тим же самим – водночас потойбічним та реально-знайомим, майже буденним. Невідповідність між людськими уявленнями про всесвіт та його справжньою багаторівневістю й унікальною, безмежною, почасти небезпечною наповненістю призводять, за Гофманом, до катастрофічної руйнації свідомості кожної непідготовленої особистості при найменшому випадковому приближенні до містичних таємниць макрокосму.

Викриваючи існуючий у сучасній науці механістично-матеріалістичний підхід у дослідженні загальних природних закономірностей як безпідставний, неправильний у своїй основі, письменник стверджує наявність у заплутаних лабіринтах універсуму невідомих могутніх сил, котрі безпосередньо причетні до тих чи інших явищ, процесів, подій. Гофман підкреслює помилковість запропонованої окремими науковцями своєрідної ідентифікації загадкових взаємозв'язків елементів всесвіту з механічною моделлю годинникового механізму („Uhrwerk" [12, 451]). На думку письменника, хибним у цьому переконанні є виключення діяння певного одухотвореного принципу, що містичним, а часто й фатальним чином обумовлює як долю кожної окремої особистості, так і історичний розвиток загалом усього всесвіту.

Наше дослідження здійснює спробу виявити співвіднесення художньої та наукової думки в Німеччині епохи романтизму – питання, котре ще потребує глибокого і різнобічного вивчення й розбудови у вітчизняному літературознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Миримский И. Вступительная статья // Э.Т.А. Гофман Житейские воззрения Кота Мура. Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1967. – 775 с.
2. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. – М.: ИМЛИ РАН „Наследие”, 2001. – 447 с.
3. Wilpert G. Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung. – Stuttgart: Alfred Krцner Verlag, 1994. – 464 S.
4. Schaefer K., Grohnert D. E.T.A. Hoffmann // Romantik / Hrsg. von K. Bцttcher. – Berlin: Volk und Wissen, 1967. – S. 442-489.
5. Peter K. Romantik // Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuitдt und Verдnderung; vom Mittelalter bis zur Gegenwart: In 3 Bd. / Hrsg. von E. Bahr. – Tьbingen; Basel: Francke, 1998. – Bd. 2. – S. 341-430.
6. Hoffmann E.T.A. Eine Spukgeschichte // Hoffmann E.T.A. Die Serapionsbrьder. Gesammelte Erzдhlungen und Mдrchen. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann: in 2 Bd. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – Bd. 1. – S. 385-396.
7. Goldammer K. Konfirmation // Wцrterbuch der Symbolik / Hrsg. von M. Lurker. – Stuttgart: Alfred Krцner Verlag, 1991. – S. 388-389.
8. Kruse H.-J. Anmerkungen // Die Serapionsbrьder. Gesammelte Erzдhlungen und Mдrchen. Hrsg. von E.T.A. Hoffmann. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – Bd. I. – S. 621-746.
9. Schiller Fr. Der Geisterseher. Sдmtliche Erzдhlungen. – Kehl: SWAN Buch-Vertrieb, 1993. – 255 S.
10. Lurker M. Neun // Wцrterbuch der Symbolik / Hrsg. von M. Lurker. – Stuttgart: Alfred Krцner Verlag, 1991. – S. 522-523.
11. Гадания, спиритические сеансы // Энциклопедия замечательных людей. – *http://www.abc-people.com/phenomenons/spiritism/g-3.htm*
12. Hoffmann E.T.A. Der Zusammenhang der Dinge // Hoffmann E.T.A. Die Serapionsbrьder. Gesammelte Erzдhlungen und Mдrchen. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann: in 2 Bd. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – Bd. 2. – S. 450-516.