К.А. Мартынюк

Семантическая полифония образа призрака в новеллистическом корпусе Э. Т. А. Гофмана

Аннотация: В статье исследуется семантическая полифония образа призрака в новеллистике Э.Т.А. Гофмана. Акцент сделан на полифункциональности этого образа и его роли в формировании романтической фантастики. Исследование основано на структурно-семантическом анализе новелл «Песочный человек» (1815), «Фалунские рудники» (1819), «Кавалер Глюк» (1809), «Майорат» (1816) и др. с элементами мифопоэтического и культурно-исторического подходов. Рассмотрена эволюция образа призрака от античности и готической традиции до романтической интерпретации у Гофмана. Выявлены и проанализированы функциональные типы образа. Показано, как через эти вариации Гофман раскрывает психологические конфликты личности, критикует социальные устои эпохи и осмысляет кризис духовности.

Ключевые слова: образ, призрак, Э.Т.А. Гофман, романтизм

The Semantic Polyphony of the Image of a Ghost in the Short Stories of E. T. A. Hoffmann

Abstract: The article examines the semantic polyphony of the ghost image in the novellas of E.T.A. Hoffmann. The focus is on the multifunctionality of this image and its role in shaping romantic fantasy. The study is based on a structural-semantic analysis of the novellas The Sandman (1815), The Mines of Falun (1819), Chevalier Gluck (1809), Primogeniture (1816), and others, incorporating elements of mythopoetic and cultural-historical approaches. The evolution of the ghost image — from antiquity and the Gothic tradition to Hoffmann's romantic interpretation — is explored. The functional types of the image are identified and analysed. It is shown how, through these variations, Hoffmann reveals psychological conflicts of the individual, critiques the social norms of the era, and reflects on the crisis of spirituality.

Keywords: image, ghost, E.T.A. Hoffmann, Romanticism

В романтической литературе первой трети XIX в. феномен сверхъестественного обретает особую художественную значимость. Э.Т.А. Гофман, один из ключевых представителей немецкого романтизма, активно использует образ призрака как многофункциональный элемент повествования. Его новеллы демонстрируют сложную семантическую палитру этого мотива — от прямых отсылок к готической традиции до тонких психологических аллегорий. Исследование направлено на анализ семантических модусов образа призрака в гофмановской новеллистике и выявление их функций в художественном плане. Согласно Большому толковому словарю под редакцией С.А. Кузнецова, понятие «призрак»[1], синонимично понятию «привидение»[2] которое определяется как бесплотный дух, призрак умершего или воображаемого существа (по народным поверьям обитающий в замках, на кладбищах и являющийся людям).

Образ призрака представляет собой устойчивый литературный архетип, прослеживаемый в художественных текстах различных исторических эпох. Образ укоренился ещё в античной литературе, что подтверждается ранними примерами: призрак Антиклеи в «Одиссее» Гомера, призрак Клитемнестры в «Орестее» Эсхила

В статье Н.В. Кузнецовой подчёркивается, что «призрак» (как литературный субъект) существующий в пограничном состоянии: он одновременно присутствует и отсутствует, находится в зазоре между бытием и небытием. Социально такой персонаж может быть укоренён (владелец дома, конторы, титулованная особа), но фактически отчуждён от окружения. Его движения и речь машинальны и бессознательны (качание, бормотание, повторения фраз), а деятельность активна, но лишена смысла — направлена не на создание нового, а на копирование и сохранение старого (переписывание, стремление сберечь

«благородную кровь», поиски тайного знания). Из-за разрывом с реальностью «призрак» постепенно утрачивает телесность, становится хрупким и немощным; преобладает духовное над материальным, умозрительное над практическим. Чтобы восстановить связь с «земным», он порой обращается к «посреднику» — персонажу, в котором природное и телесное сильнее культурного и идеального[3].

В процессе историко-литературной эволюции семантика образа призрака претерпевает существенную трансформацию. Как утверждают Л.А. Романчук и В.Н. Дябина в эпоху Возрождения наблюдается смещение акцентов в сторону психологического и философского осмысления данного феномена, что приводит к усложнению его функциональной нагрузки в художественном тексте. Вместо прямолинейного воплощения потусторонней силы призрак превращается в многогранный символ, отражающий внутренние конфликты персонажей и экзистенциальные проблемы, что оказало значительное влияние на дальнейшее развитие литературной традиции вплоть до современности.

Анализируя корпуса литературных текстов, Л.А. Романчук и В.Н. Дябина выявляют разнообразие типологических вариаций образа призрака. Так, мотив призрака-мстителя находит воплощение в фигуре отца Гамлета у Шекспира, а также в постсмертном образе Акакия Акакиевича у Гоголя. Функция призрака-передатчика информации реализуется в образах призрака Альфонсо у Уолпола и Анны Федотовны у Пушкина. В качестве призрака-вестника выступает привидение Банко в «Макбете» (1623) Шекспира.

Из этого можно сделать вывод, что эволюция образа призрака демонстрирует его трансформацию от мифологически обусловленного архетипа к сложному семиотическому конструкту, способному репрезентировать широкий спектр антропологических, этических и онтологических проблем в литературном дискурсе[4].

В немецком романтизме образ призрака занимал заметное место. Например, в неоконченном романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802) ключевую роль играет образ Матильды. После её предполагаемой гибели её призрак продолжает вести Генриха через духовные испытания: он видит Матильду во снах и воссоединяется с ней, словно преодолевая границы между мирами. Образ героини выступает как символ, который причиняет страдание и одновременно ведёт героя к духовным открытиям и возрождению. Другой пример — новелла Л. Тика «Белокурый Экберт» (1797). Экберт убивает друга Вальтера, а позже начинает видеть в каждом мужчине его призрак. Призрак здесь — символ неотвратимой вины и морального возмездия, разрушающего психику героя.

Э.Т.А. Гофман продолжает развитие образа призрака в немецком романтизме, опираясь на уже сложившиеся традиции. Стоит отметить, что образ формируется в результате синтеза нескольких культурно-литературных традиций, что обусловливает его семантическую многоплановость и функциональную вариативность.

В художественной системе Гофмана образ призрака предстаёт как сложный семиотический конструкт, интегрирующий готические, фольклорные и романтические элементы. Его многозначность обусловлена не только диалогом с предшествующими традициями, но и стремлением автора осмыслить актуальные проблемы современности через призму сверхъестественного. На основе анализа текстов можно выделить следующую функционально-семантическую классификацию типы призраков:

– Готический призрак («Майорат», 1816) — носитель роковой вины, связанный с прошлым.

Даниель из новеллы Майорат — бывший дворецкий основателя майората, который стал фактическим убийцей барона Вольфганга. После смерти Даниель продолжает являться в замке, напоминая о роковой вине и семейных тайнах. Его призрак — лунатик, что связывает его с потусторонним миром: «Потом, поставив подсвечник на пол и повесив ключи на пояс, Даниэль принялся обеими руками царапать стену, так что скоро у него из-под ногтей брызнула кровь; при этом он стонал и охал так, словно его терзала невыразимая, смертная мука»[5].

Даниэль остается вечным жителем замка: «Даниэль, о преступлении которого он догадывался, часто показывается в замке во время полнолуния, и описывал призрак точно таким же, каким в последствии видел его Ф., когда изгонял этот злой дух»[6].

Даниель в «Майорате» — дворецкий основателя майората, а позже — призрак замка. Он был доверенным лицом барона, но не простил обиды от наследника, который обвинил его в пособничестве. Н.М. Ильченко отмечает, что наличие рассказчиков придаёт истории правдоподобие. В первую же ночь в замке Теодор видит призрак: он слышит царапанье и тяжкие вздохи, от чего у него стынет кровь и выступает холодный пот. Стряпчий Ф., который был приглашён на службу ещё основателем майората и посвящён в семейную тайну, тоже сталкивается с призраком — сначала во сне, а затем наяву. Следующей ночью, в двенадцать часов при луне, он вступает в схватку со злым духом. Ф. обращается к призраку: «Даниель, Даниель, что ты здесь делаешь в этот час?» Крик и падение призрака ужасают Теодора[7].

– Призрак «белой дамы» («История с привидением», 1819, «Эпизоде из жизни трёх друзей», 1818, «Приключения в ночь под Новый год», 1815, «Маркиза де ла Пивардьер», 1821) — демонстрация границы между верой и неверием, исследование психологии страха.

В творчестве Э.Т.А. Гофмана мотив «белой женщины» демонстрирует семантическую вариативность: от канонического предвестника смерти до трансформированных интерпретаций. В новелле «История с привидением» мотив реализован наиболее полно: Адельгунда, инсценируя появление «белой дамы» на основе рассказов садовника, сталкивается с реальным призраком, проявляющимся в фиксированное время (9 часов вечера) и в материальных формах (плавающая тарелка). Призрак видим исключительно девочке; неверие семьи оборачивается чередой бедствий (гибель отца, смерть матери, безумие сестры), тогда как сама Адельгунда освобождается от видения после этих событий. Здесь сохраняется традиционная функция мотива как предвестника смерти с карательной семантикой по отношению к скептикам[8].

В «Эпизоде из жизни трёх друзей» мотив трансформируется: «длинная белая фигура», наблюдаемая Александром в доме умершей тётушки, не несёт угрозы. Её исчезновение связано с ритуалом венчания, назначенного на день несостоявшейся свадьбы тётушки, что переводит мотив из регистра угрозы в сферу разрешения конфликта через символическое действие[9].

«Приключения в ночь под Новый год» демонстрируют эпизодическое использование мотива: «фигура в белой одежде» оказывается женой главного героя, предотвращающей подписание опасного документа. Здесь сохраняется функция предупреждения, однако мистический компонент нивелируется за счёт рациональной расшифровки образа[10].

В поздней новелле «Маркиза де ла Пивардьер» происходит радикальная трансформация: роль «белой женщины» исполняет мужчина (маркиз), а русский перевод («Белое привидение») акцентирует мотив, подчёркивая его вариативность. В основе гофмановской новеллы лежит мотив о мертвеце, который не находит покоя и является людям в облике призрака. Привидение якобы убитого маркиза в длинном белом одеянии видит судейский чиновник недалеко от замка. Таким образом, Гофман эволюционирует от фольклорной трактовки мотива в ранних текстах к его переосмыслению в поздних работах, используя «белую женщину» как инструмент от предзнаменования смерти до символического предупреждения или разрешения конфликта[11].

– Призрак природы («Фалунские рудники», 1819) — воплощение стихийных сил. Противопоставление цивилизации и первозданной природы.

В новелле Э.Т.А. Гофмана «Рудники Фалуна» фигурирует загадочный призрак — старый рудокоп Торберн, который появляется перед главным героем, Элисом Фребемом, сначала в Гетеборге, а затем в Фалунских рудниках: «С этими словами старик сел на скамью возле Элиса и начал объяснять ему первые основания горного искусства, стараясь как можно лучше рассказать все незнакомому с этим делом молодому человеку»[12]. По слухам, Торберн был

одним из первых, кто привёл Фалунское горное дело в порядок и обладал сверхъестественной способностью открывать богатейшие рудные жилы: «Никто не мог сравниться с Торберном в глубоком познании горного дела, и в Фалуне он был лучшим его представителем»[13]. После горного обвала рудокопы стали говорить, что Торберн появляется в разных частях рудника «…и каждый раз давал дельные советы работающим или указывал новые рудные жилы. Некоторые встречали его даже наверху, причем он или печально на что-то жаловался, или сердито ворчал»[14]. Элис Фребем встречает Торберна в шахте и слышит от него пророчества — в том числе о том, что не найдёт истинного счастья и успеха в горном деле без истинной любви к нему. В финале Торберн предстаёт как мистическая фигура, связанная с подземным миром и влияющая на судьбы рудокопов — олицетворение Фалунских рудников и хранитель рудокопного дела.

– Призрак искусства («Кавалер Глюк», 1809) Функция: воплощения идеи бессмертия искусства, противостояния реальному миру.

Герой новеллы — виртуоз-импровизатор, который называет себя именем композитора Глюка, умершего в 1787 г. Герой-музыкант ощущает одиночество среди берлинских «ценителей музыки», которые воспринимают искусство как развлечение: «Я не могу понять, что вы имеете против берлинцев. Здесь, где уважают искусство и где им так много занимаются, мне казалось, что человеку с вашей богатой художественной натурой может быть очень хорошо! — Вы ошибаетесь! К моему горю, я осужден бродить здесь в пустом пространстве, как отверженный дух, удалившийся от света»[15].

Для него же музыка — напряжённая духовная жизнь. Комната героя убрана в стиле времени Глюка, изредка он облачается в одеяние, напоминающее костюм композитора. Так он создаёт для себя особую атмосферу, помогающую забыть об огромном суетном городе, где много «ценителей музыки», но никто не чувствует её по-настоящему. Герой сознаёт себя преемником и хранителем сокровищ, созданных Глюком, бережно лелеет их, как собственное детище. И потому сам он как будто становится живым воплощением бессмертия гениального Глюка. В конце он произносит: «Я кавалер Глюк!»[16] тем самым ставит вопрос для читателя: кем же является этот чудаковатый ценитель музыки — сумасшедшим гением, возомнившим себя Глюком, или же самим призраком Глюка, который вынужден скитаться в реальном мире за то, что «открыл священное непосвящённым».

Б.А. Савельева утверждает, что такая двойственность образа не случайна — Глюк «как истинный художник не может найти места в реальном мире», его удел — «душевные скитания, острое ощущение иллюзорности мира, подчёркнутое одиночество»[17].

Образ Глюка-призрака воплощает иллюзорность его конфликта с обществом: разрешение наступает через уход музыканта в «страну грёз» — в царство смерти, поглощающее всё сущее. Реальным преемником Глюка в художественной вселенной Гофмана выступает композитор и капельмейстер Иоганн Крейслер — любимый герой и «духовный двойник» самого автора[18].

– Сценические призраки («Синьор Формика», 1819) — инструмент возмездия и обличения грехов.

В произведении представлены два выразительных «призрачных» эпизода.

Первый сосредоточен вокруг фигуры корыстного доктора Сплендиано Аккорамбони. Герой оказывается в ловушке спланированной манипуляции. Его окружают четыре таинственные фигуры в плащах и обращаются к нему замогильными голосами. Двое из них представляются живописцами (французским Кордье и немецким Кюфнером) и обвиняют Сплендиано в том, что он отравил их своими микстурами.

Вскоре ему начинает казаться, будто кладбище оживает — мертвецы восстают из могил и с воем упрекают его за неэффективность созданных им лекарств. Этот эпизод метафорически обнажает муки совести и глубинный страх расплаты: внешние провокации пробуждают внутренний кошмар, где грехи Сплендиано обретают пугающе зримые очертания. Последствия пережитого оказываются долговременными: доктор начинает повсюду замечать

призраков и мертвецов — они преследуют его в страшных снах и навязчивых видениях, не давая забыть о случившемся.

Второй эпизод переносит действие в театр Никколо Муссо, где идёт представление. Капуцци сидит в зрительном зале и наблюдает на сцене своего двойника. Кульминация наступает с появлением призрака Пьетро. Призрак сурово обвиняет Капуцци в злодеянии против собственной дочери и грозит ему вечными муками в аду. Капуцци теряют сознание. Очнувшись, он узнаёт от Кавальканти, что всё увиденное было лишь частью театрального действа, а его племянница жива. Шокирующая сцена с призраком Пьетро становится переломным моментом сюжета. Под влиянием испытанного страха и искреннего раскаяния Капуцци прощает Марианну и Антонию. Таким образом, спектакль достигает своей цели: он словно «исцеляет» Капуцци от эгоизма и опрометчивых решений.

– Автомат-призрак («Песочный человек», 1815, «Автоматы», 1814) — символ обезличивания человека в механизированном мире.

В произведениях Э.Т.А. Гофмана образ автомата-призрака занимает особое место: он воплощает один из самых пугающих эффектов — «зловещую долину». Это необычный феномен, «который проявляется при создании чего-либо человекоподобного»[19].Это не дух умершего в традиционном понимании, а неодушевлённый предмет, который имитирует жизнь настолько искусно, что кажется одержимым злой волей или призрачной сущностью. Немецкий психиатр, доктор медицины Э.А. Йенч охарактеризовал «эффект зловещей долины» как ментальное состояние, которое случается, когда человек не может определить, перед ним воображаемый объект или реальный, мертвый или живой[20].

В «Песочном человеке» кукла Олимпия выглядит как живая девушка, но её «глаза показались ему [Натаниэлю] как-то странно неподвижными и безжизненными»[21] и механичная размеренность движений, «будто зависит от хода заведённого механизма»[22], превращают её в призрак идеальной возлюбленной — он вытесняет реальность и ведёт героя к гибели. Натаниэль приписывает Олимпии наличие души, которой у неё по определению быть не может — она всего лишь механизм. Эта иллюзия роднит куклу с призраком. Схожий эффект создаёт «говорящий Турок» из новеллы «Автоматы»: устройство способно двигаться и отвечать, но лишено души. Гофман подчёркивает, что такие автоматы — нечто среднее между машиной и трупом: внешняя имитация жизни лишь обнажает внутреннюю пустоту («напоминающие не то живого человека, не то покойника»[23]). Из этого стоит сделать вывод, что хотя автоматон — материальный объект, а призрак — нематериальное явление, их объединяет: способность имитировать жизнь; пограничный статус между реальным и сверхъестественным; использование в культуре как инструментов философского и художественного осмысления темы жизни и смерти.

Исследование показало, что в новеллистике Э.Т.А. Гофмана образ призрака превращается в многогранный художественный инструмент, отражающий идеи немецкого романтизма и тревоги эпохи. Автор не просто использует сверхъестественное для создания мистической атмосферы, но наделяет призраков сложной семантикой: они обнажают внутренние конфликты героев, символизируют одиночество художника, воплощают стихийные силы природы или предупреждают об опасности обезличивания человека в мире механизмов. Через разные воплощения призрака Гофман осмысляет ключевые проблемы своего времени: кризис духовности, влияние технического прогресса и размытие границ между живым и искусственным, реальным и иррациональным.

Таким образом, призрак у Гофмана становится глубоким семиотическим конструктом, позволяющим автору исследовать природу человечности и отразить экзистенциальные вопросы, которые сохраняют актуальность и в современной культуре.

Примечания:

[1] Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: НОРИНТ, 2000. С. 978.
[2] Там же. С. 972.
[3] Кузнецова Н.В. К вопросу о смысловых и сюжетообразующих функциях «призрака» в малой прозе XIX века // Медиаскоп. 2019. Вып. 2. URL: http://www.mediascope.ru/2543
[4] Романчук Л.А., Дябина В.Н. Феномен привидений в литературе и кинематографе: образы, функции, интерпретации // Научный диалог: теория и практика: сборник научных статей по итогам работы Международного научного форума (Москва, 23 октября 2025 года). М.: ООО «Инфинити», 2025. С. 171–172.
[5] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2: Ночные этюды. М.: ТЕРРА, 2009. С. 229.
[6] Там же. С. 240.
[7] Ильченко Н.М. Символика круга в автобиографической новелле Э.Т.А. Гофмана «Майорат» // Вестник ННГУ. 2018. № 6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kruga-v-avtobiograficheskoy-novelle-e-t-a-gofmana-mayorat (дата обращения: 03.02.2026).
[8] Ильченко Н.М. Мотив «белой женщины» в творчестве Э.Т.А. Гофмана и русских романтиков // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 93–94.
[9] Там же. С. 94.
[10] Там же. С. 94.
[11] Там же. С. 94.
[12] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4: Серапионовы братья: Т. 1; Т. 2 (начало). С. 189.
[13] Там же. С. 200.
[14] Там же. С. 200.
[15] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1: Фантазии в манере Кало. М.: ТЕРРА, 2009. С. 53.
[16] Там же. С. 57.
[17] Савельева А.Б. Образ художника в новелле Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк» и рассказе В.Ф. Одоевского «Русские ночи Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» // Na-journal.ru. URL: https://na-journal.ru/9-2023-filologiya-lingvistika/6434-obraz-hudojnika-v-novelle-e-t-a-gofmana-kavaler-glyuk-i-rasskaze-v-f-odoevskogo-russkie-nochi-opere-del-cavaliere-giambattista-piranesi?ysclid=ml71bgeon1480300352 (дата обращения: 03.02.2026).
[18] Миримский И.В. Гофман. История немецкой литературы. Т. 3.: М.: Наука, 1966. С. 213.
[19] Зуйков И.В. Цифровой кинематограф в ракурсе «эффекта зловещей долины» // Вестник ВГИК. 2021. № 4 (50). С. 67.
[20] Там же. С. 67.
[21] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2: Ночные этюды. М.: ТЕРРА, 2009. С. 29.
[22] Там же. С. 34.
[23] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4: Серапионовы братья: Т. 1; Т. 2 (начало). С. 349.

Сведения об авторе: Мартынюк Кирилл Андреевич, студент Вятского государственного университета
E-mail: ar.kirya@bk.ru

Information about the author: Kirill A. Martynyuk, student of Vyatka State University
E-mail: ar.kirya@bk.ru