

**В.А. Финогенов****СИМВОЛИКА ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ  
Э.Т.А. ГОФМАНА**

**Аннотация.** В статье прослеживается эволюция портретной образности в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Тема мастерства и профессионального призвания нередко служила сюжетной основой его произведений, причем явное предпочтение писатель отдавал музыкантам и художникам. Задача этой работы – выделить тему живописи из более широкого спектра. По сравнению с музыкальными образами, картина или фреска овеществляет воображение, придавая ему видимую и осязаемую форму. Портрет у Гофмана зачастую представляет собой связующее звено между реальностью и фантазией. Персонаж-художник воплощает на полотне свой женский идеал, но при этом всегда ощущает разрыв между небесным образом и земным чувством. Если в более ранних произведениях Гофмана превалирует эстетика ужасного, то ближе к концу жизни писателя на первый план выступает ирония, сглаживающая противоречие между имманентным и трансцендентным.

**Ключевые слова:** Э.Т.А. Гофман; художник; портрет; живопись в литературе; экфрасис.

Получено: 15.02.2026

Принято к печати: 10.03.2026

**Информация об авторе:** *Финогенов* Виктор Анатольевич, младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

**E-mail:** p\_jh@mail.ru

**Для цитирования:** *Финогенов В.А.* Символика портрета в творчестве Э.Т.А. Гофмана // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 31–45.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.02

Victor A. Finogenov

## PORTRAIT SYMBOLISM IN THE WORKS OF E.T.A. HOFFMANN

**Abstract.** The article examines the development of portrait symbolism in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. The theme of mastery and professional vocation often formed the plot of his works, and the writer clearly preferred musicians and artists. Hoffmann's aesthetic views have been studied quite well, so the task of this work is to highlight the theme of painting from a wider range. Compared to musical images, a painting or a fresco brings the imagination to life, giving it a visible and tangible form. In Hoffmann's work, the portrait often represents a link between reality and fantasy. The artist character embodies his feminine ideal on canvas, but he is always torn between a heavenly image and an earthly feeling. While the writer's earlier works are dominated by the aesthetics of horror, towards the end of his life, irony comes to the fore, reconciling the contradiction between the immanent and the transcendent.

**Keywords:** E.T.A. Hoffmann; artist; portrait; painting in literature; ekphrasis.

Received: 15.02.2026

Accepted: 10.03.2026

**Information about the author:** *Victor A. Finogenov*, Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

**E-mail:** p\_jh@mail.ru

**For citation:** Finogenov, V.A. "Portrait Symbolism in the Works of E.T.A. Hoffmann". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 31–45. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.02

Э.Т.А. Гофман был не только писателем и композитором, но и художником, поэтому неудивительно, что тема живописи формирует сюжет его многочисленных произведений. Несмотря на многогранность творчества Гофмана и на то, что рассуждения о природе искусства в его рассказах зачастую носят обобщающий характер, примечательно, что поэт, живописец и музыкант в его литературных произведениях никогда не сливаются в единой ипостаси. Типичное для немецкого романтизма определение «Künstler» переводится на русский как «художник», что вызывает определенную терминологическую путаницу. В большинстве

отечественных исследований предпочтение отдается более широкому понятию, что можно обнаружить в классических работах Н.Я. Берковского [1] и А.В. Карельского [4]. Ту же традицию продолжают и современные российские исследователи: например, В.В. Бычков [2] рассматривает роль живописи в творчестве писателя одновременно с музыкальной образностью. Интермедальность у Гофмана также исследует Р. Шмидт в своей монографии [9]. Диссертация К. Бомхоф [6] анализирует роль Сальватора Розы и Жака Калло в творческой саморепрезентации Гофмана. Непосредственно художественному наследию писателя посвящено двухтомное издание Д.Й. Понерта [8]. Статья словенской исследовательницы А. Озорович [7] о живописных образах у Гофмана также строится вокруг идеи синтеза искусств. В то же время сюжетным и композиционным особенностям собственно рассказов о художниках и их сопоставительному анализу уделяется значительно меньше внимания как в российском, так и зарубежном литературоведении. Цель этой статьи – проанализировать весь корпус текстов Гофмана о живописцах и определить функцию портретной символики в контексте творческой рефлексии писателя.

В рассказе «Жак Калло», открывающем первый гофмановский сборник рассказов «Фантазии в манере Калло» (1814–1815), отмечается, что «самый закон искусства» французского художника «заключается в преодолении живописных правил» [3, т. 1, с. 27], а «его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии» [3, т. 1, с. 27]. В этом программном очерке картина предстает проекцией авторского воображения; тот же принцип Гофман кладет в основу своего писательского мастерства. По словам А.В. Карельского, у Гофмана «художник обречен жить в мире собственных фантазий» [4, с. 395]. Этот принцип применим и к поэтам, и к композиторам, и к живописцам, появляющимся на страницах его произведений. Портрет в текстах Гофмана – это всегда аллегория литературного произведения. Творческая деятельность не только не приносит материальной выгоды автору, но и заключает в себе опасность. Если в «Фантазиях в манере Калло» эта проблематика обозначена скорее пунктирно, то в «Эликсирах сатаны» и «Серапионовых братьях» она выносится на первый план.

В образе престарелого художника Франца Бикерта, основного нарратора рассказа «Магнетизер», можно усмотреть прототип Франческо-художника и его потомка Медарда из «Эликсиров

сатаны» (1815). Несмотря на то что участие Бикерта в сюжетных перипетиях произведения минимально, к концу повествования выясняется, что именно его точка зрения определяет полноту известных читателю сведений. Рационалистическое мировосприятие Франца подвергается испытанию со стороны мистических сил, воплощенных в лице магнетизера Альбана. Такая сюжетная динамика определяет и нарративную структуру повести, размеренное и плавное начало которой резко контрастирует с прерывистым, сумбурным тоном финальных фрагментов. Франц уподобляет себя святому Антонию, дерущемуся «против трех тысяч чертей», и здесь предугадывается внутренний конфликт Медарда, также ассоциирующегося по сюжету с этим святым. Характерно, что сам Бикерт не сообщает ни слова о своем творчестве, и только вторгающийся в повествование внешний зритель в лице безымянного рассказчика делится своим впечатлением от фресок художника: «Очень часто повторялась безобразная фигура черта, украдкой наблюдающего за спящей девушкой» [3, т. 1, с. 187]. Хотя описанное изображение символически воспроизводит произошедшие в замке события, за дьявольским обликом скрывается не только фигура магнетизера, но и образ самого художника, дерзнувшего увековечить несовершенную красоту человеческого тела посредством живописи. Во всех последующих произведениях Гофмана, описывающих создание женского портрета, фантазия художника либо навсегда отвращает его от земного образца ради отвлеченного идеала, либо влечет к духовной гибели.

В «Эликсирах Сатаны» сюжетобразующая роль отводится Франческо-художнику, а воплощенный им на полотне образ святой Розалии проходит лейтмотивом через весь роман. Именно на историю художника, возникающего мистическим образом в поворотные моменты сюжета, проецируются все события произведения. Ключом к пониманию образа Франческо служат созданные им произведения искусства, а автобиографическая рукопись художника разъясняет причину постигших его злоключений. Стремление к имманентному воплощению своих фантазий влечет Франческо на путь гордыни, поскольку он убежден в том, что достиг наивысшего уровня мастерства: «Его самомнение внушало ему, что он величайший художник своего времени, и, соединяя изощренность своего искусства со своей родовитостью, объявил он себя князем художников» [3, т. 2, с. 225]. Такая самоуверенность позволяет дьявольской силе легко завладеть помыслами

художника. Адский соблазн материализуется не только в форме эликсиров, которыми Сатана некогда искушал святого Антония, но и в самом искусстве.

Святотатство Франческо-художника, замыслившего написать вместо святой обнаженный портрет античной богини любви, остановлено высшей силой искусства, которое «опровергло умственно-чувственный замысел, и дух, более могущественный, восторжествовал над низким лукавым Духом, порабошавшим художника» [3, т. 2, с. 226]. Искусство у Гофмана в столкновении с материальным миром всегда выигрывает, и на полотне вместо Венеры появляется святая Розалия. Если чувственная любовь связывается с античной традицией и несет в себе негативную коннотацию, то на противоположном полюсе – произведения старых немецких мастеров, исполненные истинного благочестия. Уподобленный Пигмалиону художник заклинал «госпожу Венеру вдохнуть жизнь в его создание. Ему почудилось, что образ и впрямь вострепнулся; он раскрыл объятия и ощутил мертвый холст» [3, т. 2, с. 229]. Сошедшая с полотна прекрасная распутница, умирая в родах, оказывается безобразной дьявольской посланницей – и эта повторная метаморфоза символизирует подавление физической чувственности в христианской системе ценностей. Греховный род, порожденный этой парой, символизирует сложный путь творческого поиска, который Франческо предстоит пройти.

Историю мифологического греческого скульптора Гофман соотносит с концепцией греха и искупления, а новозаветный сюжет в романе преломляется через готическую эстетику. Преступление художника воспроизводится на протяжении нескольких поколений, выражаясь в греховных и зачастую кровосмесительных связях его многочисленных потомков. Борьбой с земными искушениями Медард должен загладить преступления своих прародителей, в том числе своего отца Франческо, подобно тому, как Христос своей миссией искупает грех Адама. Две женщины в жизни Медарда, невинная Аврелия и развратная Евфимия, соотносятся с образами святой Розалии и Венеры соответственно. Евфимия воспроизводит ту роль, которую сатанинский образ сыграл в жизни их предка. В то же время Аврелия благодаря своему целомудрию и мученической гибели во время принятия монашеского обета сливается с образом святой Розалии на картине своего предка, а ее смерть восстанавливает утраченную гармонию. Она, в свою очередь, также должна искупить грех своей матери, в покаях

которой хранился спрятанный портрет некогда соблазнившего ее Франческо, отца Медарда. Другой портрет своего отца находит и сам Медард, отмечая его разительное сходство с собственным обликом. В одном из эпизодов автобиографии Франческо-художник повествует о том, как он отомстил своему заносчивому потомку, принцу фон В., парой мазков обезобразив портрет его невесты Джачинты. Подобно своей демонической прародительнице, принцесса умрет в родах, породив графа Викторина, единокровного брата Медарда и его отвратительного двойника. Синтез прекрасного и безобразного, как и в случае с портретом святой Розалии (изображением Венеры) очередной раз воспроизводится в живописной форме, обозначая зыбкую грань между высокими помыслами и буйством плоти.

Идеи, которые в «Магнетизире» были намечены лишь пунктиром, находят концептуальное обоснование в рассказе «Церковь иезуитов в Г.», входящем в сборник «Ночные этюды» (1817). На этот раз главный герой, художник Бертольд, показан глазами повествователя, в то время как его загадочное прошлое и последующая судьба до конца так и не раскрываются. В этом рассказе эстетические рассуждения проливают свет и на образ Франческо-художника, история которого весьма напоминает жизненный путь Бертольда. Неоконченная картина на тему Святого семейства, которую рассматривает рассказчик в расписываемой Бертольдом церкви, оказывается последним сюжетным произведением живописца: после личной и творческой катастрофы Бертольд занимается исключительно декоративной росписью в технике *trompe-l'œil* («обманка», «оптическая иллюзия»). Творческая биография героя прослеживается на нескольких этапах во вставной истории: сначала самоучка-подражатель становится умелым пейзажистом и приобретает репутацию в сообществе художников; не удовлетворенный этим, он принимает «человеческое начало за основу, которой ему надо держаться, спасаясь от пустоты бесформенного хаоса» [3, т. 2, с. 390] и стремится стать портретистом. С позиции Гофмана, гармонизирующий смысл искусство приобретает только в том случае, если предметом художественной интерпретации становится человек. Во время своей беседы с рассказчиком Бертольд сравнивает себя с Прометеем – место Пигмалиона теперь занимает титан-филантроп, воплощающий собой все ту же разрушительную силу творческого процесса: «Он добился своего: его ожившие создания пошли ходить по земле, и в глазах у них отражался огонь,

зажженный в их сердцах; зато святотатец, который осмелился похитить божественную искру, был проклят и осужден на ужасную вечную казнь, от которой нет избавления» [3, т. 2, с. 375]. Поскольку портретная живопись воспринималась Бертольдом как преступное кощунство, он был обречен на катастрофу.

Подобно тому, как Франческо-художник не мог справиться с ликом святой Розалии, Бертольд тоже был не способен изобразить на холсте образ святой Екатерины: «...тщетно силился я схватить черты этого видения, которое во сне являлось мне, излучая небесный свет» [3, т. 2, с. 390]. Однажды во время его работы в парке видение неожиданно обретает физическое воплощение: он встречает прекрасную незнакомку, которую воспринимает как небесную посланницу. В тот момент Бертольд считает себя полностью приобщенным таинствам искусства, и преуспевает в написании ряда картин на религиозную тематику. Когда оказывается, что спасенная им принцесса Анжела и была прототипом его картины, он женится на ней, но этот союз влечет за собой не менее тяжкие последствия, нежели в «Эликсирах сатаны». Попытка изобразить на полотне Святое семейство приводит героя к глубокому творческому кризису исключительно из-за того, что вдохновивший его божественный образ теперь обрел земное воплощение: «...вместо царицы небесной перед его мысленным взором вставала – увы! – земная женщина, жена его Анжела, в каком-то чудовищно искаженном облике» [3, т. 2, с. 395]. Точно в таком же ключе описывалась и дьявольская посланница Франческо-художника. Однако этот рассказ лишен какого бы то ни было намека на мистику, что делает его материал в большей степени шокирующим по сравнению с более ранним романом. Всякий раз воспроизводя на холсте вместо Богоматери «мертвую восковую куклу», тарашившуюся на него «стеклянными глазами» [3, т. 2, с. 395], Бертольд начинает питать к своей прежде любимой супруге и их новорожденному сыну жгучую ненависть. В помрачении рассудка он избивает жену, а затем предположительно расправляется и с ней, и с ребенком. При этом их участь до конца не проясняется, равно как и судьба самого Бертольда, самоубийство которого лишь подразумевается. Как отмечают В.В. Королева и А.Р. Притомская, попытка Бертольда «воплотить Идеал в реальном мире» представляет собой «грех против эстетики», который и «сводит Бертольда с ума» [5, с. 59]. Трагический финал рассказа отражает скептическое отношение к

возможности найти компромисс между творчеством и реальностью, характерной для более ранней прозы писателя.

В «Серапионовых братьях» (1819–1821) об изобразительном искусстве речь заходит постоянно, однако благодаря принципиально другой манере повествования там эта тема всегда сглажена иронией, никогда не достигая такого уровня патетического накала, какой можно обнаружить в «Церкви иезуитов в Г.» и «Эликсирах сатаны». Символика живописи при этом приобретает довольно разнообразные формы, не ограничиваясь больше образом падшего художника. Два рассказа из сборника – «Фермата» (1819) и «Дождь и догаресса» (1819) – и вовсе представляют собой развернутый экфрасис, поскольку поводом для наррации в обоих случаях становится жанровая картина. В «Эпизоде из жизни трех друзей» (1819) портрет покойной тетушки Марцеллы в подвенечном наряде присутствует в качестве своеобразного портала, связывающего здешний мир с потусторонним. Он воплощает в себе нереализованные стремления покойницы, чей жених сбежал в день собственной свадьбы.

«Зловещий гость» (1820) представляет собой сглаженную версию «Магнетизера» со счастливым концом. В отличие от предшествующего рассказа, здесь именно портрет становится медиумом, который обуславливает связь земного мира с гипнотическими силами. Демонический граф С., случайно увидев миниатюру с изображением Анжелики у ее отца, возгорается желанием жениться на девушке: «Пристально в него вглядевшись, граф странным образом потерял всякую власть над собой» [3, т. 4.1, с. 101]. Подобно Альбану, он обретает контроль над психикой и разумом Анжелики, заставляя ее забыть о женихе Морице. Находясь в плену, сам Мориц также попадает под чары портрета влюбленной в него французской гувернантки Маргариты, оказавшейся на самом деле племянницей хозяина замка, где обманным образом удерживался герой. Вместо образа любимой невесты перед ним неизменно возникал образ зловещей Маргариты, и лишь избавившись от этого наваждения, он спасает свою невесту в назначенный день ее свадьбы с графом С.

Во всех этих случаях авторство картины не представляет никакого значения для сюжета, здесь важен исключительно сам факт наличия живописного изображения. В то же время «Артусова зала» (1819), «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (1819), «Выбор невесты» (1820) и «Сеньор Формика» (1821) вновь воз-

вращают нас к теме художника, пытающегося воплотить на холсте женский идеал. В «Артусовой зале» главный герой рассказа, молодой коммерсант Трауготт, по роду своих занятий не имеет ни малейшего отношения к искусству. Церковь или монастырь сменяет торговая биржа – двор Артуса в Данциге. Старинные росписи зала привлекают внимание Трауготта, в особенности изображение чернобородого старика и «девически красивого юноши с пышными локонами и в изысканном ярком наряде», который «распахивал перед ним отрадный мир сладостных предчувствий и грез» [3, т. 4.1, с. 136]. Как и во многих других произведениях Гофмана, герои прошлого словно оживают, а появившиеся на бирже старик и юноша представляют собой вылитую копию фрески, написанной двести лет назад. К удивлению Трауготта, старик утверждает, что он и в самом деле является автором этого произведения, живописцем Берклингером. Юноша рассказывает Трауготту о своем родителе такими словами: «...который год он мертв для искусства, ради коего прежде жил. Целыми днями он сидит перед загрунтованным холстом, вперив в него недвижный взгляд; это он именует живописью» [3, т. 4.1, с. 146]. Обнаружив в мастерской Берклингера портрет прекрасной девушки, изображающий якобы умершую дочь художника, Фелицитас, Трауготт узнает в ней лелеемый в его сердце идеал, и вскоре выясняет, что сын художника – это и есть переодетая Фелицитас.

По сравнению с «Церковью иезуитов в Г.» образ гениального художника-безумца трансформируется за счет переноса объекта вожделения на полностью табуизированный объект – родную дочь. Как и в случае Бертольда, Женский портрет становится для Берклингера последним *magnum opus*, однако религиозная коннотация здесь исключается. Если тот был способен украшать стены собора тщательно продуманными архитектурными росписями, то в случае Берклингера утрата способности к творчеству носит абсолютный характер, что и символизирует белый холст. Деспотичный контроль отца над Фелицитас, считавшего, что замужество дочери непременно сведет его в могилу, аллегорически отражает заведомо неосуществимое стремление художника сохранить власть над собственными творениями. Миф о Данае, который Гофман кладет в основу сюжета рассказа, играет здесь ту же роль, что и мифы о Прометее и Пигмалионе в предшествующих произведениях.

Гофман во многом ориентировался на платоновскую теорию эроса, и в «Артусовой зале» это влияние отчетливо прослеживается.

При первом взгляде на росписи Артусовой залы Трауготта привлекает именно образ юноши, который затем в его воображении приобретает женские черты. Открытие тайны старика заставляет его покинуть родину – в поисках своей возлюбленной он отправляется в Рим и Сорренто. В духе гофмановской иронии Сорренто, где скрылись отец и дочь, оказывается именем близ Данцига, а вовсе не далеким итальянским городом. Тем не менее распаленный чувствами герой направляется именно в Италию, представлявшую собой конечную цель для всех молодых художников у Гофмана. Узнав через продолжительное время, что Фелицитас стала женой советника уголовной полиции, Трауготт отделяет портретный образ от самой женщины: «Я самонадеянно вообразил, будто творение старого мастера, чудесным образом пробудившееся к жизни и шагнувшее ко мне, – моя ровня и я могу низвести его до жалкого бытия в земном настоящем. Нет-нет, Фелицитас, я никогда не потеряю тебя, ты останешься со мною вовек, ибо ты сама и есть созидательное искусство, живущее во мне» [3, т. 4.1, с. 157]. Итальянка Дорина, на которой в итоге и женится Трауготт, представляет собой золотую середину между мещанской невестой Кристиной Роос и идеализированным образом Фелицитас. Сам Трауготт также представляет собой усредненную модель творчески деятельного человека, последовательно отказавшегося от двух крайностей: сначала он отрекается от филистерского будущего и расторгает помолвку с Кристиной, а затем признает иллюзорный характер своей любви к Фелицитас.

Сюжет «Выбора невесты» целиком строится вокруг портретной символики, причем в этом рассказе она практически полностью утрачивает не только сакральный, но и эстетический смысл, превращаясь в уловку в духе комедии дель арте. Альбертина Фосвинкель убеждает своего отца избавиться от якобы неудачного портрета, чтобы Эдмунд под предлогом безвозмездного написания новой картины получил доступ в их дом. После завершения заказа Эдмунд приступает к портрету своей возлюбленной. Неспособность художника воплотить свой земной идеал в художественной форме больше не является препятствием: хотя работа над портретом героини «не очень-то подвигалась вперед, но зато взаимная симпатия Альбертины и Эдмунда с каждым днем становилась прочнее» [3, т. 4.1, с. 56]. Ирония Гофмана подчеркивается и лексическим выбором: изначально светская картина Эдмунда получает узкое определение «das Porträt», хотя для писателя на-

много характернее широкое понятие «das Bild», связанное у него с высоким искусством.

Когда отец Альбертины разоблачает влюбленных, он получает предупреждение от Леонгарда: во власти Эдмунда переделать портрет самого советника Фосвинкеля и представить его в карикатурном виде так, что над ним будет потешаться весь Берлин. Гофман здесь пародирует тот же мотив, который присутствовал в «Эликсирах сатаны» в истории портрета Джачинты. Если в «Артусовой зале», «Церкви иезуитов в Г.» или «Эликсирах сатаны» могущественная сила искусства воздействует в первую очередь на воображение и внутренний мир персонажей, то в этой повести она пародийным образом превращается в своеобразный социальный конструкт. В заключительной части повести, где Леонгард предлагает решить спор между тремя кандидатами на руку Альбертины в духе шекспировского «Венецианского купца», Гофман снова ставит в центр внимания женский портрет.

Леонгард, выполняющий функцию сказочного помощника, награждает каждого из трех женихов теми волшебными предметами, которые в наилучшей степени соответствовали бы их сокровенным желаниям. Для правителя канцелярии Тусмана такой вещью становится книга, в которую силой мысли можно «загрузить» любое произведение; для еврейского барона Бенъямина – это напильник, бесконечно воспроизводящий золото; для Эдмунда – это портрет возлюбленной. Обладание миниатюрой с изображением Альбертины, портрет которой Эдмунд так и не смог завершить, побуждает его отправиться на год в Рим ради занятий живописью по условию его договора с Леонгардом. В то же время он теряет интерес к самой девушке, которая спустя условленный срок нужна ему не более, чем прежним конкурентам. Финал повести во многом напоминает концовку «Артусовой залы», а миниатюра наделяется здесь абстрактным символизмом сказочного атрибута, прокладывающего путь героя в мир искусства.

В рассказе «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» повторяются фабульные элементы «Выбора невесты», только теперь претенденты на руку Розы, дочери заглавного героя, по решению отца должны показать наилучший уровень мастерства в бочарном деле. Одним из влюбленных в Розу юношей оказывается художник Рейнхольд, вернувшийся из Италии на родину ради изучения наследия Альбрехта Дюрера в Нюрнберге. Он следует по тому же пути, что Франческо-художник, отказываясь от итальянского

влияния и заявляя о своей приверженности образцам старинной немецкой живописи. Его чувство к Розе, как и в случае любви Трауготта к Фелицитас, носит скорее умозрительный характер. Завершив свою картину, именно в ней он полностью раскрывает свои чувства и стремления: «Ведь как только я окончил ее портрет, я обрел душевное спокойствие, и мне странным образом нередко чудится, что сама Роза – теперь ее портрет, а портрет – живая Роза» [3, т. 4.1, с. 423]. Воплощенный на полотне образ девушки навсегда запечатлевается в душе художника, в то время как идея женитьбы внушает ему не меньшее отвращение, чем ненавистное бочарное ремесло. Рейнхольд отказывается от брака с Розой, добровольно уступая ее своему другу и сопернику Фридриху, золотых дел мастеру. Приехав в день их свадьбы, он дарит новобрачным свою картину, заявляя: «Будь только верен своему искусству, которое легче сочетать с семейною жизнью, чем мое» [3, т. 4.1, с. 431]. Точка зрения, что занятие высшим искусством, будь то музыка, живопись или поэзия, предполагает отречение от земных забот, характерна для большинства произведений Гофмана на тему творчества.

В «Двойниках» (1821), одном из своих последних рассказов, Гофман использует многие мотивы и фабульные элементы предшествующих текстов. Главный герой рассказа, Георг, – также молодой художник, который пишет портрет своей возлюбленной. В конце рассказа, наполненного запутанными сюжетными перипетиями, подобно Рейнхольду и Эдмунду, он отправляется в путь «с мольбертом за спиной». Об удалившейся в монастырь Наталии друг Георга говорит следующее: «...она – неземное существо, она живет не на земле, а в тебе самом; высокий, чистый идеал твоего искусства, он вдохновляет тебя, и из твоих картин сияет любовь, чей трон возносится выше звезд» [3, т. 6, с. 122]. Подобно остальным гофмановским героям-художникам, Георг отделяет идеал от его земного воплощения и благодаря творческой аскезе открывает себе путь в мир искусства.

«Сеньор Формика» выделяется среди большинства проанализированных произведений и предлагает наиболее жизне-радостную, карнавальную интерпретацию того же самого сюжета о живописцах. Портрет Марианны, возлюбленной молодого цирюльника и непризнанного художника Антонио, на момент начала рассказа уже написан; Сальватор Роза, используя хитрость, заставляет заносчивых академиков оценить талант автора произведения.

Хотя сюжет картины связан с религиозной тематикой, святая Магдалина совершенно не соответствует типичным для Гофмана образам Мадонны или святых мучениц. Описание картины Антонио «Магдалина у ног Спасителя» даже не намекает на раскаяние или смирение святой: «Ваша Магдалина не серьезная дева, а милое дитя, держащееся непринужденно, но столь очаровательное, какое могло бы выйти лишь из-под кисти Гвидо» [3, т. 4.2, с. 257]. Полубезумный дядя Марианны Паскуале Капуцци, который хотел бы «приобрести за миллион эту картину, чтобы затем запереть ее, спрятав от чужих сатанинских взглядов» [3, т. 4.2, с. 259], представляет собой карикатуру на гофмановские образы безумных деятелей искусства, от капельмейстера Крейсlera до того же Берклингера из «Артусовой залы». Стремление бездарного музыканта Капуцци завладеть портретом символизирует его желание вступить в предосудительный брак со своей племянницей. Весь последующий рассказ излагает ряд остроумных выдумок Сальватора Розы, позволивших Антонио и Марианне сыграть свадьбу и избавиться от притязаний докучливого дядюшки в духе комедии дель арте.

Само творчество знаменитого итальянского художника скорее остается общим фоном. В начале рассказа подробно описываются мрачные пейзажи и портреты разбойников, написанные Сальватором Розой, которые контрастируют с балаганным образом сензора Формики, придуманным и воплощенным самим художником. Оптимистичные и даже фривольные интонации этого рассказа обеспечивают облегченную интерпретацию темы, столь значимой для Гофмана. Делая своих героев итальянцами, он убирает мучительную двойственность, характерную для большинства его немецких героев-художников. Мрачная готика более ранней прозы сменяется ироническим настроением последнего сборника писателя, в котором сакральная функция портрета утрачивает прежнее значение.

Яркие визуальные образы играют сюжетообразующую роль в многочисленных произведениях Гофмана, где фигурируют художники-живописцы. Портрет всегда предстает у него материальным посредником между реальным миром и миром воображения. Картины, отделяясь от своего создателя, зачастую начинают взаимодействовать как друг с другом, так и с персонажами, становясь полноправными действующими лицами повествования. Религиозно-мистические и земные устремления их создателей вступают в

трудно устранимое противоречие, тогда как женский портрет сублимирует оба чувства. Портрет у Гофмана предстает посредником между имманентным и трансцендентным, овеществленным символом борьбы неба и ада.

### Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Бычков В.В. Эстетические воззрения Э.Т.А. Гофмана // *Философия и культура*. 2023. № 2. С. 91–109.
3. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000.
4. Карельский А.В. Э.Т.А. Гофман // *Немецкий Орфей*. М.: Издат. центр РГГУ, 2007. С. 277–301.
5. Королева В.В., Притомская А.Р. Роль Э.Т.А. Гофмана в формировании мифологемы «гений» в немецкой романтической литературе // *Вестник Костромского государственного университета*. 2024. № 4. С. 55–62.
6. Bomhoff K. Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst von Jacques Callots und Salvator Rosas. Freiburg im Bresgau: Rombach, 1999. 280 S.
7. Orozović A. Funktionen der bildenden Kunst im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns // *Journal of the Faculty of Philosophy in Sarajevo*. 2021. Vol. 24. S. 349–372.
8. Ponert J. E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis: in 2 Bdn. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012.
9. Schmidt R. Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. 221 S.

### References

1. Berkovskii, N. Ya. *Romantizm v Germanii*. [Romanticism in Germany]. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001, 512 p. (In Russ.)
2. Bychkov, V.V. “Ehsteticheskie vozzreniya Eh. T.A. Gofmana” [“The Aesthetic Views of E.T.A. Hoffmann”]. *Filosofiya i kul'tura*, no. 2, 2023, pp. 91–109. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991–2000. (In Russ.)

4. Karel'skii, A.V. "Gofman" ["Hoffmann"]. *Nemetskii Orfei* [*German Orpheus*]. Moscow, Izdat. tsentr RGGU Publ., 2007, pp. 277–301. (In Russ.)
5. Koroleva, V.V., Pritomskaya, A.R. "Rol' Eh. T.A. Gofmana v formirovanii mifologemy 'genii' v nemetskoj romanticheskoi literature" ["The Role of E.T.A. Hoffmann in the Formation of the 'Genius' Mythologeme in German Romantic Literature"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, 2024, pp. 55–62. (In Russ.)
6. Bomhoff, K. *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst von Jacques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg im Bresgau, Rombach, 1999, 280 S. (In German)
7. Orozović, A. "Funktionen der bildenden Kunst im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns". *Journal of the Faculty of Philosophy in Sarajevo*, vol. 24, 2021, S. 349–372. (In German)
8. Ponert, J. *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*: in 2 Bdn. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2012. (In German)
9. Schmidt, R. *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. (In German)