На правах рукописи

КОРОЛЕВА Вера Владимировна

«Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Иваново – 2020

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых»

Научный консультант: доктор филологических наук, доцент
Шалыгина Ольга Владимировна

Официальные оппоненты: **Титаренко Светлана Дмитриевна**
доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории русской литературы ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Орлицкий Юрий Борисович
доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

Слободнюк Сергей Леонович
доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и русского языка ГАОУ ВО «Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина»

Ведущая организация: **ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»**

Защита состоится 18 июня 2020 года в 13-00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.062.04 при ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37, ауд. 403.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке университета и на сайте ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»: http://ivanovo.ac.ru/sveden/struct/dissertational_councils/1495/2020.php

Автореферат разослан « ____ » _____ 2020 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук Д.Л. Лакербай

Общая характеристика работы

Э.Т.А. Гофман – великий немецкий романтик, который отличался глубоким психологизмом, умением проникнуть в тайны человеческой души. Неповторимый стиль писателя и актуальность его проблематики, созвучной русской литературе, обусловили феномен его популярности в России. Гофмана читали, ему подражали и с ним вступали в полемику. Д.М. Магомедова называет Э.Т.А. Гофмана среди имен «универсального художника» в XIX веке, который стал музой для других писателей[1].

Черты гофмановской поэтики можно проследить в произведениях большинства русских писателей XIX века: А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, А. Погорельского, Ф.М. Достоевского, А.К. Толстого, Н.А. Полевого, В.Н. Олина, Н.А. Мельгунова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.Толстого и других.

Изучением творчества Э.Т.А. Гофмана занимались такие отечественные и зарубежные литературоведы, как И.В. Миримский, Л.А. Мишина, А.В. Кожикова, Л.В. Славгородская, Ф.П. Федоров, Д.Л. Чавчанидзе, Г. Еллингер, Б. Шеммель, Т. Эйхер, Л. Пикулик, И. Винтер и другие. Связи русской литературы с Э.Т.А. Гофманом стали предметом изучения в трудах целого ряда отечественных ученых: А.С. Янушкевича, Б. Удодова, С.К. Родзевича, С.С. Игнатова, А.И. Кирпичникова, М.А. Петровского, А.В. Карельского, А.Б. Ботниковой, которые обращали внимание на сходные с Э.Т.А. Гофманом сюжетные ситуации, аналогичные образы и мотивы в творчестве русских писателей.

Актуальность проблемы изучения «гофмановского комплекса» в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX веков обусловлена тем, что системно она еще не поднималась, несмотря на существующие отдельные упоминания Э.Т.А. Гофмана в связи с некоторыми писателями и поэтами рубежа веков. В то время как изучение функционирования «гофмановского комплекса» как феномена Серебряного века, идейно-тематического единства образов, мотивов и стилистических приемов в прозе, лирике и драме символистов, а также театральной практике позволит проследить характер влияния немецкого романтизма на формирование русской литературы и культуры рубежа веков. Системный подход дает возможность выявить не только очевидные гофмановские заимствования, но и помогает проанализировать функционирование и трансформацию образов и приемов Э.Т.А. Гофмана, которые использовали символисты и близкие к ним литературные течения общемодернистского характера. Творчество русских писателей и Э.Т.А. Гофмана предполагается рассматривать в сопоставительном аспекте с учетом не только сов-

[1]См. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) в 2 книгах. – М., 2001. Кн. 1. – С.131.

падений, но, прежде всего, отличий, проявившихся в видоизменении и преодолении в символизме традиций немецкого романтика.

Начало исследованию творчества Э.Т.А. Гофмана в связи с русской литературой было положено немецким исследователем А. Закхеймом, который пишет о влиянии немецкого романтика почти на всех без исключения русских прозаиков XIX века – от А.С. Пушкина до А.П. Чехова[2] . С. Родзевич анализирует тематическое сходство и отдельные сюжетные параллели с гофмановскими произведениями у Н.А. Полевого, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского[3]. К сопоставлению творчества Гофмана с Н.В. Гоголем и Ф.М. Достоевским обращались также Н.Д. Тамарченко, А.Н. Белянцева[4]. З.П. Серапионова выделяет гофмановские мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя[5]. А.И. Иваницкий исследует природу гротеска у Гофмана и Гоголя[6].

Проблема «Э.Т.А. Гофман и русская литература XIX века» поднималась и зарубежными учеными. А. Стендер-Петерсен, например, говорит о «глубоком и существенном влиянии» Э.Т.А. Гофмана на Н.В. Гоголя[7]. Работы М. Горлина утверждают мысль о «религиозном» характере русской литературы, которую привлекала в гофмановском наследии в первую очередь шеллингианская метафизика, связанная с признанием внутренней тайны бытия[8]. Ч. Песседж посвящает свои работы проблеме восприятия Э.Т.А. Гофмана в русской литературе[9]. Н. Ингам исследует творчество русских романтиков, которые, по мнению автора, воспроизводят гофмановские мотивы[10]. Наибольший вклад в изучение судьбы творчества немецкого романтика в России XIX века внесла А.Б. Ботникова[11].

Основатель сравнительного литературоведения А.Н. Веселовский использовал в своих трудах принцип историзма и считал важным учитывать личность писателя и ее место в историко-литературном процессе, обращая внимание на преемственность и новаторство. Он тонко заметил, что воспри-

---

[2] Закхейм А. Э.Т.А. Гофмана. Этюды о его личности и его произведениях. – Лейпциг, 1908.

[3] Родзевич С. К истории русского романтизма (Э.Т.А. Гофман и 30-40 гг. в нашей литературе). // Русский филологический вестник, 1917. – Т. 77. – № 1-2. – П-г. – С. 195.

[4] Тамарченко Н., Белянцева А. Традиции Гоголя и Гофмана в «Двойнике» Достоевского. // Известия РАН. Серия литературы и языка – М., – 2003. – С.345-350.

[5] Серапионова З. Гофмановские мотивы в Петербургских повестях Гоголя. // Литературная учеба. – 1939 сентябрь. – №8 – С.153-157.

[6] Иваницкий А. Гоголь и Гофман – исток и преодоление гротеска // Известия РАН. Серия литературы и языка – М., 2003.

[7] Stender-Petersen, A. Gogol und die deutsche Romantik. / Euphorion, XXIV, Drittes Heft. – Leipzig: 1922. – C.628-653.

[8] Горлин М. Гофман в России // Литературно-исторический этюд. – Париж, 1957. – С.190-191.

[9] Песседж Ч. Русские гофманисты. – Гаага, 1963.

[10] Ingham N.W. Hoffmann's reception in Russia – Wurzburg, 1974.

[11] Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература: (Первая половина XIX в.). К проблеме рус.- нем. литературных связей. – Воронеж, 1977.

ятие одним художником литературного опыта другого «предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии»[12]. В.М. Жирмунский настаивал на типологическом подходе, в основе которого находилось представление о стадиальности развития общественно-исторического и литературного рядов, а также понятие историко-типологической конвергентности. Он также обращал внимание на важный аспект немецкого романтизма, заимствованный русскими символистами, – это мифопоэтическое сознание, которое в XX веке становится «новой формой чувствования, новым способом переживания жизни»[13].

Несмотря на многочисленные сравнительно-типологические работы по творчеству Э.Т.А. Гофмана, по мнению А. Ботниковой, «литературная связь между русскими писателями и Э.Т.А. Гофманом рассматривалась, в сущности, узко и односторонне. Не учитывались пути и формы восприятия гофмановской традиции. <…> Чужеземная традиция не только вбирается иноязычной литературой, но и претерпевает в ней дальнейшее развитие»[14].

Поиск новых методов исследования в сравнительном литературоведении продолжает быть актуальным, особенно в связи с творчеством писателей, которые не дают прямых отсылок к тому или иному автору, повлиявшему на них. В связи с этим получил развитие интертекстуальный подход (по определению Ю. Кристевой[15]) к изучению литературы, основанный на анализе произведения в связи с «чужим» текстом (цитатами, аллюзиями, реминисценциями, перекличками и т.д.). Такой принцип в своей основе восходит к идее «диалога между текстами» М.М. Бахтина, который утверждал, что любое слово является двухголосным[16].

Интертекстуальность характеризуется диалогическим взаимодействием одного текста с другим, в результате чего происходит превращение общепринятого смысла произведения в заданный автором. Ролан Барт, продолжая идеи Ю. Кристевой, утверждает, что «тексту присуща множественность. <…> В тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них; <…> в нем происходит взрыв, то есть рассеяние смысла»[17]. Любой текст интертекстуален, что делает поиск этих интертекстов весьма продуктивным. Развитие этого подхода было продолжено в трудах Н.Е. Меднис, В.Н. Топорова, Н.А. Кузьминой, где выдвигается идея «сверх-

---

[12] Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – Вып. 5. – СПб., 1889. – С.42.

[13] Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1914. – С.13.

[14] Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С.5.

[15] Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ – Сер. 9 – Филология, 1995. – № 1.– С.97–124.

[16] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979 – С.65.

[17] Барт Р. От произведения к тексту // Р. Барт. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1994 – С.417.

текста» или «авторского текста», под которым подразумевается творчество того писателя, который стал знаковым для литературы. Сформировавшись в виде «авторского текста», это творчество незримо присутствует на страницах других произведений в виде «интертекста»[18]. На наш взгляд, творчество Гофмана можно рассматривать как «сверхтекст» в связи с его особой значимостью для русской литературы XIX–XX веков.

В литературоведении исследователи главным образом рассматривают аспект влияния немецкого романтика на русскую литературу первой половины XIX века. Тем не менее, это явление можно наблюдать и в эпоху Серебряного века, особенно в предсимволизме и символизме, шире раздвигая эти рамки до общемодернисткой тенденции. Сознательное усвоение традиций немецкого романтизма во многом способствовало оформлению символистского художественного сознания. В.В. Ванслов пишет: «Символизм с его представлениями о неистинности земного бытия и идеальных “мирах иных” обнаруживает связь с романтическими концепциями»[19]. Изучение символизма в широком европейском романтическом контексте весьма актуально, оно позволяет глубже осмыслить общие тенденции времени и искусства конца XIX – начала XX веков. Этот вопрос уже поднимался в трудах Н.Я. Берковского, И.Ф. Бэлза, В.В. Ванслова, В.М. Жирмунского, А.В. Карельского, Е.А. Маймина, И.В. Миримского, А.В. Михайлова, Н.П. Крохиной, А.Л. Севастьяновой, Оге Ханзен-Леве, Л.А. Колобаевой, С.А. Венгерова. Е.В. Ермиловой, Г.Н. Храповицкой, И.Г. Минераловой и др.

Степень разработанности проблемы. Несмотря на популярность в литературоведении вопроса о взаимодействии немецкого романтизма и символизма, проблема «Э.Т.А. Гофман и русский символизм» остается мало изученной. Немецкий романтик упоминается в связи литературой Серебряного века в ряде работ. Г.К. Орлова отмечает важную роль Э.Т.А. Гофмана в процессе эволюции жанра литературной сказки[20]. И.Н. Иванова рассматривает особенности иронии у Ф. Сологуба, З. Гиппиус, А. Белого, В. Брюсова, А. Блока и других, указывая в качестве одного из ее источников творчество Э.Т.А. Гофмана[21]. Этот факт отмечают также З.Г. Минц, О.В. Иванова, А.Б. Ботникова и другие.

Вопрос о конкретных связях писателей и поэтов-символистов с творчеством Э.Т.А. Гофмана фундаментально не поднимался. Можно встретить только отдельные отсылки к упоминанию Э.Т.А. Гофмана в связи с некото-

---

[18] Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск, 2003; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // В.Н.Топоров Избр. труды. – СПб., 2003 – С.7-66; Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах поэтического языка. – М., 2007.

[19] Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – С.384.

[20] Орлова Г.К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX – нач. XX века. Динамика жанра. – М., 2009. – С.523.

[21] Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма 1890-1910: автореф. дис. … д-ра фил. наук – Ставрополь, 2006. – С.11.

рыми писателями-символистами. В.С. Дронов, например, обращает внимание на романтическую традицию в творчестве В. Брюсова. Он совершенно справедливо отмечает, что «традиции романтизма не воспринимались В. Брюсовым эмпирически, <…> они, ассимилируясь и трансформируясь, становились органической частью поэтического мира В. Брюсова, приобретая <…> новое качество»[22]. А.И. Белецкий считает, что в «Огненном ангеле» «старая романтическая “чертовщина” в подновленных одеждах вдруг вернулась в русскую литературу»[23]. Несмотря на регулярные упоминания Э.Т.А. Гофмана в связи с изучением творчества В. Брюсова, проблема влияния немецкого романтика на В. Брюсова поднималась только вскользь. А.Д. Савина обратила внимание на гофмановские истоки принципа двойного измерения в его цикле рассказов «Земная ось»[24]. На стилистическое сходство романа «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана с «Огненным ангелом» В. Брюсова указывает К. Мочульский[25].

В большей степени изучена проблема связи немецкого романтизма с творчеством А. Блока, о чем писали В.М. Жирмунский, П. Медведев, З.Г. Минц, Д.Е. Максимов, Оге А. Ханзен-Леве и др. На близость творчества А. Блока немецкому романтизму указывают и немецкие исследователи. Р.Д. Клюге высказывает мысль о том, что в формировании мировоззрения А. Блока решающую роль сыграла западно-европейская культура, и немецкая в особенности[26]. В.Е. Грегер молодого А. Блока называет «прямым наследником наших романтиков», так как русский поэт был близок немецкой культуре не только по духу, но и, так сказать, «по крови»[27].

О связях творчества А. Блока с Гофманом писали В.М. Жирмунский, П. Медведев, З.Г. Минц, М. Безродный и др. П. Медведев соотносит творчество А. Блока с произведениями К. Брентано, Э.Т.А. Гофмана и Г. Гейне[28]. М. Безродный сопоставляет пьесу «Незнакомка» с новеллами Э.Т.А. Гофмана[29]. Более детальное исследование восприятия А. Блоком Э.Т.А. Гофмана отражено в нашей работе «А. Блок и Э.Т.А. Гофман: традиции романтизма в сим-

---

[22] Дронов В.С. Брюсов и традиции русского романтизма // Русский романтизм. – Л., 1978. – С.229.

[23] Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // Огненный ангел. – М., 1993. – С.390.

[24] Савина А.Д. Сюжетная игра в малой прозе В. Брюсова // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 1 – С.46-52.

[25] Мочульский К.В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. – М., 1997. – С.421.

[26] Kluge C.A.F. Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilsmittel. Berlin, 1811 – S.60.

[27] Там же. – С.10-11.

28 Медведев П. Памяти Блока. – М.,1978. – С.16-17, 23.

29 Безродный М. Из комментария к драме Блока «Незнакомка». Указ соч. – С.60.

волистской поэтике»[30], где рассматривалась проблема рецепции и трансформации гофмановской поэтики в творчестве Блока.

Актуально также изучение отдельной темы «Э.Т.А. Гофман и Ф. Сологуб», на что указывает Н.Б. Барковская, говоря о значимости романа немецкого романтика «Эликсиры дьявола» для формирования поэтики символистского романа вообще и «Мелкого беса» Ф. Сологуба в частности[31]. Л.В. Гармаш указывает творчество Э.Т.А. Гофмана в качестве одного из источников мотива куклы и человекоподобных автоматов в романах Сологуба[32].

В зарубежном литературоведении также поднимался вопрос о Э.Т.А. Гофмане и Вяч. Иванове. В частности, Оге А. Ханзен-Леве отмечает сходство дьяволической модели у Вяч. Иванова и Гофмана[33].

Тема «Э.Т.А. Гофман и А. Белый» была впервые поднята Н.А. Бердяевым, который увидел гофмановские черты в романе А. Белого «Петербург» и назвал немецкого романтика предшественником творческих приемов А. Белого[34]. П. Флоренский говорил о гофмановском стиле повествования у А. Белого в «Северной симфонии»[35]. А.Б. Ботникова увидела гофмановские традиции в изображении пограничного состояния между «бытом» и «бытием» у А. Белого в романе «Петербург»[36].

Исследователи русского символизма также отмечали близость творческих приемов К. Бальмонта и Э.Т.А. Гофмана. Так, Оге А. Ханзен-Леве указывает на гофмановские истоки у русского писателя мотива «часового маятника», который символизирует пустое движение во времени[37]. Е. Козюра пишет о гофмановском колорите в произведениях М. Кузмина[38].

Вопрос «Л. Андреев и романтизм» до последнего времени поднимался редко. Однако в последние годы исследователи (Л.А. Иезуитова, Е.А. Михеичева, В.А. Келдыш, Г.Н. Боева и др.) все больше стали писать о синтетическом характере андреевского метода, включающего также и романтические черты. Например, И.В. Тузкова, С.А. Тузков, говоря о неореализме Л. Андреева, понимают его как реализм, обогащенный поэтикой романтизма и модернизма[39]. Д.С. Тихомиров видит преемственность ряда образов

---

30 Королева В.В. А. Блок и Э.Т.А. Гофман: черты романтизма в символистской поэтике: дис. … канд. филол. наук. – Иваново. – 2007.

31 Барковская Н.Б. Поэтика символистского романа. – Екатеринбург, 1996. – С.156.

32 Гармаш Л.В. Мотив куклы-автомата в романах Ф.Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – вип. 3(79). – Харьков, 2014. – С.15.

33 Ханзен-Леве А. Русский символизм. Указ. соч. – С.391.

34 Бердяев Н.А. Астральный роман. Кризис искусства. – М., 1918. – С.43.

35 Андрей Белый: pro et contra. – СПб., 2004. – С.65.

36 Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Указ. соч. – С.230.

37 Ханзен – Леве О. А. Русский символизм. Указ. соч. – С.274.

38 Козюра Метаморфозы женского: М.Кузмин и Э.Т.А. Гофман. Характериологические стратегии в русской литературе. – Воронеж, 2013. – С.293-315.

39 Тузкова С.А. Тузков С.В. Неореализм. Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. [Электронный ресурс] – М., 2009. – Режим доступа: https://e-

Л. Андреева от Э.Т.А. Гофмана через Н.В. Гоголя[40]. На гофмановский колорит в творчестве Л. Андреева обращает внимание и А.Б. Ботникова[41].

Гипотеза исследования состоит в том, что необычный гофмановский стиль, ставший узнаваемым в русской литературе, благодаря творчеству писателей начала XIX века проявляется в русской литературе и культуре в виде «гофмановского текста русской литературы», который представляет собой единство: текстов Э.Т.А. Гофмана на языке оригинала, доступных русскому читателю, начиная с 20-х годов XIX века; переводов произведений немецкого романтика на русский язык, начиная с появления первого перевода в журнале «Сын отечества» в 1822 году; стилизаций, аллюзий и цитаций произведений Э.Т.А. Гофмана в русской литературе XIX – XX веков.

Кроме того, «гофмановский текст» включает в себя:

1)реализацию элементов творческого метода Э.Т.А. Гофмана в различных литературных направлениях русской литературы (романтизм, реализм, символизм, неоромантизм и неореализм);

2)развитие форм литературного быта (возникновение литературных кружков, ориентированных на гофмановских «Серапионовых братьев», игру в гофмановских персонажей, совместное чтение Э.Т.А. Гофмана в литературных кружках начала XX века, самоидентификация и идентификация русских писателей с образами литературных героев Э.Т.А. Гофмана, театрализация форм жизни и формирование театральной стилистики, ориентированной на немецкого писателя);

3)тематизацию проблематики Э.Т.А. Гофмана в русской литературе (механизация жизни и кукольность, манипулятивность сознания).

«Гофмановский текст» представляет собой открытую, непрерывно развивающуюся систему. В своей эволюции он проходит несколько этапов: «домифологический» (30-40 е годы XIX века), – первичная рецепция гофмановских текстов, когда в художественных произведениях русских писателей заимствуются цитаты, образы; мифологический (конец XIX века – начало XX), который характеризуется формированием в русской литературе устойчивых образов, архетипов и мифологем, восходящих к творчеству Э.Т.А. Гофмана; этап трансформации гофмановского мифа (начало XX века), связанный с активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем.

Формирование «гофмановского текста русской литературы» усложняется параллельным функционированием в русской литературе сильной традиции Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, на которых повлиял Э.Т.А. Гофман, что делает выделение гофмановских традиций проблемным. В связи с этим акту-

---

libra.ru/read/393132-neorealizm-zhanrovo-stilevye-poiski-v-russkoy-literature-konca-xix-nachala-xx-veka.html.

[40] Тихомиров Д.С. Гоголевская традиция в прозе Л. Андреева: дис. … канд. филол. наук. – Астрахань, 2016.

[41] Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Указ. соч. – С.230.

альным становится использование идейно-тематического «гофмановского комплекса», который помогает конкретизировать устойчивые образы, сюжеты, проблематику и стилистику, характерные для Э.Т.А. Гофмана, нашедшие отражение в русской литературе конца XIX – начала XX веков.

Отдельные элементы «гофмановского текста» формируются в XIX веке в произведениях А. Погорельского, В.Ф. Одоевского, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и других русских писателей, которые выделяют гофмановские проблемы и образы, а также черты его стиля и переосмысливают их в своем творчестве. Центральное место в возрождении интереса к творчеству Э.Т.А. Гофмана в конце XIX века, а также в формировании «гофмановского комплекса» как литературного приема отводится литературе предсимволизма. Сначала А.К. Толстой в своих произведениях использует в комплексе гофмановские черты, а затем и Вл. Соловьев.

«Гофмановский комплекс» – это понятие, которое вводится с целью вычленения основных характеристик «гофмановского текста русской литературы», этапов его формирования и трансформации в различных жанрах, литературных методах и направлениях. Оно включает в себя следующие черты: синтез искусств (попытка соединить в рамках одного произведения разных видов искусств: музыку, поэзию, живопись и т.п. («Крейслериана I»)), романтическую иронию и гротеск (характеризуется постоянной сменой серьезного и несерьезного, смешением объективного и субъективного, снятием всего действительного, ставшего и одностороннего, непрерывным пародированием («Золотой горшок», «Крошка Цахес»)), психологизм (погружение в глубины психики человека и поиск причины раздвоения («Эликсиры дьявола»)), тематизацию проблемы механизации жизни и человека, поставленной Гофманом, через разработку образов-символов маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»); образ-символ зеркала, множащий сущности; символ глаз как единственный способ распознавания подлинности *живого – неживого* («Песочный человек»). «Гофмановский комплекс» характеризуется целостностью воспроизводимого содержания (присутствие одного из элементов в тексте актуализирует все содержание выделенного комплекса).

Основаниями для объединения разных по жанровым и стилевым особенностям текстов в комплекс являются следующие критерии: единство сюжетов и образной системы (раздвоение героя, замена человека куклой, сюжет художника, сюжет вероотступничества), повторяемость заимствованных мотивов (мотив куклы, двоемирия, двойничества), стилистическое сходство (романтическая ирония и гротеск).

Понятие «гофмановский комплекс русской литературы» помогает отразить сложный процесс мифологизации образа Гофмана и его героев в русской литературе, формирование которого включает несколько стадий. На первой стадии происходит непосредственное взаимодействие с текстами Гофмана на языке оригинала, на второй, – опосредованное восприятие романтика через

тексты русской литературы, возникшие под влиянием как самого немецкого писателя, так и гофмановской традиции, складывавшейся в русской литературе и культуре XIX века. Таким образом, можно говорить о возникновении в русской литературе «гофмановского текста» в начале XIX века, формировании «гофмановского комплекса» в конце XIX века и процессах трансформации его в начале XX века в связи с общими процессами развития русской литературы на рубеже XIX – XX веков. Осознание комплекса как единого целого и его переосмысление происходит в творчестве В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, Д. Мережковского и Л. Андреева.

Материалом исследования является литературно-художественное, теоретическое, философско-эстетическое, эпистолярное наследие Э.Т.А. Гофмана. При этом акцент делается преимущественно на те произведения немецкого романтика, которые в большей степени повлияли на развитие литературы предсимволизма и символизма.

Что касается русской литературы, то внимание в соответствии с темой исследования уделяется той части творчества предсимволистов и символистов, в которой в большей степени отразились гофмановские образы и мотивы. У А. Толстого – это поэма «Дон Жуан» (1862), рассказ «Упырь» (1841), отрывок «Амена» (1846). У В. Соловьева – шуточные пьесы («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт»), в которых оформляется «гофмановский комплекс». Среди символистов анализируются произведения З. Гиппиус («сборник рассказов «Зеркала» (1898)), В. Брюсова (цикл рассказов «Ось земли» (1907) и роман «Огненный ангел» (1907)), Ф. Сологуба («Мелкий бес» (1905-1907)), А. Блока (лирическая трилогия «Балаганчик» (1906), «Король на площади» (1906), «Незнакомка» (1906)), А. Белого («Рассказ № 2» (1901), «Симфонии» (1902-1905), «Петербург» (1911-1912)), Д. Мережковского («Воскресшие боги…» (1901)), Л. Андреева (рассказы (1898-1903), пьесы «Жизнь Человека» (1907), «Черные маски» (1908) и «Царь-голод» (1908)).

Особое место в работе занимают очерки, статьи, письма и дневниковые записи символистов, в которых упоминается имя Э.Т.А. Гофмана. Кроме того, материалом для диссертации послужили работы по теории театра: Вс. Мейерхольда «Статьи. Письма. Речи. Беседы», А. Белого «Театр и современная драма», А. Блока «О драме», статьи Н.Н. Евреинова «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1916) и другие.

Целью исследования является выделение идейно-тематического комплекса образов, мотивов и стилистических приемов, присущих творчеству Э.Т.А. Гофмана, которые в совокупности отражают особый стиль немецкого писателя, формирование в русской культуре специфического «гофмановского комплекса», а также анализ воспроизведения и трансформации этого комплекса в русской литературе конца XIX – начала XX веков.

Задачи исследования:

1) проследить процесс формирования «гофмановского текста» как «сверхтекста» в русской литературе XIX–XX веков;

2) рассмотреть особенности воспроизведения «гофмановского комплекса» в литературе предсимволизма на материале творчества А. Толстого и Вл. Соловьева и раннего творчества З. Гиппиус;

3) выявить роль «гофмановского комплекса» в лирике и драме рубежа XIX–XX веков, а также в процессе реформирования русского театра;

4) исследовать особенности реализации «гофмановского комплекса» в малой символистской и общемодернистской прозе на примере повестей и рассказов З. Гиппиус, В. Брюсова, А. Белого, Л. Андреева;

5) охарактеризовать особенности процесса трансформации «гофмановского комплекса» в символистском романе на примере романов Д. Мережковского «Воскресшие боги…», Ф. Сологуба «Мелкий бес», В. Брюсова. «Огненный ангел», А. Белого «Петербург».

Новизна диссертации проявляется в том, что впервые понятия «гофмановский текст русской литературы» и «гофмановский комплекс» получают научное обоснование. Рассматривается процесс формирования нового неомифологического комплекса в русской литературе, особенности его функционирования и трансформации на материале произведений малой и средней прозы (рассказ, повесть), лирики, в рамках символистского романа, а затем и в драме рубежа XIX – XX веков, что позволяет посмотреть на процессы развития русской литературы под новым ракурсом.

Проблема механизации жизни, актуальная для нашего времени, в художественном плане была осмыслена Э.Т.А. Гофманом и приобрела особое значение для русской литературы и театральной эстетики в начале XIX – конце XX веков. В исследовании впервые выделяются и анализируются гофмановские черты в произведениях таких писателей Серебряного века, как Вл. Соловьев, З.Гиппиус, Д. Мережковский, Л. Андреев. В результате изучения различных вариантов трансформации «гофмановского комплекса» в индивидуальных художественных системах общая картина развития литературы Серебряного века существенно дополняется. Важным новаторским аспектом исследования является изучение роли гофмановских традиций в реформировании русского театра.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что впервые эволюция русской литературы конца XIX – начала XX веков рассматривается в аспекте «гофмановского текста русской литературы», что позволяет выявить фундаментальные закономерности философско-эстетического мышления и картины мира Серебряного века.

«Гофмановский комплекс» помогает обнажить особенности процессов, которые шли внутри русской литературы рубежа веков: появление новых направлений (символизм, неореализм, неоромантизм и др.), возрождение романтических традиций, трансформация традиционных жанров (рассказ, сказка, поэма, драма) и формирование новых жанров (симфония, модернистский роман, новая драма), использование стилистических приемов (мифологизация, карнавализация, романтическая ирония и гротеск).

«Гофмановский комплекс» также отражает процесс реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков, который характеризуется попытками выйти за рамки традиции с помощью новых приемов (условности, кукольности, синтеза искусств).

Практическое значение исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы для создания общей картины взаимодействия немецкого романтизма и русской литературы в конце XIX – начале XX веков. Материалы диссертации будут полезными в разработке теоретико-историко-литературных учебных курсов по отдельным проблемам романтизма и символизма, в том числе функционирования в литературе и культуре неомифологических комплексов.

Методология и методы исследования основаны на сочетании историко-литературного, структурного и сравнительно-типологического, историко-генетического, неомифологического и биографического методов анализа.

Теоретическую базу исследования составили идеи и труды отечественных и зарубежных литературоведов и культурологов по проблемам исторической поэтики (А.Н. Веселовский), компаративистики (В.М. Жирмунский, М.П. Алексеев, Н.И. Конрад), мифопоэтики (В. Топоров, З.Г. Минц, Оге А. Ханзен-Леве), структурализма (Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров), диалога текстов и полифонизма в литературе (М.М. Бахтин), формализма (Ю.Н. Тынянов, В. Шкловский, Р. Якобсон).

В исследовании природы и генетики иронии в творчестве символистов мы опираемся на идеи Т. Манна, С. Кьеркегора, Н. Фрая, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, А.Б. Есина, В.И. Тюпы, В.М. Пивоева, В.О. Пигулевского, И.Н. Ивановой. Важной методологической базой, позволяющей проследить системное формирование «гофмановского комплекса» в русской культуре XIX – XX веков, является теория интертекстуальности (Ж.Даррида, Р. Барт, Ю.Кристева, А.К. Жолковский, Н.А. Фатеева), теория сверхтекстов (В.Н. Топоров, Н.Е. Меднис, Н.А. Кузьмина), неомифологическая школа (Н.Фрай, Ч. Ржепка, Е. Фарино, О.В. Шалыгина).

Положения, выносимые на защиту:

1) В связи с популярностью Э.Т.А. Гофмана в России в первой половине XIX века в произведениях русских писателей (Н.В. Гоголь, А. Погорельский, Ф.М. Достоевский, И.С.Тургенев и др.) формируется «гофмановский текст русской литературы» как «сверхтекст», который включает в себя ряд макрокомпонентов: распространенные сюжеты (раздвоение героя, замещение человека куклой, сюжет художника, сюжет вероотступничества), характерные образы (кукла, двойник, автомат, маска, образы commedia dell’arte), специфическую проблематику (утрата идентичности, проблема «подлинного» и «ложного» искусства, проблема механизации человека и общества), часто используемые литературные приемы («одушевление неживого», «удвоение действительности») и воспроизведение стилистических черт гофмановского художественного мира (мифологизация, карнавализация, романтическая ирония и

гротеск), функционирование в русской культуре XIX – начала XX веков мифологизированного образа самого Э.Т.А. Гофмана (имя – миф), а также его героев (архивариус, Олимпия).

2) В эпоху предсимволизма «гофмановский текст русской литературы» воспроизводится в виде «гофмановского комплекса» в произведениях А. Толстого, В. Соловьева и раннем творчестве З. Гиппиус и характеризуется системным воплощением характерных гофмановских образов, стилистики и проблематики, художественно осмысленных на основе синтеза искусств, глубокого психологизма, романтической иронии и гротеска. Семантическим ядром комплекса является проблема механизации жизни и человека, которая реализуется в образах-символах зеркала, маски, куклы, автомата, марионетки и двойника.

3) В произведениях малого и среднего жанров (рассказ, повесть) чаще всего используется один из элементов «гофмановского комплекса», принадлежащий к его семантическому ядру: двойничество (А.Белый «Рассказ №2»), зеркальность (З.Гиппиус «Зеркала», В.Брюсов «В зеркале»), одушевление неживого (Л.Андреев «Мысль»). Воспроизведение одного из элементов «семантического ядра» неомифологического комплекса актуализирует все его периферийные части, чем значительно обогащает содержание раннесимволистской и неореалистической малой прозы.

4) «Гофмановский комплекс» в начале XX века повлиял на формирование нового жанра для русской литературы – символистского романа, основной стилистической особенностью которого является синтетичность (Д. Мережковский «Воскресшие боги…», В. Брюсов «Огненный ангел», А. Белый «Петербург», Ф. Сологуба «Мелкий бес»). В качестве предтекста для синтетического романа символисты зачастую используют роман «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана, из которого черпают многие образы и характерные литературные приемы.

5) «Гофмановский комплекс» в начале XX века значительно переосмысливается и трансформируется в творчестве символистов. В результате уже сложившиеся в традиции русской литературы XIX века характерные для «гофмановского текста» проблемы, образы, сюжеты и стилистические приемы получают новое наполнение. Прием «одушевления неживого» кроме конкретных предметов распространяется и на абстрактные понятия (молчание, ложь, мысль). Образ зеркала символизирует собой уход от реальности, попытку спрятаться (Ф.Сологуб «Мелкий бес», З. Гиппиус «Зеркала», Ф. Белый «Петербург»). Маска, костюм обретают власть над человеком. Гофмановское двоемирие, основанное на смешении мира реального и идеального, в творчестве символистов проявляется в приеме «удвоения действительности» (В. Брюсов «Бемоль», «В зеркале», А. Белый «Петербург», Л. Андреев «Мысль»). Синтез искусств отражается в попытке соединить слово с музыкой (А. Блок лирические драмы, А. Белый «Симфонии», роман «Петербург»).

Продолжая гофмановские размышления о роли иронии в произведении, символисты в основу своего мироощущения ставят «разрушительную» иронию.

6) Символисты заимствуют у Гофмана прием авторской «игры» с «чужим текстом», когда автор вступает в полемику с другим писателем по поводу толкования того или иного сюжета или по-новому воспринимает традиционные в литературе образы. Этот прием проявился у Э.Т.А. Гофмана (новелла «Разбойники», роман «Эликсиры дьявола»), когда художественное пространство «чужого текста» (Ф. Шиллер драма «Разбойники», М.Г. Льюис роман «Монах») вторгается в реальную действительность его героев, заставляя их либо подчиняться, либо противостоять ему, как неведомой силе, фатуму. И если литературный герой не знает своего прототипа, то читатель таким образом понимает и осознает архитипическую власть сюжета и роли над жизнью человека. Эта специфическая гофмановская нарративная традиция оказывает значительное влияние на развитие русского символистского романа.

7) «Гофмановский комплекс» становится ключевым и в драматическом искусстве Серебряного века. Гофмановская ирония и гротеск трансформируются в автоиронию и автопородию в шуточных пьесах Вл. Соловьева. Идея синтеза искусств легла в основу «музыкальной» организации повествования в «Симфониях» А.Белого. «Гофмановский комплекс» во всей полноте раскрывается в драматических произведениях А. Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Песня судьбы» и «Роза и Крест»), получая трагическое звучание. Символистские драмы Л. Андреева обогащают «гофмановский комплекс» новыми приемами (одушевление абстрактных понятий, прием обобщения, введение абстрактных понятий в качестве действующих персонажей) и образами-символами (смех, звуки и др.).

8) Активное функционирование «гофмановского комплекса» в русской литературе и литературном быте оказало влияние на процесс реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков. Основные черты «семантического ядра» гофмановского комплекса проявились в театральной эстетике и теориях «условного театра» В.Э. Мейерхольда, «театра-храма» А. Белого и «соборного театра» Вяч. Иванова, театра «одной воли» Ф. Сологуба и «монотеатра» Н. Евреинова. Особое значение для развития новых театральных концепций на рубеже XIX–XX веков имели размышления немецкого писателя о театральном искусстве («Необыкновенные страдания директора театра», «Крейслериана I» и «Крейслериана II») и практика его синтетичных театральных постановок («Маска», «Веселые музыканты» и др.)

Достоверность результатов исследования обеспечивается соответствием их теоретическим положениям современного литературоведения, анализом отечественных и зарубежных литературно-научных источников ведущих специалистов, соответствием методов исследования его целям и задачам, подтверждением на практике теоретических положений при проведении анализа конкретных произведений.

Проблематика и выводы диссертации соответствуют **паспорту специальности** 10.01.01 – Русская литература по следующим пунктам: п. 3 – История русской литературы XIX века (1800–1890-е годы); п. 4 – История русской литературы XIX–XX веков; п. 9 – Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанростилевых особенностей в их историческом развитии; п. 18 – Россия и Запад: их литературные взаимоотношения; п. 19 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства.

Апробация диссертации. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры журналистики и связей с общественностью Владимирского государственного университета имени братьев А.Г. и Н.Г. Столетовых. Положения диссертации были представлены в виде научных докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях и семинарах: Блоковской конференции (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва) – Шахматово 2007, 2008, 2010, 2011, 2017), «Проблемы поэтики и стиховедения VIII» (Казахский национальный педагогический университет (Алматы) 2018), «Волошинские чтения 2018» (Коктебель 2018), «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева» (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2018), «Поэзия предсимволизма: К 200-летию А.К. Толстого и 180-летию К.К. Случевского» (ИМЛИ РАН 2018), «Современная филология: теория и практика» (Институт стратегических исследований (Москва) 2015), «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва 2015), «Пушкинские чтения. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст» (Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина (Пушкино) 2015, 2016), «Художественный текст и культура» (ВлГУ (Владимир) 2008, 2012, 2017, 2019), «Литература и кино – в поисках общего языка» (ВЛГУ (Владимир) 2012, 2014, 2015), «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (МГГУ (Москва) 2005, 2007), «Литература XX-XXI веков: автор, текст, интерпретация» (ИвГУ (Иваново) 2006, 2007, 2012),) и других, а также в 16 статьях, рекомендованных ВАК, и монографии. Основное содержание работы отражено в указанном списке литературы.

Структура работы определяется поставленными задачами и исследуемым материалом. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, устанавливается его новизна, определяются его цели и задачи, выясняется степень изученности темы, характеризуются методологические основы и теоретические источники. **В первой главе «Формирование “гофмановского комплекса” в русской литературе»** в первом параграфе акцент делается на изучение феномена популярности Гофмана в России. По слова А.Б. Ботниковой, в начале XIX века не было ни одного писателя в России, который бы не читал Гофма-

на. В гостиных, салонах, на дружеских вечерах обсуждали Гофмана[42]. Творчество немецкого романтика вошло в русскую литературу и культуру благодаря неповторимому стилю, необычной фантастике, психологизму, характерным сюжетным линиям, ярким образам (двойник, кукла, автомат, зеркало), а также художественным приемам, таким как романтическая ирония и гротеск, «одушевление неживого».

Русские писатели, подражая немецкому романтику, заимствовали черты, присущие ему. В первую очередь это касается фантастики Гофмана, которая, по словам А.Б. Ботниковой, «…многообразна и разноречива. Она включает в себя натурфилософский миф и сказку, фантасмагорию "ночной жизни", сознания и острый романтический гротеск»[43]. На гофмановскую фантастику обратили внимание русские критики 30-40-х годов XIX века А.И. Герцен, В.Г. Белинский. Исследователи творчества В.Ф. Одоевского не раз говорили о нем, как о преемнике Гофмана, делая акцент на фантастическом элементе.

Другой важной чертой гофмановского стиля является глубокий психологизм. А.И. Герцен называет Гофмана писателем, раскрывшим человеческие души. В.Г. Белинский писал, «Гофман – поэт фантастический, живописец невидимого внутреннего мира, ясновидящий сил природы и духа»[44]. Гофмановский психологизм наложил отпечаток и на произведения Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Важными аспектами психологизма, которые русские писатели восприняли от Гофмана (Н.А. Полевой («Блаженство безумия»), В.Ф. Одоевский («Русские ночи») Н.В. Гоголь («Записки сумасшедшего»), Ф.М. Достоевский, («Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание»)), стали проблема насильственного воздействия на другого человека, а также интерес к личности, находящейся на гране сумасшествия.

Непременным элементом произведений Гофмана, как писателя-романтика, было двоемирие, которое нередко создается с помощью образа зеркала, отражающего другую реальность. Гофман стал автором целого зеркального комплекса, включающего такие элементы, как зеркало, вода, оптические приборы, глаз, окно, огонь, танец. Эта традиция была продолжена в произведениях В.Ф. Одоевского, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. Исследователи отмечают влияние Гофмана и на создание образов двойников в творчестве Н.В. Гоголя («Невский проспект»), А. Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), Ф.М. Достоевского («Двойник»), А.П. Чехова («Черный монах»), В. Даля «Двойник», А. Чернова («Двойник»).

Важной проблемой гофмановского творчества является тема механизации человека и общества, которая проявляется в появлении автоматов, кукол, угрожающих человеку («Песочный человек», «Автоматы» и др.). К теме механической куклы обращались и русские писатели: А. Погорельский («Па-

---

[42] Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. (Первая половина XIX в.). – Воронеж, 1977– С.13.

[43] Ботникова А. Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С.206.

[44] Белинский В.Г. Указ. соч. – Т.4 – С.98.

губные последствия необузданного воображения», В.Ф. Одоевский («Деревянный гость…»), М.Е. Салтыков-Щедрин («Игрушечного дела людишки»).

Безусловно, самым ярким гофмановским приемом является романтическая ирония и гротеск. По словам М. Бахтина, Гофман «оказал огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе»[45]. Гофмановские гротеск и фантастику заимствовали и переработали В.Ф. Одоевский («Пестрые сказки»), Гоголь («Нос») и др.

В эпоху Серебряного века интерес к Гофману в русской литературе возобновляется, особенно у символистов. Об этом свидетельствуют многочисленные упоминания немецкого романтика писателями-символистами и теми, кто входил в их круг общения. Имя Гофмана встречается в эссеистике, дневниках и записных книжках А. Блока, А. Белого, Г. Чулкова, Вяч. Иванова, М. Кузмина и других. Последний, например, пишет о популярности коллективного чтения Гофмана: «Читали Гофмана. Рассуждали».[46] Кузмин свидетельствует и о попытках подражания Гофману: «Сережа (Судейкин) писал романтический рассказ в духе несколько Гофмана»[47]. Большое внимание уделял Гофману в своих дневниках и Вяч. Иванов. О. Мандельштам восхищался немецким романтиком. О важности Гофмана для восприятия А.М. Ремизова пишет Иван Ильин[48]. Интерес символистов к творчеству Гофмана не случаен, так как многое в их мировосприятии связано с проблемами, художественными приемами немецкого романтика. Благодаря Гофману, символистам удалось осмыслить и выразить в своих произведениях такие важные явления, как процесс механизации человека, утрата души и превращение его в куклу.

На рубеже XIX-XX веков «гофмановский текст» становится актуальным и в произведениях писателей и поэтов других направлений. Так имя Гофмана неоднократно упоминается в стихах Ахматовой, в «Прозе о поэме», а также в «Поэме без героя» и «Путем всея земли». Высоко ценили Гофмана М. Цветаева, И.В. Северянин. На значимость Гофмана для эпохи Серебряного века указывает исследователь В.Н. Топоров: «Творческая элита 1910-х гг. сама ощущала сходство своего мира с миром Гофмана. <…> Фигура Гофмана, как и его творчество, в 10-е годы привлекает к себе невероятное внимание». Гофмановские традиции нашли отражение и в творчестве художников конца XIX – начала XX века. По словам, Ю.О. Соколовской, практически все писавшие об объединении «Мир искусства», составляя свой список «Бессмертных», упоминают имя Гофмана среди первых[49].

---

[45] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С.45.

[46] Кузмин М. Дневник 1908-1915 годов. – СПб, 2005. – С. 530.

[47] Там же. – С. 543.

[48] Ильин И. Творчество А.М. Ремизова // Ремизовъ А. М. Бѣдовая доля. Сочиненія. – СПб., 1911. – Т. 3 – С.165-213.

[49] Соколовская Ю.О. Люди-куклы. Мир вне вертикального измерения // Время музея. – Выпуск №1. – 2018. – С.473-483/

Популярность Гофмана в эпоху Серебряного века способствует мифологизации самого имени немецкого романтика у символистов, а также созданных им образов. Например, Гофман для Блока стал символом всего романтизма (статья «Девушка розовой калитки…»). Этот же тезис звучит и в статье И. Эренбурга 1921 года о Ф. Сологубе. Кроме того, для символистов было свойственно воспринимать друг друга, в качестве мифологизированного образа самого немецкого романтика. Например, Г. Чулков сравнивает А.М. Ремизова с Гофманом: «Ремизов-художник неоткровенен и несветел: он так же темен, многолик и скрытен, как Гофман»[50] и как образ романтического персонажа из произведений Гофмана. А. Белый видит во Вл. Соловьеве персонажа из Гофмана: «… мне он явился, как являются сказочные незнакомцы из Гофмана»[51]. Во второй книге воспоминаний «Начало века», говоря о Вяч. Иванове, Белый также ассоциирует его с героями Гофмана[52]. Подобным образом воспринимает Вяч. Иванова Г. Чулков: «Вячеслав Иванов был тогда похож на одного из загадочных персонажей Гофмана»[53].

В последующих **параграфах первой главы** рассматривается вопрос о формировании «гофмановского комплекса» в русской литературе предсимволизма. Во втором параграфе ***«Гофмановские традиции в творчестве А.К. Толстого»*** анализируются гофмановские черты в творчестве А.К. Толстого. Под влиянием А.Погорельского А.К. Толстой увлекался Гофманом, что нашло отражение в его произведениях. Так, например, он посвятил свою драму «Дон Жуан» немецкому романтику. А. Толстой ценит Гофмана за то, что тот первым стал воспринимать Дон Жуана как романтического героя, который стремится к чему-то непостижимому.

Следы гофмановской поэтики прослеживаются у А. Толстого и в отрывке «Амена», а также в рассказе «Упырь». В «Амене» русский писатель вслед за Гофманом поднимает проблему христианства и язычества и развивает сюжет отступничества от веры. Двоемирие и двойничество, которые присутствуют практически в каждом произведении Гофмана, усложненные мотивами метемсихоза, являются важными элементами художественного пространства этого произведения. Близость к Гофману также проявляется в ряде образов: Венеры – Амены, образа пунша, образа-хронотопа храма Венеры, в символической функции креста. В большей степени отрывок «Амена» пересекается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», имеет общую тематику и схожие стилистические черты.

Традиции Гофмана у Толстого находят воплощение и в рассказе «Упырь» (1841), о чем писали Н.И. Дюнькин и А.И. Новиков, И. Ямпольский, Л.П. Бельский, А.А. Карпов, А.А. Полякова и О.В. Федунина. Вслед за Гофманом Толстой использует романтическое двоемирие, двойничество и роман-

[50] Чулков Г. Современники. (Годы странствий). – М., 1999. – С.184.
[51] Белый А. Собрание сочинений в 14 томах. – М.,1994-2018 – Т.8. – С. 293.
[52] Белый А. Начало века. – М., 1990. – С. 341-342.
[53] Чулков Г. Указ. соч. – С.97.

тическую иронию. Общие черты также прослеживаются в проблематике произведений: теме родового проклятия, а также в ряде образов: инфернального персонажа – черта (Дапертутто – человек в домино), образа пунша (напитка), образа портрета, а также в сюжетных перекличках.

Интерес к творчеству Гофмана был подхвачен и Вл. Соловьевым, который перевел повесть «Золотой горшок». Кроме того, в 1896 – 1899 гг. вышло в свет полное собрание сочинений немецкого писателя. Реакцией на эти события становится появление у символистов черт гофмановской поэтики. Одной из первых обратилась к приемам Гофмана З. Гиппиус. Этому вопросу посвящен третий параграф первой главы ***«"Зеркальность" как структурный элемент «гофмановского комплекса» в цикле рассказов З. Гиппиус "Зеркала"».*** В этом сборнике русская писательница использует традиционные романтические образы и мотивы: двоемирие, оппозицию *живое – неживое*, образ зеркала, как способ создания другой реальности. Проблема механизации жизни и человека проявляется в образах – символах маски, куклы и двойника, которые подменяют человека.

В основе цикла «Зеркала» (рассказы «Живые и мертвые», «Зеркала», «Сумерки духа», «Луна», «Ведьма») у Гиппиус лежит образ зеркала, семантика которого как символа границы между взаимодействующими мирами восходит к Гофману («Песочный человек»). Зеркало является метафорой пустоты и ничтожности внутреннего мира героев. За этим образом подтягиваются остальные черты гофмановской поэтики, отражающие в творчестве Гиппиус современные проблемы конца XIX – начала XX веков: призрачность современной реальности, проблема бездуховности современного мира, одиночество души, прославление мира нездешнего, поиск новых идеалов.

В рассказе Гиппиус «Зеркала» герои прячут свои чувства за оболочкой отражений, поэтому не умеют любить. Неудивительно, что Ян боится мира реального, так как он также обманчив, как и мир отражений. Оппозиция *живое – неживое*, которая восходят к поэтике Гофмана, в творчестве Гиппиус становится ярким авторским приемом. При этом элементы оппозиции, как у Гофмана, нередко меняются местами: *живое* становится подобно *неживому* – (кукольность Раисы), а *неживое* продолжает жить (бабушка). На принципе романтического двоемирия построен и рассказ Гиппиус «Живые и мертвые». Главная героиня Шарлотта, которая живет на кладбище, создает свой воображаемый мир, где *мертвые* становятся *живыми*, а *живые* раздражают ее «суетливой глупостью». Она влюбляется в романтического юношу, умершего художника Альберта Рено, который для нее ближе и роднее, чем живые люди.

Образ зеркала один из главных и в рассказе «Луна», где герой с помощью зеркал создает своих двойников. Двойник – это типичный образ Гофмана, который отражает идею расщепленного сознания современного человека и ассоциируется с врагом («Эликсиры дьявола»). Немецкий романтик считает, что задача его героя – обрести единство, избавившись от двойников. Гип-

пиус одной из первых вводит в литературу новый тип двойника – друга, который помогает человеку избегать одиночества в равнодушном мире. В романе «Сумерки духа» (1900) Гиппиус появляется и новый вариант оппозиции *живое – неживое*: противопоставление духовной России и прагматичного Запада (Германии).

Во второй главе «**Трансформация "гофмановского комплекса" в русской символистской прозе»** доказывается мысль о том, что «гофмановский комплекс» становится устойчивым элементом поэтики символистов, которые не просто воспроизводят его в своих произведениях, но и переосмысливают, трансформируют. В первом параграфе ***«Миф о художнике Леонардо в романах Д.С. Мережковского "Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи" и Э.Т.А. Гофмана "Эликсиры дьявола"»*** исследуется один из приемов, свойственных Гофману, – мифологизации исторического имени (Леонардо да Винчи), актуализирующий другие элементы «гофмановского комплекса»: двойничество, проблему механизации культуры, которые в большей степени проявились в романе «Воскресшие Боги…» (1900-1901). Слухи вокруг имени Леонардо способствовали рождению мифа о нем как о вероотступнике. В качестве одного из литературных источников мифа о Леонардо для Мережковского можно рассматривать роман Гофмана «Эликсиры дьявола», где немецкий романтик создает свой образ художника Леонардо. Роман «Воскресшие Боги…» Мережковского перекликается с «Эликсирами дьявола» Гофмана не только сюжетно, но и имеет сходную проблематику: человек и искусство (проблема «подлинного» и «ложного» искусства), христианство и язычество (вероотступничество), механизация культуры, поиск синтеза личности на фоне общей тенденции раздвоения сознания. Кроме того, ряд гофмановских образов (Леонардо да Винчи, ученик художника, Белая дьяволица, двойственный портрет) находят воплощение в романе Мережковского. Русский символист вступает в полемику с Гофманом, трансформируя идеи и приемы немецкого писателя по-своему.

Мережковский считает, что христианство в эпоху Ренессанса перестает быть каноническим, происходит надлом в искусстве и духовной жизни, в результате христианские святыни (духовные) в культуре изображаются как двойственные, соединяющие языческое (телесное) и христианское (духовное) начала. По мнению Мережковского, это стало началом кризиса современной Европы и привело к духовному упадку всей европейской культуры. В романе «Эликсиры дьявола» отступление от веры художника Франческо приводит к раздвоению сознания героя и воспринимается как великий грех, поэтому его потомок Медардус должен обрести цельность, что и происходит. Мережковский же считает иначе: процесс искажения христианства стал необратимым и привел к утрате цельности личности, механизации человека и культуры.

Гофмана и Мережковского объединяет также сходное понимание связи природы и искусства. Леонардо Мережковского провозглашает принцип превосходства природы над любым творением, созданным человеком, поэтому

основной задачей художника является подражание ей: «Никогда не изобретут люди, – ничего столь простого и прекрасного, как явление природы»[54]. Он приходит к мысли, что искусство, приближенное к природе, есть истинная религия. У Гофмана подобная мысль звучит в новелле «Церковь иезуитов в Г.». С проблемой искусства у Гофмана и Мережковского тесно связана и проблема механизации общества. В романе Мережковского Леонардо утверждает, что механика, созданная по законам природы, не приносит вреда человеку, она находится в гармонии с ним, идет от Бога. Создавая летательный аппарат, он во всем подражает птицам, а сам аппарат выглядит как живое существо: «…распростирались крылья машины – одно еще голое, другое затянутое перепонкою»[55]. Однако бездуховное использование механизмов ради корыстных целей, по мнению и Мережковского, и Гофмана («Песочный человек»), приводит к трагедии.

Во втором параграфе ***«"Гофмановский комплекс" в цикле рассказов и драматических сцен В.Я. Брюсова "Земная ось" (1901-1907)»*** исследуется «гофмановский комплекс» в цикле рассказов Брюсова «Земная ось», который в первую очередь проявляется в особом типе романтического двоемирия, восходящем к Гофману, в творчестве которого оно приобретает новые черты: мир реальный и мир идеальный смешиваются так, что между ними трудно провести грань. Бытовые детали проникают в мир идеальный, вытесняя из него высокое, и наоборот (новелла «Повелитель блох»). Вслед за Гофманом Брюсов создает два мира: реальный и ирреальный. В одних рассказах («Бемоль») ирреальный мир – это мир идеальный. Он является способом ухода от реальности, дает герою ложное чувство свободы, за которым приходит еще большее разочарование. Даже идеальный мир у Брюсова – это лишь отражение мира реального, что и дает основания называть его «зеркальным», то есть он становится идеальным только в сознании героев. В других рассказах ирреальные миры – враждебные: мир прошлого («В башне»), мир зеркал («В зеркале»), мир сна («Когда я проснулся…»), мир игры, роли («Первая любовь»). Одним из вариантов двоемирия у Брюсова является романтический мотив метемпсихоза (рассказ «В башне»). Такой прием активно использовал и Гофман («Состязание певцов»).

Порождением другого мира у Брюсова становится образ материализовавшегося двойника. В его рассказах можно проследить несколько вариантов двойников: двойник – враг, соперник («В зеркале»), двойник – темная сторона души, которая наслаждается насилием («Когда я проснулся»), ролевой двойник («Первая любовь»), двойник в прошлом («В башне») и двойник – историческая личность («Рея Сильвия»). Герои Брюсова играют с ирреальным миром, добровольно создают двойников и наслаждаются властью над ними, как в рассказах «Когда я проснулся…», «В зеркале». Характерная для эстети-

[54] Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн. 1. – С.434.
[55] Там же. – С.344.

ки символизма игра с двойниками, своим или чужим сознанием восходит также к Гофману, который в своих произведениях («Магнетизер», «Зловещий гость», «Стихийный дух» и романе «Эликсиры дьявола») неоднократно поднимал вопрос о магнетизме и гипнозе. Гофман акцентирует свое внимание на разработке двух аспектов этого учения: утрата собственного «я» и наслаждение властью.

Проблема механизации жизни и человека проявляется у Брюсова в оппозиции *живое – неживое.* По мнению русского писателя, в современном обществе люди равнодушны к *живым*, но преданно любят *неживой* предмет («Мраморная головка», «Бемоль»). Романтическая ирония и гротеск гофмановского типа также находят отражение у Брюсова («В зеркале»). В ранний период творчества Гофмана ирония носила созидательный характер. Так в цикле рассказов «Серапионовы братья» Гофман говорит о важности роли созидательной иронии в произведении, помогающей соединять фантастику с реальностью. Но в поздних произведениях она трансформируются в разрушительную иронию. По словам А.Б. Ботниковой, «в «Повелителе блох» «высокий план» уже пропитан разрушительной иронией»[56]. Таким образом, Гофман создает такой тип иронии, который имеет специфические черты, характерные только для его произведений: «Реальный мир, враждебный, игнорирован, но и идеальный по сути дела развенчан»[57]. В эпоху Серебряного века в большей степени нашла отражение разрушительная ирония, так как она помогала выразить болезненные переживания личности, спровоцированные проблемами в обществе.

В третьем параграфе «Множественный раскол личности в романе Брюсова “Огненный ангел” и “Эликсиры дьявола” Э.Т.А. Гофмана» рассматриваются гофмановские традиции в романе русского писателя «Огненный ангел». Брюсов пытается создать роман нового типа – синтетический, поэтому «гофмановский комплекс» значительно трансформируется. В первую очередь в «Огненном ангеле» проявляются романтические традиции, о чем пишет А.И. Белецкий[58]. В качестве романтического источника романа Брюсова критики упоминают «Эликсиры дьявола» Гофмана[59]. К. Мочульский, например, заметил, что «по сложному своему построению роман Брюсова напоминает «Эликсир сатаны» Гофмана[60].

---

[56] Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М., 2005. – С.185.

[57] Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана. // Уч. зап. МГПИ им. Ленина. Вып. 280. – М., 1967. – С.348.

[58] Белецкий А. И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова. // Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993 – С.390.

[59] Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века: дис. … д-ра филол. наук. – М., 2005. – С.47.

[60] Мочульский К.В. Валерий Брюсов. – Paris, 1962. – С.136.

В романе Брюсова проявляются некоторые черты «гофмановского комплекса»: двоемирие, двойничество, основанное на множественном расщеплении сознания, театральность, игра героями, как марионетками и романтическая ирония. Опираясь на роман Гофмана «Эликсиры дьявола», Брюсов создает принципиально новый жанр символистского романа, в котором гофмановская идея множественного раскола души отразилась по-новому не только на уровне персонажей, но и на сюжетно-композиционном уровне.

В четвертом параграфе ***«Черты гофмановского стиля в прозе А. Белого («Рассказ № 2" и роман "Петербург")»*** гофмановская традиция в творчестве А.Белого исследуется на примере произведений «Рассказ» №2 и «Петербург». В основе «Рассказа №2» лежит проблема двойничества. Тема рассказа была навеяна встречей в мае 1900 года с Вл. Соловьевым, которого А. Белый воспринял как романтического персонажа из Гофмана. В центре рассказа – мистическая любовь героя к Ней, которая выступает как некий идеал, дающий смысл жизни. Описывая переживания этого чувства, Белый использует «гофмановский комплекс»: двоемирие, двойничество, сумасшествие (бред), образы зеркала, сна, а также мотивы страха и ужаса. Русский писатель переосмысливает романтическую традицию образа двойника. В результате двойник перестает быть темной стороной героя и превращается в его идеальное воплощение. В рассказе Белого мир реальный предстает как мертвый, он порождает состояние безумия, бреда, в котором существуют люди. Поэтому герой и создает свой мир в зеркале – мистический, в котором есть идеальная любовь и настоящая жизнь.

Роман А. Белого «Петербург» неоднократно привлекал внимание исследователей своей многогранностью, многоаспектностью проблематики и необычным стилем. Н. Пустыгина причину сложности «Петербурга» видит в том, что автор использует обилие цитат, реминисценций, аллюзий, которые создают многозначность образов и смыслов. Она полагает, что «роман представляет собой некий «синтетический комплекс» «чужого слова», которое «переплавляется» в «Петербурге» в «свое», в слово А. Белого»[61]. На наш взгляд одним из источников «чужого слова» в романе являются «Эликсиры дьявола» Гофмана. Н.А. Бердяев первым обратил внимание на близость романа Белого поэтике Гофмана[62]. Исследователи творчества Белого чаще всего построение романа «Петербург», его многочисленные мотивы, «готовые сюжетные конструкции», хронотопы, реминисценции, скрытые и явные цитаты связывают с русской классической традицией А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского[63]. Как известно, Гофман оказал большое

---

[61] Пустыгина Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург».// Труды по русской и славянской филологии XXVIII. Литературоведение. – Тарту, 1977. – С.81.

[62] Бердяев Астральный роман. Кризис искусства. – М.,1918. – С.43.

[63] Шарапенкова Н. Г. Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого – М., 2012; Долгополов Л. К. Роман А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. – СПб.,

влияние на формирование творческого метода Гоголя и Достоевского, поэтому можно говорить о двух источниках восприятия Белым Гофмана: непосредственно через произведения немецкого романтика и через творчество русских писателей. Белый в мемуарах «На рубеже двух столетий», описывая процесс формирования своего творческого метода, также упоминает имя Гофмана: «Мы – постоянные импровизаторы, мифотворцы сюжетов, <…> мы выращиваем всякую фантастику в стиле Гофмана и Э. По: фантастику реализма»[64]. При этом А. Белый подчеркивает, что в его задачу входит не возрождение романтизма, а его переосмысление «нужна нам не сказка, не тридесятое царство: нам нужен Арбат»[65].

На наш взгляд, «гофмановский комплекс» нашел воплощение и в романе «Петербург», в основе которого лежит идея двойственности и многомерности пространства. По мнению исследователей Л.Г. Кихней и А.В. Вовна, в романе присутствует два мира: реальный и зеркально расположенный – ирреальный, и зеркало в романе оказывается не просто образом, функционирующим в тексте, но и становится принципом выстраивания романного пространства[66]. Границы между этими мирами стерты, поэтому персонажи романа двойственны – они обычные люди, но и они же фантомы, проживающие в иллюзорном мире другие жизни. Реальные герои отражаются в фантомном персонаже: Николай Аполлонович – красное домино, подпоручик Сергей Сергеевич – белое домино. Террорист Дудкин – черт Шиффнарфне. Софья Петровна – японская кукла. Зеркальное пространство множит разные сущности героев, создавая их двойников. Аполлон Аполлонович, например, в зеркалах отражается то как *бритенький гимназист*, то как *бело-золотый старичок*, то как образ *смерти.* Белый следует гофмановской традиции создания множественного «Я». Гофман пишет в своем дневнике от 6 ноября 1809 года: «Я представляю себе свое ”Я” через размножающееся стекло (Vervielfaltigungs Glas) – все образы, движущиеся вокруг меня, являются мной, и я сержусь из-за их поведения и выходок»[67].

Другим вариантом двойничества в романе Белого «Петербург», как у Гофмана в «Эликсирах дьявола» (Франческо (отец) и Медардус (сын)), является единство отца и сына Аблеуховых, которые изображаются как двойники, поэтому характеристика сенатора распространяется и на Аблеухова младшего, а конфликт имеет в романе символический и мифологических характер, так как воспроизводит евангельский миф об Отце, пославшем Сына

2004. – С. 525–623. Оболенска Д. Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. – Gdansk, 2009.

[64] Белый А. На рубеже двух столетий. – М., 1989. – С. 535-536.

[65] Там же. – С.535-536.

[66] Кихней Л.Г. и Вовна А.В Преломление «петербургского мифа» в городском тексте романа А.Белого «Петербург». // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2011. – № 1. – С.137.

[67] Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. – М., 1987. – С.241.

на страдание и мученичество. Подобная миссия предначертана и Медардусу в романе Гофмана «Эликсиры дьявола»: он должен искупить грехи своего предка художника Франческо, пройдя через преступления и страдания.

В основе романа Белого лежит проблема механизации общества. Русский писатель создает картину всеобщего маскарада, который подчеркивает призрачность, кукольность Петербурга. Главные персонажи романа надевают на себя маски, что приводит к искажению восприятия их окружающими. Софья Андреевна влюбляется в Николая Аполоновича из-за его богоподобной внешности: «стройный красавец» с «темно-синими огромными глазами», «белым мраморным лицом». Однако в повседневной жизни он надевает на себя маску: «ужимочки, <…> неприятное лягушачье выражение улыбки, проистекавшее от несходившей с лица игры всевозможнейших типов, заслонили навек то лицо от нее»[68]. Софья Андреевна также придумывает себе роль японской куклы и всячески ей следует: «Посмотрите: не больно; и крови нет: восковая я <…> кукла»[69]. Герои «Петербурга» пытаются спрятаться под костюмом, но костюм получает власть над человеком. Например, Аблеухов в момент разоблачения утрачивает свою реальную сущность: «…богоподобное, бесстрастное существо отлетело куда-то. <…> Он теперь воистину стал шутом, безобразным и красным…»[70]. Бездуховность современного мира подчеркивается также изображением людей в виде *мертвецов, кукол, автоматов, масок, чудовищ.* Последствием всеобщего маскарада, по мнению Белого, становится утрата человеком души, маска одерживает над ним верх. Например, Дудкин жалуется: «Личность моя, Александр Ивановича, превратилась в придаток собственной тени. Тень Неуловимого знают – меня – Александр Ивановича Дудкина знать не знает никто»[71]. Проблема утраты идентичности – одна из главных в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», где Медардус, меняя роли, в определенный момент осознает ужасную истину: «Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого; непостижимая загадка: я – уже не я» (Гофман, т. 2, с. 59).

Основной стилевой прием, который использует Белый в своем романе – прием авторской иронии, восходящий к романтической иронии и гротеску. Русский писатель понимает его как универсальную мировоззренческую категорию и как структурно-организующий принцип. По словам Н.Г. Пустыгиной, «организующая роль «сатирического смысла» в Петербурге проявляется в виде авторской «игры» с «чужим текстом», и предлагает разграничить использование цитат в романе, выделив: «цитатность на уровне «чужой поэти-

---

[68] Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.63.
[69] Там же. – Т.2. – С.65.
[70] Там же. – Т.2. – С.300.
[71] Там же. – Т.2. – С.91-92.

ки» <…> и цитатность на уровне «чужого содержания»[72]. Этот прием «игры» с «чужим текстом» восходит к Гофману («Разбойники», «Эликсиры дьявола»), который использует интертекстуальность как форму двоемирия, когда сюжет другого произведения вклинивается в гофмановское повествование и становится его неотъемлемой частью, а также начинает им управлять, воссоздавая литературный сюжет в реальном мире. В большей степени сходство романа Белого со стилистикой Гофмана проявляется в использовании фантастики и реалистического гротеска. Например, Белый часто изображает человека изнутри.

Исследователи «Петербурга» Белого не раз указывали на его музыкальность, которая играет значительную роль в «сцеплении» сюжета в романе. Гофман, создавая роман «Эликсиры дьявола», продумывает ритм произведения, опираясь на музыкальные темпы: «роман начинается Grave sostenuto <...>, потом вступает sestet piano – жизнь в монастыре, … – из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир – здесь начинается Allegro forte»[73]. А. Белый с особой тщательностью работал над смысловым значением звуков и их сочетаний в романе «Петербург», поэтому связи между словами имеют скрытый и музыкальный характер.

В пятом параграфе ***«Ф. Сологуб и Э.Т.А. Гофман. К вопросу о двойничестве в романе Ф. Сологуба "Мелкий бес"»*** рассматривается «гофмановский комплекс» в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес. В современном литературоведении в связи с творчеством Сологуба неоднократно поднимался вопрос об интертекстуальности, так как, создавая свои произведения, он часто пользовался реминисценциями и заимствованиями из классики. «Вся наша русская литература – сплошной плагиат, – говорил Ф. Сологуб, – Надо обирать предшествующих поэтов – самым бессовестным образом»[74]. В связи с этим можно говорить о неомифологизме Сологуба.

На наш взгляд, гофмановская традиция нашла яркое воплощение у Сологуба в «Мелком бесе». Как в романтической эстетике, роман русского писателя имеет двухуровневую систему построения. По мнению А.Е. Елубаевой, «Система образов персонажей романа рассматривается на стыке реально-бытового и мифологического планов повествования[75]. Сам Сологуб характеризует свое произведение, как «роман-зеркало». В основе романа лежит идея пути, которая присутствует только как тема, поэтому его герои не развиваются, а стоят на месте или деградируют. Эта идея сближает «Мелкого беса» с «Эликсирами дьявола» Гофмана, где в центре повествования

---

[72] Пустыгина Н.Г. Цитатность в романе А. Белого «Петербург» // Труды по русской и славянской филологии XXVIII. Литературоведение. – Тарту, 1977. – С.81.

[73] Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. – М., 1987. – С.221-222.

[74] Неизданный Сологуб. – М., 1997. – С.93.

[75] Елубаева А.Е. Мифопоэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» Вестник КазНУ. Серия филологическая, 2013. – № 1-2 (141-142). – С.66.

жизненный путь Медардуса. Сологуб концентрирует внимание только на одной стороне пути своего героя – процессе деградации Передонова, когда происходит раскол его личности и появляются двойники. Каждая отрицательная черта Передонова превращает другого персонажа (Володин, Пыльников и Недотыкомка) в его иронического двойника.

Черты «гофмановского комплекса» у Сологуба прослеживаются также в использовании иронии и гротеска. На сходство иронического принципа у Гофмана и Сологуба указывает и Л.И. Болдина[76]. Сологуб, создавая картину болезненных галлюцинаций Передонова, использует гофмановский прием: предметы оживают, гиперболизируются, действуют, например, карты, очки, тряпка, лента, ветка, флаг, тучка.

В романе «Мелкий бес» находит отражение мотив кукольности и механистичности героев, что подчеркивает духовную мертвенность персонажей. Л.В. Гармаш в качестве источников кукольности в романе Сологуба указывает европейский романтизм и, в частности, Гофмана[77]. Особое значение в романе приобретает комплекс зеркала, состоящий из образов глаз, стекла, очков, семантика которых близка к новелле Гофмана «Песочный человек». У Сологуба в мире, где все духовно мертвы или полумертвы, глаза – это единственный путь заглянуть в душу человеку, поэтому Передонов так боится чужих глаз. Сам он носит очки, которые закрывают его от внешнего мира. Страх быть увиденным изнутри пугает Передонова, поэтому он вырезает глаза у карт.

Мотив безумия у Гофмана в новелле «Песочный человек», а вслед за ним и у Сологуба тесно связан с образами танца, движения по кругу и огня. Недотыкомка часто пускается в пляс или видится Передонову «кровавою», «пламенною». У Сологуба – огонь – это стихия зла. Сологуб, изображая сцену маскарада, использует прием гиперболизации. Так, например, маска и костюм на Саше Пыльникове отражают его нравственный распад. Передонову кажется, что все за ним наблюдают, поэтому он воспринимает одежду, как врага, ему мерещится черт, спрятанный в ней. На маскараде происходит обратная ситуация – его участники подбирают себе костюмы и маски в соответствии со своим внутренним миром, тем самым они обнажают свою подлинную сущность.

В третьей главе **«”Гофмановский комплекс” в поэзии и драме рубежа XIX – XX веков»** рассматривается роль «гофмановского комплекса» в процессе реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков. Гофман увлекался театральным искусством и пробовал себя в качестве автора зингшпилей («Маска», «Веселые музыканты», «Шутка, хитрость и месть»). Свои взгляды на театр он сформулировал в сборнике критических статей и очерков

---

[76] Болдина Л.И. Ирония как вид комического: автореферат дис. … канд. филол. наук. – М., 1982. – С.13.

[77] Гармаш Л.В. Мотив куклы-автомата в романах Ф.Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» – Харьков, 2014. – С.15.

«Крейслериана I», «Крейслериана II» и в эссе «Необыкновенные страдания…». На рубеже XIX-XX веков русские режиссеры и драматурги искали теоретических обоснований новым принципам в драматическом искусстве, что способствовало актуализации «гофмановского комплекса» и его театральной эстетики. Идеи Гофмана оказались особенно близки В.Э. Мейерхольду, Н.Н. Евреинову, А. Блоку А. Белому, Ф. Сологубу, В. Брюсову, Вяч. Иванову, М.А. Кузмину и другим, о чем свидетельствуют упоминания имени немецкого романтика в их эссеистике, письмах, воспоминаниях. При этом комплекс в их творчестве воспроизводится либо целиком, как у Мейерхольда, А. Блока и других, либо его часть, как у Вяч. Иванова, которая актуализирует целое семантическое ядро всего комплекса.

С 1902 года В. Брюсов отстаивал принцип условности и самовыражения актера как главные составляющие театрального искусства (статья «Реализм и условность на сцене» (1908)). Русский символист по-своему воспринял идею синтеза искусств, восходящую к Гофману. Он «мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней»[78]. Идею синтеза искусств разделяли большинство представителей Серебряного века: В.Э. Мейерхольд, А. Белый, Вяч. Иванов и др.

Проблема механизации жизни и человека в театральной эстетике Серебряного века была подхвачена и реализована в разных вариациях. Во-первых, писатели признают, что современный человек попал в зависимость от прогресса, в результате чего он теряет душу и становится куклой (Блок «Балаганчик», Андреев «Жизнь человека»). Другим вариантом воплощения этой идеи у Гофмана становится образ маски, которая помогает скрыть истинное лицо человека, его душу. Немецкий романтик активно использовал в своем творчестве образы традиционных персонажей итальянской commedia dell’ arte (зингшпиль «Маска», балет «Арлекин»). В эпоху Серебряного века традиция мифологизации в литературе этих персонажей была продолжена (А. Блок, А. Белый и др.). По словам А.В. Лаврова, Москва в начале XX века представляла собой «сцену не только для торжественных ритуалов, но и для всевозможных игр и «арлекинад»[79]. Популярность масок commedia dell’ arte привела к актуализации феномена двойничества в произведениях Серебряного века, так как маска предполагает два лица – реальное и искусственное.

Вместе с тем в театральной эстетике Гофман стал одним из первых, кто поставил куклу-марионетку – выше актера. В эссе «Необыкновенные страдания…» он затрагивает проблему взаимоотношений актера и режиссера в театре. Гофман считает, что актеры чаще всего не способны выйти за пределы собственного «Я», поэтому они играют не роль, а себя. Свои рассуждения о театре Гофман заканчивает мыслью, что идеальный театр – это театр марио-

[78] Брюсов В. Реализм и условность на сцене. Театр. Книга о новом театре: сборник статей. – СПб., 1908. – С.246.

[79] Лавров А.В. А. Белый в 1900-е годы (жизнь и литературная деятельность). – М., 1995. – С.57.

неток. И эта идея, по словам В.Н. Соловьева, оказала огромное влияние на развитие условного театра, о чем он писал в 1917 году в статье «Театральный традиционализм»[80]. На основе идеи марионеточности театра А. Белый создает свою теорию символистского театра под названием «театр-храм».

Черты гофмановской эстетики прослеживаются и у Вяч. Иванова, создавшего теорию «соборного театра». В статье «Ницше и Дионис» (1904) Иванов затрагивает вопрос о психологии актерского творчества. Индивидуация понимается им как временная личина, то есть маска. Призыв «опрозрачить маску» – главный девиз его концепции соборного символистского театра. Эти идеи восходят к романтизму, в частности к Гофману, который верил, что истинное искусство способно сделать мир лучше. Формой перерождения становится миф, способный стереть границы между жизнью и искусством («Принцесса Брамбилла»). Вяч. Иванов вслед за Гофманом разрабатывал тему куклы.

Важную роль в своей театральной эстетике Гофман отводит истинному художнику-творцу, которого он ставит высоко и отделяет от дилетанта, полагая, что истинное искусство – для избранных. Его идеи были близки Ф. Сологубу, создавшему театр «одной воли», в основе которого лежат понятия условности и игры. Русский писатель провозглашал главенство автора или режиссера в своем театре. Актеры не должны играть, они должны отрешиться от чувств и превратиться в марионетку, «театр должен освободиться от актерской игры», стать таинством. Активное участие в создании нового театра принимал и Л. Андреев. Вместе с Мейерхольдом, который поставил «Жизнь человека» на сцене, Андреев создал новый вид драмы, соединив кукольность, гротеск, гиперболизацию в единое целое.

Гофмановская ирония и гротеск также стали популярными в литературе и театральном искусстве Серебряного века. Мейерхольд, будучи поклонником Гофмана, активно использовал в своем творчестве гофмановский гротеск: «Невольно вспоминаю <…> Гофмана. Вот автор, о котором хочется поговорить особо для того, чтобы дать понять, что такое гротеск»[81]. Интерес к гофмановской иронии проявляли А.Блок, Вл. Соловьев и Н. Евреинов. Гофмановские идеи прослеживаются и в концепции «театра для себя» Н.Н. Евреинова, основные положения которой изложены в его статьях «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915 –1916). В качестве одного из важных составляющих своего театра он называет гофмановскую иронию, о чем пишет в воображаемом диалоге с Гофманом.

Во втором параграфе ***«Гофмановская ирония и гротеск в шуточных пьесах Вл. Соловьева “Белая лилия”, “Альсим”, “Дворянский бунт”»*** исследуется отражение гофмановской иронии у Вл. Соловьева, который считал

---

[80] См. Соловьев В.Н. Театральный традиционализм. // Аполлон. – СПб, 1914. – №4. – С.387.

[81] Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть первая. 1891-1917. – М., 1968. – Т.1. – С.399.

Гофмана одним из своих любимых писателей[82], и признавал некоторые его эстетические идеи и стилистические приемы близкими своему мировоззрению. «Гофмановский текст» у Соловьева в большей степени отразился в шуточных стихотворения и пьесах «Белая Лилия», «Альсим», «Дворянский бунт» и проявился в двоемирии, двойничестве, проблеме механизация жизни и человека, в сходстве отдельных образов (лилии, мифологического сада, анималистических образах), а также в использовании романической иронии и романтического гротеска, основанных на автоиронии, кукольности и буффонаде.

Гофмановские аллюзии у Соловьева связанны с именами героев, которые созвучны именам у Гофмана: Ансельм – Альсим, Альконда – Голконда. Белая Лилия перекликается с именем Джилио, которое переводится как лилия и с образом самой лилии в «Золотом горшке». Гофмановское творчество привлекало Соловьева в связи с неповторимым стилем немецкого писателя: «у Гофмана фантастическое – другая сторона реального и все действующие лица живут двойной жизнью, в стихии “двойной игры поэтического сознания с реальным и фантастическим миром”»[83]. Двойственную сущность имеет центральный образ мистерии Вл. Соловьева – Белая Лилия, которая предстает то в образе лохматого и большого медведя, то как цветок – белая лилия. Это раздвоение имеет сатирический смысл, и Соловьев создает гротескный образ в духе Гофмана («Крошка Цахес»). Следуя гофмановской традиции, Соловьев использует в своей мистерии растительные и анималистические образы, которые звучат как пародия: в «Золотом горшке» Ансельм влюбляется в зеленую змейку, у Соловьева Мортемир – в большого медведя.

Все три шуточные пьесы Вл. Соловьева объединяет особый юмор, который берет свои истоки отчасти и в творчестве Гофмана. Соловьев высоко ценил неповторимый гофмановский юмор, который «…возможен только при равносильном присутствии реального и фантастического элемента, что освобождает сознание поэта»[84]. Другой особенностью гофмановского юмора является прием совмещения несовместимого. Гофман часто иронизирует не только над отрицательными персонажами, но и над положительными. В результате этого достигается особый эффект – снижения изображаемого предмета или персонажа. Тем самым Гофман ставит под сомнение саму романтическую концепцию о разделении мира на реальный и идеальный. Соловьев вслед за немецким писателем сначала создает высокий романтический образ, а затем тут же преподносит его в ироническом сниженном виде («Взошла моя заря в кармане панталон») или в пределах одной фразы совмещает несовместимое. Однако, ирония Соловьева жестче, она порой доходит до абсурда. В

---

[82] Соловьев Вл. Из «Альбома признаний» Т. Л. Сухотиной. Соловьев Вл. Письма // Письма. Вл. Соловьева: в 4 т.– Пг.,1908-1923. – Т.2. – С.238-239.

[83] Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Пер. и предисл. Владимира Соловьева. – М., 1913. – С.4.

[84] Там же. – С.5.

пьесе «Белая Лилия» русский писатель также использует буффонадные иронические приемы, которые были свойственны немецкому романтику. Именно так Вл. Соловьев изображает смерть Неплюя, который неожиданно хватается за живот и падает, как кукла, а также сцену торжественного выноса его тела. У Гофмана мы встречаем сходный буффонадный финал поединка Джильо и Корсо в «Принцессе Брамбилле», когда Джильо падает замертво, и его тело уносят со смехом и песнями. Соловьев, как Гофман, использует автоиронию и автопародию.

В третьем параграфе ***«Черты гофмановского стиля в поэзии А. Белого и его теории символа»*** рассматривается влияние Гофмана на формирование художественно-эстетического мировоззрения А. Белого, которое проявляется в его произведениях в виде отдельных гофмановских образов и мотивов, а также на уровне поэтики в «Симфониях», сборниках стихотворений «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», в цикле сказок «Королевна и рыцари». Они отражаются системно в виде «гофмановского комплекса». Музыкальность и идея синтеза искусств, романтическая ирония и гротеск, двойничество, карнавальность, кукольность присутствуют в стихах и «Симфониях» Белого.

Важной точкой пересечения взглядов Белого и Гофмана является идея синтеза искусств. Гофмановская идея «музыкальной» организации повествования в произведении была почерпнута Белым и отразилась в «Симфониях». А. Белый в «симфонических» опытах, предшествовавших созданию первой «симфонии» («Предсимфония»), использует названия музыкальных темпов для описания ритма развития действия: Praeludium, Andante, Andante maestoso, Andantino, Allegro furioso и др. По словам А.В. Лаврова, в «Симфониях» Белого не только прослеживаются аналогии с музыкальными формами, но и сходное с музыкальной сонатой построение[85]. В первой «Симфонии» в большей степени заметна романтическая подоплека произведения. В ее основе лежит фантастический, сказочный мир в духе Гофмана, в котором главные герои – королевна, сохранившая воспоминания о запредельном, и молодой рыцарь, находящийся под влиянием дьявольских сил. Во второй «Симфонии» Белого отразилась романтическая ирония, которая восходит к Гофману. Она проявляется в развенчании идеала, появлении буффонады, которая сочетается с «бытовыми» деталями. Например, «А бюст Иммануила Канта укоризненно качал головой и показывал язык спящему философу, стоя на письменном столе»[86]. Третья «Симфония» («Возврат») построена на романтическом двоемирии. Белый противопоставляет подлинный мир вечных сущностей и иллюзорный мир земного существования. В четвертой «Симфонии» главная задача

[85] Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). [Электронный ресурс] // Белый А. Симфонии. – Л., 1990 - 1991. – Режим доступа: https://rvb.ru/belyi/index.htm.

[86] Белый А. Полное собрание сочинений: в 2-х т. – М., 2011. –Т.2. – С.295.

Белого – психологический анализ переживаний героев, поэтому он называет ее – «документом состояния сознания современной души»[87].

Белый также опирается на гофмановскую традицию в создании образа двойника в поэтических сборниках «Золото лазури», «Пепел» и «Урна», где они становятся частью инфернального мира, наряду с другими его обитателями: карликами, мертвецами, гномами. В цикле «Пепел» в творчестве Белого появляется особый тип двойничества, основанный на ролевом представлении литературных персонажей, или их мифологизации. Белый, как и другие символисты, пытался создать свой единый «миф о мире», в котором «текст жизни» и «текст искусства» переплетались, и тогда миф как бы «проживался» поэтами, то есть происходило смешение событий личного, жизненного, творческого и биографического плана»[88]. Одним из устойчивых образов в произведениях символистов, и, в частности, Белого, были традиционные персонажи итальянской commedia dell'arte (стихотворение «Маскарад» (1908)). Маска домино у Белого часто связана с образами безумного хохота, плясок смерти и темой огня (стихотворения «Безумец», «Полевое безумие», «Сумасшедший»).

Художественное творчество А. Белого, в котором он воплощает в жизнь разные эстетические приемы, постепенно оформляется в его философских и литературно-критических статьях и эссе: «Луг зеленый» (1910), «Символизм» (1910), «Арабески» (1911), и позднее в эссе «Почему я стал символистом…» (1928). Формулируя принципы символизма, Белый указывает на романтическую природу символа и на основания называть символизм неоромантизмом[89]. Вместе с тем, Белый утверждает, что символизм получил черты не только романтизма, но и классицизма, а также реализма. Источником такого стилистического синтеза Белый считал творчество Гофмана, Э. По, а среди русских писателей – Гоголя, о чем писал в очерке «Гоголь» (1904).

В четвертом параграфе ***«Драматическая реализация "гофмановского комплекса" у А. Блока»*** рассматривается отражение «гофмановского комплекса» в драмах Блока: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка, «Песня судьбы» и «Роза и Крест». Важным элементом гофмановской эстетики, которая нашла продолжение у русского поэта, является идея о синтезе искусств, которая в ранний период его творчества соотносилась исключительно с музыкой. Для Блока музыка – некий «абсолют» мировой жизни, «тайна движения», управляющая миром: «Сущность мира стихийно-музыкальна. <...> Вначале была музыка. Музыка есть существо мира»[90]. Поэт называет свою трилогию лирической, то есть связанной с музыкой. Блок считает, что «лирический поэт – это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий

---

[87] Там же. – Т.2. – С.401.

[88] См. Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. – Владимир, 1999.

[89] Белый, Андрей. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – С.257.

[90] Блок А.А. Указ. соч. – Т.7. – С.360.

самые противоположные переживания»[91], однако в современном мире люди забыли о тонких переживаниях души. Блок стремится через лирику показать переживания, сомнения, страсти, неудачи поэта, которые проявляются в безумных плясках, фиглярничестве. Так Блок вслед за Гофманом обращается к проблеме механизации жизни и человека, которая раскрывается в его творчестве в образах – символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника.

Гофмановская кукольность в большей степени проявилась у Блока в драме «Балаганчик», которая перекликается с новеллой «Принцесса Брамбилла» и комедией «Принцесса Бландина» Гофмана. Блок использует гофмановское восприятие итальянской комедии, о чем свидетельствуют отсылки к Гофману («Молнии искусства»). Жизнь по мысли Блока стала искусственной. Конфликт кукольного и человеческого достигает предела. Пьеро ждет свою возлюбленную, а она обернулась картонной куклой. Вариацией гофмановской кукольности у Блока является подавление человека вещами, одеждой: «Общий упадок настроения. Все безжизненно повисли на стульях. <…> Кажется, на стульях висят пустые сюртуки»[92]. Другой важной особенностью гофмановского стиля, по словам Берковского, является соединение двух стихий, механизации и театральности[93]. Образ куклы у Гофмана всегда перекликается с идеями и мотивами театрализации человеческой жизни. Блок стал одним из последователей гофмановского понимания мира, как театра марионеток.

Блок остро испытывал ощущение противоречия между жизнью и искусством, Человеком и Поэтом. Он, как и Гофман в «Принцессе Бландине», противопоставляет «истинному» искусству «ложное», однако разворачивает эту оппозицию по-другому. Для него жизнь и искусство – одно. Неслучайно Блок вводит в пьесу образ Автора, который выступает как поборник театральных стереотипов. Но герои ведут себя независимо от него. Автор не в силах обуздать царящий на сцене хаос. О внутреннем противоречии в драме пишет и П. Медведев: «Вся пьеса проходит под знаком раскола мыслей, хаоса чувств, раздвоения воли. Отсюда – осложненная тема двойников. Каждое действующее лицо, как у Гофмана, «сопровождает его тень, его другое “я”»[94]. Двойничество как лейтмотив проходит через всю жизнь и творчество Блока, оказывая влияние на построение образной системы и смыслового пространства его поэтического мира.

Блок использует в своих драмах и романическую иронию и гротеск, которые исследователи связывают с немецким романтизмом, и в частности, с Гофманом, на что указывают пометки Блока в цикле рассказов Гофмана «Серапионовы братья»[95]. Иронию гейневского типа поэт называл «болезнью века»

---

[91] Там же. – Т. 4. – С.433-434.
[92] Там же. – Т.4. – С.14.
[93] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С.497.
[94] Медведев П. Драмы и поэмы Блока. – Л., 1928. – С.20.
[95] Библиотека А.А.Блока. Описание в 3 кн. – Л.,1986. – Т.1. – С.241-243.

и признавал ее неизлечимость. Созидательную иронию Блок считал необходимостью, лекарством от злой иронии. Блок, усвоив гофмановский тип иронии, придает ей драматический оттенок.

«Гофмановский комплекс» нашел продолжение и в драме Блока «Песня Судьбы», где поэт размышляет о современном состоянии русской культуры и ее дальнейшей судьбе. В творческом сознании Блока эта тема проявилась в сопоставлении полярных культур: Запада и России. Во Дворце промышленной выставки демонстрируются последние достижения науки и техники: летательный снаряд, который может «раздавить и пожрать человека», локомотивы, автомобили, моторные лодки и т.д. Блок видит в машинах реальную угрозу и приходит к выводу, что механизация культуры ведет не к ее перерождению, а к гибели, так как нарушается гармония жизни, прерывается живительная связь со стихией. Подобную критику прогресса и науки мы встречаем и у Гофмана в романе «Житейские воззрения кота Мурра», где он создает картину подобной выставки автоматов. Для Блока страшны не столько механизмы, сколько сам человек, который потерял душу в современном мире и «превратился» в мертвеца. На общем фоне духовного омертвения человека предметы у Блока оживают. Например, часы наблюдают за происходящим: «мерно шатается маятник часов, <…> внимательно полусклоненных над залом»[96].

Черты гофмановской поэтики отразились и в драме А. Блока «Роза и Крест», которая перекликается с новеллой Гофмана «Состязание певцов» и романом «Эликсиры дьявола». Сам Блок упоминает их в дневниковых записях и в одном из первоначальных набросков драмы (от 20 января 1913 года). Кроме того, сохранились пометы, сделанные Блоком, в новелле «Состязание певцов»[97]. Еще большее значение имеет идейная и эмоциональная перекличка романтического творчества Блока со средневековой романтикой Гофмана.

Действие драмы Блока «Роза и Крест» развивается в двух планах: историческом и метафизическом. Блок подобно Гофману противопоставляет два полюса: «Прованс – Бретань». Прованс предстает как реальное место действия, где имеют место подлинные события (восстания ткачей). Бретань же определяется абстрактно, – это страна вечных туманов, прохладных дождей. Временные границы в ней размыты, здесь господствуют «вечные сумерки». Гаэтан не имеет возраста – «старое дитя». В центре драмы Блока трагическая судьба рыцаря Бертрана – земного человека («тяжелый», «неуклюжий», «уродливый»). Однако за его внешней непривлекательностью скрывается внутреннее достоинство: Бертран предан, благороден, в отличие от красивого внешне, но внутренне ничтожного Алискана.

Образ Бертрана в драме «Роза и крест» связан с двойничеством. В планах и заметках к драме Блок собирается создать образы Бертрана и Гаэтана напо-

---

[96] Блок А.А. Указ. соч. – Т. 4. – С. 119.

[97] Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 8 т. – СПб., 1896-1899.

добие гофмановских двойников из «Эликсиров дьявола». Уход от реальной действительности в мир мечты порождает в сознании Бертрана двойника (друга, брата, Гаэтана). Этот двойник становится его вторым «Я», его поэтической стороной, которую он пытается от всех скрыть, – отсюда мотив переодевания. В окончательном варианте драмы Блок стремится избежать романтической условности и от двойничества героев отказывается. Однако отпечаток двойственности сохраняется. Первоначально вошли в драму и шутовские образы commedia dell' arte. В черновом варианте перед выступлением на празднике Гаэтан переодевается в платье шута-жонглера. Однако в окончательном тексте драмы Блок отказывается от шутовской атрибутики, чтобы избежать иронии, и создать идеальный романтический образ Художника. В центре драмы Блока и новеллы Гофмана лежит не только образ поэта, но и образ песни. У Блока противопоставлены два типа песен: песня Гаэтана – зов сердца, природы и песня Алискана, в которой чувства героя выражаются с помощью традиционных символов любви – розы и соловья. Эта оппозиция восходит к проблеме «подлинного» и «ложного» искусства у Гофмана («Состязания певцов»). По мысли Блока, только истинное искусство, соединяющее в себе всю магию природы и общечеловеческого опыта, способно пробудить душу человека.

В пятом параграфе ***«Леонид Андреев и Э.Т.А. Гофман: "гофмановский комплекс" как прием стилизации»*** рассматривается гофмановская традиция в творчестве Л. Андреева. Немецкий романтик привлекал к себе внимание умением сочетать в своих произведениях реалистические и романтические черты. Как справедливо заметил исследователь С. Курий, Э.Т.А. Гофман умудрялся устоять на тонкой грани романтизма и реализма.[98]. Именно это качество в Гофмане, а также тонкий психологизм немецкого романтика, актуальность его проблематики и средств ее выражения могли привлечь Л.Андреева, который в процессе поиска авторского «Я» любил «играть» со стилями.

«Гофмановский комплекс» появляется у Андреева («Мысль», «Ложь», «Смех», «Стена» и др.) в момент предельного психологического состояния, когда герои балансируют на грани реального и ирреального, а, переступив границу дозволенного, утрачивают способность управлять своим сознанием. В некоторых рассказах Андреева воспроизводятся только отдельные элементы комплекса, которые актуализируют весь комплекс. В рассказе «Мысль» в центре повествования – процесс деградации личности в современном мире. Главный герой – доктор Керженцев увлекается идеей о том, что он может решать судьбы других людей. Сначала он считает себя хозяином этой мысли, но затем осознает, что это мысль управляет им, как марионеткой.

[98] См. Курий С. Фантасмагория реальности (сказки Э.Т.А. Гофмана) часть 1 [Электронный ресурс] // «Время Z». № 1, 2007. – Режим доступа: http://www.ytime.com.ua/ru/17/2015/44.

«Гофмановский комплекс» также можно проследить и в рассказе Андреева «Смех». Двойничество, ирония, образы зеркала, глаз, маски, куклы, как символы утраты человеческой души, образ игры как единое целое представлены в рассказе, однако Андреев акцент делает также на карнавальное начало. Человек у Андреева, пытаясь защититься от ужасов жизни, надевает маску, но получает обратный результат – маска только усиливает эффект. Важную роль в рассказе «Смех» играет образ зеркала, который отражает двойника – другого в маске. Маска узурпирует душу героя.

Гофмановский прием одушевления *неживого*, когда *живое* превращается в *мертвое*, а *неживое*, наоборот, оживает, еще больше подчеркивает абсурдность в мире. Как живую, например, Андреев описывает в рассказе ночь: «она была всегда такая усталая, задыхающаяся и угрюмая. Злая она была»[99]. А в рассказе «Красный смех» появляется образ ожившей *проволоки*, которая хватает солдат за руки или за ноги. Однако Андреев идет дальше, у него материализуются, оживают и абстрактные понятия: *ложь*, *мрак, молчание*.

В драмах Андреева «гофмановский комплекс» не только сохраняется, но и обогащается новыми приемами и образами-символами. Включившись в общую полемику о реформировании театра, Андреев формулирует свои идеи о принципах нового театра. Пьесы раннего периода творчества (1907-1910) отмечены постоянными экспериментами со стилями и средствами выражения, что приводит его к созданию пьес разного характера. Как драматург, Андреев балансировал между символизмом, романтизмом и реализмом, поэтому в современном литературоведении его стиль определяется, как неореализм[100]. В этот период Андреев также увлекается идеей создания «театра авторов», в котором пьесы должны ставиться, учитывая волю автора, как при выборе режиссера, так и при постановке самой пьесы. По словам Н.С. Скороход, Андреев считал, что «для каждого автора руководство должно подбирать и приглашать «подходящего» драматургу режиссера так, чтобы Мейерхольд, к примеру, ставил условные пьесы, а Карпов - бытовые»[101].

«Гофмановский комплекс» в пьесах Андреева проявился в большей степени в драмах «Жизнь человека», «Черные маски» и «Царь-голод». Их постановку он планировал поручить В.Э.Мейерхольду, идеи которого также основаны на «гофмановском комплексе». Андреева, как и Гофмана, привлекает идея живописно-музыкальной гармонии. Он мастерски сочетает в своих пьесах музыку, живопись, элементы пластики, чтобы дать обобщенное, философское представление о жизни. Пьесы Андреева наполняются символическими звуками, образами и аллегориями. Он одним из первых использует музыку как действующего персонажа. Идея «музыкальной» организации повествования в произведении стала важной точкой пересечения взглядов Анд-

---

[99] Андреев Л. Собрание сочинений в 6 томах. – М., 1990. – Т. 1. – С.324.
[100] Тузкова С.А. Тузков С.В. Указ. соч.
[101] Скороход Н.С. Леонид Андреев. [Электронный ресурс] – М., 2013. – Режим доступа: http://andreev.lit-info.ru/andreev/bio/skorohod-andreev/1917-1919-izgnannik-i-prorok.htm.

реева и Гофмана. Например, в пьесе «Черные маски» музыка, одушевляясь, становится действующим персонажем: «Вы послушайте – сегодня даже звуки замаскированы. Правда, я и не знал, что звуки также могут надевать отвратительные маски»[102].

Важным элементом эстетики Андреева является романтическое двоемирие. Он делит мир на реальный и зеркальный – это «вторая отраженная жизнь, что не живо и не мертво – это вторая жизнь, загадочное бытие, подобное бытию призрака и галлюцинации»[103]. Идея двоемирия воплощается у Андреева в бинарных оппозициях: *тьма – свет, живое – неживое, добро – зло*, с помощью которых выражается одна из ведущих проблем произведений Андреева – механизации жизни и человека. Как Гофман, Андреев связывает эту проблему с оппозицией *живое – неживое* и воплощает ее в образах – символах зеркала, маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека. Проблема угнетения *живого неживым* в современном мире, по мнению Андреева, приобретает всеобщий характер и угрожает всему человечеству. Об этом он пишет в пьесе «Царь-голод» (1908), где создает гротескную картину: люди попали под влияние автоматов, стали бездушными марионетками с «тускло-покорными глазами», превратились в «черные тени», которые говорят и движутся «размеренно и механично в ритме молотов и работающих машин. Они стали частью машин»[104]. Проблема механизации жизни и человека становится одной из ведущих и в драме Андреева «Черные маски», где проявляется через описание внутреннего разлада души человека, теряющей свою целостность среди бесчисленных масок, которые пытаются им управлять. Андреев символически изображает глубинный мир человеческого сознания – мир души герцога Лоренцо, который предстает как заколдованный замок («Моя душа – заколдованный замок»). В его душе борются добро и зло, свет и тьма, отсюда эти образы становятся и структурообразующим элементом, и лейтмотивом драмы.

В шестом параграфе ***«Театральная реализация "гофмановского комплекса" в постановках В.Э. Мейерхольда 1900-х гг. XX века»*** исследуется гофмановская традиция в творчестве Мейерхольда – мастера театрального гротеска и создателя условного театра в России. О своем интересе к творчеству Гофмана Мейерхольд не однократно упоминал в статье «Балаган» (1912), в лекциях о театральном искусстве и письмах.

Гофмановская традиция была интересна Мейерхольду в связи с идеей создания нового русского театра, которая совпала с формированием эстетических принципов символистов. Русский режиссер взял за основу своего нового театра элементы «гофмановского комплекса», о чем свидетельствует А. Блок: «Он [Мейерхольд] развил длинную теорию о том, что его мировоззрение, в котором много от Гофмана, от его «Балаганчика», от Метерлинка, –

[102] Андреев Л. Собрание сочинений в 6 томах. – М., 1990. – Т.3. – С.318.
[103] Там же. – Т.6. – С.518.
[104] Там же. – Т.3. – С.234.

смешали с его техническими приемами режиссера (кукольность)»[105]. Мейерхольд провозглашает новый принцип в театре – «все не так, как в жизни», а так как в сверхжизни, то есть в искусстве. Главные эмоции он вкладывает в пластику тела, в связи с чем его внимание начинает привлекать тема куклы, марионетки, разработанная Гофманом. В 1907 году Мейерхольд ставит «Балаганчик» А. Блока, где он накладывает идеи символизма на гофмановскую эстетику и формулирует принципы нового театра, которые затем обосновывает в своей статье «Балаган».

Важное место в своей концепции Мейерхольд отводит идее синтеза искусств. В письме Б.В. Асафьеву от 9 января 1928 года он пишет об особой роли музыки в своих пьесах: «Если бы Вы видели, как выстроил я «сцену за столом» (жрут фрукты и торты, пьют хересы amontillado – гофманская марка!) и как связал я эту сцену с ноктюрном Field'a № 5, Вы обязательно нарядили бы этот ноктюрн в оркестровую одежду»[106]. Не менее значимым элементом его теории является и гротеск, мастером которого он называл Гофмана. Мейерхольд полагает, что без кукольности невозможно полно выразить ироническое начало. Именно Гофман в своем очерке «Необыкновенные страдания…» создает образ идеального театра, где лучшие актеры – это марионетки. Принципы нового театра Мейерхольда должны были создать условность происходящего, что и отразилось в «Балаганчике» Блока. Актеры играли кукол, двигались и говорили как куклы, кроме того, из-за кулис показывались руки "кукловода", который словно управлял невидимыми нитями. В основе пьесы Блока лежит романтический гротеск, который, по мнению Мейерхольда, Блок заимствовал у Э. По и Гофмана. Русский поэт привносит в пьесу драматизм, основанный на идее механизации жизни.

После успеха «Балаганчика» Мейерхольд продолжил кукольную тему, создав «Дон-Жуана» Мольера в виде марионеток, затем драматическую пантомиму А. Шницлера «Шарф Коломбины», в которой все выражалось через движение – и текст, и подтекст. По мнению Г.В. Титовой, с момента появления псевдонима на афише «Дома интермедий», начинается гофмановский период в творчестве Мейерхольда, ознаменованный появлением сценических вариаций на тему Гофмана[107]. Влияние Гофмана проявилось и в поздних постановках Мейерхольда, на что указывали его современники.

В Заключении подводится итог проведенной работы, формулируются основные выводы диссертации, которые подтверждают актуальность «гофмановского комплекса» в литературе конца XIX – начала XX веков.

---

[105] Блок А.А. Указ. соч. – Т.7. – С.187.
[106] Мейерхольд В.Э. Переписка 1896 – 1939. – М., 1976. – С.275.
[107] Титова Г. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна. – СПб., 2006. – С. 68.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях

Монографии

1. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков. / В.В. Королева. – Владимир: Шерлок – Пресс, 2020 – 305 с. – 17,79 п.л.

Публикации в журналах из Перечня рецензируемых научных изданий, рекомендуемых ВАК

1. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в театральной эстетике «Серебряного века». / В.В. Королева // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2019. – № 439. – С. 18-25. – 0,8 п.л.
2. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в драмах Л. Андреева «Жизнь Человека», «Черные маски» и «Царь-голод» / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2019. – Т. 25. – №1. – С. 165-178. – 1,5 п.ч.
3. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева. / В.В. Королева // Новый филологический вестник. – М., 2019. – №4(31). – С. 165-178. – 0,8 п.л.
4. Королева, В.В. Гофмановский комплекс в цикле рассказов и драматических сцен В. Брюсова «Земная ось». / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета – Кострома, 2019. – Т.24. – №3. – С.113-120. – 0,8 п.л.
5. Королева, В.В**.** «Зеркальность» как структурный элемент «гофмановского комплекса» в цикле рассказов З. Гиппиус «Зеркала» им. Н.А. Некрасова. / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2019. – Т. 24. – №4. – С. 130-138. – 0,9 п.л.
6. Королева, В.В. Интертекстуальность как прием в творчестве Э.Т.А. Гофмана / В.В. Королева // Вестник Тверского государственного университета. – 2019. – № 1. – С. 1-7. – 0,8 п.л.
7. Королева, В.В. Миф о художнике Леонардо в романах Д.С. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» и Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2019. – Т. 24. – №2. – С.159-165. – 0,7 п.л.
8. Королева, В.В. А.К. Толстой и Э.Т.А. Гофман. Стилизация романтической, готической традиций в творчестве А.К. Толстого / В.В. Королева // Современные исследования социальных проблем. – М., 2018. – Т.10. – №3. – С.24-39. – 0,9 п.ч.
9. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2018. – Т. 24. – №3. – С.138-143. – 0,6 п.ч.
10. Королева, В.В. Стилизация гофмановской традиции в рассказе А.К. Толстого «Упырь»: (к вопросу о рецепции Гофмана в русской литературе XIX – начала

XX веков) / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2018 – Т. 24. – № 2. – С.130-136. – 0,7 п.ч.

11. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2017. – Т. 23. – № 4. – С. 117-119. – 0,4 п.ч.
12. Королева, В.В. Символический смысл образов розы и креста в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола». / В.В. Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2017. – № 5. – С. 197-204. – 0,8 п.л.
13. Королева, В.В. Черты гофмановского стиля в романе Ф.К. Сологуба «Мелкий бес». / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2016. – Т. 22. – № 5. – С. 100-106. – 0,7 п.л.
14. Королева, В.В. Гофмановский пласт «чужого слова» в романе А. Белого «Петербург». / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2016. – Т.22. – №3. – С. 74-79. – 0,6 п.л.
15. Королева, В.В. А. Белый и Э.Т.А. Гофман. Черты гофмановского стиля в творчестве А. Белого. / В.В. Королева // Новый филологический вестник. – М., 2016 – №3 – С. 155-166. – 0,7 п.л.
16. Королева, В.В. Реминисценции новеллы «Дон Жуан» Э.Т.А. Гофмана в творчестве А. Блока. / В.В. Королева // Вестник Ивановского государственного энергетического университета. – Иваново, 2007. – № 2. – С.14-17. – 0,4 п.л.

Другие публикации

1. Королева, В.В. Проблема рока в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» / В.В. Королева // Литературовед в современной культуре: личность, слово, общество. Материалы XII Международной научной конференции «Художественный текст и культура». – Владимир, 2019. – С.54-61. – 0,5 п.л.
2. Koroleva, V.V. The Hoffmann’s complex in the Dramatic Trilogy of A. Blok (“A Puppet Show”, “King on the Square” and “The Unknown Woman”). / V.V. Koroleva // Transcultural studies. Brill, 15 (2019). – P. 112-127. – 0,6 п.л.
3. Королева, В.В. Гофмановская традиция в создании оппозиции «живое» – «неживое» в ранних рассказах Л. Андреева. / В.В. Королева // Пушкинские чтения – 2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XXIII международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 2018. – С.201-210. – 0,5 п.л.
4. Королева, В.В. Внешний и внутренний сюжеты в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола». / В.В. Королева // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы VIII Международной научно-теоретической конференции. – Алматы, 2018. – С. 107-111. – 0,5 п.л.
5. Королева, В.В. Драма А.Блока «Роза и Крест» и Э.Т.А. Гофман. / В.В. Королева // Шахматовский вестник. А. Блок. «Роза и Крест»: исследования и ин-

терпретации. Научный Совет РАН «История мировой культуры». Выпуск 14. – М.: Наука, 2017. – С. 181-193. – 0,7 п.л.

6. Королева, В.В. Русалочьи мотивы в творчестве А. Блока и сказка Г.Х. Андерсена «Русалочка». / В.В. Королева // Шахматовский вестник. Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX – XX веков. Научный Совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, – 2017. – С. 47-59. – 0,7 п.л.
7. Королева, В.В. К вопросу о фаустианских мотивах в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» (сюжет грехопадения Художника) / В.В. Королева // Художественная литература и история: контексты и взаимодействия. Материалы XI Международной научной конференции «Художественный текст и культура». – Владимир, 2017. – С. 6-12. – 0,4 п.л.
8. Королева, В.В. Преломление романтической традиции в создании образа двойника в «Рассказе №2» А. Белого и Э.Т.А. Гофман. / В.В. Королева // Пушкинские чтения – 2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XXI международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 2016. – С. 132-140. – 0,5 п.л.
9. Королева, В.В. Образ Пьетро Белькампо в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола». / В.В. Королева // Современная филология: теория и практика Материалы XXI Международной научно-практической конференции. – М., 2015. – С. 58-64. – 0,4 п.л.
10. Королева, В.В. Множественный раскол личности в романе В. Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана. / В.В. Королева // Пушкинские чтения – 2015 Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XX международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 83-92. – 0,6 п.л.
11. Королева, В.В. Проблема истинного и ложного в фильме «Соловей» Н. Кошеверовой и сказках Г.Х. Андерсена. / В.В. Королева // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Литература и кино – в поисках общего языка». – Владимир, 2015. – С. 83-91. – 0,5 п.л.
12. Королева, В.В. А. Блок и Г.Х.Андерсен. Преломление романтических традиции Андерсена в творчестве Блока. / В.В. Королева // V Международный конгресс «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. Том1. / Под общей редакцией И.Л. Волгина. – М.: Белый ветер, 2015. – С. 622-631. – 0,5 п.л.
13. Королева, В.В. Мир гофмановских фантазий в анимационном фильме И. Евтеевой «Эликсир». / В.В. Королева // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Литература и кино – в поисках общего языка». – Владимир, 2014. – С. 82-91. – 0,5 п.л.
14. Королева, В.В. «Молнии искусства» А. Блока и Э.Т.А. Гофман: проблема культуры и цивилизации. / В.В. Королева // Филологические штудии: Сборник научных трудов международной научной конференции. Литература XX – XXI веков: автор, текст, интерпретация. – Иваново: Листос, 2012. – Выпуск №15. – С.21-30. – 0,6 п.л.

15. Королева, В.В. Черты гофмановского стиля в фильме А. Кончаловского «Щелкунчик и крысиный король». / В.В. Королева // Литература и кино – в поисках общего языка. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Владимир, 2012. – С.33-40. – 0,5 п.л.
16. Королева, В.В. Романтические традиции демонического в творчестве А.Блока. / В.В. Королева // Актуальные социально-экономические и правовые проблемы развития России. Материалы X международной научно-практической конференции. – М., 2012. – С.353-360. – 0,5 п.л.
17. Королева, В.В. Рыцарь-поэт А.Блока и новелла «Состязание певцов» Э.Т.А. Гофмана. / В.В. Королева // Шахматовский вестник. Материалы международных Блоковских конференций. Научный Совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2011. – Выпуск 12. – С.341-350.
18. Королева, В.В.Двойник как персонаж в сюжете произведения А. Блока и Э.Т.А. Гофмана. / В.В. Королева // Умная экономика: инновации, образование, социум и нравственность. Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Владимир, 2010. – С. 71-88. – 0,5 п.л.
19. Королева, В.В. Проблема механистичности культуры в драме «Песня судьбы» Блока и Э.Т.А. Гофман. / В.В. Королева // Шахматовский вестник. Материалы международных Блоковских конференций. Научный Совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2010. – Выпуск 10-11. – С.117-128. – 0,7 п.л.
20. Королева, В.В.Образ двойника – приятеля в творчестве А. Блока и Э.Т.А. Гофмана. / В.В. Королева // Инновационная экономика и проблемы образования. Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Владимир, 2008. – С.56-63. – 0,4 п.л.
21. Королева, В.В. Образ зеркала в творчестве А. Блока и Э.Т.А. Гофмана. / В.В. Королева // Античность и христианство в литературах России и Запада. Материалы VII международной научной конференции Художественный текст и культура. – Владимир, 2008. – С. 146 -154. – 0,5 п.л.
22. Королева, В.В. А. Блок и Э.Т.А. Гофман. Романтическая ирония. / В.В. Королева // Русское литературоведение в новом тысячелетии: Материалы 6 Международной научной конференции. – М., 2007. – С.34-41 – 0,5 п.л.
23. Королева, В.В. «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» А. Блока и Э.Т.А. Гофман. / В.В. Королева // Филологические штудии: Сборник научных трудов. – Иваново, 2007. –Выпуск 11. – С. 13-24. – 0,5 п. л.
24. Королева, В.В. А. Блок и Э.Т.А. Гофман. К проблеме двойничества. / В.В. Королева // Шахматовский вестник. – М., 2007. – С.196 – 204. – 0,5 п. л.
25. Королева, В.В. «Пьеса А.Блока «Балаганчик» и новелла Э.Т.А Гофмана «Принцесса Брамбилла». / В.В. Королева // Филологические штудии: Сборник научных трудов. – Иваново, 2006. – Выпуск 10. – 0,5 п. л. С. 23-32. – 0,5 п.л.
26. Королева, В.В. «Принцесса Брамбилла» Э.Т.А Гофмана: к проблеме двойничества. / В.В. Королева // Русское литературоведение в новом тысячелетии: Материалы 4 Международной научной конференции. – М, 2005. С.150-155. – 0,3 п.л.