

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**«ВЛАДИМИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
АЛЕКСАНДРА ГРИГОРЬЕВИЧА И НИКОЛАЯ ГРИГОРЬЕВИЧА СТОЛЕТОВЫХ»**

На правах рукописи

КОРОЛЕВА ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА

**«ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант:

доктор филологических наук, доцент

Шалыгина Ольга Владимировна

ВЛАДИМИР – 2020

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Формирование «гофмановского комплекса» в русской литературе	30
§1. Гофман и русская литература первой половины XIX века	30
§2. Гофмановские традиции в творчестве А.К. Толстого	53
§3. «Зеркальность» как структурный элемент «гофмановского комплекса» в цикле рассказов З. Гиппиус «Зеркала»	73
Глава 2. Трансформация «гофмановского комплекса» в русской символистской прозе	89
§1. Миф о художнике Леонардо в романах Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола»	89
§2. «Гофмановский комплекс» в цикле рассказов и драматических сцен В.Я. Брюсова «Земная ось» (1901–1907)	102
§3. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана	115
§4. Черты гофмановского стиля в прозе А. Белого («Рассказ № 2» и роман «Петербург»)	128
§5. Сологуб и Гофман. К вопросу о двойничестве в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»	155
Глава 3. «Гофмановский комплекс» в поэзии и драме рубежа XIX – XX веков	173
§1. «Гофмановский комплекс» в театральной эстетике Серебряного века	173
§2. Гофмановская ирония и гротеск в шуточных пьесах Вл. Соловьева «Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт»	184
§3. Черты гофмановского стиля в поэзии А. Белого и его теории символа	194
§4. Драматическая реализация «гофмановского комплекса» у А. Блока	205
§5. Леонид Андреев и Гофман: «гофмановский комплекс» как прием стилизации	246
§6. Театральная реализация «гофмановского комплекса» в постановках В.Э. Мейерхольда 1900-х годов XX века	268
Заключение	283
Список литературы	293

Введение

Э.Т.А. Гофман – великий немецкий романтик, который отличался глубоким психологизмом, умением проникнуть в глубокие 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 писателей¹.

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, В.А. Соллогуба, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.Толстого и др.

Неудивительно, что изучение творчества Э.Т.А. Гофмана представляет особый интерес для отечественного и зарубежного литературоведения (А.Б. Ботникова, И.В. Миримский, Л.А. Мишина, А.В. Кожикова, Л.В. Славгородская, Ф.П. Федоров, Д.Л. Чавчанидзе, Г. Еллингер, Л. Коль, Б. Шеммель, Т. Эйхер, Л. Пикулик, И. Винтер² и др.). 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. Кир-

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

² Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература: (Первая половина XIX в.). К проблеме рус.- нем. литературных связей. – Воронеж, 1977; Кожикова А.В. Восприятие Э.Т.А. Гофмана в России 30-40-х годов XIX века: к проблеме формирования и трансформации культурного мифа: дис. ... кандидата филол. наук: Череповец, 2007; Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана // Уч. зап. МГПИ им. Ленина. – Вып. 280 – М., 1967; Schemmel В. Neue Hoffmanniana der Staatsbibliothek Bamberg // E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. – Bd. 10. – Berlin, 2002 – S. 10-30; Eicher Т. 'Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes': Panoramatische Strukturen in «Des Veters Eckfenster» von E.T.A. Hoffmann // Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – № 25 – 1993 – S. 360-377; Pikulik L. Anseimus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns "Der Goldene Topf // Euphorion. – № 63 – 1969; Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns. – Paris, 1976 и др.

пичникова, М.А. Петровского, А.В. Карельского, А.Б. Ботниковой³, которые обращали внимание на сходные с Э.Т.А. Гофманом сюжетные ситуации, аналогичные образы и мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.Ф. Одоевского, А. Погорельского, А.К. Толстого, Н.А. Полевого, В.Н. Олина, Н.А. Мельгунова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и других⁴.

Актуальность проблемы изучения «гофмановского комплекса» в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX веков обусловлена тем, что комплексно 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

³ Янушкевич А.С. Гофман в России. В.Г. Белинский о Гофмане. // Ученые записки Томского Университета, – 1973. – №83. – С.38-49.; Удодов Б. Судьба Гофмана в России. // Подъем, – 1978. – № 4. – С.154-157; 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.; Петровский М.А. О влиянии Гофмана на русскую литературу. Беседы. // Сборник общества истории литературы в Москве. – М., 1915; Морозов П. Э.Т.А. Гофман в России. // Э.Т.А. Гофман Избр. Соч. – М., П-г., 1923. –Т.1. – С.39-50.

⁴ Игнатов С.С. Погорельский и Гофман. // Русский филологический вестник. – Варшава, 1914. Т. 72. – № 3-4; Кирпичников А.И. Былые знаменитости русской литературы. Антоний Погорельский (А.А. Перовский). // Исторический вестник. – 1890 октябрь. – Т.42; Серапионова З. Гофмановские мотивы в Петербургских повестях Гоголя. // Литературная учеба. – 1939 сентябрь. – №8; Израилевич Л. К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя. // Ученые записки Ленинградского университета. – 1939 – №33. – вып. 2; Гроссман Л. Гофман, Бальзак, Достоевский. – София, 1914. – №5.; Родзевич С.Указ. соч. – С.224-230; Ботникова, А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. – Воронеж, 1977.

учетом не только совпадений, но, прежде всего, отличий, проявившихся в видоизменении и известном преодолении в символизме традиций немецкого романтика.

Начало исследованию творчества Э.Т.А. Гофмана в связи с русской литературой было положено немецким исследователем А. Закхеймом. Этому вопросу он посвятил специальную главу своей монографии о Э.Т.А. Гофмане, где говорит о влиянии немецкого романтика почти на всех без исключения русских прозаиков XIX века – от А.С. Пушкина до А.П. Чехова⁵.

С. Родзевич в работе «К истории русского романтизма (Э.Т.А. Гофман и 30-40 гг. в нашей литературе)» анализирует тематическое сходство и отдельные сюжетные параллели с гофмановскими произведениями у Н.А. Полевого, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. Он считает восприятие немецкого романтика в русской литературе 30-х гг. XIX в. чисто «внешним», и лишь в творчестве Достоевского отмечает «влияние», находившее «почву в конгениальности обоих писателей»⁶. К сопоставлению творчества Э.Т.А. Гофмана с Н.В. Гоголем и Ф.М. Достоевским обращались и многие другие отечественные исследователи⁷. Например, Н.Д. Тамарченко, А.Н. Белянцева отмечают традиции Э.Т.А. Гофмана и Гоголя в повести «Двойник» Ф.М. Достоевского⁸. З.П. Серапионова выделяет гофмановские мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя⁹. А.И. Иваницкий исследует природу гротеска у Гофмана и Гоголя¹⁰.

Проблема «Э.Т.А. Гофман и русская литература XIX века» поднималась также зарубежными учеными. А. Стендер-Петерсен, например, говоря о «глубоком и существенном влиянии» Э.Т.А. Гофмана на Н.В. Гоголя, склонен счи-

⁵ Закхейм А. Э.Т.А. Гофмана. Этюды о его личности и его произведениях. – Лейпциг, 1908.

⁶ Родзевич С. Указ. соч. – С.195.

⁷ Израилевич Л. К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя. Указ. соч.; Гроссман Л. Гофман, Бальзак и Достоевский. – София, 1914 – №5; Родзевич С. Указ. соч.; Удодов Б. Указ. соч. – С.154-157; Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский: дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2006.; Игнатов И.А. Э.Т.А. Гофман: Личность и творчество. – М., 1914; Мейер П. Из «Золотого горшка» Гофмана: «Шинель Гоголя». // Известия РАН. Серия литературы и языка – М., 2003. – С.336-345.

⁸ Тамарченко Н., Белянцева А. Традиции Гоголя и Гофмана в «Двойнике» Достоевского. // Известия РАН. Серия литературы и языка – М., – 2003. – С.397.

⁹ Серапионова З. Указ. соч. – С.153-157.

¹⁰ Иваницкий А. Гоголь и Гофман – исток и преодоление гротеска // Известия РАН. Серия литературы и языка – М., 2003.

тать, что фантастическое – «чуждый элемент» в творчестве Гоголя, который является началом, пришедшим извне – от немецких романтиков¹¹. 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 бытия¹².

Американский литературовед Ч. Песседж в своих работах «Русские гофманисты» и «Достоевский – приспособливатель», посвященных проблеме восприятия Э.Т.А. Гофмана русской литературой, собрал довольно много фактов этих связей¹³. В книге Н. Ингама «Рецепции Э.Т.А. Гофмана в России» исследуется творчество русских романтиков, которые, по мнению автора, воспроизводят гофмановские мотивы¹⁴.

Наибольший вклад в изучение судьбы творчества Э.Т.А. Гофмана в России XIX–XX веков внесла А.Б. Ботникова. В монографии «Э.Т.А. Гофман и русская литература» она указала на связи Э.Т.А. Гофмана с многими русскими писателями и поэтами и проанализировала некоторые сюжетные и образные сходства их произведений¹⁵. А.Б. Ботникова считает, что взаимодействие культур может идти различными путями. Во-первых, корреляцией на уровне общих тем, мотивов, сюжетов. Во-вторых, это путь литературной традиции (влияние, например, идей немецких романтиков на эстетику русского романтизма). Кроме того, возможно взаимодействие в рамках индивидуальных художественных систем. М.А. Алентьева и Читао Л.Р. также определяют сравнительное изучение литературных явлений как один из наиболее продуктивных методов исследования: «Он способствует более глубокому пониманию каждого отдельного факта и внутренних за-

¹¹ Stender-Petersen, A. Gogol und die deutsche Romantik. / Euphorion, XXIV, Drittes Heft. – Leipzig: 1922. – С.628-653.

¹² Горлин М. Гофман в России // Литературно-исторический этюд. – Париж, 1957. – С.190-191.

¹³ Песседж Ч. Русские гофманисты. – Гаага, 1963.

¹⁴ Ingham N.W. Hoffmann's reception in Russia – Wurzburg, 1974.

¹⁵ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч.

конов литературного, а в более широком смысле – общеэстетического развития»¹⁶.

Основатель сравнительного литературоведения А.Н. Веселовский использовал в своих трудах принцип историзма при исследовании сюжета, стиля и личности писателя, считал важным учитывать личность писателя и ее место в историко-литературном процессе, обращая внимание на преемственность и новаторство. Он тонко заметил, что восприятие одним художником литературного опыта другого «предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии»¹⁷. Эти подходы актуальны до сих пор при изучении истории литератур и их взаимодействия в рамках становления мировой литературы.

Весьма продуктивным считал сравнительное литературоведение В.М. Жирмунский, который при изучении разных аспектов литературы каждый раз приходил к необходимости сравнительного анализа. В.М. Жирмунский настаивал на типологическом подходе, в основе которого находилось представление о стадильности 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»¹⁸.

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. Выделяемые моменты сходства приводили исследователей к выводу либо о подражании немецкому художнику, либо о его влиянии, между тем как процесс

¹⁶ Алентьева М.А., Читао Л.Р. Проблемы сравнительно-исторического изучения национальных литератур // Вестник Адыгейского государственного университета. – №1(152) – 2015 – С.143.

¹⁷ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – Вып. 5. – СПб., 1889. – С.42.

¹⁸ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1914. – С.13

литературной взаимосвязи значительно сложнее. Чужеземная традиция не только вбирается иноязычной литературой, но и претерпевает в ней дальнейшее развитие»¹⁹.

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 в современном сравнительном литературоведении получил развитие интертекстуальный подход (по определению Юлии Кристевой²⁰) к изучению литературы, основанный на изучении произведения в связи с «чужим» текстом (цитатами, аллюзиями, реминисценциями, перекличками и т.д.)²¹. Такой принцип в своей основе восходит к идее «диалога между текстами» М.М. Бахтина, который утверждал, что любое слово является двухголосным: «Каждый член говорящего коллектива... получает [слово] с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями»²².

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. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустранимая. <...> В тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них;

¹⁹ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С.5.

²⁰ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ – Сер. 9 – Филология, 1995. – № 1. – С. 97–124.

²¹ Бекметов Р.Ф. Литературная компаративистика как методологическая проблема: к эскизу научной стратегии в ракурсах новейших исканий. // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 4 (22). – С.197-203; Проблемы современной компаративистики // Вопросы литературы – М., 2011. – 317 с.

²² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979 – С.65.

<...> в нем происходит взрыв, то есть рассеяние смысла»²³. 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 «сверхтекста» 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»²⁴. На наш взгляд, творчество Гофмана можно рассматривать как «сверхтекст» в связи с его особой значимостью для русской литературы XIX–XX веков. Именно такой подход будет особенно актуален в связи с изучением функционирования «гофмановского комплекса» в русской литературе и культуре рубежа веков.

В литературоведении исследователи главным образом рассматривают аспект влияния немецкого романтика на русскую литературу первой половины XIX века. Тем не менее, родство Э.Т.А. Гофмана с русской литературой можно наблюдать и в эпоху Серебряного века, особенно в предсимволизме и символизме, шире раздвигая эти рамки до общемодернистской 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”, на которые реальные явления могут только намекать, с его стремлениями в “надзвездные пространства” и бегством от низменности общественной жизни, во многих мотивах поэтического творчества обнаруживает связь с романтическими концепциями»²⁵. Изучение символизма в широком европейском романтическом контексте весьма актуально, оно позволяет глубже осмыслить общие тенденции времени и искусства конца XIX – начала XX веков. Этот во-

²³ Барт Р. От произведения к тексту // Р. Барт. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1994 – С.417.

²⁴ 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.

²⁵ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – С.384.

прос уже поднимался неоднократно в трудах Н.Я. Берковского, И.Ф. Бэлза, В.В. Ванслова, В.М. Жирмунского, А.В. Карельского, И.В. Клюева, Е.А. Маймина, И.В. Миримского, А.В. Михайлова, Н.П. Крохиной, К.Н. Григорян, К.Г. Петросова, А.Л. Севастьяновой, Оге Ханзен-Леве, Л.А. Колобаевой, С.А. Венгерова, Е.В. Ермиловой, М.Г. Неклюдова, Г.Н. Храповицкой, И.Г. Минераловой и других²⁶.

Например, В.С. Дронов в статье «Брюсов и традиции русского романтизма» утверждает тесную связь романтизма и символизма: «Разлад с действительностью, отчуждение от нее и ряд других черт, свойственных как романтикам, так и символистам, позволяют говорить о наличии определенных типологических связей между этими явлениями русской литературы, об отражении и развитии в творчестве символистов как “общих”, так и “личных” традиций романтизма»²⁷. М. Дьендьеши усматривает причину современности романтизма для символизма и нашего времени «в провозглашенном романтиками и возобновленном символистами принципе соавторства читателя (слушателя) в творческом процессе»²⁸. З.Г. Минц проводит некоторые параллели А.Блока с Г. Гейне, Э.Т.А. Гофманом, Новалисом²⁹.

В.М. Жирмунский считает, что романтизм – это не просто литературное направление, а явление в литературе, отличающееся устойчивым набором характеристик, свойственных произведениям искусства в разные времена. Он утверждает, что романтизм никогда не исчезал, а лишь временами затухал и потом снова разгорался³⁰. В его фундаментальной монографии «Немецкий романтизм и современная мистика» исследуется романтическое «чувство бесконечного» и его пре-

²⁶ Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. Указ. соч.; Ванслов В.В. Указ. соч.; Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. Указ. соч.; Пайман А. История русского символизма. – М., 2002; Ханзен-Лёве Оге. А. Русский символизм: система поэтических мотивов: ранний символизм. – СПб., 1999.

²⁷ Дронов В. С. Брюсов и традиции русского романтизма // Русский романтизм. – Л., 1978. – С.225.

²⁸ Дьендьеши М.А. Блок и немецкая культура. – Франкфурт на Майне, 2004. – С.21.

²⁹ Минц З.Г. А. Блок и русские писатели. – СПб., 2000. . – 782 с.

³⁰ Жирмунский В.М. О поэзии классической и романтической // Теория литературы: Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С.134-137.

ломление в поэтике, философских, эстетических и религиозных концепциях йенского романтизма, дается целостное и монументальное описание романтической картины мира, а также проводятся параллели с литературой рубежа XIX-XX веков³¹.

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 с русским символизмом и литературой Серебряного века в ряде работ. Г.К. Орлова, например, в коллективной монографии «Поэтика русской литературы конца XIX – нач. XX века. Динамика жанра» отмечает важную роль Э.Т.А. Гофмана в процессе эволюции жанра литературной сказки, обращая внимание при этом на «яркую связь сказок Сологуба с романтической традицией»³². И.Н. Иванова в диссертации «Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма 1890-1910» 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. Гофмана³³. На этот факт обращают внимание также З.Г. Минц, О.В. Иванова, А.Б. Ботникова³⁴ 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 творчеством некоторых писателей-символистов. Так, проблема «В. Брюсов и романтизм» имеет давнюю историю, и у исследователей уже не вызывает сомнений родство их художественного метода. В.С. Дронов, например, обращает внимание на роман-

³¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. Указ. соч.

³² Орлова Г.К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX – нач. XX века. Динамика жанра. – М., 2009. – С.523.

³³ Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма 1890-1910: автореф. дис. ... д-ра фил. наук – Ставрополь, 2006. – С.11.

³⁴ Иванова О.В. Ирония как стилиобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: дис. ... канд. филол. наук – Москва, 2000.; Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. Указ. соч.; Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж, 2004.

тическую традицию в творчестве В. Брюсова, но акцентирует внимание на русском романтизме. 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»³⁵. А.И. Белецкий считает, что в «Огненном ангеле» «старая романтическая “чертовщина” в подновленных одеждах вдруг вернулась в русскую литературу»³⁶. С.Д. Абрамович подтверждает связь романа В. Брюсова с романтической литературой начала XIX века³⁷. В.В. Ванслов указывает на близость В. Брюсова и А. Блока к романтизму³⁸.

Несмотря на регулярные упоминания Э.Т.А. Гофмана в связи с изучением творчества В. Брюсова, проблема влияния Э.Т.А. Гофмана на В. Брюсова поднималась только вскользь. А.Д. Савина обратила внимание на гофмановские истоки принципа двойного измерения в цикле рассказов В. Брюсова «Земная ось»³⁹. На стилистическое сходство романа «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана с «Огненным ангелом» В. Брюсова указывает К. Мочульский⁴⁰. Л.А. Дубинина в качестве одного из источников стилизации в цикле «Земная ось» называет Э.Т.А. Гофмана⁴¹. Мы полагаем, что изучение сюжетных и образных переплетений романа В. Брюсова «Огненный ангел» с «Эликсирами дьявола» Э.Т.А. Гофмана значительно расширит картину взаимодействия немецкого романтизма и русской литературы и культуры конца XIX – начала XX веков⁴².

³⁵ Дронов В.С. Брюсов и традиции русского романтизма // Русский романтизм. – Л., 1978. – С.229.

³⁶ Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // Огненный ангел. – М., 1993. – С.390.

³⁷ Абрамович С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы. – Вып. 2 (22) – Львов, 1973. – С.88.

³⁸ Ванслов В.В. Указ. соч. – С.385.

³⁹ Савина А.Д. Сюжетная игра в малой прозе В. Брюсова // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 1 – С.46-52.

⁴⁰ Мочульский К.В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. – М., 1997. – С.421.

⁴¹ Дубинина Л.А. Поэтика малой прозы В.Я. Брюсова 1900–1910-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. – Харьков, 2015. – 49 с.

⁴² Королева В.В. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана // Пушкинские чтения. – 2015. – №XX. – С.83-92.

В большей степени, пожалуй, изучена проблема связи немецкого романтизма с творчеством А. Блока, которого современники по праву считали последним поэтом-романтиком. В его произведениях обнаруживается возрождение некоторых романтических традиций, таких как романтическая ирония, двоемирие, двойничество, мистицизм и др. К романтикам восходят и многие ведущие образы и мотивы в творчестве поэта, например, образ тени, двойника, мертвеца, Вечной Женственности и другие. Кроме того, А. Блок сам соотносит собственное творчество с немецким романтизмом⁴³. О значимости романтизма для А. Блока пишет В.И. Гусев: «Важнейшее место в теории искусства у А. Блока занимает проблема романтизма. Это – краеугольный камень, доминанта, ключ к пониманию задач, назначения творчества»⁴⁴.

Сравнение блоковского творчества с романтической традицией впервые было проведено В.М. Жирмунским (1914) и П. Медведевым (1922). В.М. Жирмунский утверждал, что все творчество А. Блока пронизано мистическим чувством. Жизненный путь поэта – «религиозная трагедия», которая заключается в том, что от романтической любви, открывающей поэту «объективный, сверхличный смысл жизни, ее божественную тайну», через романтическое ощущение «двоемирия» поэт приходит к «душевной разорванности» и «падению»⁴⁵. Романтические традиции, по В.М. Жирмунскому, проявляются также в блоковских метафорах и символах⁴⁶. В ранний период творчества А. Блока родство с немецким романтизмом проявилось, прежде всего, в цикле «Стихи о Прекрасной Даме», на что обратили внимание в своих статьях З.Г. Минц (1980, 1985 и др.)⁴⁷ и Д.Е. Максимов⁴⁸. О романтическом характере ранних стихов А. Блока пишет и Оге А. Ханзен-Леве в книге «Русский символизм»⁴⁹.

⁴³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1961. – Т. 4 – С. 434.

⁴⁴ Гусев В.И. Концепция романтизма в статьях Блока // Литературные направления и стили. – М., 1976. – 298.

⁴⁵ Жирмунский В.М. Поэзия А. Блока. – М., 1922. – С.9, 17, 23.

⁴⁶ Там же. – С.41-44.

⁴⁷ Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. Указ. соч.

⁴⁸ Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. – Ленинград, 1981. – С.236.

⁴⁹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. – Указ. соч. – С.108.

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, а драму «Балаганчик» роднит с драмой немецких романтиков «вторжение автора в действие», что порождает «отчуждение» и «пренебрежение к форме и законам драматургии»⁵⁰. Блоковская ирония в драме тоже восходит к немецкому романтизму и означает отказ не от мистического идеала, а от мистического пути слияния с ним⁵¹.

Немецкий исследователь В.Е. Грегер молодого А. Блока называет «прямым наследником наших романтиков». И, по его словам, если бы Блок прочитал стихи о Прекрасной Даме в салоне Каролины Шлегель, то Ф. Шлегель и Ф. Шеллинг «признали бы в нем своего»⁵², так как русский поэт был близок немецкой культуре не только по духу, но и, так сказать, «по крови», ссылаясь на его происхождение⁵³. О связях творчества А. Блока с Э.Т.А. Гофманом писали В.М. Жирмунский, П. Медведев, З.Г. Минц, М. Безродный и другие⁵⁴. П. Медведев в работе «Памяти Блока» соотносит творчество А. Блока с произведениями К. Brentano, Э.Т.А. Гофмана и Г. Гейне. Ученый указывает на рыцарскую тему в «Стихах о Прекрасной Даме», впервые прозвучавшую в русской поэзии, как на наследие немецкого романтизма⁵⁵. М. Безродный соотносит пьесу «Незнакомка» с новеллами Э.Т.А. Гофмана: «Вероятно, допустимо говорить не только о рефлексах в «Незнакомке» общеромантических установок и использовании топики “повестей а la Hoffmann”, но и о конкретных влияниях и заимствованиях. Так, например, сцена из второго акта – дворники волокут Поэта в участок и тем срывают

⁵⁰ Kluge C.A.F. Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin, 1811 – S.60.

⁵¹ Там же. – С.64.

⁵² Грегер В.Е. Предисловие к переводам. «Двенадцать» А. Блока. – Берлин, 1921 – С.10-11.

⁵³ Там же. – С.10-11.

⁵⁴ Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. Указ. соч.; Жирмунский В.М. Поэзия А.Блока. – М., 1922.; Безродный М. Серпантини – кто она? // Блоковский сборник V. – Тарту, 1985; Безродный М. Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Блоковский сборник IX. – Тарту, 1989; Дьендьеш, М.А. Указ. соч.; Медведев, П. Драммы и поэмы Блока. – Л., 1928.

⁵⁵ Медведев П. Памяти Блока. – М.,1978. – С.16-17, 23.

его встречу с Незнакомкой – содержательно и функционально воспроизводит сюжетную ситуацию в “Повелителе блох”: Георг Пепуш наконец находит прекрасную Гамахею, но тут появляются сторожа и препровождают его в караульную»⁵⁶. Более детальное исследование восприятия А. Блоком Э.Т.А. Гофмана отражено в нашей работе «А. Блок и Э.Т.А. Гофман: традиции романтизма в символистской поэтике»⁵⁷, 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 Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» для формирования поэтики символистского романа вообще и «Мелкого беса» Ф. Сологуба в частности⁵⁸. Л.В. Гармаш указывает творчество Э.Т.А. Гофмана в качестве одного из источников мотива куклы и человекоподобных автоматов в романах Сологуба⁵⁹. Г.К. Орлова выделяет сюжетное сходство, а также общность некоторых образов сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» с «Турандиной» Ф. Сологуба. Однако исследовательница приходит к выводу, что у Ф. Сологуба присутствуют принципиальные различия в поэтике сказок⁶⁰.

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: «Иванов совершенно определенно связывает символ зеркала как рефлексивного удвоения (двойника) самоподавляющего сознания с романтическим мотивом “зеркального дна”, на котором отражается бессознательное, как в повести “Золотой горшок”»⁶¹.

Тема «Э.Т.А. Гофман и А. Белый» также весьма важна. Еще Н.А. Бердяев обратил внимание на гофмановские черты в романе А. Белого «Петербург» и на-

⁵⁶ Безродный М. Из комментария к драме Блока «Незнакомка». Указ соч. – С.60.

⁵⁷ Королева В.В. А. Блок и Э.Т.А. Гофман: черты романтизма в символистской поэтике: дис. ... канд. филол. наук. – Иваново. – 2007.

⁵⁸ Барковская Н.Б. Поэтика символистского романа. – Екатеринбург, 1996. – С.156.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Орлова Г.К. Указ. соч. – С.521-542.

⁶¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Указ. соч.– С.391.

зывает Э.Т.А. Гофмана предшественником творческих приемов А. Белого в европейской литературе⁶². П. Флоренский в статье «Спиритизм как христианство», сравнивая две поэмы «Лествица» А.Л. Миропольского и А. Белого «Северная симфония» (1903), обратил внимание на гофмановский стиль повествования у А. Белого: «Где-то в отдалении происходит действие первой части. В глуби веков виднеется героическое <...>, потом появляется трогательно-наивное и даже аляповатое; чудятся перепевы Э.Т.А. Гофмана»⁶³. А.Б. Ботникова увидела гофмановские традиции в изображении пограничного состояния между «бытом» и «бытием» у А. Белого в романе «Петербург»⁶⁴.

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 К. Бальмонта мотива «часового маятника», который символизирует пустое движение во времени⁶⁵. Е. Козюра в статье «Метаморфозы женского: Э.Т.А. Гофман и М. Кузмин» пишет о гофмановском колорите в произведениях М. Кузмина⁶⁶.

Вопрос «Л. Андреев и романтизм» до последнего времени поднимался редко. Однако в последние годы исследователи (Л.А. Иезуитова⁶⁷, Е.А. Михеичева⁶⁸, В.А. Келдыш⁶⁹, Г.Н. Боева⁷⁰ 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 модернизма⁷¹. И.И. Мос-

⁶² Бердяев Н.А. Астральный роман. Кризис искусства. – М., 1918. – С.43.

⁶³ Андрей Белый: pro et contra. – СПб., 2004. – С.65.

⁶⁴ Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Указ. соч. – С.230.

⁶⁵ Ханзен – Леве О. А. Русский символизм. Указ. соч. – С.274.

⁶⁶ Козюра Е.А. Метаморфозы женского: М.Кузмин и Э.Т.А. Гофман. Характериологические стратегии в русской литературе. – Воронеж, 2013. – С.293-315.

⁶⁷ Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). – Л., 1976.

⁶⁸ Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. – М., 1994.

⁶⁹ Келдыш В.А. Реализм и неореализм. Русская литература рубежа веков. Кн.1.– М., 2000.

⁷⁰ Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л. Н. Андреева: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1996.

⁷¹ Тузкова С.А. Тузков С.В. Неореализм. Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. [Электронный доступ] – М., 2009. – Режим доступа: <https://e->

ковкина выделяет в произведениях Л. Андреева традиции Э. По⁷², Н.П. Генералова пишет об андреевском романтизме⁷³, а Д.С. Тихомиров видит преемственность ряда образов Л. Андреева от Э.Т.А. Гофмана через Н.В. Гоголя⁷⁴. Он также отмечает у Л.Н. Андреева «черты психологического реализма, идущего от Гоголя, которые парадоксальным образом соединяются с элементами позднеромантической традиции, идущей в России всё от того же Гоголя, а в мире – от Э.Т.А. Гофмана, По, Гюго»⁷⁵. На гофмановский колорит в творчестве Л. Андреева также обращает внимание и исследователь А.Б. Ботникова⁷⁶.

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

Кроме того, «гофмановский текст» включает в себя:

1) реализацию элементов творческого метода Гофмана в различных литературных направлениях русской литературы (в романтизме, в реализме, символизме, неоромантизме и неореализме);

2) развитие форм литературного быта (возникновение литературных кружков, ориентированных на гофмановских «Серрапионовых братьев», игру в гофмановских персонажей, совместное чтение Гофмана в литературных кружках начала

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

⁷² Московкина И.И. Развитие традиций Э. По в прозе Л. Андреева // Вопросы русской литературы. Вып. I (53). – Львов, 1989. – С.106 - 112.

⁷³ Генералова Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной, проблематике повести) // Русская литература. – 1986 – № 4 – С. 172-185.

⁷⁴ Тихомиров Д.С. Гоголевская традиция в прозе Л. Андреева: дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2016.

⁷⁵ Там же. – С.34.

⁷⁶ Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Указ. соч. – С.230.

XX века, самоидентификация и идентификация русских писателей с образами литературных героев Гофмана, театрализация форм жизни и формирование театральной стилистики, ориентированной на Гофмана);

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

«Гофмановский текст» представляет собой открытую, непрерывно развивающуюся систему. В своем развитии 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 гофмановскому творчеству; 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 формированием в русской литературе сильной традиции Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, на которых повлиял Гофман, что делает выделение гофмановских традиций проблемным. В связи с этим актуальным становится использование идейно-тематического «гофмановского комплекса», который помогает конкретизировать устойчивые образы, сюжеты, проблематику и стилистику, характерные для 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, философия которого оказала большое влияние на русских символистов.

«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»); образа-символа зеркала, множащего сущности; символу глаз как единственном способе 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 Гофмана через тексты русской литературы, возникшие под влиянием как самого Гофмана, 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: «Фантазии в манере Калло» (1814-1815), «Крейслериана (I)» (1810), («Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera»), «Мысли о высоком значении музыки», «Инструментальная музыка Бетховена»; «Крайне бессвязные мысли»; «Совершенный машинист»), новеллы «Дон Жуан» (1813), «Магнетизер» (1813), «Приключение в ночь под Новый год» (1815), «Крейслериана (II)» (1814), пьеса-сказка «Принцесса Бландина» (1814), роман «Эликсиры дьявола» (1815), роман «Житейские воззрения кота Мурра» (1819-1821), сборник новелл «Ночные этюды», эссе «Необыкновенные страдания директора театра», повести-сказки «Щелкунчик и Мышиный король» (1816), «Золотой горшок» (1814), «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1819), «Принцесса Брамбилла» (1820), «Повелитель блох» (1822), цикл новелл «Серрапионовы братья» (1819-1821), ряд поздних новелл (1819-1822): «Двойники», «Разбойники», «Огненный дух», «Угловое окно».

Что касается русской литературы, то преимущественное 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), повесть «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. Леонардо да Винчи» (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.

К сожалению, ограниченность объема диссертационного исследования не позволяет нам включить в работу материалы по творчеству М. Кузмина, Г. Чулкова, О. Мандельштама и так далее, а также другие произведения исследуемых нами авторов, в которых «гофмановский комплекс» также нашел органичное воплощение.

Цели и задачи:

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 «сверх-текста» 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. Леонардо да Винчи», 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 Гофманом и приобрела особое значение для русской литературы и театральной эстетики в начале XIX – конце XX века. 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 до-

полняется. 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 по-

этики (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) и др.

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 и других.

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 сверткестов (В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис, Н.А. Кузьмина и др.), 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 «сверткест», 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 («одушевления неживого», «удвоения 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 мифологизированных образов его героев (архивариус, Олимпия).

2) В эпоху предсимволизма «гофмановский текст русской литературы» в произведениях предсимволистов А. Толстого, В. Соловьева и раннем творчестве З. Гиппиус воспроизводится в виде «гофмановского комплекса», который характеризуется системным воспроизведением характерных гофмановских образов, стилистики и проблематики, художественно осмысленных на основе синестезии, 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. 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 (Д. Мережковский «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», В.Брюсов роман «Огненный ангел», А. Белый «Петербург», Ф. Сологуба «Мелкий бес»)

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 (Сологуб «Мелкий бес», Гиппиус «Зеркала», Белый «Петербург»). Маска, костюм обретают власть над человеком. Гофмановское двоимирие, основанное на смешении мира реального и идеального, в творчестве символистов проявляется в приеме «удвоения действительности» (Брюсов «Бемоль», «В зеркале», Белый «Петербург», Андреев «Мысль»). Синтез искусств отражается в попытке соединить слово с музыкой (Блок в лирических драмах, А.Белый «Симфонии», роман «Петербург»). Продолжая гофмановские размышления о роли иронии в произведении, символисты в основу своего мироощущения ставят «разрушительную» иронию (Блок, Белый, Андреев, Брюсов, Сологуб).

б) 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 (новеллы «Разбойники», роман «Эликсиры дьявола»), когда художественное пространство «чужого текста» (Шиллер «Разбойники», Льюис «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 специфически 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. Гофмановская 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 площа-

ди», «Незнакомке, «Песне судьбы» и «Розе 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» (попытка поставить в Королевском национальном театре в Берлине в 1799), «Веселые музыканты» (Варшава 1805), «Шутка, хитрость и месть» (Познань 1801)).

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 конференциях и семинарах: международной Блоковской конференции научного Совета РАН «История мировой культуры» (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва) – Шахматово 2007, 2008, 2010, 2011, 2017), международной научно-теоретической конференции «Проблемы поэтики и стиховедения VIII» (Казахский национальный педагогический университет (Алматы) 2018), международной научно-практической конференции «Волошинские чтения 2018» (Коктебель 2018), международной научно-практической конференции «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева» (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева» 2018), международной научной конференции «Поэзия предсимволизма: К 200-летию А.К. Толстого и 180-летию К.К. Случевского» (ИМЛИ РАН 2018), международной научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (Институт стратегических исследований (Москва) 2015), международном конгрессе «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва 2015), международной научно-практической конференции «Пушкинские чтения. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст» (Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина (Пушкино) 2015, 2016), международной научной конференции «Художественный текст и культура» (ВлГУ (Владимир) 2008, 2012, 2017, 2019), Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Литература и кино – в поисках общего языка» (ВлГУ (Владимир) 2012, 2014, 2015), международной научно-практической конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (МГГУ (Москва) 2005, 2007), межвузовской научной конференции «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.

Глава 1. Формирование «гофмановского комплекса» в русской литературе

§1. Гофман и русская литература первой половины XIX века

Проблема влияния Э.Т.А. Гофмана – великого немецкого писателя – на русскую литературу 30-х – 40-х гг. XIX века поднималась в литературной критике неоднократно, поскольку в ту эпоху он был популярнее в России, чем в самой Германии, а его творчество благодаря неповторимому стилю стало важным элементом русской культуры. Отечественных писателей привлекали в Гофмане необычная фантастика, психологизм, яркие образы двойника, куклы, автомата, зеркала, а также художественные приемы, такие как романтическая ирония и гротеск, одушевление неживого.

По слова А.Б. Ботниковой, в начале XIX века не было ни одного писателя в России, который бы не читал Гофмана. Он был едва ли не самым популярным из зарубежных авторов. В гостиных, салонах, на дружеских вечерах обсуждали Гофмана⁷⁷. Например, А.И. Дельви́г пишет в своих воспоминаниях о том, что в салоне А.А. Дельвига вместе с Мицкевичем «...целые вечера импровизировали разные, большей частью фантастические, повести вроде немецкого писателя Гофмана»⁷⁸. В домах у А.А. Комарова и Клюге фон Клюгенау устраивались «Серапионовские вечера», где читали свои сочинения В.Г. Белинский, П.В. Анненков, И.И. Панаев и другие. У Н.В. Станкевич проводились музыкальные вечера наподобие клуба Крейсера⁷⁹ и так далее.

Причину популярности Гофмана в России многие исследователи видят в том, что его творчество замыкало романтическую эпоху в Германии и стало образцом не только расцвета романтизма, но и его трансформации. Немецкий исследователь К. Гюнцель, например, рассматривает творчество Гофмана как пере-

⁷⁷ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С. 13.

⁷⁸ Полвека русской жизни. Воспоминания А.И. Дельвига. 1820-1870. – М.; Л., 1930 – Т. 1. – С. 106.

⁷⁹ Пыпин А.Н. Белинский, его жизнь и переписка. – СПб., 1876. – С. 13-14.

ходное к реализму. Он называет одно из последних произведений немецкого писателя «Угловое окно» эволюцией авторского метода от романтизма к реализму⁸⁰.

Русские писатели, читая Гофмана и подражая ему, заимствовали ряд черт, присущих немецкому романтику. В первую очередь это касается безудержной фантастики, не сравнимой ни с кем, которая способствовала росту его популярности в России. В творчестве Гофмана реальные приметы времени всегда существовали рядом с фантастическим вымыслом и романтическим гротеском. Интерес к фантастике в России в 30-40-е годы во многом был спровоцирован именно Гофманом, почти все без исключения русские писатели в этот период обращались к ней. По словам исследователя А.Б. Ботниковой, «фантастика у Гофмана многообразна и разноречива. Она включает в себя натурфилософский миф и сказку, фантазмагорию “ночной жизни”, сознания и острый романтический гротеск»⁸¹. Очень точно причину успеха фантастической манеры немецкого писателя сформулировал исследователь Гофмана С.С. Игнатов: «Фантастика только тогда <...> и может захватить читателя, когда переход от обыденного к чудесному совершенно незаметен <...>. Есть еще одна черта, подтверждающая реализм Гофмана, именно тот местный колорит, которого так много в его рассказах, даже самых фантастических»⁸².

На гофмановскую фантастику обратили внимание и русские критики 30-40-х годов XIX века. А.И. Герцен выделяет у Гофмана фантастику двух видов: «Одни повести дышат чем-то мрачным, глубоким и таинственным; другие – шалости необузданной фантазии, написанные в чад у вакханалий»⁸³. В.Г. Белинский считал фантастику Гофмана важным литературным приемом, который помогает не только «проникнуть за внешнюю оболочку вещей»,⁸⁴ но и выразить самое

⁸⁰ Гюнцель К. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. – М, 1987. – С. 25.

⁸¹ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С. 206

⁸² Игнатов С.С. Э.Т.А. Гофман. Личность и творчество. – М., 1914. – С. 56.

⁸³ Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. – Т.1. – С. 75-76.

⁸⁴ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 5 т. – М., – Т. 5. – С. 98.

главное. Он писал, что у Гофмана «мысль великая мерцает в таинственном сумраке фантастического»⁸⁵.

Исследователи творчества В.Ф. Одоевского не раз называли его преемником Гофмана, делая акцент на фантастическом элементе. Сходство этих писателей современники отметили сразу после выхода его «Пестрых сказок». Газета «Молва», например, назвала В.Ф. Одоевского «известным литератором, одарившим нас фантазиями в Гофмановском роде»⁸⁶. Фантастику немецкого романтика особо выделял Ф.М. Достоевский, считая, что она не похожа на других авторов, в частности Э. По, и органична, так как «Гофман как будто сам верит в неперенное существование этого таинственного волшебного мира»⁸⁷.

Другой важной чертой гофмановского стиля, которая была подхвачена русскими писателями, является глубокий психологизм немецкого романтика. В частности, А.И. Герцен называет Гофмана писателем, раскрывшим человеческие души: «три элемента жизни человеческой служат основой большей части сочинения Гофмана, и эти же элементы составляют душу самого автора: внутренняя жизнь артиста, дивные психические явления и действия сверхъестественные»⁸⁸. В.Г. Белинский также ценил Гофмана за умение проникать в глубь человеческого сознания и анализировать самые смутные движения человеческой души: «Гофман – поэт фантастический, живописец невидимого внутреннего мира, ясновидящий сил природы и духа»⁸⁹.

Гофмановский психологизм наложил отпечаток и на произведения Н.В. Гоголя. По словам А.А. Григорьева, «психология у Гоголя значительна, но своеобразна, она отражает его особый творческий метод, близкий позиции профессионального психолога»⁹⁰. Этот психологизм был унаследован и Ф.М. Достоевским, ставшим мастером изучения человеческих душ. Исследователь творчества русского писателя А.И. Кирпичников отмечал: «Достоевский по-

⁸⁵ Белинский В.Г. Полное собрание соч. в 5 т. – М., Т. 5. – С. 75.

⁸⁶ Литературные слухи // Молва - 1833. – №41. – С.162.

⁸⁷ Достоевский Ф.М. Об искусстве. – М.,1973. – С.114.

⁸⁸ Герцен А.И. Указ. соч. – Т. 1. – С.71-72,76.

⁸⁹ Белинский В.Г. Указ. соч. – Т.4 – С.98.

⁹⁰ Григорьев А.А. Искусство и нравственность. – М. 1986. – С.64.

добно ему (Гофману) отмежевал себе особую психическую область <...>, область неопределенных и несогласных чувств и стремлений, необыкновенных болезненных ощущений, предчувствий, противоречий, мысли и слова, мысли и дела, раздвоения человеческой личности».⁹¹ Одним из аспектов психологизма, который русские писатели восприняли от Гофмана, стала проблема насильственного воздействия на личность другого человека. В частности, эту проблему поднимает Ф.М. Достоевский в повести «Хозяйка».

Психологизм Гофмана часто связан с интересом к личности, находящейся на грани сумасшествия, которую немецкий писатель изобразил с большим мастерством. Этот аспект привлекает русских писателей. К проблеме безумия обращается и Н.А. Полевой – редактор журнала «Московский телеграф». В повести «Блаженство безумия» в качестве эпиграфа Н.А. Полевой выбирает слова: «Говорят, что безумие есть зло – ошибаются: оно благо!»⁹², а затем переосмысливает категорию безумия, полагая, что оно позволяет уйти от проблем и несправедливости современного мира. Антиох – герой его повести – видит вокруг себя «кукол с завялыми цветами жизни, с цепями связей и приличий». Антиох влюбляется в дочь мага Людовика фон Шреккенфельда, которая считает своего возлюбленного половинкой своей души. От потрясений, вызванных корыстными расчетами ее отца, она умирает, но перед смертью мечтает соединиться с любимым там, «где нет людей, где ты и я одно, где дышат любовью...»⁹³ Антиох сходит с ума, но Н.А. Полевой думает, что его состояние – благо, так как герой получает творческую свободу.

Тема безумия звучит и у В.Ф. Одоевского в романе «Русские ночи». Один из героев романа – архитектор Пиранези – создает грандиозные проекты, которые не может осуществить. Это приводит его к страданиям, так как каждый рисунок мучает его и «требуяет» воплотить его здания в жизнь, не позволяя душе художника обрести покой. Сойдя с ума, он обращается к людям с нелепыми предложения-

⁹¹ Кирпичников А.И. Достоевский и Писемский. – Одесса, 1894. – С. 18-19.

⁹² Полевой Н.А. Русская романтическая новелла. – М., 1989. – С. 167.

⁹³ Полевой Н.А. Мечты и жизнь. – М., 1833. – Ч.1. – С. 153.

ми, например, просит дать ему десять миллионов червонцев, чтобы соединить аркой Этно с Везувием.

Проблема безумия поднимается и Н.В. Гоголем. В.Г. Белинский назвал его «Записки сумасшедшего» «психической историей болезни, изложенной в поэтической форме»⁹⁴. Исследователи обратили внимание на сходство приемов изображения безумия в его повести «Записки сумасшедшего» с Гофманом⁹⁵. Главный герой записок (Пискарев) воспринимает мир как ирреальный: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался»⁹⁶. У Гоголя, как у Гофмана, герой балансирует на грани безумия: «Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе»⁹⁷. Следуя гофмановской традиции, Гоголь живому часто придает черты неживого и наоборот.

Однако русский писатель переосмысливает гофмановское понимание безумия. У Гофмана безумие – форма раскрытия индивидуальности. Х.С. Вернер пишет об этом: «Безумный художник находится в теснейшей связи с мировым духом, отдаляется от сковывающих его отношений окружающего мира»⁹⁸. У Гоголя же безумие всегда выступает как разрушительное начало, как преграда или испытание, которое нужно пройти герою.

Ф.М. Достоевский, как и Гофман, любил наблюдать за собственной душевной жизнью, наделяя своих героев чертами из своего опыта. Они оба пытались разгадать тайны человеческой психики. Проблема безумия раскрывается Достоевским в романах «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» и других произведениях, где ряд героев (князь Мышкин, Н. Ставрогин,

⁹⁴ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М., 1953-1959 – Т. 5. – С.473-474.

⁹⁵ Иоскевич О.А. На пути к безумному нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.). – Гродно, 2009; Сидельникова М.Л. Образ «оживающего» портрета в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.Т.А. Гофмана // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2011. – № 4. – С.78-81.

⁹⁶ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1959. – Т. 3. – С.16.

⁹⁷ Там же. – С.16.

⁹⁸ Werner H.G. E.T.A. Hoffman. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk – Berlin, 1962.

Р. Раскольников, Смердяков и другие) находятся в пограничном к безумию состоянии. Исследователь творчества Достоевского И.И. Замотин называет его романы «галереей умалишенных»⁹⁹. М.М. Бахтин определяет творчество Достоевского как «морально-психологическое экспериментирование, которое с помощью провокации разрушает былую целостность человека, чтобы дать ему возможность появиться в качестве другого человека, с новой судьбой»¹⁰⁰.

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. Зеркальные образы становятся устойчивым элементом его произведений и переходят из одного произведения в другое, где прочитываются как комплекс, несущий определенную смысловую нагрузку. Эта традиция была продолжена в русской литературе. Например, образ зеркала становится устойчивым в произведениях В.Ф. Одоевского («Косморама», «Саламандра» и др.). В повести «Саламандра», которая восходит к традиции Гофмана («Золотой горшок»), Одоевский выстраивает все произведение по принципу зеркальности: главные герои живут в двух мирах – реальном и ирреальном, поэтому имеют две сущности: Эльса – стихийный дух огня Саламандра, Якко – сподвижник Петра I, изменив духу предков, он становится алхимиком, одержимым идеей обогащения.

У Гоголя зеркало, как и у Гофмана, является не только устойчивым образом, но и, по словам С.Н. Кауфмана, представляет собой целый комплекс, включающий в себя зеркало, воду, глаза, стекло, сон, элементы которого начинают обладать преобразенным смыслом, становятся символами¹⁰¹. У Гоголя зеркало помогает перевернуть действительность, показать в ней отражение ирреального. Например, в повести «Майская ночь, или Утопленница» главный герой Левко, заглядывая в зеркальное отражение пруда, видит вместо старого развалившегося

⁹⁹ Замотин И.И. Достоевский в русской критике 1846-1881 – Варшава, 1913. – С.54.

¹⁰⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М., 1979 – С.171.

¹⁰¹ Кауфман С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В.Гоголя // Филология и человек – 2010 – №3 – С.183-189.

дома «старинный господский дом», который «опрокинувшись вниз, виден был в нем [пруде] чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери»¹⁰².

Продолжает традицию комплексного восприятия зеркальности в своем творчестве и Ф.М. Достоевский, у которого образ зеркала является посредником между миром «своим» и «чужим». В критике выделяют следующие элементы комплекса зеркала у Достоевского: зеркало, глаза, окно, дверь, картина и икона. Они символизируют раскол, раздвоение внутреннего мира самого героя¹⁰³.

Русские писатели заимствуют у Гофмана и образ двойника. Немецкий романтик ощущал проблему раздвоения как личностную, поэтому сумел очень точно отразить ее в своих произведениях. У Гофмана можно найти разнообразные формы двойничества. Исследователи отмечают влияние Гофмана на создание образов двойников в творчестве Н.В. Гоголя («Невский проспект»), А. Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828)), Ф.М. Достоевского («Двойник»), А.П. Чехова («Черный монах»), а также писателей «натуральной школы»: «Двойник» В. Даля, «Двойник» А. Чернова, «Двойник» А.К. Толстого и др.

К примеру, двойник появляется у А. Погорельского в «Двойнике, или Мои вечера в Малороссии», где предстает как его собственный внутренний голос: «Я никто иной, как образ ваш, явившийся вам»¹⁰⁴. Образ двойника возникает и в «Живом мертвце» у Одоевского, где происходит раздвоение героя Василия Кузьмича, который умирает, но может видеть себя «чужими» глазами в реальном мире. Гофмановскую тему двойника заимствует и Ф.М. Достоевский. Исследователи творчества русского писателя А.И. Кирпичников¹⁰⁵ и С. Родзевич¹⁰⁶ отмеча-

¹⁰² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. АН СССР / Ин-т литературы (Пушкин. дом). – М., 1940 – С.252.

¹⁰³ Федорова Е.А. (Гаричева) Визуальные образы в новелле Гофмана «Золотой горшок» и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Культура и текст – 2016(26). – №3. – С.60-69; Крилицын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – Москва, 2001. – С.170-205 и др.

¹⁰⁴ Погорельский Антоний. Избранное. – М., 1988. – С.7.

¹⁰⁵ Кирпичников А.И. Указ. соч. – С.18-19.

ют, что некоторые образы и мотивы у него восходят к «Эликсирам дьявола», «Принцессе Брамбилле» и «Двойникам» Гофмана. Ч. Песседж, сопоставив произведения Гофмана с Достоевским, находит похожих двойников и в «Коте Мурре», «В приключении в Сильвестрову ночь» и новелле «Ошибки»¹⁰⁷. С. Родзевич также подмечает общее в единоборстве двойников у Достоевского и Гофмана. Однако причина появления двойников у этих писателей разная: если Гофман объясняет все роком, то Достоевский – внутренним страхом быть разоблаченным, т.е. социальными причинами¹⁰⁸.

Важной проблемой гофмановского творчества является тема механизации человека и общества, которая проявляется в появлении автоматов, кукол, угрожающих человеку. Эту проблему Гофман поднимает в новеллах «Песочный человек», «Автоматах» и других. К теме механической куклы обращались и русские писатели. Например, А. Погорельский в «Пагубных последствиях необузданного воображения» практически использует гофмановский сюжет из «Песочного человека». Его герой Алцест, как и Натанаэль, влюбляется в куклу Аделину через окно противоположного дома. Эта кукла – дочь шарлатана, выдающего себя за профессора Вентурино. Оба героя (у Гофмана – Натанаэль и у А. Погорельского – Алцест) сходят в финале с ума. Однако, если Гофман поднимает проблему опасности для человека автоматов, то Погорельский делает акцент на другом – он ставит под сомнение возможность полюбить куклу.

В.Ф. Одоевский в «Сказке о том, как опасно девушкам гулять по Невскому проспекту» также создает образ ожившей куклы. Герой сказки просит куклу понять его чувства, но получает взамен только бездушное к нему отношение. В.Ф. Одоевский таким образом озвучивает социальные проблемы современного общества, где молодых девушек превращают в настоящих кукол собственные мамы, которые вместо образования дочерей учат их быть бесчувственными созданиями, любящими только наряды и танцы. Образ ожившей куклы появляется у

¹⁰⁶ Родзевич С. Указ. соч. – С.16.

¹⁰⁷ Passage С.Е. The Russian Hoffmanists. – Hague, 1963. – P.46.

¹⁰⁸ Родзевич С. Указ. соч. – С.16.

В.Ф. Одоевского и в рассказе «Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле...», где кукла, в которую вдохнули жизнь и умение страдать и мыслить, пытается оживить Кивакеле – деревянного уроды, но он своим равнодушием убивает ее.

Традицию сопоставления человека с куклой продолжает и Гоголь. В его произведениях кукольность, как у Гофмана, становится символом бездуховности современного общества. Например, А.В. Скрипник отмечает кукольность героев Гоголя в рассказе «Невский проспект»: «На Невском проспекте люди уподобились манекенам, выставленным в витринах магазинов, и стремятся затмить их и друг друга совершенством своего облика»¹⁰⁹. К образу куклы обращался и М.Е. Салтыков-Щедрин. В основе его поэтики лежит мотив театрального представления и принцип автоматизма. В частности, в рассказе «Игрушечного дела людишки» кукольный мастер создает кукол, которые ведут себя как живые. Сравнивая их с людьми, он приходит к выводу, что в реальной жизни многие люди похожи на кукол, поэтому он дает им название «игрушечного дела людишки».

Безусловно, самыми яркими гофмановскими приемами являются романтическая ирония и гротеск, которые принимают у Гофмана многочисленные формы. По словам М. Бахтина, Гофман «оказал огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе»¹¹⁰. Гофмановские гротеск и фантастику заимствовал и переработал В.Ф. Одоевский, особенно в «Пестрых сказках». Он превратил гротеск из метафорического в аллегорический, как в сказке «Реторта», где герой помещает в колбу светское общество на балу и подогревает его. Результатом этого эксперимента становится вместо ценного осадка только копоть и вода, что символизирует пустоту современного общества. Этот эпизод напоминает закрытого в стеклянный сосуд Ансельма из сказки Гофмана «Золотой горшок».

Гофмановскую иронию ценил А.И. Герцен. Он писал о немецком романтике: «У него юмор артиста <...>, в котором Гофман растворил все свои сочинения

¹⁰⁹ Скрипник А.В. Феномен куклы и кукольного театра в повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя // Вестник Томского гос. Университета. – 2013. – С.33.

¹¹⁰ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С.45

и постоянно перебежал от самого пылкого пафоса к самой злой иронии. Этот юмор <...> художественный, совершенный».¹¹¹ Черты гофмановского стиля унаследовал и Гоголь, у которого, как у Гофмана, ирония возникает при столкновении реального и фантастического таким образом, что фантастическое воспринимается как само собой разумеющееся. Например, майор Ковалев в повести «Нос» просыпается без носа, и это по большому счету никого не удивляет. Совпадает и функциональное значение гротеска у обоих писателей: и Гофман, и Гоголь с помощью гротеска вскрывают уродство окружающей среды, противоестественность существующих явлений. Гофмановские иронию и юмор ценил Ф.М. Достоевский: «Что за истинный, зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты»¹¹², писал он.

Одним из проявлений иронии у Гофмана был прием одушевления вещей, когда «неживое» вытесняло «живое», что символизировало бездуховность современного общества. Пример этого приема мы находим у В.Ф. Одоевского в «Пестрых сказках»: «Между тем дверь отворилась, и Волтеровские кресла, изгибая спинку и медленно передвигая ножками, вступали в комнату, и на Волтеровских креслах сидел, надувшись, колпак; он морщился, кисть становилась ежом на его теме, и он произнес следующие слова: “Ру, ру, ру! храп, храп, храп! усха, усха, усха! Молчите, слабоумные!”»¹¹³.

Гофмановской традиции одушевления «неживого» в полной мере следует и Гоголь. Исследователь А.И. Иваницкий, анализируя гротеск у Гофмана и Гоголя, приходит к выводу, что природа гротеска у обоих писателей связана с «перераспределением отношений “человеческое / растительное / животное / земляное”, так как фундаментальной для гротеска ситуацией выступает постоянно присутствующий в различных мистериях символический брак с олицетворенной землей»¹¹⁴. Он отмечает сходное у обоих писателей отношение к предмету или жи-

¹¹¹ Герцен А.И. Указ. соч. – Т. 1. – С.72.

¹¹² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. – Ленинград, 1988-1996. – Т.11.– С.160.

¹¹³ Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. – М., 1996. – С.215.

¹¹⁴ Иваницкий А.И. Указ. соч. – С.329.

вотному как к возлюбленной (у Гофмана – к змейке в «Золотом горшке», а у Гоголя – к шинели в повести «Шинель»).

Важным аспектом творчества Гофмана стала проблема взаимоотношений художника и общества, столь актуальная для всех романтиков. Художник чувствует себя чужим в мире филистеров, поэтому пытается уйти в мир грез, как в новеллах «Золотой горшок», «Повелитель блох» и др. Гофман считал, что реальная действительность действует разрушительно на творческий процесс, что нередко приводит его к безумию. К этой проблеме обращались и русские писатели. В.Ф. Одоевский, например, в романе «Русские ночи» размышляет о сущности творческого процесса и о высоком призвании творца.

Эта проблема была продолжена и в рассказе «Живописец» Н.А. Полевого, который рассматривает ее в другом аспекте: обращается к внутреннему миру личности, к проблеме художника и его существования в механистичном мире, где правят бездушные чиновники. На этот аспект в рассказе неоднократно обращали внимание исследователи. К примеру, В.А. Грихин пишет, что в «Живописце» «ставится вопрос о судьбе творческой личности, о взаимоотношениях художника с окружающим миром»¹¹⁵. С.И. Родзевич отмечает два мотива в романе Н.А. Полевого: «столкновение с пошлостью обыденного в чувстве любви» и «сомнение в самом себе»¹¹⁶. Е.А. Луткова утверждает, что трагичность жизни живописца раскрывается через конфликт героя и толпы¹¹⁷.

Исследователи видят большее сходство судьбы художника в «Портрете» Гоголя и романе Гофмана «Эликсиры дьявола». Однако у Гоголя, в отличие от Гофмана, художник не вынесен за пределы быта, он часть его. И обстановка у Гоголя более реалистическая. А.Б. Ботникова, проанализировав повесть «Портрет» в разных редакциях, приходит к выводу, что Гоголь в последнем варианте отказывается от многих романтических элементов, перерабатывает их, а во второй части рассказа полемизирует с Гофманом по ряду вопросов: использования фантастики,

¹¹⁵ Грихин В.А. Русская романтическая повесть I-й трети XIX века. – М., 1983 – С.23.

¹¹⁶ Родзевич С.И. Указ. соч. – С.205.

¹¹⁷ Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2008. – С.16.

проблеме конфликта художника с реальной действительностью, проблеме насильственной власти над людьми с помощью inferнальных сил¹¹⁸. У Гоголя зло связано не с фантастическим элементом, а с реальным – властью денег.

Отмечается также сходство композиции рассказов Гофмана «Песочный человек», «Страшный гость» с «Портретом» Гоголя: соединение фрагментов, связанных одной идеей. По словам А.Б. Ботниковой, Гоголя и Гофмана объединяет разлад между мечтой и действительностью, тяга к высокому поэтическому идеалу, сатирическая критика филистеров¹¹⁹. По мысли А. Белого, Гоголь «как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и Э. По, в повседневность вносил грезу»¹²⁰. Оба, Гоголь и Гофман, видят источник творчества в природе, но выступают против списывания с нее. Однако есть и отличие: Гоголь стремится разглядеть «высокое выражение» в низком, а Гофман – в вечном и невыразимом.

Не остался в стороне от проблемы взаимоотношений художника и общества и Ф.М. Достоевский. Он открыл в творчестве немецкого романтика новый аспект: «Гофман показал художника, обнажающего грани личности, ее глубину, писателя, со всей остротой поставившего проблему человеческих возможностей, показавшего конфликт между безмерностью притязаний личности и положенными ей границами»¹²¹.

Таким образом, русские писатели и критики 30-40-х гг. не только читали Гофмана, но и подражали ему. Выделяя в его творчестве черты, присущие только немецкому романтику, они переосмысливали, перерабатывали их. О процессе восприятия Гофмана в первой половине XIX века очень точно пишет А.Б. Ботникова: «Самые ранние опыты русской прозы связаны с переработкой гофмановских сюжетов и тем. Затем вступают в действие типологические связи, усиленные непосредственным знакомством с творчеством немецкого художника.

¹¹⁸ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С.206.

¹¹⁹ Там же. С.108.

¹²⁰ Белый А. Собрание сочинений: т.8. – М., 1912. – С.423.

¹²¹ Достоевский об искусстве. – М., 1973. – С.114.

Полемиические формы соседствуют с усвоением традиции, порой образуя диалектическое единство творческой индивидуальности»¹²².

Имя Гофмана по-прежнему мелькает на страницах произведений русских писателей и в 50-е и 60-е годы, а также появляется в их дневниках и письмах. Например, к творчеству немецкого писателя обращается Тургенев. Он неоднократно упоминает имя Гофмана в своих произведениях: романе «Рудин» (Тургенев И.С. Соч. V, 249)¹²³ «Вешние воды» (Тургенев И.С. Соч. VIII, 277, 278), комедии «Где тонко, там и рвется» (Соч. II, 93), рассказе «Довольно» (Тургенев И.С. Соч. VII, 227) и др. Гофман для Тургенева – мастер иронии, гротеска и фантастики, которые русский писатель определяет одним словом – «гофманщина».

Вопрос о влиянии немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана на творчество И.С. Тургенева в литературоведении уже поднимался в работах П. Морозова¹²⁴, Т. Левита¹²⁵, В.К. Кантора¹²⁶, Л.Г. Малышевой¹²⁷ и других. Исследователи обращали внимание на близость гофмановских произведений таинственным повестям Тургенева «Клара Милич», «После смерти», «Призраки», а также было отмечено влияние музыкальной эстетики Гофмана на русского писателя.

Гофмановские образы и мотивы прослеживаются и в повести «Песнь торжествующей любви» Тургенева, в основе которой лежит близкая Гофману проблема насильственного воздействия чужой воли на человека, основанная на теории магнетизма, ставшей популярной в литературе благодаря немецкому писателю. Гофмановский образ двойственного портрета также находит продолжение у русского писателя. Тургенев, как и Гофман, считает, что истинное произведение искусства отражает душу человека. Валерия, которая становится невольной жертвой Муция,

¹²² Ботникова, А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч. – С.186.

¹²³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1978-2014.

¹²⁴ Морозов П. Гофман в России // Гофман Э.Т.А. Избранные сочинения. – М.; Пг., 1923. – Т. 1. – С.39-50.

¹²⁵ Левит Т. Гофман в русской литературе // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1930. – Т. 1. – С.357-366.

¹²⁶ Кантор В. Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 1. – С.121-159.

¹²⁷ Малышева Л.Г. Германия в творчестве И.С. Тургенева 1840 - 50-х годов (К вопросу о «лишних людях»). Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. 8. – С.48-52.

утрачивает духовную чистоту, и это препятствует Фабию в создании образа святой. И у Тургенева в повести «Песнь торжествующей любви», и у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола» упоминается исторический Леонардо да Винчи, который в искусстве стал символом новой личности эпохи Ренессанса, стремящейся к познанию. Тургенев продолжил вслед за Гофманом разработку мифа о Леонардо, который станет особенно важным для писателей Серебряного века.

Важным этапом в формировании «гофмановского текста русской литературы» становится творчество Ал. Толстого, который под влиянием А. Погорельского, использует гофмановскую стилистику в своих произведениях «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет», «Упырь», отрывке «Амена».

Эта традиция была продолжена Вл. Соловьевым, который считал Гофмана одним из своих любимых писателей и признавал некоторые его эстетические идеи и стилистические приемы близкими своему мировоззрению. В сохранившейся анкете Т.Л. Сухотиной из «Альбома признаний» Соловьев указывает Гофмана в качестве любимого писателя («Ваш любимый иностранный прозаик: Гофман, папа Лев тринадцатый и Боссюэ»). А любимыми персонажами называет Архивариуса и Саламандра в «Золотом горшке» Гофмана¹²⁸. По свидетельству С.М. Соловьева (племянника философа), эта сказка была «любимым произведением Владимира Сергеевича в мировой литературе»¹²⁹. Неудивительно, что Соловьев в 1880 году делает перевод «Золотого горшка», а также пишет «Шуточные пьесы» в духе Гофмана.

Вслед за Вл. Соловьевым интерес к творчеству Гофмана появляется и у других писателей в конце XIX века – начале XX веков, на что указывают многочисленные упоминания немецкого романтика 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 (в днев-

¹²⁸ Соловьев Вл. Из «Альбома признаний» Т. Л. Сухотиной. Соловьев Вл. Письма // Письма. Вл. Соловьева: в 4 т. Под. ред. Э.Л.Радлова. – Пг., 1908-1923. – Т.2. – С.238-239.

¹²⁹ Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. – М., 1997. – С.152.

никовой записи от 30 апреля 1915 года): «Читали Гофмана. Рассуждали».¹³⁰ Кроме того, Кузмин свидетельствует и о попытках подражания Гофману. В дневниковой записи от 21 июля 1906 года он указывает, что «Сережа (Судейкин) писал романтический рассказ в духе несколько Гофмана»¹³¹. Сам Кузмин весьма почитал Гофмана, что подтверждается комментариями к его дневникам: «Гофман как прозаик и композитор пользовался неизменным авторитетом у Кузмина»¹³². В одной из записей он описывает процесс чтения романа Гофмана «Эликсиры дьявола»: «Целый день читал “Элексир Сатаны”, часто блестяще и увлекательно, хотя грубо, местами пошлый романтизм и потом у каждого персонажа по два двойника, так что ничего не поймешь, кто мать, кто бабушка, кто внука»¹³³.

Большое внимание уделял в своих дневниках Гофману и Вяч. Иванов, делая акцент на близости символизма и романтизма. Так в августе 1909 года он пишет, что «Кузмин знакомил [его] с оперой Гофмана “Ундина”»¹³⁴. А в более поздний период, в 1922 году, Вяч. Иванов сам переводит гофмановскую новеллу «Двойники».

Осип Мандельштам имел все основания причислить знакомство с Гофманом к «минутам гениального чтения» русской публики в сердце западной литературы¹³⁵. На интерес Мандельштама к Гофману указывает и рукописное начало перевода сказки немецкого писателя «Золотой горшок», который датируется 1907-1908 годами¹³⁶. По мнению исследователя творчества О. Мандельштама О. Лекманова, «Тема “Мандельштам и Гофман” разработана гораздо хуже, чем она этого заслуживает. В ранних стихах, например в четверостишии “Сусальным золотом горят...”, легко можно обнаружить следы чтения произведений автора “Щелкунчика” и “Золотого горшка”. Едва ли не единственным исключением яв-

¹³⁰ Кузмин М. Дневник 1908-1915 годов. – Санкт-Петербург, 2005. – С.530.

¹³¹ Там же. – С.543.

¹³² Там же. – С.530.

¹³³ Там же. – С.865.

¹³⁴ Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. – Брюссель, 1974. – Т.2. – С.796.

¹³⁵ Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987. – С.67.

¹³⁶ Нерлер П. Предисловие к переводу «Золотого горшка Э.Т.А.Гофмана // «Сохрани мою речь...». – М., 2008. – Вып. 4 [Ч. 1] – С.44-46.

ляется заметка Р. Тименчика “Из комментариев к мандельштамовским текстам”»¹³⁷.

О важности Гофмана для восприятия А.М. Ремизова пишет Иван Ильин: «Он начал неотрывно читать “взрослые” книги; а когда он отрывался от книги, его ”разбирало выдумывать всякие небылицы!”. И все это таинственно связалось на всю жизнь с Э.Т.А. Гофманом <... >. Он начал предаваться тем махаонным мечтам, той полусонной фантастике, которою когда-то спасался Гофман и которая давала Ремизову – и защитный механизм (“скорлупу”!), и творческий исход, и ключ живых утех, вознаграждающих за боль и преодолевающих страх. Он научился наслаждаться страхом, рождая из него страшную художественную мечту и творчески пребывая в содержаниях мечты – на грани сна и бодрствования, серьезной веры и шутки, колдовства и игры»¹³⁸.

Интерес символистов к творчеству Гофмана неслучаен, так как многое в их мировосприятии совпадало с проблемами, художественными приемами немецкого романтика. Благодаря Гофману символистам удалось осмыслить в своих произведениях многие внутренние противоречия, исследовать темные глубины своей души, а также выразить общие тенденции в современном обществе: процесс механизации человека, утрата человеком души и превращение его в куклу, марионетку. Отсюда одной из главных тенденций современной жизни становится проблема одиночества в равнодушном эгоистическом мире. А. Блок отмечал, что «символизм связан с романтизмом глубже всех остальных течений»¹³⁹.

В эпоху Серебряного века «гофмановский свертхтекст» актуализируется и в произведениях авторов других литературных направлений (акмеизм, футуризм, реализм). Так, имя Гофмана многократно упоминается в стихах Ахматовой, в «Прозе о поэме», а также в «Поэме без героя», в поэме «Путем вся земля» и в «Надписи на книге «Подорожник». А в одной из записных книжек рядом с допи-

¹³⁷ Лекманов О. Комментарии к переводу «Золотого горшка Э.Т.А.Гофмана // «Сохрани мою речь...». – М., 2008 – Вып. 4 [Ч. 1] – С.48-49.

¹³⁸ Ильин И. Творчество А.М. Ремизова [Электронный ресурс] // Ремизовъ А. М. Бѣдовая доля. Сочинения. – СПб., 1911. – Т. 3 – С.165-213. Режим доступа: <https://rvb.ru/remizov/index.html>.

¹³⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.;Л., 1960-1963. – Т.6 – С.370.

санной «Царскосельской одой» находится помета: «Слушаю: “Сказки Гофмана”»¹⁴⁰. В 1962 году Ахматова попросит Корнея Чуковского написать в статье о «Поэме без героя», что «о 13-м годе говорится сквозь гофманиану»¹⁴¹.

Высоко ценила Гофмана М. Цветаева. Она назвала своего сына Мур, так как это было и слово, близкое ее собственному имени, и намек на роман Гофмана «Lebens-Ansichten des Katers Murr...», или «Житейские воззрения кота Мурра...». В письме от 10 мая 1925 года О.Е. Колбасиной-Черновой М. Цветаева писала: «Борис – Георгий – Барсик – Мур. Все вело к Муру. Во-первых, в родстве с моим именем, во-вторых – Kater Murr – Германия, в-третьих, само, вне символики, как утро в комнату. Словом – Мур»¹⁴².

Имя Гофмана было знаковым и для русского поэта И.В. Северянина, по мнению которого, проблемы, поднятые немецким романтиком в своих произведениях, стали особенно актуальными в России на рубеже веков, о чем он пишет в стихотворении «Гофман» (1926):

Вокруг нас жуть: в трагичном и смешном,
В сопутнике живом таится призрак.
Фарфор бездушный часто больше близок,
Чем человек. И стерта грань меж сном.
Иным заранее предрешено
Могущество ничтожного карниза.
Во всем таится месть, вражда и вызов.
Любить Мечту и то порой грешно.
Как прорицательна болезнь фантаста,
Ведущая здоровых к бездне часто,
Сокрытой их здоровьем от очей.
Провидец в лике отблесков столиких,

¹⁴⁰ Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1998. – 2005. – Т. 3. – С.65.

¹⁴¹ Там же. – Т. 3. – С.248.

¹⁴² Цветаева М. И. Марина Цветаева. Письма 1924-1927. – С.68.

Не величайший ли из всех великих
Поэтов Гофман в ужасе речей?¹⁴³

На важность Гофмана для эпохи Серебряного века указывает и исследователь В.Н. Топоров: «Творческая элита 1910-х гг. сама ощущала сходство своего мира с миром Гофмана <...>. Сама фигура Гофмана, как и его творчество, в 10-е годы привлекает к себе исключительное внимание. В этом отношении с ними могут сравниться только 30-40-е годы XIX века, когда увлечение Гофманом и его влияние на русскую литературу было не меньшим. Кульминационный момент второй волны русского гофманианства, подготовленной (по крайней мере, внешне) появлением восьмитомного собрания его сочинений в самом конце XIX века, – 1914 год, когда появились довольно многочисленные публикации, посвященные Гофману. В то же время усиленно занимались Гофманом в мейерхольдовской студии, был осуществлен ряд театральных постановок немецкого писателя <...>. Одна из самых ярких страниц петербургского гофманианства этих лет – творчество С.Ю. Судейкина, <...> когда он создавал росписи стен в “Привале комедиантов” по мотивам произведений Гофмана (вместе с А.Е. Яковлевым и Б.Д. Григорьевым)»¹⁴⁴.

Гофмановские традиции нашли отражение и в творчестве художников конца XIX – начала XX веков. По словам Ю.О. Соколовской, практически все писавшие об объединении «Мир искусства», составляя свой список «бессмертных», упоминают имя Гофмана среди первых¹⁴⁵. О «культе Гофмана» говорят и сами представители объединения, и писавшие о них современники. Сергей Эрнст свидетельствует: «...с Сомовым Бенуа задумывает иллюстрации к Гофману (увлечение Гофманом – может быть, самое сильное, наряду с Менцелем, началось у Бенуа еще в 1887, когда Гофмана мало ценили и в Германии). И если Бенуа пленился глубокой и живой фантастикой Гофмана, прелестной его жизненностью, то

¹⁴³ Северянин И.С. Полное собрание сочинений в одном томе. – М., 2014. – С.1003.

¹⁴⁴ Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003. – С.461.

¹⁴⁵ Соколовская Ю.О. Люди-куклы. Мир вне вертикального измерения // Время музея. – Выпуск №1. – 2018. – С.473-483.

К.А. Сомова тронули более злые и грешные черты Гофмановского гения»¹⁴⁶. Михаил Кузмин так описывает свое восприятие «галантных сценок» К.С. Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг – вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство – череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок – вот набор целого ряда произведений Сомова»¹⁴⁷.

Популярность Гофмана в эпоху Серебряного века способствует мифологизации самого имени немецкого романтика у символистов, а также созданных им образов. Прием мифологизации культурных имен, по словам И.С. Приходько, был весьма характерен для литературы символизма: «Создавая свое слово о личности (*миф личности*), автор выступает скорее как художник, чем как критик. Это означает, что его образы-мифы становятся поэтическим выражением, самовыражением»¹⁴⁸. Мифологизированный образ «великого» интересен не только идеями, но прежде всего личностью, потому что через «соотнесение своего, глубоко личного, переживаемого здесь и сейчас, с образами великих частное бытие писателя как бы приобщается к вечности, что возможно только в мифе. С другой стороны, образы “великих”, выведенные за пределы их исторического времени, актуализируются, становятся современниками, близкими по духу»¹⁴⁹.

Так Гофман для Блока стал символом всего романтизма, о чем русский поэт пишет в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», где он противопоставляет Германию – «богатую, тучную» страну, подобную механизму, который приводит в движение «бесконечно длинный» поршень, «некультурной» России с ее «непокорными и незаконными» русскими. Романтический склад души поэта не принимает эту немецкую действительность. Его душа рвется в мир другой Германии – романтического прошлого, в мир гофмановской сказки, скрытой в

¹⁴⁶ Эрнст С.Р. Бенуа. – М., 2004. – С.15.

¹⁴⁷ Кузмин М.А. К.А. Сомов // Проза и эссеистика. – Том 3. Эссеистика. Критика. – М., 1999. – С.626.

¹⁴⁸ Приходько И.С. А. Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. – Владимир, 1999. – С.26.

¹⁴⁹ Приходько И.С. А. Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Указ. соч. С.26-27.

дивном саду германского замка. Блок признается, что любит Германию прошлого, хотя считает ее «прежней, исторической, мертвой». В ней есть своя особая красота – романтическая, способная пусть на мгновение, но пробуждать в душе человека живую красоту, которой лишена Германия настоящего: «Всему, всему веришь за этой калиткой, обновившей меня, по крайней мере на весь день. Верно, я стал красив. Чужая красота дохнула на меня. Верно, и сердце мое – раскрывающийся розовый бутон. По крайней мере, я люблю сейчас и тебя, Германия, как старое крепкое вино, и тебя, золотокудрая немка, чуть заметная на зеленой равнине»¹⁵⁰. Называя в качестве символа романтизма имя великого немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана, Блок использует его как имя-идею, мифологизирует его.

Тезис «Гофман – символ романтизма» звучит и в статье И. Эренбурга 1921 года о Ф.Сологубе: «До Сологуба романтизм и пошлость были понятиями несовместимыми. Одно дело Гофман, другое Свидригайлов и мухи над телятиной. У Сологуба пошлость необычайна и таинственна, а тайна засижена мухами»¹⁵¹. Символисты воспринимают друг друга как образ романтического персонажа из произведений Гофмана или как мифологизированный образ самого немецкого романтика. Г. Чулков, например, сравнивает А.М. Ремизова с Гофманом: «Ремизов-художник неоткровенен и несветел: он так же темен, многолик и скрытен, как Гофман. Бродить по лабиринту его творчества и утомительно, и трудно. Это не светлый сад <...>. Это запутанная система комнат и коридоров, где полумрак, где душно <...>. Тусклое эхо повторяет жуткий смех под темными сводами. И от этого смеха сжимается в тоске сердце...»¹⁵² А. Белый в очерке о Владимире Соловьеве сравнивает русского философа с героями из гофмановских сказок: «Приходил по какому-то делу, но мне он явился, как являются сказочные незнакомцы из Гофмана. Взрослые говорили, что в пустыне его приняли за черта. Мне казалось,

¹⁵⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 5. – С.86.

¹⁵¹ Эренбург И.Г. Портреты современных поэтов – Москва, 1923. – С.33.

¹⁵² Чулков Г. Современники. (Годы странствий). – М.: Эллис Лак, 1999. – С.184.

что он вышел из смерчей Самума, пришел к нам; а когда вышел за дверь, то смерчем расклубился, метелью пронесся. Греза стала реальнее»¹⁵³.

Во второй книге воспоминаний «Начало века», говоря о Вяч. Иванове, Белый называет его случайно дожившим до XX века романтиком и также ассоциирует с героями Гофмана: «...кто он: архивариус, школьный учитель из Гофмана, век просидевший в немецкой провинции с кружкой пива в руках над грамматикой, или романтик, доплетшийся кое-как до революции 48-го года и чудом ее переживший при помощи разных камфар с нафталинами <...>, чтобы здесь на Арбате <...> меня, Эртеля, Брюсова, Батюшкова и Койранских собрав, нас заставить водить хороводы под звуки симфонии Бетховена...»¹⁵⁴ Подобным образом воспринимает Вяч. Иванова Г. Чулков: «Я познакомился с ним и его покойной ныне женою, Лидией Дмитриевной, еще в 1904 году у Мережковского. <...> Вячеслав Иванов был тогда похож на одного из загадочных персонажей Гофмана»¹⁵⁵.

«Гофмановский текст» – это непрерывно развивающаяся система в русской литературе, о чем свидетельствует тот факт, что популярность Гофмана к концу 20-х годов XX века не только не прекращается, но и наоборот, набирает свою силу. В 1920 году А. Таиров ставит «Принцессу Брамбиллу» в «Камерном театре». А в 1921 году молодые писатели создают новое литературное объединение «Серрапионовы братья», в которое вошли Лев Лунц, Михаил Зощенко, Вениамин Каверин, Илья Груздев, Елизавета Полонская. Название этого объединения было позаимствовано из одноименного сборника новелл немецкого романтика.

Имя Гофмана для русской литературы и культуры будет оставаться актуальным на протяжении всего XX века. Гофмановские черты прослеживаются в творчестве М.Булгакова¹⁵⁶, А.Грина, Б. Окуджавы и других. А.Тарковский признавался, что просто обожал Гофмана¹⁵⁷, поэтому в 70-е годы создает сценарий к фильму «Гофманиана», где действие происходит в нескольких городах и несколь-

¹⁵³ Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. – М., 1994-2018. – Т. 8 – С.293.

¹⁵⁴ Белый А. Начало века. – М., 1990. – С.341-342.

¹⁵⁵ Чулков Г. Указ. Соч. – С.97.

¹⁵⁶ Петров В.Б. Булгаков и Гофман: типологические схождения // 4th international conference science and society – methods and problems of practice application. – Hamilton, 2018. – С.82-91.

¹⁵⁷ Тарковский А. Гофманиана. // Искусство кино. – 1976. – № 8. – С.184.

ких измерениях, перемещаясь от действительности к сну. А образ зеркала помогает создавать эти реальности.

Таким образом, можно утверждать, что популярность Гофмана в России в 30-40-е годы XIX века способствовала появлению «гофмановского сверхтекста», под которым понимается сложная система «интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченную смысловой и языковой целостностью»¹⁵⁸. Формирование «сверхтекста» возможно при условии, что произведения анализируемого писателя значительно повлияли на литературную традицию, поэтому их можно называть, по определению Н.А. Кузьминой, «сильными текстами» или «сверхтекстами»: «Есть тексты, составляющие ядро национальной культуры, чьи энергетические свойства относительно постоянны с момента их появления, и тексты, специфические для одного или нескольких исторических (и – соответственно – культурных) периодов. Для русской культуры к ядерным, по-видимому, можно отнести “Слово о полку Игореве”, Библию, Пушкина, Толстого, Достоевского, из западной классики – Шекспира, возможно, Гомера»¹⁵⁹.

Процесс формирования «гофмановского текста русской литературы» имеет несколько этапов. Первый «домифологический» этап (30-40 е годы XIX века), представляет собой первичное восприятие гофмановских текстов сначала на языке оригинала, а затем в переводах, которые появляются в России, начиная с 1822 года. Этот период отличается подражанием Гофману. Так в художественных произведениях русских писателей появляются гофмановские цитаты, характерные образы (кукла, автомат, двойник, зеркальные образы) и стилистические приемы (ирония и гротеск, прием «одушевления неживого»). Кроме того, поднимаются важные для немецкого писателя психологические проблемы (насильственное воздействие на личность другого человека, проблема утраты собственного «Я»).

Последующее восприятие Гофмана характеризуется опосредованным восприятием немецкого писателя через тексты русской литературы, возникшие под

¹⁵⁸ Меднис Н.Е. Указ. соч. – С.170.

¹⁵⁹ Кузьмина Н.А. Указ. соч. – С.53.

его влиянием (Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, А. Погорельского и др.), и самой гофмановской традицией, складывавшейся в русской литературе и культуре XIX века. Так формируется мифологический этап в развитии «гофмановского текста русской литературы» (конец XIX века – начало XX), который отличается появлением устойчивых образов, архетипов и мифологем, восходящих к гофмановскому творчеству. Этот этап мы определяем понятием «гофмановский комплекс», который характеризуется целостностью воспроизводимого содержания и включает ряд характерных для немецкого романтика черт: 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»)), воздействие на личность другого человека («Магнетизм»)), 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»); образа-символа зеркала, множащего сущности; символе глаз как единственном способе распознавания подлинности «живого» – «неживого» («Песочный человек»)).

«Гофмановский комплекс» формируется в творчестве предсимволистов А.Толстого и Вл. Соловьева и раннем творчестве З.Гиппиус, а затем в связи с популярностью гофмановской стилистики, проблематики и устойчивых образов подвергается трансформации в произведениях писателей рубежа веков, что знаменует собой третий этап в формировании «гофмановского текста русской литературы», связанный с активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем.

§2. Гофмановские традиции в творчестве А.К. Толстого

Традиции Гофмана в эпоху предсимволизма находят продолжение и в произведениях А.К. Толстого, который органично воспринял творчество немецкого романтика. Несмотря на существующие в литературоведении отдельные намеки на стилистическое и сюжетное сходство произведений А.К. Толстого и Гофмана, детально эта проблематика еще не изучена. Вопрос знакомства Толстого с творчеством Гофмана не вызывает сомнений. Во-первых, Толстой посвящает свою пьесу «Дон Жуан» немецкому романтику и в качестве эпитафии выбирает цитату из одноименного произведения Гофмана, во-вторых, на формирование взглядов Толстого оказал большое влияние А.А. Перовский (псевдоним А. Погорельского), который был большим поклонником Гофмана. А. Перовский активно занимался воспитанием племянника, посвятил ему одно из своих произведений – повесть «Черная курица, или Подземные жители» (1829). Возможно, А.А. Перовский был лично знаком с немецким романтиком, так как с 1813 по 1816 годы находился в Дрездене, где жил в этот период Гофман. Погорельский организовал для Алексея путешествие в Европу, чтобы приобщить воспитанника к литературе и культуре Германии.

Неповторимая гофмановская стилистика хорошо узнаваема в эстетике и произведениях А. Толстого и прослеживается в рассказах «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет», отрывке «Амена» из романа «Стебеловский» и в создании романтического образа Дон Жуана в одноименной пьесе.

Как известно, А. Толстой посвятил свою драму «Дон Жуан» Гофману. Об этом он упоминает в письме Б.М. Меркевичу от 20 марта 1861 года: «Драма будет посвящена памяти Моцарта и Гофмана, который первым увидел в Дон Жуане искателя идеала, а не простого гуляку»¹⁶⁰. В качестве эпитафии он использует слова из одноименной новеллы Гофмана: «Но ужас грехопадения в том, что у врага сохранилась власть подстергать человека и расставлять ему коварные ловушки даже в его стремлении к высшему, там, где человек выражает божественность своей

¹⁶⁰ Толстой А.К. Упырь. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т.4. – С.113.

природы. Это противоборство божественных и демонических сил рождает понятие земной жизни, точно так же, как одержанная победа – понятие жизни неземной»¹⁶¹.

А. Толстой ценит Гофмана за то, что немецкий писатель первым стал воспринимать Дон Жуана не как отрицательного персонажа, прожигающего свою жизнь в погоне за наслаждениями, а как романтического героя, который стремится к чему-то непостижимому и недостижимому: «Дон Жуан – любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что роднит человека с божественным началом, что возвышает его над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской» (Гофман, т. 1, с. 90). Этим идеалом для него становится любовь: «Пожалуй, ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. Да, любовь – та могучая таинственная сила, что потрясает и преображает глубочайшие основы бытия»¹⁶² (Гофман, т. 1, с. 90). Гофман отмечает не только внешнюю красоту своего героя, но и духовную: «Мощное, прекрасное тело, образ, в котором светится искра божия и, как залог совершенного, зажигает упование в груди; душа, умеющая глубоко чувствовать, живой восприимчивый ум» (Гофман, т. 2, с. 90).

Дон Жуан у Толстого создан в рамках романтической гофмановской традиции. В погоне за любовью он стремится от одной женщины к другой, ожидая найти свой идеал, и, когда этого не происходит, он разочаровывается. Толстой пишет о своем герое: «Каждый понимает Дон Жуана на свой лад, что до меня, я смотрю на него так же, как Гофман: сперва Дон Жуан верит, потом озлобляется и становится скептиком; обманываясь столько раз, он больше не верит даже в очевидность»¹⁶³. Именно это разочарование, эту тоску донна Анна почувствовала в нем:

Ты не таков. Не хочешь ты казаться,
Нет ничего поддельного в тебе¹⁶⁴.

¹⁶¹ Там же. – Т. 2. – С.8.

¹⁶² Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1991 – Т. 2. Здесь и далее произведения Гофмана цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

¹⁶³ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 2. – С.114.

¹⁶⁴ Там же. – Т. 2. – С.47.

Толстой считал, что трагизм Дон Жуана в том, что под влиянием скептицизма он пропускает свой идеал – донну Анну. Осознание же своей ошибки приходит слишком поздно.

Вслед за предшественниками (Тирсо де Молино, Мольер) Толстой заканчивает пьесу традиционно: Дон Жуан наказывается за грехи. Однако в варианте, напечатанном в «Русском вестнике» (1862), Толстой переделывает конец драмы, и герой получает прощение. Его Дон Жуан не только познает истинную любовь, но и меняется сам: утратив возлюбленную, он раскаивается и уходит в монастырь. Монахи, удивленные его благочестивостью, просят Бога простить его:

В это страшное мгновение
Ты услышь его, господь!
Дай ему успокоение!¹⁶⁵

Гофмановская традиция прослеживается и в других произведениях А. Толстого. На этот факт исследователи уже обращали внимание. С.А. Венгеров отмечал, что Толстой в рассказе «Упырь» использует «фантастику в стиле Гофмана и дяди-воспитателя Толстого, Перовского-Погорельского»¹⁶⁶. По мнению И.Г. Ямпольского, рассказы «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет», «Упырь», отрывок «Амена» из неоконченного романа «Стебеловский» связаны с фантастикой немецких романтиков и Гофмана¹⁶⁷. Исследователь А.А. Карпов в комментариях к изданию «Упыря» утверждает тесную связь рассказа «с фантастической литературой предромантической и романтической эпохи и, в частности, с “Эликсирами дьявола” (1816) Э.Т.А. Гофмана»¹⁶⁸.

В отрывке «Амена» из неоконченного романа «Стебеловский» А. Толстой вслед за Гофманом поднимает проблему христианства и язычества и развивает сюжет отступничества от веры. Двоемирие и двойничество, которые присутству-

¹⁶⁵ Там же. – Т. 2. – С.658.

¹⁶⁶ Венгеров С.А. А. Толстой (литературный портрет). // А.К. Толстой Полное собрание сочинений: в 4 т. – СПб.: 1907. – Т. 1. – С.10.

¹⁶⁷ Ямпольский И.Г. А.К. Толстой // Вступительная статья к собранию сочинений А.К. Толстого, в 4-х томах. – Т. 1 – С.41.

¹⁶⁸ Карпов А.А. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.). – Л., 1990. – С.664.

ют практически в каждом произведении Гофмана, усложненные мотивами метемсихоза, являются важными элементами художественного пространства этого произведения. Близость к Гофману также прослеживается в ряде образов: Венеры – Амены, образе пунша, образе-хронотопе храма Венеры, в символической функции креста. В большей степени отрывок «Амена» пересекается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», имеет общую тематику и схожие стилистические черты.

В первую очередь А. Толстой в «Амене» делает акцент на противостоянии христианства и язычества. Два друга Амвросий и Виктор – христиане – клянутся в вечной преданности единому Богу. Однако Амвросий попадает под чары прекрасной девушки Амены, которая прячется в храме Венеры. Он совершает грех, отказавшись от своего Бога и нарушив клятву, данную друзьям. Герой погружается с головой в удовольствия, постоянно пребывая «...в каком-то чаду, в приятном опьянении, мешающем ему замечать, как проходило время. Дни он проводил в театрах, ночи в шумных оргиях с родными Амены»¹⁶⁹.

Сходный сюжет мы находим у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола». Художник Франческо отступает от христианской традиции: попав под влияние языческой богини Венеры и обратившись в язычество, он вместо католической святой Розалии рисует портрет Венеры. «Обольщенные язычеством и его культом лукавой сомнительной видимости, юноши во главе с Франческо составили тайную секту, кощунственно глумящуюся над христианством; они воскрешали эллинскую обрядность и устраивали вакханалии с наглыми блудницами» (Гофман, т. 2, с. 225). Затем богиня сама является к нему в образе белой дьяволицы и соблазняет его. Ее облик двойствен: она отличается внешней красотой, но душа ее иная – злая, дьявольская: «Вместо юного прекрасного лица чудовищно искаженная морщинистая образина уставилась на них выпученными глазами» (Гофман, т. 2, с. 230).

Двойной сущностью обладает героиня и у Толстого. За Аменой скрывается сама богиня Венера, коварная и эгоистичная: «Амвросий оглянулся и увидел

¹⁶⁹ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.156.

Амену, но он догадался, что то была сама Венера...»¹⁷⁰. Она сочетает в себе внешнюю кротость и злое, дьявольское естество: «...Амена испустила пронзительный визг, черты ее лица чудовищным образом исказились, изо рта побежало синее пламя; она бросилась на Амвросия и укусила его в щеку»¹⁷¹. Амена противопоставлена благочестивой Леонии – невесте Амвросия, которая ради веры готова пойти на смерть.

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» двойственностью отличается и образ главного героя – Медардуса. От своего предка, художника Франческо, он унаследовал раздвоенность души, в которой борются дьявольское и божественное. Будучи священником, он воспылил страстью к Аврелии. Эта страсть патологическая – безудержная, нечеловеческая, порожденная борьбой добра и зла в душе героя. Аврелия же в романе олицетворяет святую Розалию. Она с самого рождения религиозна и воплощает собой образец смирения: «Я узнал ее, неземным видением посетившую меня в исповедальне. Грустные темно-голубые очи, светящиеся и детским благочестием, нежная линия губ, шея, склоненная словно в молитвенной кротости, изящная святость и стройность, нет, не Аврелия, то была сама святая Розалия» (Гофман, т. 2, с. 61). Аврелии противопоставлена порочная Евфимия, под влияние которой попадает Медардус: «Евфимия так и взвилась, взор ее дико сверкнул, ее лицо искривилось гримасой бешенства, бушевавшего в ней. – Малодушный, – вскричала она, <...> – ты у моих ног и у меня во власти. Изволь повиноваться, завтра же устрани того, кого я не желаю больше видеть» (Гофман, т. 2, с. 74-75).

Таким образом, главные героини у Гофмана и Толстого имеют противоположных двойников на основе оппозиции «божественное» – «дьявольское»: Амена (Венера) – Леония, Венера (Евфимия) – Розалия (Аврелия).

И у Гофмана, и у А. Толстого главные герои впадают в зависимость от дьявольских сил, поэтому совершают поступки, которые им не свойственны. Медардус вступает в порочную связь с Евфимией, которая является ему близкой родст-

¹⁷⁰ Там же. Т. 3. – С. 144.

¹⁷¹ Там же. – Т. 3. – С. 158.

венницей, затем убивает Гермогена и становится причиной смерти Евфимии. События развиваются так быстро, что Медардус не успевает осознать, что с ним происходит. Медардус проходит на своем жизненном пути своеобразный круг: монастырь – уход из монастыря – отречение от веры – возвращение в монастырь.

У А. Толстого мы обнаруживаем подобный сюжет: Амвросий также мечется между язычеством и христианством, между дьявольской Аменой и благочестивой Леонией, но, попав под влияние Амены, отрекается от христианства и вступает с ней в порочную связь. В финале отрывка он пытается вернуться на путь истинный, но уже слишком поздно. Как и Медардус, Амвросий, раскаявшись, заканчивает свой путь в монашестве, вернувшись к своей вере.

Центральным образом в отрывке «Амена» является храм Венеры – это хронотоп, соединяющий в себе место прошлого и настоящего, в котором происходят основные действия в античные времена и рядом с которым монах повествует свою историю в настоящем. Этот храм имеет два пространства: внешнее, где ходят преторианцы, угрожающие схватить Амвросия, и внутреннее – «узкое отверстие в стене», за которым скрывается «богато убранная зала», где герой погружается в сладостные сны и общается с Богами на горе Олимп.

В произведениях Гофмана мы не раз встречаем подобный образ-хронотоп, в котором соединяются эпохи и который является местом – символом зла. По словам Е.А. Нечаевой, «в романе «Эликсиры дьявола» важным структурным элементом, организующим все пространство романа, является противопоставление монастыря как места духовной чистоты и всего остального мира, над которым тяготеет проклятие»¹⁷². Отсюда возникает оппозиция «духовное» – «дьявольское».

В романе Гофмана этим особым дьявольским местом, связанным с мотивом преисподней и содержащим границу в потусторонний мир, является «Чертова скала». По замечанию М.М. Бахтина, «считалось, что есть особые отверстия, ведущие в ад, что создает особый характер пространства этих чудесных стран <...>. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх и вниз – в зем-

¹⁷² Нечаева Е.А. Особенности inferнального топоса в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – № 3-2 – С.164.

ные глубины, в преисподнюю. В этих отверстиях и глубинах, как во рту Пантагрюэля, предполагают существование другого мира»¹⁷³. Дьявольский мир всегда связан с темой смерти, герои, которые попадают в этот мир, утрачивают душу, впадают в состояние забвения, находятся под омертвляющим влиянием этого места. Именно это происходит с Медардусом и Амвросием.

Часто этот образ-хронотоп предстает в виде подвала, подземелья, как в доме Траббакио в новелле Гофмана «Игнац Деннер»: «А вот дверь подземелья, которое, судя по выходящим из каменных сводов патрубкам, служило лабораторией, не поддавалась ни отмычкам, ни взлому. Тем не менее, слесари и каменщики попытались под присмотром судейских проникнуть в подземелье, они почти вошли туда, как вдруг навстречу повеяло стужей, из тьмы раздались жуткие крики, завыл ветер, сердца людей охватил неизъяснимый ужас, и все сломя голову кинулись бежать прочь, чтобы не потерять от страха рассудок» (Гофман, т. 2, с. 358).

Языческий мир у А. Толстого, как и у Гофмана, ассоциируется с миром дьявола, где царят разврат и богохульство. Античные боги видятся Амвросию прекрасными только под влиянием пунша, но в минуты, когда он вспоминает истинного Бога и начинает ему молиться, мир языческий приобретает иные черты: «В эту минуту Амвросий нечаянно поднял глаза, увидел, что над ним раскинута тонкая сеть из огненных ниток. Амена показалась ему уже не столь прекрасною, а вместо голубей из-под ног ее вспорхнули две летучие мыши»¹⁷⁴.

Связующим элементом между миром реальным и миром языческих богов у Толстого становится образ вина (пунша), выпив которое, Амвросий погружается в другой мир: «Амвросий приблизил амфору к губам, и, по мере того как он втягивал в себя душистую влагу, странное чувство разливалось по его жилам. Цепи перестали его тяготить; ему казалось, что темница наполняется золотистыми облаками и что перед ним мелькают нимфы, сатиры, центавры и наяды»¹⁷⁵.

¹⁷³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – Указ. соч. – С.383.

¹⁷⁴ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.144-145.

¹⁷⁵ Там же. – Т. 3. – С.151.

В романе «Эликсиры дьявола» образ эликсира является ведущим и символизирует искушение героя дьяволом: «Хлебни-ка, ты, паралистик, моего чудодейственного бальзама; ты же собираешься малевать святую, так тебе мое зелье как раз впрок пойдет; это винишко из подвала самого святого Антония» (Гофман, т. 2, с. 228). Франческо, отведав этого напитка, превращается из благочестивого художника в самовлюбленного эгоиста и посягает на святое – католическую святую Розалию. Этот же эликсир порождает в душе Медардуса мысли о своей уникальности и подталкивает его к бегству из монастыря, а затем на преступления: «Пламень хлынул в мои жилы, упоив меня чувством неопишемого благополучия, – я отхлебнул еще, и восторг новой царственной жизни взвился во мне!» (Там же, с. 37).

Эликсир становится своего рода договором между Дьяволом и Художником, так как, выпив его, Франческо ощущает новые силы, порожденные дьявольским наваждением. «”На здоровье!” – крикнул юноша, сбросив старообразную личину и обретая прежнюю упругую походку. Он разбудил спящих окриком, и они затопали вслед за ним вниз по лестнице» (Там же, с. 228). Образ вина у Гоффмана связан с образом огня, который пробуждает в душе страсти: «Как вулкан Везувий брызжет алчущим пламенем, так в душе Франческо взъярились огненные вихри. Все языческие басни, изображенные им дотоле, возникли у него перед глазами, словно ожили...» (Там же).

Важную смысловую роль в произведении Толстого играет образ сна. Он помогает герою видеть «другой» мир. Амвросий каждый раз после выпитого вина погружается в сон, где перед ним предстают сладостные картины: «...он увидел себя в очаровательной стране, на берегу ручья <...>. Нимфы играли на мягкой траве с резвыми сатирами, в ручье плескались наяды...»¹⁷⁶. Но его сознание пытается бороться с соблазняющими его видениями: «Он не мог противостоять ее словам и уже дотронулся до креста, как ему показалось, что вдали он видит толпу народа <...>, он узнал Виктора; несколько людей клали его на деревянный станок,

¹⁷⁶ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.145.

и палач, с обнаженной грудью, готовился истязать его раскаленными клещами...»¹⁷⁷ Именно во сне происходит у Амвросия основная внутренняя борьба с дьявольскими силами, в реальности же он пассивен.

Как известно, Гофман серьезно увлекался природой сновидений, изучал «Символику сновидений» Г. Шуберта, поэтому в его произведениях сон часто является переходным состоянием от реальности к ирреальности. По словам Л.А. Мишиной, сон у Гофмана может быть «символической параллелью реальной жизни героя», когда «внутренние голоса не заглушаются звуками внешнего мира». Во сне «сфокусированы все его проблемы и особенности личности»¹⁷⁸.

Медардус в своих снах осознает больше, чем в реальности. Особенно ярко это проявляется в финале романа, когда сон героя олицетворяет собой очищение всего рода от греха: «Я воспарил к светящимся горным вершинам, я устремился в родную твердыню через врата золотых утренних облаков <...>. “Я – я, – говорил мой промысел, – я цвет ваших цветов – цвет вашей крови – кровь и цветы – ваше брачное убранство – я вам его дарую!» (Гофман, т. 2, с. 254).

Важным знаковым образом у Толстого и Гофмана является образ креста, который символизирует веру и становится оружием в борьбе с дьявольской силой. Амена уговаривает Амвросия отказаться от веры, от своего креста: «”– Сбрось с себя крест! – шепнула ему побледневшая Амена, – иначе мы оба пропадем: я узнаю голоса преториянцев!”»¹⁷⁹

Образ креста – центральный образ и в романе Гофмана «Эликсиры дьявола». Он имеет несколько значений. Во-первых, крест – это символ веры. Во-вторых, крест – родовой грех, который все представители рода Франческо вынуждены нести. Медардус имеет на шее кровавый рубец в виде креста – знак родового греха и своего избранничества. Крест мерещится ему в моменты переосмысления своего жизненного пути. Этот крест – символ фатума, рока, который суждено иметь всем потомкам грешного рода. В разговоре со своим двойником Ме-

¹⁷⁷ Там же. – Т. 3. – С.145.

¹⁷⁸ Мишина Л.А. Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского гос. университета. – 2012. – С.100.

¹⁷⁹ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.155.

дардус говорит: «... – терпение, мой мальчик! Все идет как по маслу. Правда, вот Гермогена я не дорезал, у него такой же проклятуший крест на шее, как у тебя и меня, однако мой ножик не только блестит, но и режет, но и разит» (Гофман, т. 2, с. 183). И, наконец, крест – сам путь героя к обретению истинной веры.

В отрывке «Амена» Толстой использует еще один романтический прием – переплетение двух хронологических планов: современности и времен императора Максимиана в Древнем Риме. Монах, рассказывающий о событиях, произошедших много веков назад, намекает на то, что он был одним из участников той истории. В качестве неопровержимого доказательства он показывает глубокий шрам на щеке, из которого как будто «...мясо было вырвано острыми зубами»¹⁸⁰, именно в это место Амвросия укусила Венера. Кроме того, слушатель монаха в ходе повествования не раз восклицает: «Ты, честный отец, так принимаешь рассказ свой к сердцу, как будто бы сам знал Амвросия»¹⁸¹. И тем самым подчеркивает вневременную связь прошлого и настоящего.

Этот прием мы находим и у Гофмана. В цикле рассказов «Серапионовы братья» немецкий романтик создает образ анахорета Серапиона, который совмещает в себе прошлое и настоящее. Он считает себя отшельником Серапионом, который жил при императоре Деции, а затем бежал в Фиванскую пустыню и в Александрии принял мученическую смерть. Серапион утверждает, что его ежедневно посещают разные люди, среди которых Данте, Петрарка и другие. Все окружающие называют его безумцем, но, по мнению Киприана, Серапион рассуждает ясно и последовательно, что дает основание говорить о его «разумном» сумасшествии, только форма его сумасшествия настолько необычна, что привлекает к себе внимание.

Кроме того, в романе Гофмана связующим звеном между прошлым и будущим выступает образ-призрак художника Франческо, который сопровождает своих потомков. Он является Медардусу в те моменты, когда тот собирается совершить преступление. Но этот же художник присутствует и как действующий пер-

¹⁸⁰ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.158.

¹⁸¹ Там же. – Т.3. – С. 156.

сонаж: он появляется в городе, где остановился главный герой, в качестве приезжего живописца, и Медардус посещает выставку его картин.

Традиции Гофмана у Толстого прослеживаются и в рассказе «Упырь» (1841), где русский писатель опирается на широкую литературную традицию, связанную с темой вурдалака, упыря, которая берет свои истоки из фольклора. Эти народные легенды были хорошо известны в литературной обработке («Кристалль» С.Т. Кольриджа, «Кармила» Д.Ш. Ле Фаню, баллада И.В. Гете «Коринфская невеста», которую А. Толстой сам перевел, новелла Э.Т.А. Гофмана «Вампиризм», «Гяур» Байрона, повесть Д. Полидори «Вампир», «Смарра, или Демоны ночи» Ш. Нодье, «Гузла» П. Мериме, «Влюбленная покойница» Т. Готье, «Киевские ведьмы» О. Сомова и другие).

Несомненно, повесть Толстого восходит к гофмановской традиции, имеет общую тематику и схожие стилистические черты. Однако критики заметили это не сразу. Так, В.Г. Белинский посчитал фантастику «Упыря» противоположной гофмановской фантастике, так как, по его мнению, фантастическое в «Упыре» проявляется только внешним образом, «незаметно, чтобы оно скрывало в себе какую-нибудь мысль»¹⁸².

Тем не менее в последующих критических работах все настойчивее звучит мысль о близости «Упыря» традиции Гофмана, о чем писали Н.И. Дюнькин и А.И. Новиков, А. Левинстим, И. Ямпольский, Л.П. Бельский и другие. Например, Д.Д. Языков отмечает использование А. Толстым гофмановского метода, который он «применил к русской обстановке»¹⁸³. С.А. Венгеров пишет, что Толстой использует в рассказе «фантастику в стиле Гофмана и дяди – воспитателя Толстого, Перовского-Погорельского»¹⁸⁴.

Современный исследователь А.А. Карпов в комментариях к изданию «Упыря» утверждает тесную связь рассказа «с фантастической литературой предромантической и романтической эпохи», и в частности с «Эликсирами дьявола» (1816)

¹⁸² Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Указ. соч. – Т. 5 – С.473-474.

¹⁸³ Языков Д.Д. Граф А.К. Толстой. – М., 1901. – С.19.

¹⁸⁴ Венгеров С.А. Указ. соч. – Т. 1. – С.10.

Э.Т.А. Гофмана¹⁸⁵. На сюжетное сходство с этим романом указывают также А.А. Полякова и О.В. Федунина: «Путешествие героя и возвращение его назад в Россию перекликается с сюжетной схемой “Эликсиров сатаны” Гофмана, где монах Медард путешествует из Германии в Италию и обратно»¹⁸⁶.

Рассказ Толстого «Упырь» имеет много общего с рядом новелл Гофмана: «Вампиризм», «Эпизод из жизни трех друзей», «Приключение в ночь под Новый год» и романом «Эликсиры дьявола». Вслед за Гофманом Толстой использует традиционное романтическое двоemiрие и двойничество. Общие черты также прослеживаются в проблематике произведений: теме родового проклятия, а также в ряде образов: inferнального персонажа – черта (Дапертутто – человек в домино), образ пунша (напитка), образ портрета, а также в сюжетных перекличках: мотиве брошенной невесты. Важной частью гофмановского стиля становится ирония, которая проявляется в приеме «оживления неживого» («ожившие» дверной молоток, кофейник).

В первую очередь в рассказе Толстого «Упырь» нашло воплощение романтическое двоemiрие, которое было присуще многим произведениям немецкого романтика. Герои Гофмана живут в реальном мире, но пересекаются с мифологическим, сказочным или потусторонним мирами. Так, например, inferнальные герои в новелле «Вампиризм» вмешиваются в жизнь обычных людей, нарушая ее естественное течение.

В рассказе «Упырь» действие происходит в мире реальном, но намеками утверждается существование мира inferнального – нечистой силы, упырей. Связь миров подтверждается материальным свидетельством – дощечкой с каббалистическими знаками, которую черт вручил Пьетро в знак заключенной сделки. Символическим связующим звеном между мирами становится образ дома Бригадирши, который объединяет три географических пространства: Россию, Италию и Грецию – и является, по мнению исследователя С.Ф. Васильева, «чертовым ме-

¹⁸⁵ Карпов А.А. Указ. соч. – С.664.

¹⁸⁶ Полякова А.А., Федунина О.В. Готическая традиция в прозе А.К. Толстого («Упырь») // Новый филологический вестник. – 2006. – № 1(2) – С.49.

стом», где «актуализируется непосредственная связь с адом»¹⁸⁷. Этот дом в России построен итальянским архитектором. В Италии же находится вилла Пьетро, которую называют чертовым домом. Она расположена на том самом месте, где некогда находился языческий храм, посвященный Гекате и ламиям, и символизирует собой врата в ад, поэтому на ней обитают нечистые духи, привидения и вампиры: «Многие пещеры и подземельные ходы этого храма <...> ведут глубоко в недра земли, и древние думали, что они имеют сообщение с тартаром»¹⁸⁸. Толстой поясняет, что ламии, или эмпузы, имеют сходство с нашими упырями и «...поныне еще бродят около посвященного им места, принимая всевозможные виды, чтобы заманивать к себе неопытных людей и высасывать из них кровь»¹⁸⁹.

Переход из мира реального в мир мифологический в рассказе «Упырь» Толстого осуществляется с помощью пунша. По свидетельству Владимира, три друга, ночуя на вилле, выпивают пунша, который порождает галлюцинации: «Я ж в этом вполне уверен, ибо у меня от одного стакана закружилась голова, а Антонио начал шататься и даже упал на совершенно ровном месте»¹⁹⁰. Друзья находятся в отдельных комнатах и видят разные события: Рыбаренко является Владимир, который уговаривает обнять его. Владимиру кажется, что он убивает Антонио. Антонио же отправляется в Грецию на суд трех богинь.

То же самое мы наблюдаем у Гофмана. В новелле «Приключение в ночь под Новый год» Юлия дает Эразму дьявольский напиток: «Посреди подноса, меж бокалов с горячим пуншем играл и искрился прекрасный хрустальный фиал, по видимости, тоже с пуншем. И вот Юлия выбрала именно этот хрустальный кубок, сверкающий странными огнями, и поднесла его мне» (Гофман, т. 1, с. 267). Напиток оказывает дурманящее действие: «Кубок был выпит до дна, и в тот же миг я неведомым образом перенесся в маленькую комнатку, озаренную одиноким огнем алебастрового светильника» (Гофман, т. 1, с. 267).

¹⁸⁷ Васильев С.Ф. Проза А.К. Толстого: направление эволюции и контекст. – Ижевск, 1989. – С.29.

¹⁸⁸ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.49.

¹⁸⁹ Там же. – Т. 3. – С.49.

¹⁹⁰ Там же. – Т. 3. – С.64.

Двоемирие в творчестве Гофмана, как правило, связано с переплетением нескольких сюжетных линий, оно порождает многочисленных двойников, что приводит к запутыванию читателя. Например, в романе «Эликсиры дьявола» Гофман настолько раздваивает персонажей, создавая им двойников, что сами герои порой перестают понимать, кто они есть на самом деле. Медардус переодевается в Викторина, Викторин – в монаха Медардуса, появляется еще один двойник, похожий на них обоих. Медардус же выдает себя за Леонарда Крчинского и так далее. Ситуация осложняется историей грехопадения рода художника Франческо и рассказом о судьбе нескольких поколений его рода. Связующим звеном между этими поколениями является образ Художника, от которого пошел родовой грех, а также образы-символы роза и крест, сопровождающие героев. Кроме того, важное символическое значение имеет образ ножа, возникающий в руках потомков в самые ответственные моменты, как знак судьбы и искупления родового греха кровью.

Толстой вслед за Гофманом соединяет несколько сюжетных линий, в которых принимают участие три поколения семьи Островичевых: Марфа – Амвросий, Пьетро – Прасковья Андреевна, Даша и Руневский. Толстовская манера повествования создает ощущение двусмысленности: автор сначала нагнетает обстановку таинственностью, а затем дает конкретные факты, которые весьма убедительно объясняют происходящее, ставя под сомнение мистическую подоплеку. Однако, видимые последствия контакта с миром inferнальным (шрам на шее, доска с каббалистическими знаками и другие) тоже сохраняются. Эта особенность была также подмечена А.А. Поляковой и О.В. Федуниной: «Во всем тексте повести нет ни одного явного свидетельства вторжения злых сил в мир людей. Все упоминающиеся случаи такого рода скрыты под маской предположения, сна, бреда безумца, сомнительного предания или легенды»¹⁹¹.

Как Гофман, Толстой в своем рассказе поднимает проблему родового проклятия, связанную с событиями, произошедшими со старшими членами семьи:

¹⁹¹ Полякова А.А., Федунина О.В. Указ. соч. – С.47-61.

«Дашина бабушка, урожденная Островичева, происходит от древней венгерской фамилии <...> Ostoroviczy. Герб ее был: черная летучая мышь в красном поле. <...> Марфа Ostoroviczy, супруга последнего барона этого имени, женщина необыкновенной красоты, но жестокого сердца, пленилась наружностью и воинскою славой Амвросия Tellara. <...> В одну ночь она впустила его в замок и с его помощью задушила мужа. Злодеяние ее, однако, не осталось без наказания, ибо рыцарь Амвросий, видя замок Ostoroviczy в своей власти, последовал голосу врожденной ненависти и, потопив в Дунае всех приверженцев своего врага, предал его замок огню»¹⁹². Клеопатра Платоновна подтверждает правдивость этой легенды: «...уверяю вас, что преступление Марфы было наказано почти на всех ее потомках. Многие из них уже в России умерли насильственной смертью, другие сошли с ума, а наконец, тетушка бригадирши <...>, будучи невестою ломбардского дворянина Пьетро д'Урджина...»¹⁹³ и умирает с горя вскоре после того, как ее жених исчезает.

Проблема родового греха лежит и в основе романа Гофмана «Эликсиры дьявола», где над родом художника Франческо довлеет родовой грех. Его потомку Медардусу предначертано искупить этот грех, для этого он должен пройти путь от непорочности к греху, а затем к святости. Этот путь олицетворяет судьбу не только одного героя, но и всего рода. Тема родового греха у Гофмана, несмотря на запутанность сюжета, имеет четкую концепцию и в конце романа находит логическое завершение. Налицо не только сходство, но и различие. У А. Толстого тема родового проклятия не имеет однозначного решения, так как к легенде рода Островичевых примешивается история Пьетро, продавшего душу дьяволу. Линия греха Пьетро завершается разбитием каменной доски с кабалистическими знаками, которую ему ранее вручил черт. Сюжетная линия же Островичевых, кроме самоубийства Рыбаренко, обручения Даши и намека на укусы ее вампирами, так и остается непроявленной.

¹⁹² Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.59-60.

¹⁹³ Там же. – Т. 3. – С.60.

В рассказе «Упырь», по мнению главного героя Рыбаренко, Бригадирша имеет виды на свою внучку Дашу. Возможно, А. Толстой почерпал мотив кровного вампиризма из новеллы Гофмана «Вампиризм», с которой налицо сюжетное сходство: к графу Ипполиту приезжают дальние родственники: баронесса-вампириша со своей дочерью Аврелией. Гофман подчеркивает противоестественную природу баронессы: «Он схватил руку баронессы, но в тот же миг почувствовал, что у него точно слова оборвались на языке и холод пробежал по жилам. Рука баронессы судорожно стиснула его пальцы, точно рука мертвеца, и вся она, мгновенно переродившись, вдруг взглянула на него неподвижным, мертвым лицом» (Гофман, т. 4(2), с. 404). Баронесса встречается с Урианом – незнакомцем лет около сорока, который «сохранил вполне юношескую свежесть и вообще мог называться красавцем, но, несмотря на это, он был всегда противен Аврелии, в особенности своими манерами, которые <...> обличали в нем необразованного, грубого человека» (Там же, с. 405). Аврелию пугали взгляды, которые незнакомец порой кидал на нее, они приводили ее в невыразимый ужас. Следует отметить, что Гофман неслучайно дает такое имя герою: Уриан – имя черта на нижненемецком диалекте, тем самым автор намекает на его inferнальную природу.

У Толстого в рассказе «Упырь» мы находим подобного персонажа. Бригадирша состоит в дружбе с неким Теляевым, который, по словам Рыбаренко, «относится к самой лютой породе упырей». На латах Теляева изображен филин, и на шлеме его торчат филиновы крылья. Бригадирша и Теляев, как у Гофмана, выбирают себе в качестве жертвы молодую девушку – Дашу. Однако Толстой и Гофман решают эту сюжетную линию по-разному: Аврелия в финале становится вампиршей и пьет кровь мертвецов. А. Толстой же до конца повести не проясняет, были ли Теляев и Бригадирша упырями или нет. С Дашей он тоже ограничивается лишь намеком, что у нее остается шрам на шее.

В рассказе «Упырь» А. Толстого связующим звеном между двумя поколениями является портрет Прасковьи Андреевны, родственницы Даши, которая умерла при загадочных обстоятельствах. Этот портрет отличается предельной реалистичностью и является двойником Даши: «Руневского поразила женский

портрет (Прасковья Андреевна). <...> То была девушка лет семнадцати, в платье на фижмах с короткими рукавами. <...> Если бы не старинное одеяние, он бы непременно принял этот портрет за Дашин. Тут были все ее черты, ее взгляд, ее выражение»¹⁹⁴. Тема портрета широко разрабатывалась и Гофманом. В романе «Эликсиры дьявола» портрет, на котором запечатлена святая Розалия – Венера, является ключевым в развитии сюжета. Именно с него начинается грехопадение рода Франческо. Женский образ, изображенный на нем, имеет очевидное сходство с потомками рода Франческо, поэтому Аврелия является живым воплощением этого портрета. Другой пример «ожившего» портрета у Гофмана мы находим в новелле «Ошибки»: «Когда моя мать стала смотреть на портрет с любовью и нежностью, то прекрасные черты портрета стали заметно оживляться, и, наконец, из рамы вышла прекрасная величественная женщина – это была моя бабушка»¹⁹⁵.

С портретом у Толстого связан мотив брошенной невесты. Тетушка Сугробиной, будучи еще очень молодой, должна была выйти за богатого иностранца, но «...за день перед свадьбою жених исчез, а бедная невеста занемогла от горести и вскоре умерла (по слухам – отравилась)»¹⁹⁶. Руневский, ночуя в комнатах Прасковьи Андреевны, видит ее привидение: «На ней [Даше] было совершенно такое платье, как на портрете Прасковьи Андреевны; розовый букет был приколот к ее груди, и в руке она держала старинное опахало»¹⁹⁷. Возможно, Толстой заимствует эту историю из «Эпизода из жизни трех друзей» Гофмана, где речь идет о тетке одного из героев (Александра), которая была помолвлена, но в день свадьбы так и не дождалась жениха. С тех пор в этот день она наряжалась в подвенечное платье и ждала суженого. После смерти тетушки Александр поселился в ее комнате, где висел портрет невесты, и ровно в 12 часов перед ним появилось привидение: «В тот же миг от стены отделилась и заковыляла высокая белая фигура, ...» (Гофман, т. 4 (1), с. 104). Примечательно, что заканчивается эта сюжетная линия у обоих авторов одинаково – через женитьбу портрета. У Гофмана Александр проводит

¹⁹⁴ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С. 21.

¹⁹⁵ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. – СПб, 1885. – Т. 6. – С.287.

¹⁹⁶ Там же. – Т. 3. – С.22.

¹⁹⁷ Там же. – Т. 3. – С.23.

венчальный обряд в комнате тетушки перед портретом, после этого привидение исчезает. У А. Толстого слова из книги во время гаданья указывают на тот же исход: «...Дотоль, пока замуж портрет не пойдет, Невеста из гроба не встанет...»¹⁹⁸. Именно так и происходит: Даша обручается тем самым кольцом, которое Дон Пьетро подарил своей невесте Прасковье Андреевне, и проклятие теряет свою силу.

Гофмановские черты можно проследить у Толстого и в двойственности женского образа. Три друга перед посещением дьявольского дома в Италии знакомятся с Пепиной, которая затем оказывается девушкой с гитарой с фрески, а затем языческой богиней Юноной. Такое раздвоение мы наблюдаем в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», где перед нами несколько воплощений героини: Венера – Розалия – Аврелия, причем героиня сочетает в себе и божественное, и порочное. Подобной двойственностью отличается и Юлия в новелле «Приключение в ночь под Новый год», которая в Италии предстает как Джульетта, а в Германии – как Юлия. Она обладает красивой внешностью, но душа ее злая: «Помедлив на пороге, Юлия обернулась и взглянула на меня, и в тот же миг мне почудилось, будто это ангельское, полное юной прелести личико вдруг исказилось язвительной гримасой» (Гофман, т. 1, с. 266). Именно так воспринимает сын Пьетро на стене картину *al fresco* с женщиной, играющей на гитаре: «Несмотря на красоту лица, в глазах ее было что-то столь неприятное и даже страшное, что он немедленно приказал ее закрасить. Через несколько времени увидели ту же фигуру на другом месте; ее опять покрасили; но не прошло двух дней, как она еще явилась там же, где была в первый раз»¹⁹⁹.

Стилистическое сходство между Гофманом и А. Толстым проявляется в использовании созидательной гофмановской иронии, которая трагическое превращает в комическое, как в новеллах «Принцесса Брамбилла», «Повелитель блох» и других. Например, в одном из эпизодов Пьетро д'Урджина спорит с чертом: «...один был в халате и в ночном колпаке, а другой в черном домино и маске.

¹⁹⁸ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С. 19.

¹⁹⁹ Там же. – Т. 3. – С.33-34.

Оба путешественника спорили между собой <...>. Наконец человек в домино схватил человека в халате и с исполинской силой потащил его за собой <...> Встреча эта, заключающая родственник, ясно доказывает, что дон Пьетро не умер, а только отлучился на время из Комо в Неаполь»²⁰⁰.

Гофман тоже постоянно играет с читателем, сначала он нагнетает мистику, а потом разбавляет ее иронией, так что становится непонятно, что правда, а что вымысел. Например, Марцелл (один из друзей) в «Эпизоде из жизни трех друзей», сняв одну комнату, как и Александр, ночью видит привидение: «Длинная, худая фигура со смертельно бледным, странно искаженным лицом <...>. Белая рубашка закрывает плечи, а грудь совершенно открыта и кажется окровавленной» (Гофман, т. 4 (1), с. 112). Но этим призраком оказывается безумный сосед, и мистика сразу же исчезает.

В своих произведениях Гофман часто использовал прием одушевления предметов, который нашел яркое воплощение в русской литературе. Например, в новелле «Приключение в ночь под Новый год»: «Тут все сахарные фигурки в витрине ожили, стали комично шевелить ручками и ножками, а марципановый советник юстиции засеменил мне навстречу» (Там же, с. 276). Или же, наоборот, переход от живого к неодушевленному, когда человек растрчивает свою целостность, свое «Я», а предметы начинают этим пользоваться, вытесняя его из жизненного пространства: «Каких только зацепок не напридумывал для нас черт, всюду они - на стенах комнат и беседок, на увитых розами живых изгородях, и всякий раз, проходя мимо, мы оставляем на этих зацепках частицу нашего бесценного “Я”. Похоже, господа, каждый из нас понес утрату таким именно образом, вот и я для начала лишился нынешней ночью плаща и шляпы, они, да будет вам известно, попались на крючок и висят сейчас в передней у советника юстиции!» (Там же)

У А. Толстого в рассказе «Упырь» вслед за Гофманом появляются бытовая фантастика и ожившие предметы: «Я очутился в Китайской комнате, возле круг-

²⁰⁰ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.62.

лой залы. Меня окружила толпа фарфоровых кукол, фаянсовых мандаринов и глиняных китаек, которые с криком: “Да здравствует наш император, великий Антонио-Фу-Цинг-Танг!” - бросились меня щекотать. <...> Маленькие их ручонки влезали мне в нос и в уши, я хохотал как сумасшедший»²⁰¹. Однако, налицо не только сходство, но и различие: Толстой с помощью этого приема описывает только мифологический мир, в котором, как у Гофмана, фантазия не имеет границ, а в мире реальном – все упорядоченно и реалистично.

Общие черты у Гофмана и Толстого можно проследить и на уровне персонажей: образ человека в домино в повести «Упырь» напоминает Дапертутто из новеллы «Приключение в ночь под Новый год» Гофмана. Дапертутто (dapertutto) в переводе с итальянского обозначает – «езде, повсюду», он появляется неожиданно, в каком бы месте не происходило повествование. Его отличительными чертами являются ярко-красный сюртук с блестящими стальными пуговицами, напоминающий костюм домино и злобно-отвратительное лицо: «...высокий, сухопарный человек с ястребиным носом, сверкающими глазами и тонкими губами, искривленными в язвительной гримасе...» (Гофман, т. 1, с. 281) Дапертутто олицетворяет собой злое, дьявольское начало и является слугой темных сил.

У Толстого же – это высокий человек в черном домино и в маске, по мнению местных жителей в Италии, – англичанин. Он является представителем нечистой силы, его образ мелькает и в итальянских эпизодах, и в русских. Он как бы является одним из главных связующих звеньев между ними: «Внезапно обои раздвинулись, и из потаенной двери вошел в комнату высокий человек в черном домино и в маске, при виде коего Руневский тотчас догадался, что это тот самый, которого видел Антонио на вилле дон Пьетро д’Урджина. <...> Он громко вскрикнул и рванулся соскочить с дивана, но на него сверкнули маленькие белые глаза черного домино и пригвоздили его на месте»²⁰².

²⁰¹ Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1964. – Т. 3. – С.47.

²⁰² Там же. – Т. 3. – С.55.

Таким образом, гофмановская традиция, несомненно, нашла отражение в творчестве А.К. Толстого в драме «Дон Жуан», где русский писатель вслед за Гофманом продолжает поэтизацию образа Дон Жуана в романтическом ключе, в рассказах «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» и в отрывке «Амена». В рассказе Толстого «Упырь», который имеет общие черты с рядом новелл Гофмана «Вампиризм», «Эпизод из жизни трех друзей», «Приключение в ночь под Новый год» и романом «Эликсиры дьявола», гофмановские черты отражаются комплексно в виде романтического двоемирия и двойничества, сходной проблематике произведений (родовое проклятие), в ряде образов (инфернальный персонаж – черт (Дапертутто – человек в домино), образ пунша, образ портрета), а также в сюжетных переключках (мотив брошенной невесты). Важной частью гофмановского стиля становится ирония, которая проявляется в приеме «оживления неживого». Отрывок «Амена» имеет сходства с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», где Толстой вслед за немецким писателем, поднимает проблему противостояния христианства и язычества и развивает сюжет вероотступничества.

§3. «Зеркальность» как структурный элемент «гофмановского комплекса» в цикле рассказов З. Гиппиус «Зеркала»

Интерес к творчеству Гофмана, продолженный А. Толстым, 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. Одним из первых символистов, кто обратился к приемам Гофмана, стала З. Гиппиус. В цикле рассказов «Зеркала» русская писательница использует традиционные романтические образы и мотивы: двоемирие, оппозицию «живое» – «неживое», образ зеркала как способ создания другой реальности. Проблема механизации жизни и человека, ставшая, по мнению символистов, одной из главных

в современном обществе, проявляется в образах-символах маски, куклы и двойника, которые подменяют человека.

В основу своего цикла «Зеркала» Гиппиус кладет образ зеркала, семантика которого как символа границы между взаимодействующими мирами восходит к Гофману. За этим образом подтягиваются остальные черты гофмановской поэтики, отражающие современные проблемы конца XIX – начала XX веков в творчестве Гиппиус, которые по своему мироощущению восходят к романтикам: призрачность современной реальности, проблема бездуховности современного мира, одиночество души, прославление мира нездешнего, поиск новых идеалов. На романтический характер первых сборников Гиппиус указывает и В. Брюсов, который утверждает, что в рассказах раннего периода у нее в центре повествования герои, живущие «исключительными эмоциями, какими-то смутными влечениями души»²⁰³. Гиппиус пишет несколько рассказов в цикле «Зеркала» в рамках гофмановской традиции: «Зеркала», «Среди мертвых», «Сумерки духа», «Луна», «Ведьма» и другие.

В первую очередь Гиппиус в своем цикле использует одно из ключевых понятий романтизма – двоемирие, опираясь при этом на гофмановскую традицию. Немецкий романтик в своих произведениях разрушает традиционное двоемирие: мир реальный у него проникает в мир идеальный и наоборот, в результате происходит развенчание мира идеального, как в новелле «Повелитель блох», где мир мифический становится частью мира реального и герои находят свою любовь в обычном мире. Символисты продолжают развивать эту идею и воспринимают мир идеальный лишь как отражение мира реального, поэтому гофмановские традиции становятся для них особенно актуальными.

Одним из главных способов увидеть другую реальность было для Гофмана зеркало или стекло. Так, в новелле «Песочный человек» Натанаэль попадает под влияние стекла в мир, где кукла Олимпия кажется ему живой. Позже такое метафизическое пространство стало именоваться «зазеркальем». Благодаря Гофману

²⁰³ Брюсов. В. Русские символисты [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=7358860.

образ зеркала становится концептом, получив новое смысловое наполнение в эпоху Серебряного века.

В рассказе Гиппиус «Зеркала» образ зеркала – один из центральных, через него актуализируются другие элементы «гофмановского комплекса». Гиппиус обращает внимание на то, что жизнь человека протекает в особом пространстве, которое представляет собой мир зазеркалья или отражения в зеркале. Он является метафорой пустоты и ничтожности внутреннего мира героев. Ян воспринимает реальный мир как отражение. Ему кажется, что этот мир иллюзорный, поэтому он боится его и потерялся между мирами.

Одна из главных проблем рассказа – бездуховность современного общества, где человек перестает сопереживать другому, одевает маску равнодушия, превращаясь в куклу. Такой мир абсурден, так как «живое» в нем поглощается «неживым». Особенно ярко это проявляется в описании психбольницы, которая выступает символом современного «мертвого» общества: «Этот дом был не мрачен и не весел – он был похож на труп. Большой, окоченевший труп с незакрытыми, но невидящими глазами, с серыми тенями и грязными налетами на холодном теле»²⁰⁴. Это место, где человек теряет душу. Создается впечатление, что в психбольницу попадают нормальные люди, а там они превращаются в бездушных кукол: «Разве я виновата, что мое тело чувствует? Они пользуются – и мучат»²⁰⁵ или «Если можешь, возьми меня, освободи! Ведь я человек, я не виновата, что могу мучиться...»²⁰⁶ – говорит Вера. В больнице люди постепенно утрачивают и человеческий облик. Например, вот как описывается дочка чиновницы: «Лицо худое, как у черепа, обтянутое черной кожей, выражало немое, окаменевшее страдание. <...> Маленькая головка качалась на очень длинной, тонкой, как стебель, шее...»²⁰⁷ И работники, и пациенты больницы напоминают автоматы: «Ян опять обратился к сиделке с лицом деревянным и ожесточенным»²⁰⁸ или «Серые фигу-

²⁰⁴ Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. – М., 2001-2013. – Т. 2 – С.13.

²⁰⁵ Там же. – Т. 2. – С.16.

²⁰⁶ Там же. – Т. 2. – С.16.

²⁰⁷ Там же. – Т. 2. – С.27.

²⁰⁸ Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т. 2 – С.14.

ры, бесконечные, маленькие и большие, юркие и медленные, наполняли коридор, теснясь и толкая друг друга»²⁰⁹.

Гофман стал одним из первых писателей, у кого нашла отражение проблема превращения человека в автомат, причина которой, по его мнению, в самой действительности, разрушающей человеческую личность. По мнению В.В. Ванслова, «Эгоистическое бездушие в моральном смысле художественно трансформируется романтиками в бездушие в физическом смысле, и механизм-автомат становится образной формой выражения характерных черт современного человека»²¹⁰. Очень точно формулирует процесс механизации человеческой личности в эстетике Гофмана исследователь Н.А. Жирмунская: «...ложные идеи обретают гипнотическую власть над человеческим сознанием, парализуют волю, толкают на непредсказуемые, порою роковые поступки. Мертвый предмет, построенный на основе физических законов, “хватает” живое существо. Тем самым стирается грань между живым и неживым в окружающем мире, пограничной зоной становится психика человека с ее непознанными “безднами”, точка пересечения физических и духовных начал»²¹¹.

В рассказе «Зеркала» Гиппиус дает свое объяснение причинам утраты людьми души, превращения их в куклы, автоматы. Это становится понятно из слов сестры Яна – Веры, которая считает, что все люди – это только отражения великого Духа, и эти отражения разные: кривые, косые, ясные, мутные и т.д. Зеркало – это ворота в другой мир, а телесная оболочка человека – это место, где скрываются души людей, которые являются отражением: «...кругом отражения, и выйти из них, из отражений, нельзя, пока зеркало не разбилось...»²¹²

Мир, где живут герои, лишен душ, они прячут свои чувства за оболочкой отражений, поэтому не умеют любить. Например, Раиса оставляет Яна, отдав предпочтение в последний момент Игнатию, а затем, когда получает свободу по-

²⁰⁹ Там же. – Т.2. – С.15.

²¹⁰ Ванслов В.В. Указ. соч. – С.88.

²¹¹ Жирмунская Н.А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах. – СПб., 2001. – С.394.

²¹² Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т.2 – С.43.

сле смерти мужа, вновь бросает его. Ее любовь, о которой она сама говорит, больше похожа на игру, эксперимент. Неудивительно, что Ян боится мира реального, так как он так же обманчив, как и мир отражений: «– Вот вы купаться ходили, – продолжал Ян, – верно, видели свое лицо в воде. Видеть можно, а попробовали пощупать? Все и разлетелось»²¹³.

Другой причиной механизации человека, по мнению Гофмана, становятся автоматы, которые вытесняют все живое вокруг и пытаются завладеть человеческой душой. «Живое» у Гофмана теряет жизненные силы и заменяется искусственным, «мертвым». Эта проблема поднимается немецким романтиком и в других новеллах, например, «Песочный человек», «Выбор невесты». Произведения Гофмана наполнены искусственными куклами, автоматами, марионетками, которые символизируют мертвенность жизни. Трагизм ситуации в том, что они пытаются влиять на живых людей, подчиняя их себе. Один из героев новеллы Гофмана «Автоматы» восклицает: «... в высшей степени отвратительны подобные куклы. Они не столько следуют своим человеческим образцам, сколько передразнивают их» (Гофман, т. 4 (1), с. 300). Человек же в этой ситуации утрачивает душу и сам превращается в автомат, с которым начинают обращаться как с неживым предметом или как с куклой.

У Гиппиус в рассказе «Зеркала» можно наблюдать и такой тип механизации человека. С той лишь разницей, что люди, ставшие автоматами, пытаются управлять другими, в ком еще жива душа. Например, Самохин и Ян выступают в рассказе как двойники друг друга, где Ян – «живое» начало, а Самохин – «неживое». Самохин пытается доминировать над Яном: «Ян видел, что хочет с ним сделать Самохин. Ему было мало отнять у него душу Раисы, он хотел идти до конца, сделать Яна вечным свидетелем этой победы, которую он считал полной. Жертва была еще жива...»²¹⁴ Самохин управляет Яном, он нужен Самохину как зеркало, чтобы отражать его чувства, так как у Самохина чувств нет, он – кукла, бесчувственный автомат: «Последнее время Игнатий почти беспрестанно бывал у Яна,

²¹³ Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т. 2. – С.22.

²¹⁴ Там же. – Т. 2. – С.49.

точно уже не мог без него обходиться»²¹⁵ или «Игнатий всегда со мной ... не то что насмешки, а так, точно злость свою на мне хочет сорвать. И оскорбляет ... Но он не на меня зол, а на себя, и когда оскорбляет, ему легче...»²¹⁶

Оппозиция «живое» – «неживое», которая восходит к поэтике Гофмана, в творчестве Гиппиус является ярким авторским приемом. При этом элементы оппозиции, как у Гофмана, нередко меняются местами: «живое» становится подобно «неживому» – (кукольность Раисы), а «неживое» продолжает жить (бабушка), либо живое растрчивает свою энергию на неживое. Например, Ольга, полная любви к жизни, тратит свои силы на уход за неживым (бабушка), а бабушка утратила душу, превратившись в неживой предмет, в «бесчувственное существо». Гиппиус, описывая ее, специально делает акцент на ее мертвенность: «... желтое, как пергамент, лицо выражало спокойствие и сосредоточенность смерти. Запавшие, остановившиеся глаза, чуть прорезанные, как щелки, не смотрели и не видели. Холодоватая рука была неподвижна в руке Игнатия»²¹⁷. Бабушка стала символом бездуховности современного человека, она превратилась в куклу – души нет, а тело живет. Эффект описания усиливается при сравнении бабушки с обликом Веры после смерти: «С первого взгляда было видно, что это труп. Тускло-желтый свет сквозь решетчатое окно падал прямо на неподвижную голову с редкими, полуседыми, точно похолодевшими волосами и мертвой, белой кожей между ними. Лицо снеговое, с темным, полуоткрытым ртом, застыло в выражении равнодушия»²¹⁸.

В мире, который Гиппиус создает в своем рассказе, все абсурдно: «неживое» управляет «живым», «живое» подавляется «мертвым», и настоящие чувства теряют смысл. Неудивительно, что герои познают друг друга через отражение в зеркале. Например, именно так начинается знакомство Яна с Раисой. Героиня кажется ему призрачной: «Я не знал, что это отражение, я думал, что это вы сами. Вы были совсем живая, я даже могу вообразить, что вы – это отражение, а на-

²¹⁵ Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т. 2. – С.30.

²¹⁶ Там же. – Т. 2. – С.28.

²¹⁷ Там же. – Т. 2. – С.7.

²¹⁸ Там же. – Т. 2. – С.44-45.

стоящая вы – вон там, в зеркале»²¹⁹. Раиса предстает в рассказе нереальной, раздвоенной: «Он увидел, как мелькнула там тень Раисы, девушки в черном платье, и тотчас же она подошла к ним живая...»²²⁰.

Традиция воспринимать возлюбленную как иное «Я» или как отражение, появляющееся в зеркале, восходит к Гофману. В «Золотом горшке» Ансельм видит змейку Серпентину в изумрудном зеркале архивариуса Линдгорста, и Веронике возлюбленный предстает как изображение в зеркале, подаренном колдуньей. Гофман даже в финале своей новеллы иронизирует, что ему – рассказчику – по воле «лукавых духов» является в блестящем, гладко полированном металле «...только свое собственное “Я” – «бледное, утомленное и грустное как регистратор Геербрандт после попойки» (Гофман, т.1, с.258).

В рассказе Гиппиус Раиса изображается как бездушное существо, что подчеркивается Яном: «Но вы мое оскорбление не можете чувствовать, мою боль. Вы только свою. А я боль другого могу почувствовать, почти как свою»²²¹. Самохин также называет Раису бессердечной и злой. Это подтверждается и ее поступками, например, она бросает свою младшую сестру с лестницы в детстве. Раиса является символом духовной пустоты. Неслучайно в реальной жизни она кажется меньше, чем отражение в зеркале. Она играет чувствами Яна и Самохина, сталкивая их.

Раиса отражает переживания Самохина и Яна, как зеркало. Она в рассказе противопоставлена Ольге. Ольга – земная, пышущая здоровьем и любящая все живое: растения, животных, людей. Раиса же, по словам Яна, – «иное существо», почти не живое, как отражение в зеркале. В разговоре с Ольгой Раиса пытается вырвать от Ольги признания того, в каких отношениях она находится с Яном, обвивает девушку «цепкими» руками и колет ее острым перстнем. Раиса пытается заглянуть в душу Ольге, изучая ее отражение в зеркале: «– Ты видишь себя часто в зеркале? Ты знаешь ли, какая ты хорошенькая? Он именно такую должен лю-

²¹⁹ Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т. 2. – С.26.

²²⁰ Там же. – С.38.

²²¹ Там же. – Т. 2. – С.32.

бить, беленькую, пухленькую. <...> – Знаешь, мне самой тебя зацеловать, защекотать хочется... Вон какая у тебя складочка под шейкой...»²²² Однако Ян по своему любит Ольгу не за ее физическую привлекательность, а за ее чистую душу: «... я ее обожаю, у нее душа ясная, как зеркало...»²²³

В мире зеркал отражается душа человека, которую в реальной жизни увидеть нельзя. Реальные же предметы предстают в зеркале как «мертвые», так как в зеркальном мире они бездушные: «Стекло было гладкое, ясное и холодное, и в нем с той же отчетливостью, как за минуту перед тем фигура девушки – отражались теперь мертвые и неподвижные предметы»²²⁴. Именно через зеркало герои узнают настоящие чувства, которые испытывает другой, в нем они читают душу друг друга: «Он хотел крикнуть, что это слишком, что у него нет сил... и в то же мгновение, случайно взглянув прямо перед собой, увидел в зеркале глаза Раисы. Она думала, что ее никто не видит, и не скрыла взора. Взор был тот же, нежный и смущенный, каким Ян видел его вчера, в аллее, и ночью, во сне»²²⁵.

Рассказ заканчивается символически: Ян остается без Раисы, символизирующей зеркальный мир, и отказывается вернуться к Ольге, которая воплощает земной мир, он зависает между мирами, между небом и морем: «Недвижно лежало море, как громадное ясное зеркало, а над ним, повторяясь в нем, расстилалась бледная лазурь, и проносился небесный дым легкой полосой»²²⁶.

По принципу романтического двоимирия построен и рассказ Гиппиус «Живые и мертвые». Мир реальный в сознании героини противопоставлен миру мертвых, в котором живут их молодые души. Они для нее вечно прекрасные, так как лишены телесности: «Шарлотта боялась мертвых, но любила их бесплотных. Они сопровождали ее в сознании “вечно живые, неподвластные времени”»²²⁷. Она создает свой мир, где «мертвые» становятся «живыми», а «живые» раздражают ее «суетливой глупостью».

²²² Гиппиус З. Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч. – Т. 2. – С.40.

²²³ Там же. – Т. 2. – С.47.

²²⁴ Там же. – Т. 2. – С.26.

²²⁵ Там же. – Т. 2. – С.49.

²²⁶ Там же. – Т. 2. – С.57.

²²⁷ Там же. – Т. 2. – С.86.

Шарлотта изображается на контрасте с сестрой Каролиной, которая «высокая», «румяная», «хохотунья». Шарлотта же «бледна, невесела, худощава и мала ростом»²²⁸. Про нее говорили, что она словно бестелесная, «какая-то неживая», «до нее дотронуться страшно: точно фарфоровая, того и гляди разобьется»²²⁹. Предметы живого мира она воспринимает как бездушные. Например, она ломает фарфоровый венок невесты Альберта, так как ей кажется, что он душит живые цветы, посаженные ею, или у нее создавалось впечатление, что памятник инженеру давил на могилу детей: «Затейливый, высокий и тяжелый памятник, все эти цепи и колеса, которыми когда-то занимался инженер...»²³⁰ и крест, напоминающий виселицу. Она защищает своих любимых близнецов, умерших в два года, могила которых по соседству от этого громоздкого памятника.

Шарлотта влюбляется в романтического юношу, умершего художника Альберта Рено, который становится для нее ближе и роднее, чем живые люди, привязанные к миру вещей, поэтому неспособные на глубокие чувства. Она видит мир в голубом свете – цвете неба, мечты – через голубую полосу стекла в окне. Голубой в рассказе выступает как антитеза красному цвету, который символизирует мир реальный. Через него смотрят в окно ее отец и сестра. Красный цвет ассоциируется у Шарлотты с кровью, плотью, которые она боится. Она пугается «пунцовых губ» своего жениха и красного цвета лица своего отца, который становился таким в гневе («Иван Карлович вышел... с багровыми полосами на лице»²³¹). У нее вызывает отвращение ее жених – сын мясника, юноша кровь с молоком, который любит кровь и плоть. В его лавке «пахло кровью и только что раздробленными костями, <...> и весели светло-красные трупы быков»²³². Шарлотта называет его быков «мертвецами» и не может представить, как ей жить в его доме, пропитанном этим запахом. Таким образом, в рассказе «Живые и мертвые» Гиппиус в качестве идеального мира предлагает иной вариант – мир вечных умерших душ, и

²²⁸ Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.84.

²²⁹ Там же. – Т. 2.– С.84.

²³⁰ Там же. – Т. 2. – С.87.

²³¹ Там же. – Т. 2. – С.89.

²³² Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.93-94.

Шарлотта выбирает голубой мир мечты, где она соединяется с любимым и обретает свое счастье.

Образ зеркала является одним из главных и в рассказе «Луна», где герой – крайне одинокий человек. Женщина, которую он любит, мучает его своей холодностью (кукла). Зеркала же помогают ему создать другую реальность: «В обоих концах продолговатой комнаты было два больших зеркала, тоже со стеклянными, узорными рамами. Зеркала нескончаемо углубляли комнату, повторяя каждое в себе и ее, и ее повторение в противоположном зеркале, и опять обратно»²³³. Степан Маркович с помощью зеркал создает своих двойников, которые помогают ему бороться с одиночеством: «Каждый вечер, возвращаясь от обеда, он ходил вот так, по своей длинноватой комнате, устланной темным и толстым ковром. В те минуты, когда одиночество особенно пугало и давило Вальцева, – он любил вдруг увидеть собственное отражение в зеркале, в реке, даже в окне дома или магазина: ему сейчас же становилось легче, он сам не знал, почему»²³⁴.

Двойник – типичный образ Гофмана, который отражает идею расщепленного сознания современного человека и ассоциируется с врагом. В романе «Эликсиры дьявола» Гофман создает образ Медардуса, которого разрывают внутренние противоречия, в результате чего у него появляется несколько двойников. Гофман считает, что задача его героя – обрести единство, избавившись от двойников. В эпоху символизма отношение к двойнику меняется. Гиппиус одна из первых создает новый тип двойника – друга, который помогает человеку избегать одиночества в этом равнодушном мире.

Вальцев – типичный романтический герой Гофмана – музыкант, который чувствует себя чужим в мире реальном: любимая женщина его бросает, а нелюбимая шантажирует вместе со своей семьей, пытаясь женить его на себе. Он даже перестает писать музыку. Единственным его утешением становится сказочный мир луны. Он любит наблюдать не только за ней, но и за ее отражением в канале: «Вальцев следил, как плывет вверх, бледнея, холодея и уменьшаясь, ее молодое

²³³ Там же. – Т. 2. – С.151.

²³⁴ Там же. – Т. 2 – С.151.

серебряное тело. Озаренные небеса просторно раздвинулись. Замерцавшие, было, звезды стерлись, уступая дорогу одинокой царице. <...> Вот сейчас она подымет-ся выше, еще выше и заглянет в тяжелое зеркало канала...»²³⁵ Он даже специально приезжает в Венецию ради луны. В данном случае воды канала выступают как зеркало для отражения мира идеального. Этот прием также восходит к эстетике романтизма, в которой картины отраженного водой пейзажа выполняют функцию связи происходящих в эмпирическом мире событий с «параллельным» измерением реальности, так как мир, лишенный отражения, обесмысливается, распадается.

Образ луны – небесного светила, олицетворяющего мир идеальный, – противопоставлен в рассказе миру земной луны («Luna») – отеля, где остановилось семейство Мэри, который отличается ложным блеском: «...езде золото, дешевая, видная роскошь, неуютно, неприятно и, должно быть, очень дорого»²³⁶. Поликсена и Фомушка давят на Вальцева, убеждая его жениться на Мэри, которая не переживет разлуки с ним, а он чувствует лживость этого мира и хочет убежать от него, погрузившись в романтический мир луны.

Образ луны является одним из ключевых и в рассказе «Ведьма». Луна символизирует собой другой мир – мир духовной свободы: «...она смотрела прямо, в темный угол, и невольно воображала синий месячный простор, свободный, вольный, без земли под ногами, круглую, желтую луну близко, большущую, как мельничное колесо. <...> И ветер свистит в ушах от быстрого полета...»²³⁷. Гиппиус в рассказе использует еще один романтический прием, когда вещь сохраняет память о том, какую роль она сыграла в жизни девушки Марты, и управляет поведением героини. «Моя дочь раз...изобразила девушку утонувшую в реке... О, как это было удивительно! Это платье хранить надо... Оно такое... как волшебное»²³⁸. Надев это платье, Марфуша попадает под влияние роли, для которой оно было создано. Этот прием можно также проследить у Гофмана сначала в новелле

²³⁵ Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.165.

²³⁶ Там же. – Т. 2. – С.158-159.

²³⁷ Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.65.

²³⁸ Там же. – Т. 2. – С.79.

«Принцесса Брамбилла», где костюм влияет на поведение героев, подчиняя их роли, для которой он предназначен, так что герой перестает осознавать свое собственное «Я». Гиппиус не просто заимствует этот прием, но и переосмысливает его, лишая иронического наполнения.

У Гиппиус платье открывает для Марфуши другой мир – мир духовной свободы, поэтому она впервые ощущает легкость и радость освобождения и сама падает в омут. Но именно это мгновение кажется ей падением в небо. Марфуша погибает, но получает момент истинного счастья в противовес скуке, которая ее одолевала. И опять смерть ради свободы духа воспринимается Гиппиус как счастье, как переход в другой, вечный мир свободы.

В романе «Сумерки духа» (1900), который вошел в «Третью книгу рассказов», но по тематике продолжает темы, поднятые Гиппиус во втором сборнике, образ зеркала также играет важную роль. Он часто выполняет функцию перехода в другую реальность: «Против окна, как раз на противоположной, близкой стене, висело зеркало, такое же широкое, как отворенное окно. И, повторяя в себе окно, зеркало было такое же пустое и черное, и у мира, казалось, было два конца, два края с двух противоположных сторон»²³⁹.

Шадров боится своих чувств, ему кажется любовь, как и смерть, ведет к пропасти, к бездне: «Конец света был за черным окном, в черном зеркале. Туда уходили, оттуда возвращались нити любви и смерти, и не видно их было, и непонятными были и любовь, и смерть. Отчего нет острых и длинных лучей, которые бы пронизали тьму, чтобы знать, куда идут нити?»²⁴⁰. По мнению Гиппиус, любовь – это чувство, которое помогает человеку сохранить душу живой и прийти к Богу, поэтому Шадров в итоге приходит к осознанию этого чувства в себе: «Я в тебе... люблю Третьего. Ты меня понимаешь? Прямо – мне любить Его не дано, а дано любить лишь через мне подобного. Ты – мое окно к этому Третьему»²⁴¹.

²³⁹ Там же. – Т. 2. – С.329-330.

²⁴⁰ Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.331.

²⁴¹ Там же. – Т. 2. – С.407.

Вера, любовь и смерть – основные темы романа. По мысли Гиппиус, любовь способна не только противостоять смерти, но и обеспечить бессмертие, поэтому в финале мы можем наблюдать торжество религиозной идеи, победу небесного над земным. И, если герою удастся прийти к единству, так как «единение стало полным и светлым лишь в его одинокой и светлой душе»²⁴², то Маргарет – нет: «Душа ее разорвана надвое, но это не два могучих начала мира, которые идут, как две параллельные линии, чтобы сойтись в бесконечности; это – неподвижная двойственность, раскол, мучительный разрыв...»²⁴³

В романе Гиппиус также появляется и новый вариант оппозиции «живое»–«неживое». Писательница противопоставляет европейскую культуру, замершую в своем развитии. «Они [немцы] пошли в сторону, им уже нет спасения. На этом пути нельзя прийти к сознанию великого слова – “все”»²⁴⁴, русской культуре, которая отличается духовностью и чувством национального единения. Как куклу, Гиппиус изображает и англичанина, мистера Стида: «И человек, кажется, а вот все мне чудилось, что не настоящий человек, а кукла. В музеях такие бывают. Точно и не тело у него под сюртуком не его»²⁴⁵.

Описывая немцев, Гиппиус подчеркивает их прагматичность и бездуховность, используя для этого гофмановские мертвые автоматы, которые он создает в своих рассказах «Автоматы», «Песочный человек», где он противопоставляет их живому, природному началу. В рассказе Гиппиус один из немцев запускает шарманку не ради искусства, а ради развлечения. Она создает оппозицию – «живая» музыка, созданная для души, и «неживая», которую воспроизводит автомат «мертвой» рукой: «...немец опустил десять пфеннигов, аккуратно вынув их из вязаного кошелька. Тот час же первая, мертвая рука мальчика зашевелилась, и в комнате раздались унылые, упорные, ноющие звуки шарманки. <...> В сером паутинном воздухе стояли те же упорные звуки, не сливаясь с говором дождя»²⁴⁶.

²⁴² Там же. – Т. 2. – С.442.

²⁴³ Там же. – Т. 2. – С.441.

²⁴⁴ Там же. – Т. 2. – С.419.

²⁴⁵ Там же. – Т. 2 – С.381.

²⁴⁶ Гиппиус З.Собрание сочинений: в 15 т. Указ. соч.– Т. 2. – С.418.

Эта проблема в творчестве Гофмана получила воплощение в оппозиции искусство «подлинное» и «ложное». Например, в новелле «Состязание певцов», где Гофман выделяет «истинное» пение, которое идет от души и «ложное», вызванное дьявольскими силами. Дьявол соблазняет Генриха обещаниями приобщить его к настоящему пению, которое поможет ему стать лучшим и победить в любом турнире. Но с мастерством в пении к Генриху пришла гордыня, которая лишила его пение благочестивости, а сердце – любви к ближнему, в его внешности проявляются черты демонизма: «Лицо было по-прежнему бледным, однако некогда робкий блуждающий взгляд теперь был жестким, пронизывающим. Вместо глубокой меланхолии на лице была написана мрачная горделивость, а странная игра мышц на скулах порой выдавала невысказанную зловещую насмешку» (4 (1), 266). Гофман противопоставляет истинное пение, которое идет от чистого сердца Вольфрама, искусственным тонам и напевами Генриха. Если в романтизме оппозиция искусство «подлинное» и «ложное» связано с оппозицией «божественное» – «дьявольское», то в русском символизме она перейдет в противопоставление культуры России и Запада в связи с утратой последним христианского духа.

Таким образом, гофмановская традиция в русской литературе осознается как ее неотъемлемая часть уже в середине XIX века в творчестве Н. Гоголя, А. Погорельского, Ф.М. Достоевского, Ф. Одоевского и других и включает в себя ряд характерных черт, присущих Гофману, таких как фантастика, психологизм, проблема механизации человека и общества, образы кукол, автоматов, двойников. Романтическая ирония и гротеск, ставшие важной частью гофмановского стиля, органично входят в русскую литературу наряду с разработанной Гофманом проблемой насильственного воздействия на личность другого человека.

Эти черты гофмановской поэтики, воспринятые русскими писателями в 30-40-х годы XIX века, формируются в виде «гофмановского текста русской литературы», который в период предсимволизма осознается как единое целое в виде идейно-тематического «гофмановского комплекса», узнаваемого в литературной традиции. Этот комплекс становится важным литературным приемом, который имеет ряд устойчивых элементов, таких как живописно-музыкальная гармония

(синтез искусств); романтическая ирония и гротеск; авторское решение проблемы механизации жизни и человека, находящей выражение в образах-символах маски, автомата, куклы, двойника и марионетки, которые подменяют человека; образе-символе зеркала; символе глаз, помогающих распознать подлинности «живого» – «неживого». Ключевую роль в формировании «гофмановского комплекса» в конце XIX века сыграли А. Толстой, Вл. Соловьев и З. Гиппиус.

У А.Н.Толстого гофмановская традиция прослеживается в отрывке «Амена» из неоконченного романа «Стебеловский», повестях «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» и в пьесе «Дон Жуан». В «Амене» нашли отражение также характерные романтические мотивы двоемирия и двойничество, усложненные мотивами метемпсихоза. Русский писатель заимствует у Гофмана проблему противостояния Христианства и Язычества и сюжет отступничества от веры, на которые у Гофмана наслаиваются и другие мотивы: родового греха, сюжеты ренессансного искусства и другие. С романом Гофмана «Эликсиры дьявола» перекликается и ряд образов А. Толстого: Венера – Амена, образ пунша, храм Венеры и образ-символ креста. Анализ сюжета вероотступничества, актуального для европейского человека неоязычества, подхваченный Толстым вслед за Гофманом, нашел продолжение и в начале XX века в творчестве символистов, в частности, в романе Д.С.Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

В рассказе «Упырь» у Гофмана и Толстого можно отметить общность проблематики (тема родового проклятия, двойничество, тема ожившего портрета), сходство некоторых образов (человек в домино, образ пунша). Кроме того, игра с читателем, ироническое начало и прием «одушевления неживого», – стали частью толстовского художественного метода. Неповторимый стиль Гофмана сделал рассказ Толстого узнаваемым в литературе, что способствовало его популярности в начале XX века, после того, как в 1900 году он был переиздан с предисловием В.С. Соловьева, который высоко оценил повесть: «Весь рассказ (Толстого), есть удивительно сложный фантастический узор на канве обыкновенной реальности <...>. Фантастический элемент дает этой повести ее существенную форму, а об-

щий смысл – ее нравственная наследственностью, устойчивость и повторяемость типов и деяний, искупление предков потомками»²⁴⁷.

Гофмановскую традицию продолжает и Гиппиус в цикле ранних рассказов «Зеркала», где происходит выделение и осознание ряда характерных черт «гофмановского комплекса». Прежде всего, это особый тип двоемирия, основанный на отражении мира реального. Мир «зазеркалья» становится для героя способом ухода от пугающей его реальности, которая дает только разочарования и одиночество. Гиппиус развивает гофмановскую проблему механизации мира, где человек утрачивает душу и превращается в куклу. Один из центральных образов цикла – зеркало, в отражении которого современный человек прячет свою душу, чтобы чувствовать себя менее уязвимым. Эквивалентом этого образа, выполняющим функцию зеркала в рассказах «Луна», «Ведьма», и других, является образ воды. Образ луны в этих рассказах символизирует мир идеальный, мир свободы. Так рождается романтическая оппозиция, основанная на противопоставлении мира реального и мира идеального – луны. По мнению Гиппиус, смерть ради свободы духа – счастье, это переход в другой, вечный мир.

Вслед за Гофманом, Гиппиус в своем цикле создает оппозицию «живое» – «неживое», где под живым подразумевается душа человека, а «неживым» – его телесная оболочка, как в рассказе «Живые – мертвые». Эта оппозиция помогает отражать порочные стороны действительности и обнажает одиночество души человека. Новым вариантом этой оппозиции становится противопоставление России, которая отличается духовностью, и прагматичного Запада (Германии), замершего на пути к Богу.

²⁴⁷ Соловьев Вл. (Предисловие). // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. – М., 1913. – С.6.

Глава 2. Трансформация «гофмановского комплекса» в русской символистской прозе

«Гофмановский комплекс» в начале XX века становится устойчивым элементом поэтики символистов, которые не просто воспроизводят его в своих произведениях, но и переосмысливают, трансформируют. В большей степени этот комплекс находит воплощение в романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901), у Брюсова в цикле рассказов «Земная ось» (1901-1907) и романе «Огненный ангел» (1907), у Белого в «Рассказе № 2» (1901) и романе «Петербург» (1911-1912), у Сологуба в «Мелком бесе» (1905-1907) и других.

§1. Миф о художнике Леонардо в романах Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола»

Одним из первых символистов, кто обратился к гофмановской традиции в конце XIX века, был Мережковский. Как и Гиппиус, он акцентирует внимание на одном из приемов, свойственных Гофману, – мифологизации исторического имени (Леонардо да Винчи), и этот прием делает актуальными другие элементы «гофмановского комплекса»: двойничество, проблему механизации культуры, которые в большей степени проявились в одной из частей трилогии «Христос и Антихрист» – романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

Прием мифологизации исторических имен, которые он называет именами-спутниками, восходит к романтизму и становится особенно значимым в русской литературе на рубеже XIX–XX веков. По словам И.С. Приходько, «исторически реальные образы великих в восприятии символистов как бы приравняются к мифологическим и литературным персонажам, в которых дается квинтэссенция идеи в ее вечном и вечно актуальном значении»²⁴⁸.

Именно таким именем-спутником является центральный образ романа Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900-1901) – великий

²⁴⁸ Приходько И.С. «Вечные спутники» Д.С. Мережковского (К проблеме мифологизации культуры). // Д.С.Мережковский: мысль и слово. – М., 1999. – С.202.

итальянский художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, личность которого, по мнению исследователей, опередила историю на несколько веков, что проявилось в создании им гениальных творений, не понятых современниками. Слухи вокруг имени Леонардо способствовали рождению мифа о нем как о вероотступнике. Этот миф приобретает популярность сначала в романтическом искусстве в Европе, а затем в эпоху Серебряного века в России и находит творческое продолжение у Д. Мережковского, А. Волынского, Н. Сумцова, М. Филиппова, Ал. Алтаева, К. Бальмонта и других.

В апреле 1896 года Д. Мережковский вместе с З. Гиппиус и А. Волынским совершили поездку в Италию по местам, где родился и жил великий Леонардо да Винчи. В результате серьезного изучения биографических материалов и трудов самого Леонардо Мережковский и Волынский написали два разных произведения, посвященных великому художнику: Волынский – научный трактат, где личность Леонардо была максимально приближена к исторической, а Мережковский – роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», в котором автор создал мифологизированный образ Леонардо, опираясь на биографические данные, литературную традицию, а также слухи и легенды, окружавшие художника.

Вопрос об имени-мифе Леонардо в романе Мережковского в литературоведении поднимался неоднократно. В работах П.В. Булаховой, М.Ю. Красильниковой, О.В. Пчелиной, Н.М. Сергеевой²⁴⁹ и других исследуется интерпретация этого мифа. Однако его литературная традиция изучена недостаточно. В качестве одного из литературных источников мифа о Леонардо для Ме-

²⁴⁹ Булахова П.В. Миф о Леонардо да Винчи в русском художественном сознании XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012; Красильникова М.Ю. Имена-мифы в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» в антропологическом измерении Серебряного века // Современные исследования социальных проблем. – 2012 – № 10 (18) – С.67-72; Красильникова М.Ю. Леонардо да Винчи в культурфилософской рефлексии Серебряного века. – Шуя, 2010; Красильникова М.Ю. Миф о Титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д.С. Мережковского // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2006 – №6 – С. 162–164; Пчелина О.В. «Пророк иль демон, иль кудесник...» (Д.С. Мережковский о Леонардо да Винчи: опыты прочтения) // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева – 2012 – № 2 (74) – Ч. 2 –С.130-135; Сергеева Н.М. Феномен Леонардо да Винчи в творческом осмыслении Д.С. Мережковского и А.Л. Волынского // Филологические штудии. – Иваново, 2006 – Вып. 1 –С. 14-22.

режковского мог стать роман Гофмана «Эликсиры дьявола», где немецкий романтик создает свой образ художника Леонардо. Это произведение как раз выходит в свет в этот период (1896-1899 гг.) в составе восьмитомного собрания сочинений немецкого писателя. Однако Мережковский мог познакомиться с романом Гофмана, прочитав его и на немецком языке. На интерес к Гофману указывает и то, что Мережковский упоминает имя немецкого романтика в статье «Лев Толстой и Достоевский» в 1901 году, в период работы над своим романом.

«Воскресшие боги...» Мережковского перекликаются с «Эликсирами дьявола» Гофмана не только сюжетно, но и имеют 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 как бы вступает в полемику с Гофманом, трансформируя идеи и приемы немецкого писателя по-своему.

Исторический Леонардо да Винчи в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» олицетворяет новую личность эпохи Ренессанса, стремящуюся к познанию. В его душе борются традиции и новаторство. Несмотря на то, что имя Леонардо в качестве действующего персонажа только упоминается, миф о нем присутствует на протяжении всего романа. Об этом пишет исследователь и переводчик этого романа В. Микушевич: «Проблематика и художественная ткань романа во многом определяется именем и образом Леонардо. Гофман становится одним из творцов так называемого ренессансного мифа»²⁵⁰.

Леонардо да Винчи у Гофмана изображается как мудрый наставник, который, несмотря на творческий поиск, сумел сохранить духовную цельность. Его образ воплощает христианскую идею сакральной природы творчества. Имя Леонардо в романе Гофмана встречается трижды, что позволяет говорить о его зна-

²⁵⁰ Микушевич В.Б. Леонардо да Винчи в «Эликсирах дьявола» // Э.Т.А. Гофман. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1991–1999. – Т. 2 – С.426.

чимости в концепции произведения: Леонардо да Винчи является учителем художника Франческо, который мечется между Язычеством и Христианством, между Человеком и Сверхчеловеком, а приор Леонардус – наставником его потомка Медардуса, в душе которого также борются дьявольское и божественное. И, наконец, сам Медардус называет себя именем Леонард, чтобы избежать обвинений в убийстве. Гофман перекладывает творческие искания, раздвоенность сознания, которые слухи приписывали историческому Леонардо, на его ученика Франческо, а затем его потомка Медардуса.

У Мережковского миф о Леонардо да Винчи также присутствует в романе, поэтому окружающие воспринимают Леонардо как человека, продавшего душу дьяволу, и сторонятся его. Однако в авторской трактовке Леонардо изображается как гениальный художник, которому чужды зависть, месть и обиды. Он проявляет больше милосердия, чем окружающие его люди. Образ Леонардо у русского писателя, как и у Гофмана, отличается цельностью и законченностью, он воплощение «синтеза», гармонии личности, в поисках которых находится постоянно. По словам исследователя М.Ю. Красильниковой, Леонардо у Мережковского «стремится соединить религию и науку, красоту и точное знание, созерцание и действие, истину и любовь»²⁵¹. Он универсальная личность, олицетворяющая истинное искусство, идущее от природы. Двойственность, отразившаяся в его картинах «Тайной вечере», «Джоконде», «Иоанне Крестителе», связана не с раздвоением его внутреннего мира, а с постоянным поиском идеала.

Гофмана и Мережковского сближает также сходное понимание эпохи Ренессанса, которая, по их мнению, стала моментом искажения в развитии христианской культуры. Слухи, связанные с Леонардо, у обоих – это лишь проявление ставшего закономерным процесса утраты канонических устоев христианства. Несмотря на то, что Леонардо у Гофмана предстает как художник, преданный хри-

²⁵¹ Красильникова М.Ю. Имена-мифы в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» в антропологическом измерении Серебряного века. [Электронный ресурс] Указ. соч. – С.69. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/imena-mify-v-trilogii-d-s-merezhkovskogo-hristos-i-antihrist-antropologicheskoy-izmerenii-serebryanogo-veka/viewer>.

стианским постулатам, он предостерегает и наставляет своего ученика Франческо на путь истинный, миф, связанный с именем Леонардо, присутствует в романе. В эпоху Возрождения частью ренессансного искусства становится попытка человека поставить свое «Я» выше христианской религии, обращаясь к языческим традициям. И Гофман анализирует это явление на примере истории одного рода, где художник Франческо совершает великий грех, пытаясь соединить в своем произведении язычество и христианство, изобразив языческую богиню Венеру в виде святой Розалии.

Вслед за Гофманом 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. Эпоха Возрождения становится, по мысли автора, историческим моментом, когда Христианство и Язычество смешиваются, и истинный смысл Христианства утрачивается. Люди, прикрываясь верой, творят бесчинства: например, Папа римский имеет любовниц и пылает страстью к собственной дочери. Этот надлом приводит мир к утрате истинного смысла христианских учений. Неслучайно один из героев размышляет о том, что лучше открыто верить в язычество, чем совершать все, что не дозволено, под эгидой христианства: «...людям следовало бы или принять, или отвергнуть Христа. Мы же не сделали ни того, ни другого. Мы не христиане и не язычники. От одного отстали, к другому не пристали. Быть добрыми силы не имеем, быть злыми страшимся. <...> Так изолгались, измалодушествовались, виляя, хромая на обе ноги между Христом и Велиаром, что нынче уж и сами, кажется, не знаем, чего хотим, куда идем»²⁵². Этот кризис, по мнению Мережковского, стал началом кризиса современной Европы и привел к духовному упадку всей европейской культуры. Гофман также ставит под сомнения истинность католических порядков. Приора Кирилла убивают ради политических игр, а Папа римский изображается не праведником, а расчетливым

²⁵² Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн. 2. – С.158.

политиком, рассуждающим о святости, как о придворной службе: «Только поменьше юродствуй в церквах, до лика святых ты все равно не воспаришь, вакансий не осталось...» (Гофман, т. 2, с. 244) Жизнь приближенных к папе сопровождается интригами, в которых устранение противника – привычное дело: «Спасайся бегством, прочь из Рима, кинжалы готовы тебя пронзить. <...> Доминиканец, нынешний духовник папы, со своими приспешниками намерен тебя убрать как опасного противника...» (Там же, с. 247)

Мережковский в своем романе не только поднимает проблему искажения Христианства и показывает последствия этого процесса, он предлагает свое решение проблемы, тем самым продолжая спор, начатый романтиками (Я. Беме, Бонавентурой, Н. Мальбраншем, Э.Т.А. Гофманом и другими), о том, как поступить: вернуть культуру в лоно христианства или христианство вовлечь в новое культурное творчество. Гофман решает этот вопрос по-своему. В романе «Эликсиры дьявола» отступление от веры художника Франческо приводит к раздвоению сознания героя и воспринимается как великий грех, который наказывается родовым проклятием и проявляется в бесконечном двоении всех потомков рода, которые являются частями (порочной и святой) разделенной сущности: Франческо – Медардус – Викторин. Присваивание Медардусом себе чужих ролей приводит его из лона церкви к пороку. Образ святой Розалии, запечатленный на картине, также имеет несколько воплощений: Венера – Белая дьяволица – Евфимия – дьявольское, Аврелия – Розалия – божественное. Гофман всячески подчеркивает внешнее сходство героев. Например, Медардус воспринимает Аврелию как изображение с портрета. У Мережковского образ белой дьяволицы также является зеркальным отражением богини Венеры и реализуется в образе Кассандры: «Белая Дьяволица – всегда, везде. Будь она проклята! Последняя тайна: два – едино. Христос и Антихрист едино. Небо вверху и небо внизу. – Да не будет, да не будет сего! Лучше смерть»²⁵³.

²⁵³ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн.2 – С.235.

Искушение греха, который совершил Художник, – долгий и мучительный процесс: Медардус должен сначала пройти через испытания всеми теми грехами, которые были присущи его предкам: гордыня, прелюбодеяние, кощунство, убийство, кровосмешение, а затем начать бороться с ними. Он, также как и его предки, унаследовал раздвоенность души, в которой борются добро и зло. Возвращение к цельности – вот главная задача Медардуса. На своем пути он многократно раздваивается, а в финале остается только его иронический двойник – Белькампо, который единственный приходит к цельности и теперь уже называет себя своим подлинным именем Петер Шёнфельд. Тем самым Гофман утверждает мысль, что лучший путь к синтезу – ирония. Гофмановская ирония стала способом преодоления дуализма, который приводил к синтезу, поэтому Белькампо в романе становится последним героем, прошедшим путь до конца. По словам В. Микушевича, «для поэта-романтика двоение образа – процесс непрерывный и потому динамичный. У Мережковского иначе: двоение идеологизируется и застывает в умозрительной статичности <...> приравнять Антихриста ко Христу не удастся»²⁵⁴.

Мережковский же дает другое решение проблемы: по его мнению, искажение христианства – процесс, начавшийся в эпоху Ренессанса, стал необратимым и привел к утрате цельности личности, механизации человека и культуры. Мережковский в качестве образца синтетической личности предлагает Леонардо, который, несмотря на творческие поиски, не утратил своей цельности. Он сумел соединить в своем сознании природу и механику, христианство и язычество, искусство и религию. По мнению исследователя Н.Ю. Красильниковой, у Мережковского в изображении Леонардо да Винчи претворена мысль о том, что «культура оказалась шире христианства», но она нуждается в соединении, синтезе с религией. Именно в Леонардо Мережковский увидел возможность разрешения проблемы двойственности, Леонардо да Винчи предстает в трилогии неким новым Человеком, в котором гармонично соседствуют Христос с Антихристом. Его образ носит в себе некоторые черты Христа, который в то же время прекрасно “ладит” с

²⁵⁴ Микушевич В.Б. Указ. соч. – С.432.

язычеством»²⁵⁵. Сам Мережковский писал о Леонардо: «Вся, некогда христианская, ныне языческая, культура, от своего начала до конца, от Винчи до Гете, – “мир сей”, казалось мне, в Евангелие Христа не вмещается; но вместится в “Евангелие Антихриста”. Истина совершенная и заключается будто бы в том, чтобы соединить “верхнее небо” с “нижним”, Христа с Антихристом. Этого-то соединения предтечей и был для меня Леонардо да Винчи»²⁵⁶.

Сомнения и метания между Христианством и Язычеством и у Гофмана, и у Мережковского вкладываются в уста учеников Леонардо: Франческо и Джованни. У Гофмана образ Франческо – центральный, так как грехопадение начинается с него и искупается его последним потомком. Он отступает от духовности религиозных канонов и обращается к телесным языческим мотивам, результатом чего становится изображение им Венеры под видом святой Розалии. У Мережковского сомнениям подвержен Джованни – ученик Леонардо, который стремится понять своего учителя, но не может, поэтому воспринимает его то как вероотступника, то как гения: «Давно уже в сердце Джованни проникли сомнения, новый мятежный дух, “бес мирского любомудрия”, [ему] <...> случилось увидеть некоторые из рисунков Леонардо да Винчи, эти сомнения нахлынули в душу его с такою силою, что он не мог им противиться»²⁵⁷. Джованни у Мережковского отражает духовные искания между Христианством и Язычеством через познание Леонардо. Джованни «заражен» двойственностью и пытается осознать ее в себе и вокруг себя, а когда понимает невозможность возвращения к единству, умирает.

Образ Леонардо был интересен и Гофману, и Мережковскому также в связи с размышлениями над проблемой «Человек и Искусство». В эпоху романтизма тема «Художник и его творчество» является одной из главных. Искусство дает человеку новый взгляд на мир и на самого себя, приобщает его к высшим истинам бытия, открывает дверь в иной мир. В результате образ Художника получает ведущую роль посредника между миром реальным и идеальным. Франческо живет

²⁵⁵ Красильникова М.Ю. Имена-мифы в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» в антропологическом измерении Серебряного века. Указ. соч. – С.68.

²⁵⁶ Мережковский Д.С. Лица. Критические статьи о литературе. – М., 2018. – Т.1. – С.463.

²⁵⁷ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990 – Кн.1 – С.324.

и творит в эпоху Возрождения, которая привнесла в искусство много нового. Прежде всего, меняется отношение к роли художника – он получает творческую свободу. Теперь художник уже не мастер, а Творец, Демиург. В романе Гофмана Франческо от природы имел независимый характер, «...был горд, своенравен, и только старый Леонардо умел укрощать его дикую вспыльчивость...» (Гофман, т. 2, с. 225) и чувствовал в себе присутствие сверхдуха. Он становится ареной борьбы добра и зла. Об этом пишет и Д.Л. Чавчанидзе: «Главная мысль “Эликсиров дьявола” – мысль о двойственной сути художника, поставленного между “средневековой” верой и “ренессансной” внутренней свободой»²⁵⁸. Эти размышления отразились в ряде произведений Гофмана («Состязание певцов», «Эликсиры дьявола», «Церковь иезуитов в Г.» и других) и связаны с проблемой «подлинного» и «ложного» искусства. Гофман считает, что «подлинное» искусство способно пробуждать человека к жизни, возрождать, а ложное приводит к греховности. Когда в душе Художника зарождается мысль о своем превосходстве над другими и Художник ставит себя наравне с Богом, в его душе начинают бороться божественное и дьявольское. Проблема «подлинного» и «ложного» искусства лежит также в основе новеллы «Состязание певцов» Гофмана, где противопоставлены два типа певцов: Эшенбах – олицетворяет собой истинное искусство, так как его песни идут от природы, от сердца, и Генрих, пение которого вдохновлено эгоизмом, поэтому вместо благочестивых напевов слышатся дисгармоничные звуки. Главная героиня Матильда находится под влиянием песен Генриха и с этого момента «всю прелесть и грацию этой дамы словно сдуло – так, как если бы ее кто-то околдовал» (Гофман, т. 4 (1), с. 269). По мнению Гофмана, истинная поэзия рождается из чистейших глубин души в соединении с природой. В «Состязании певцов» Вольфрам побеждает всемогущего Клингсора только потому, что он поет только то, что считает истинно вдохновенным и переполняющим его грудь.

²⁵⁸ Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. – С.128.

Гофман противопоставляет «подлинное» искусство «ложному» и в романе «Эликсиры дьявола». После смерти Леонардо в душе Франческо «...взыграли тщеславие и своезависие. <...> Его самомнение внушало ему, что он величайший художник своего времени, и ... объявил он себя князем художников» (Гофман, т. 2, с. 225). С этого момента начинается процесс грехопадения художника Франческо, так как «...отступив от бесхитростно набожного письма, он выработал новый стиль, помпезной композицией и кричащим блеском, ослепляющим толпу» (Там же). Гофман противопоставляет «бесхитростное набожное» письмо, под которым подразумевается подлинное искусство, имеющее светлое, рациональное начало, созданное по христианским канонам, и ложное искусство – «кричащий блеск, ослепляющий толпу» – это темное, страстное, стихийное, иррациональное природное начало, вызывающее в человеке состояние блаженного восторга, чувство опьянения и дающее ощущение свободы. Франческо, одержимый культом языческой богини Венеры, решает написать ее образ вместо святой Розалии. Процесс создания картины отражает двойственность души героя, в которой борются божественное и дьявольское, языческое и христианское. В результате этой борьбы образ, созданный Франческо на портрете, имеет двойную сущность: он видится ему то как Розалия, то как Венера: «А небесный лик святой Розалии являлся все зримее и зримее, и вдруг она взглянула на Франческо очами <...>. Но не лик святой Розалии, нет, Венера, идол его души, улыбалась ему в роскошной влюбленности» (Там же, с. 228-229).

Искусство, по мнению Гофмана, сильнее и выше человеческой воли, ибо им движет непознаваемое, божественная сила, поэтому, как ни старался Художник воплотить в картине языческое начало, «...искусство опровергло умственно-чувственный замысел, и дух, более могущественный, восторжествовал над низким лукавым духом, порабоцавшим художника. Ангельский лик из Царства Небесного просиял сквозь мгlistый сумрак...» (Там же, с. 226) Художник в процессе творчества становится орудием в руках Божественной силы, которая управляет его разумом, поэтому он не в состоянии противостоять ей. По мысли Гофмана, искусство возвышает человека: «Франческо всецело жил своей картиной; картина

оказалась могучим духом, который заключил художника в свои крепкие объятия и вознес его над мерзостной житейской трясиной, в которой он барахтался дотопле» (Там же, с. 227). По мнению немецкого романтика, художник, вкладывая душу в свое творение, способен одухотворить неживое, что и происходит с картиной, созданной Франческо: «...ему предстала женщина, которую сочли бы оригиналом, будь его картина портретом. Он чуть было не потерял сознание, узрев перед собою в немислимой живой прелести образ, им самим сотворенный в сокровенных помыслах по мраморному образцу, и... ему показалось, что это зеркало, в которое смотрится незнакомка» (Там же, с.229).

В романе Мережковского проблема искусства и человека связана в первую очередь с образом Леонардо, выступающим как образ идеального художника: он находится в постоянном творческом поиске и вкладывает всю свою душу в произведение искусства. Его картина «Мона Лиза», как зеркало, отражает сущность самого художника: «И такую силу жизни почувствовал он в этом лице, что ему сделалось жутко перед собственным созданием. Вспомнил суеверные рассказы о волшебных портретах, которые, будучи проколоты иглою, причиняют смерть изображенному. Здесь, подумал, – наоборот: у живой отнял он жизнь, чтобы дать ее мертвой»²⁵⁹.

Гофмана и Мережковского объединяет еще и 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»²⁶⁰. Он приходит к мысли, что искусство, приближенное к природе, есть истинная религия: «Все, что есть, родилось от природы, и родило в свою очередь науку о живописи»²⁶¹. «Истинный художник – выше земных противостояний между христианством и язычеством,

²⁵⁹ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн. 2 – С.195.

²⁶⁰ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн.1 – С.434.

²⁶¹ Там же. – Кн.1 – С.449.

его идеал за пределами мира людей, его идеал – природа»²⁶². По мнению исследователей Г.С. Зуевой, Г.Е. Горланова, у Мережковского «принцип синтеза является для романа определяющим, а образ Леонардо стал символом демиурга – человека, который смог создать нечто, выходящее за пределы обычного разума»²⁶³.

У Гофмана подобная мысль звучит в новелле «Церковь иезуитов в Г.», в основе которой лежит проблема искусства: «Осмысленно показать природу, постигнув в ней то высшее начало, которое во всех существах пробуждает пламенное стремление к высшей жизни, – вот священная цель всякого искусства» (Гофман, т. 2, с. 387). Гофман считает, что художник – избранный: «Для посвященного вняттен язык природы, повсюду ловит он чудный звук ее речей... и тогда, словно Дух Божий, нисходит на него дар зримо выражать это постижение в своих творениях» (Там же).

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 <...>. Одно из крыльев <...> тихонько вздрагивало, двигалось, как живое, шуршало о потолок острым верхним концом»²⁶⁴. Слова Леонардо о механике напоминают молитву, в которой переплетается мысль о первом двигателе и Христе: «“О, дивная справедливость Твоя, Первый Двигатель!” Христос его есть Первый Двигатель, который, будучи началом и средоточием всякого движения, – сам неподвижен <...> И Я открыл им имя Твое и открою, да любовь, которую Ты возлюбил Меня, в них будет...»²⁶⁵ Леонардо у Мережковского восхищается гармонией механизмов и описывает процесс работы таких механизмов как священный: «С

²⁶² Там же. – Кн.1 – С.449.

²⁶³ Зуева Г.С., Горланов Г.Е. Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 2 – С.60.

²⁶⁴ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн.1. – С.344.

²⁶⁵ Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). – М., 1990. – Кн.1. – С.583

одинаковой радостью созерцал он, как по членам прекрасных машин – колесам, рычагам, пружинам <...> ходит сила, переливается: и точно так же – любовь, сила Духа, которою движутся миры, течет, переливается от неба к земле, от матери к дочери ... чтобы, совершая вечный круг, вернуться вновь к Началу Своему»²⁶⁶. Но бездуховное использование механизмов ради корыстных целей, по мнению Мережковского, приводит к трагедии, примером этому может служить подслушивающее устройство Дионисиево ухо, созданное Леонардо.

У Гофмана понимание этой проблемы также двойственное: автоматы, заменяющие человека или вмешивающиеся в его жизнь, приводят к трагедии, как в случае с Натаниэлем из «Песочного человека». Один из героев новеллы «Автоматы» Гофмана заявляет: «Стремление механиков все точнее и точнее копировать и заменять механическими приспособлениями органы человеческого тела, способные производить музыкальные звуки, – это в моих глазах открытая война против принципа духовности» (Гофман т.4 (1), с. 305). Однако механизмы, созданные в гармонии с природой, являются ее истинным отражением, как, например, музыкальные инструменты. Гофман противопоставляет механически созданному искусству естественное – музыку. Он считает, что только синтез природы и механики во главе с художником может привести к гармонии: «Она [механика] подслушивала бы, как звучит природа, каковы наиболее своеобразные ее звучания, она изучала бы звуки, заключенные внутри самых разных природных тел. А затем эта механика стремилась бы запечатлеть такую таинственную музыку в устройствах, которые были бы послушны воле человека и производили бы звук при прикосновении к ним» (Гофман, т. 4 (1), с. 314).

Таким образом, миф о Леонардо является смыслообразующим в романах Гофмана «Эликсиры дьявола» и Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». С его помощью раскрываются основные проблемы произведений: противостояние Христианства и Язычества, Человек и искусство (искусство «подлинное» и «ложное»), проблема механизации общества, раздвоения и поиска синтеза,

²⁶⁶ Там же. – Кн. 2 – С.154.

которые Гофман решает на примере рода Художника Франческо. Мережковский же изображает проблему, как надлом в духовном развитии всего христианского католического мира, когда порок прикрывается святостью. Этот процесс в христианском искусстве отражается в появлении двойственных образов, сочетающих в себе языческое (плотское) с истинно христианским (духовным). Художественное решение проблемы противостояния Христианства и Язычества у Гофмана и Мережковского отличается: Гофман возвращает своего героя с помощью иронии к цельности. У Мережковского же самоубийство Джованни, которого преследует дуализм, говорит о невозможности остановить процесс утраты единства христианской культуры. И только Леонардо да Винчи выступает в концепции Мережковского как цельная, гармоничная личность, как образ идеального художника.

§2. «Гофмановский комплекс» в цикле рассказов и драматических сцен В.Я. Брюсова «Земная ось» (1901-1907)

«Гофмановский текст» нашел отражение и в некоторых произведениях В. Брюсова – одного из основоположников русского символизма. На интерес к романтизму указывают его работы, посвященные писателям-романтикам: переводы Э. По и очерк «О Новалисе», а также стихотворение «Романтикам» (1920), в котором он подчеркивает родство между романтизмом и символизмом.

На наш взгляд, черты «гофмановского комплекса» ярко проявились в цикле рассказов Брюсова «Земная ось» (1901-1907), создавая который, Брюсов в поисках собственного стиля использует зарубежную и русскую традицию. По словам К. Мочульского, он хочет усвоить в русской прозе приемы иностранных беллетристов, ввести в нее различные “манеры” повествования: от делового и сухого языка старинных хроник, через “романтический жанр” бытовой повести, до импрессионизма Пшибышевского и фантастики Э. По²⁶⁷. В качестве одного из источников своего стиля Брюсов упоминает и Гофмана. Так в предисловии к пред-

²⁶⁷ Мочульский К.В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. – Указ. соч.– С.419.

полагавшемуся чешскому изданию книги в 1911 году Брюсов пишет: «В ряде рассказов, соединенных мною под заглавием “Земная ось”, я ... попытался средствами поэзии объяснить вечный вопрос об отношении действительности и сна, фантазии и реальности. Эта загадка, над решением которой трудились в Англии Эдгар По, в Германии Амадей Гофман, во Франции Бодлер и Малларме, не была еще, со всей определенностью, затронута ни одним русским писателем»²⁶⁸.

«Гофмановский комплекс» в рассказах «Земной оси» в первую очередь проявляется в особом типе романтического двоемирия, восходящем к Гофману. В творчестве немецкого романтика двоемирие приобретает новые черты, которые отличают его от традиционной романтической эстетики: 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. Например, в новелле «Повелитель блох» гармония любви достигается не в мифологическом мире между Дертье Эльвердинк и чертополохом Пепушем, а в мире реальном – между Перегринусом и Розочкой. По словам А.Б. Ботниковой, «после того, как в абстрактную и вневременную гармонию вселенной ворвалась дисгармония сегодняшнего дня, сказочный жанр дал весьма заметную трещину»²⁶⁹. А в романе «Эликсиры дьявола» Гофмана переплетение мира реального и мира ирреального достигает своего апогея, поэтому главный герой Медардус, как многие герои Брюсова, мечется между ними на грани безумия, преследуемый своими двойниками.

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 ир-

²⁶⁸ Гречишкин С.С. В. Брюсов о себе как прозаике: «Предисловие автора» к неосуществленному чешскому изданию сборника «Земная ось» // Studia Slavica. – 1975 – Т.21 – Ф.3-4.

²⁶⁹ Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Указ. соч. – С.186.

реальные миры – враждебные: мир прошлого («В башне»), мир зеркал («В зеркале»), мир сна («Когда я проснулся»), мир игры, роли («Первая любовь»). О.В. Тимченко определяет такой тип двоемирия, как «удвоение действительности»²⁷⁰.

Сам Брюсов в предисловии к сборнику рассказов пишет, что «эти одиннадцать рассказов объединены единой мыслью, с разных сторон освещаемой в каждом из них: это мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между “сном” и “явью”, “жизнью” и “фантазией”. То, что мы считаем воображаемым, – может быть высшая реальность мира, а всеми признанная реальность – может быть самый страшный бред»²⁷¹. По мнению О.В. Тимченко, в рассказах «В зеркале» (1902), «В башне» (1902) Брюсов использует прием фабульного контраста, суть которого в том, что неожиданный финал, как правило, связан с сомнением героев в том, что они находятся не в контролируемом мире, а в ирреальной действительности. Однако ирреальность не разрешает коллизий, а наоборот, усугубляет их – «раздвоенный» герой меняет свои качества с каждым новым моментом перемены пространства и времени»²⁷².

Фабула рассказов в цикле похожа: грань между миром реальным и ирреальным утрачивается, они смешиваются, мир ирреальный начинает доминировать, и это приводит к потере связи с реальностью, сумасшествию героя или его гибели. Например, в рассказе «Теперь, – когда я проснулся...» герой Брюсова создает для себя другую реальность – мир сна, где его темные стороны души находят простор для деятельности. Он чувствует себя в нем хозяином: «При усилении воли я мог увидеть себя в той обстановке, какая мне нравилась, мог ввести в свой сон всех, о ком мечтал»²⁷³. Так в момент преступления герой смешивает действительность со сном, и мир «другой» вытесняет мир реальный. Двойник (призрак) начинает управлять героем: «Пойдем, – сказал я своему призраку, – пойдем, она спит сей-

²⁷⁰ Тимченко О.В. Композиционный прием «удвоение действительности» в новеллах В.Я.Брюсова. Электронный ресурс] Проблема границ воображаемого и реального, познание ...». [– Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsredir?bu>.

²⁷¹ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) – М., 1907 – С.419.

²⁷² Тимченко О.В. Указ. соч.

²⁷³ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) – М., 1907 – С.25.

час, и захвати с собой тонкий кинжал, ручка которого отделана слоновой костью»²⁷⁴. Мир сна проникает в мир реальный, и он видит карликов наяву («Из под кресел высунулись было мои карлики, но я сделал им знак исчезнуть»²⁷⁵). До последнего момента герой не осознает, что он совершает преступление в действительности. Игра с другим миром, в которую он вступает, заканчивается трагически.

В таком же ключе написан рассказ «В зеркале», где героиня создает себе другой мир – зеркальный, она любит его, упивается им: «Я привыкла целые часы, целые дни проводить среди перекрещивающихся миров; входящих один в другой, колеблющихся, исчезающих и возникающих вновь. Моей единственной страстью стало отдавать свое тело этим беззвучным далям, этим перспективам»²⁷⁶. Однако героиня одновременно воспринимает этот мир как враждебный. Она не любит свои отражения: «Свои двойники втайне я не любила все. Я знала, что все они мне враждебны. <...> Были такие, которых я презирала, над бессильной яростью которых любила смеяться, которых дразнила своей самостоятельностью и мучила своей властью над ними»²⁷⁷. Героиня наслаждается властью над своими двойниками, которых может пожалеть или подразнить. Она считает свои отражения слугами другого мира и заставляет их принимать ее вид. Однако ее отражение-двойник набирает силу. Проводником в другую реальность становятся глаза. Соперница начинает ей управлять через взгляд: «Я поняла, что моя воля подчинена ее воле, что она уже сильнее меня. Меня охватил ужас. Я стала исполнять то, что она требовала, я стала автоматом ее молчаливых повелений»²⁷⁸. Брюсов воссоздает в рассказе ситуацию перемещения героини из одного мира в другой дважды: сначала отражение одерживает верх над героиней, а затем, наоборот, героиня вырывается из мертвого мира зеркал. Трагизм рассказа в том, что в финале непонятно, какой мир ненастоящий и за кем осталась победа.

²⁷⁴ Там же. – С.29.

²⁷⁵ Там же. – С.29.

²⁷⁶ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.30.

²⁷⁷ Там же. – С.31.

²⁷⁸ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.32.

У Брюсова, как и у Гофмана, зеркало, стекло – это окно в другой мир – ирреальный. Традиция воспринимать зеркало как предмет, искажающий реальность, восходит именно к Гофману. В «Песочном человеке» Натанаэль смотрит в увеличительную трубу, и кукла Олимпия кажется ему живой девушкой. И у Гофмана, и у Брюсова герои находятся на грани миров и делают шаг в другую реальность, которая является для них запретной, что становится для них роковым: они утрачивают разум.

Одним из вариантов двоемирия у Брюсова является романтический мотив метемпсихоза, который проявляется в рассказе «В башне». Герой видит сон о том, что он находится в плену, его переживания и ощущения настолько реальны, что он порой сомневается, что реальность, а что лишь сон. Однако он обладает знанием того, что должно произойти в будущем. Такой прием активно использовал и Гофман. В его новелле «Состязание певцов» герой, погрузившись в сон, оказывается примерно в одна тысяча двести восьмом году на состязании лучших певцов. Так в одном смысловом пространстве произведения Гофмана оказываются люди разных эпох. Кроме того, сюжетная ситуация, как у немецкого романтика, когда герой ассоциирует себя с человеком из другой эпохи (отшельник Серапион), была характерна и для Брюсова (рассказ «Рея Сильвия») и литературы символизма в целом.

Другой чертой «гофмановского комплекса», нашедшей продолжение у Брюсова, является проблема механизации жизни и человека, которая основана на идее утраты духовности обществом, падении его нравов и проявляется в оппозиции «живое» – «неживое». Брюсов изображает общество погрязшим в пороке. Социальный статус в нем ставится выше любви. Так в рассказе «Под старым мостом» Антонио и Мария живут счастливо вне социальных преград, не имея ничего. Как только Антонио становится королем, их любовь разрушается. Мария в силу своей доброты и искренности не может жить в другом мире: «...боюсь, что вы будете обвинять меня, что нарочно вас мучаю. Но право же, я ничего не искала. Я

вовсе не добиваюсь чего-нибудь <...>. Я и так вас люблю...»²⁷⁹ Ее чистая душа не может противостоять грязным интригам, которыми наполнен тот мир. Подобным образом Брюсов изображает общество и в рассказе «В подземной тюрьме», где Джулия – девушка благородного происхождения – влюбляется в тюрьме в простого юношу Марко. Их чувства искренние и светлые. Однако любовь, которая расцветает между героями в равной среде, разрушается, как только их статус меняется.

Брюсов считает, что в современном обществе люди превратились в бездушных кукол. Одним из последствий этого явления становится эгоизм, который приводит их к вседозволенности. Падение нравов в обществе, утрата истинных чувств провоцируют человека на игру с собственным подсознанием, как в рассказах «В зеркале» и «Когда я проснулся». Такая же игра лежит в основе рассказа «Первая любовь», где герой примеряет на себя роль влюбленного пажа, которая поработает его: «Какое-то особое чувство не позволяло мне с той минуты ни сказать слова, ни сделать поступка, которые нарушили бы выбранный мною тип»²⁸⁰. Он чувствует себя раздвоенным: «Во мне как бы боролись два существа. Одно – сотворенное мной самим, я – выдуманный мною, я – художественно сочиненный образ впервые влюбленного юноши. Другое – подлинный я, подавленный, поработанный этим призраком, этим фантомом»²⁸¹. Как и в других рассказах, герой в определенный момент чувствует, что его двойник начинает одерживать победу над ним: «Мой выдуманный образ готов был вытеснить, уничтожить подлинное мое существо. Я понял, что гибну»²⁸². Страх потерять «себя» заставляет его бежать. Ему удастся вырваться из оков придуманной роли только после долгих скитаний и продолжительной болезни.

По мнению Брюсова, в современном обществе происходит перекокс: «живое» и «неживое» меняются местами, вокруг царит закон противоречия. Например, в рассказе «Мраморная головка» главный герой – молодой повеса – влюбляет

²⁷⁹ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.14.

²⁸⁰ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) – М., 1907 – С.52.

²⁸¹ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) – М., 1907 – С.52.

²⁸² Там же. – С.52.

в себя ради модного развлечения замужнюю женщину Ниночку. И тем самым губит ее. Однако жестокое общество поглощает и его, превратив в бродягу. Смыслом его жизни становится любовь к мраморной статуэтке, которая напоминает Ниночку. Чтобы обладать этой статуэткой, он идет на преступление. Брюсов использует прием парадокса: люди в современном обществе равнодушны к «живым», но преданно любят «неживой» предмет. Он считает, что такое общество не имеет будущего, оно лишено сострадания и любви. Эта проблема ярко звучит и в рассказе «Республика Южного креста», где автор создает гротескный образ республики, в которой начинается эпидемия противоречия, что приводит к нарушению установленного порядка, где «больной начинает противоречить себе и своими поступками: намереваясь идти влево, поворачивает вправо, думая поднять шляпу, чтобы лучше видеть, нахлобучивает ее себе на глаза и т.д. С развитием болезни эти “противоречия” наполняют всю телесную и духовную жизнь больного»²⁸³. В Звездном городе появляются хаос, суета, которые приводят людей к полной деградации: «С поразительной быстротой обнаружилось во всех падение нравственного чувства. Культурность, словно тонкая кора, выросшая за тысячелетия, спала с этих людей, и в них обнажился дикий человек, человек-зверь, каким он, бывало, рыскал по девственной земле»²⁸⁴.

Другим воплощением проблемы механизации человека и общества у Брюсова является опасность, исходящая от самих автоматов, которые заполняют современный мир. Эта проблема восходит также к Гофману, ставшему одним из первых, кто поднял в литературе проблему угрозы от искусственно созданных автоматов. Для Гофмана техника – это зло, которое разрушает душу человека, вмешивается в естественный ход его жизни. Например, в новелле «Автомат» искусственный оракул предсказывает судьбы людей: «Каким-то чудом этой пифии удастся оказывать на нас психическое влияние и даже вступать с нами в особую духовную взаимосвязь и тем самым постигать нашу внутреннюю жизнь» (Гофман, т. 4 (I), с. 300). О подмене человека куклой повесть «Песочный человек». Олимпия –

²⁸³ Там же. – С.67.

²⁸⁴ Там же. – С.67.

дочь профессора физики Спаланцани – кукла-автомат, которую он создал и ради забавы выдал за свою дочь. По мнению Гофмана, самое страшное то, что ее все принимают за человека, и это свидетельствует о духовном омертвлении общества.

В рассказе Брюсова «Восстание машин» (1908), который не вошел в сборник «Ось земная», но по проблематике близок этому циклу, автор изображает метафорическую картину мира, где электрические автоматы жестоко расправляются с людьми. Трагизм происходящего усиливается благодаря манере повествования: гибель людей изображается внезапно и бессмысленно: «Бабушка трагически вздрогнула, вся вытянулась, подпрыгнула в кресле и рухнула наземь, выронив телефонную трубку. Мы бросились к упавшей. Она была мертва; это было несомненно по ее искаженному лицу и по отсутствию дыхания, а ухо, которое она держала у телефона, было прожжено, словно ударом молнии невероятной силы»²⁸⁵. Брюсов обращает внимание на «параллелизм в явлениях жизни, так называемых – органической и неорганической»²⁸⁶. Машины за века существования приобретают качества живой материи и претендуют занять место человека. Например, «проволочные провода “устают” и отказываются повиноваться; некоторые элементы <...> намагничиваются самопроизвольно; <...> моторы “капризничают” без всякой внешней причины»²⁸⁷. «Живое» и «неживое» меняется местами. Эта проблема достигает максимального звучания в драматической сцене «Земля», где искусственный мир является «тюрьмой» для людей. Они живут в огромном городе среди машин, как под колпаком, дыша искусственным воздухом. Люди мечтают о солнце, о том, чтобы вырваться из этого искусственного мира, они верят, что там их ждет жизнь в противовес медленной смерти внутри этого города. Но их ожидания не оправдываются: за пределами искусственного мира их ждет смерть: «Глаза людей расширены, руки простерты. Хотят кричать, но не достаёт голоса. Иные безумно хохочут. Обнимаясь, судорожно сдавливают объятьями

²⁸⁵ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.73.

²⁸⁶ Там же. – С.73.

²⁹¹ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.72.

друг друга. <...> И медленно, медленно вся стихнувшая зала обращается в кладбище неподвижных, скорченных тел»²⁸⁸.

Одним из последствий механизации человека в обществе становится желание людей в бездушном мире заполнить духовную пустоту предметами, которые в сознании героини одухотворяются. В Рассказе «Бемоль» Брюсов создает двойную реальность: мир людей, где все обыденно и жестоко, и мир Анны, где предметы оживают и поддерживают ее. Одиночество героини приводит к тому, что мир внешний воспринимается как бездушный, мертвый, а мир неживой одушевляется: «Анна Николаевна была убеждена, что все вещи в магазине ее понимают. Когда она перелистывала дести любимой бумаги, ее листы шуршали так приветливо»²⁸⁹. Поэтому ей трудно продавать эти вещи, они для нее «живые», «родные». Мир реальной действительности не только лишает ее тепла, душевности, но и враждебен ее миру идеальному, он пытается поглотить мир Анны, что ему и удается. В результате в финале рассказа одухотворенные предметы перестают быть «живыми»: «Бумага, карандаши, перья – все казалось здесь неживым. Анна Николаевна с жадностью взяла в руки красивые листы, которые когда-то умели отвечать на ее ласки; но теперь они были жестки, как мертвецы, и также бледны. <...> Все было мертво»²⁹⁰.

Мир, который создает себе Анна, напоминает сказочный мир из новеллы Гофмана «Щелкунчик и мышиный король», где граница между людьми и игрушками стерта. Так куклу Шелкунчика лечат от ран, а у живой принцессы отвинчивают ручки и ножки, а затем прикрепляют их обратно. Человечество же напоминает кукольный мир, где все равнодушны друг к другу.

В рассказе Брюсова «Защита» (1903) главная героиня заполняет духовную пустоту любовью к умершему мужу. Она верит в его присутствие, общается с ним: «С самого дня своей смерти Сергей стал являться мне, незримо, но явно. <...> Я ему отвечаю, и мы ведем с ним тихие разговоры. Порою он чуть внятно

²⁸⁸ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) – М., 1907 – С.139.

²⁸⁹ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.42.

²⁹⁰ Брюсов В. Повести и рассказы. – М., 1983 – С.44.

целует меня в волосы, в щеку, в губы. Порою я смутно вижу его отражение, в полутьме, в зеркале»²⁹¹. Попытка молодого офицера разрушить этот мир приводит его к встрече с настоящим призраком: «...через мгновение я понял, что это *он*, чей образ я украл, и кто из-за могилы пришел защитить свою жену. <...> И вот он, этот призрак, тихо поднял руку и погрозил мне»²⁹².

Гофмановская проблема механизации человека и общества проявляется также у Брюсова в образе 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. Например, герой рассказа «Когда я проснулся» заставляет своего двойника выполнять его самые тайные желания. Однако власть над своим двойником, игра с ним оказывается иллюзорной. Двойник одерживает победу над человеком, заставляя убить жену или поменяться местами в зеркале, как в рассказе «В зеркале». При переходе границы между миром реальным и ирреальным происходит утрата души – сумасшествие героя.

Образ двойника-врага, который овладевает сущностью героев, приводит к утрате личности, превращает человека в безвольную куклу и вытесняет из мира реального, одним из первых в литературе появляется у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола». В душе главного героя Медардуса темная сторона преобладает над светлой, и он совершает под ее влиянием убийства и предается порокам с Евфимией. Медардус меняется сущностью с Викториним, переодевшись в одежду последнего и выдавая себя за него. В свою очередь Викторин находит монашескую одежду Медардуса и облачается в нее. Медардус воспринимает Викторина как врага, Викторин же преследует Медардуса, так как ему кажется, что Медардус забрал не только его одежду и имя, но и похитил его душу, отсюда безумие Вик-

²⁹¹ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.). – М., 1907 – С.60.

²⁹² Там же. – С.60.

торина. Таким образом, у Гофмана утрата своей идентичности олицетворяет собой утрату души. У Брюсова же бездуховность современного общества приводит к раздвоению личности и сумасшествию.

Характерная для эстетики символизма игра с двойниками, своим или чужим сознанием восходит также к Гофману, ставшему одним из первых в литературе, кто со всей серьезностью отнесся к изучению и описанию состояния человека, на которого влияет другой человек. Гофман в своих произведениях («Магнетизер», «Зловещий гость», «Состязание певцов», «Стихийный дух» и «Эликсиры дьявола») неоднократно поднимал вопрос о магнетизме. Немецкий писатель серьезно изучал известные в те времена научные трактаты Г.Г. Шуберта «Символика сна» и «Воззрения на ночную сторону естествознания»²⁹³, К.А.Ф. Клуге «Опыт изображения животного магнетизма как способ лечения» (Гофман, т. 2, с. 433). Гофман проявлял живейший интерес к такому явлению, как гипноз, который он считал особым видом рабства, когда человека насильственно разлучают с самим собой и заставляют делать то, что в обычной жизни он не хочет. Гофман акцентирует свое внимание на разработке двух аспектов этого учения, которые, по его мнению, могут угрожать личности человека: утрата собственного «Я» и наслаждение властью. Эту проблему он поднимает в рассказе «Магнетизер», где Теобальд хочет воздействовать на Августу, чтобы привязать ее к себе. Речь идет о власти, и именно этот аспект магнетизма в качестве его «темной стороны» вызывает у Гофмана особый интерес. Эта традиция была продолжена в эпоху Серебряного века. У Брюсова магнетизм проявляется в управлении не другим человеком, а своим двойником («Когда я проснулся...», «В зеркале» и других).

Важными элементами «гофмановского комплекса», которые также находят отражение у Брюсова, являются романтическая ирония и гротеск. 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

²⁹³ Schubert G.H. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. – Dresden, 1808; Schubert G.H. Die Symbolik des Traumes. – Bamberg, 1814.

поздних произведениях она трансформируется в разрушительную иронию. По словам А.Б. Ботниковой, «в “Повелителе блох” “высокий план” уже пропитан разрушительной иронией»²⁹⁴. В романе «Эликсиры дьявола» Гофман сводит оба типа иронии вместе. Медардус и Белькампо проходят путь к самопознанию и обретению личностной целостности. Медардус заражен идеей собственного превосходства над другими, что способствует появлению его многочисленных двойников. Он становится носителем идеи, что путь к единству – искупление, которое возможно только через страдание, другой – Белькампо – видит этот путь в созидательной иронии. Согласно концепции Гофмана, ирония может через самопознание вернуть человека к цельности, поэтому в финале романа именно этот персонаж остается последним, кто до конца прошел свой путь и сумел стать подлинным героем романа. Он приходит к цельности, поэтому в монастыре называет себя своим реальным именем – Петер Шенфельд. Однако Гофман предупреждает, что чрезмерное увлечение иронией может создать обратный эффект: привести не к цельности, а к балагану («...внутренний свет нашего Петра померк в испарениях скоморошества...» (Гофман, т. 2, с. 286)).

Таким образом, Гофман в эпоху романтизма создает такой тип иронии, который имеет специфические черты, характерные только для его произведений. По мнению Д.Л. Чавчанидзе, главное отличие гофмановской иронии от иронии других романтиков в том, что страшная действительность у Гофмана неотделима от жизни человека, потому он обречен на трагизм: «Реальный мир, враждебный, игнорирован, но и идеальный по сути дела развенчан»²⁹⁵. В эпоху Серебряного века в большей степени нашла отражение разрушительная ирония, так как она помогала выразить болезненные переживания личности, спровоцированные проблемами в обществе. По словам И.Н. Ивановой, «символистская ирония, в отличие от романтической, практически лишена радостного самоупоения... реже сатирична, но чаще обращается на самого художника и его идеал, подвергает сомнению уже,

²⁹⁴ Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Указ. соч. – С.185.

²⁹⁵ Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана // Уч. зап. МГПИ им. Ленина. Вып. 280. – М., 1967. – С.348.

казалось бы, достигнутое. Поэтому их ирония, как правило, жестче, беспощаднее и по своей интонации скорее сопоставима с позднеромантической (Гейне, Гофман, Лермонтов)»²⁹⁶.

У Брюсова такой тип иронии проявился в рассказе «В зеркале» в гротескном образе «хохота», который олицетворяет собой состояние безумия. Именно таким «хохотом» смеется Викторин в романе Гофмана «Эликсиры дьявола». А в рассказе Брюсова «Когда я проснулся» разрушительная ирония воплощается в гротескных образах карликов, которые, как паяцы, кривляются и хохочут, отражая порочные стороны главного героя: «...я создал себе, как помощников, свору безобразных карликов. Число их возрастало по моему желанию. Они подавали мне орудия пытки, они исполняли мои указания, хохоча и кривляясь»²⁹⁷. С. Бройтман определяет иронию Брюсова как скептическую, противопоставляя ее мистической и трагической – двум другим типам символистской иронии»²⁹⁸.

Безумие, которое овладевает героями, приобретает грандиозный размах и воплощается в гротескном образе хаоса в рассказе «Республика Южного креста», где эпидемия противоречия или двойственности охватывает город и наступает всеобщее безумие: «С песнями, с бессвязными речами, с идиотским хохотом сливались выкрики безумия больных, которые теряли способность выражать в словах даже свои бредовые грезы, и стоны умирающих, корчившихся тут же, среди разлагающихся трупов»²⁹⁹. У символистов смех теряет положительное значение и перерастает в сумасшедший хохот, которым невозможно управлять. Брюсов считает, что разрушительная ирония стала частью современного мира и она угрожает его целостности. Об этом пишет и А. Блок: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее прояв-

²⁹⁶ Иванова И.Н. Указ. соч. – С.11.

²⁹⁷ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены (1901-1906 г.). – М., 1907 – С.26.

²⁹⁸ Бройтман С.Н. Из словаря «Русский символизм» // Ирония. Дискурс. – Новосибирск, 2000. №8/9. – С.234-243.

²⁹⁹ Брюсов В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены (1901-1906 г.). – М., 1907 – С.68.

ления – приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством»³⁰⁰.

Причину разрушительной иронии, нашедшей отражение в творчестве писателей-символистов, Блок видит в девятнадцатом веке, «который бросил на живое лицо человека газетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин; металлический век»³⁰¹.

Как мы видим, «гофмановский комплекс» не только присутствует в цикле Брюсова «Земная ось» как единое целое, но и становится общей тенденцией символизма. Рассказы и драматические сцены цикла основаны на гофмановской идее двоемирия, где мир реальный противопоставлен другому миру, который порожден сознанием героя (зеркальному («В зеркале»), миру сна («Когда я проснулся...»), миру прошлого («В башне»), ролевому миру («Первая любовь») и др.) и является зеркальным отражением мира реального. Герой погружается в созданный им мир, наполненный двойниками, которые чаще всего выступают как враги, узурпаторы («В зеркале»). Они подменяют человека, пытаются управлять им как куклой, марионеткой. В связи с этим Брюсов затрагивает проблему механизации жизни и человека, которая основана на идее утраты духовности обществом, падения его нравов и проявляется в оппозиции «живого» и «неживого» («Мраморная головка», «Бемоль»). Романическая ирония и гротеск, которые носят разрушительный характер, становятся стилистическим приемом Брюсова, подчеркивающим трагизм происходящего.

§3. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана

«Гофмановский комплекс», так ярко отразившийся в малой прозе Брюсова (цикле рассказов «Земная ось»), находит продолжение и в романе русского писа-

³⁰⁰ Там же. – Т. 5. – С.345.

³⁰¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 5. – С.345.

теля «Огненный ангел», где Брюсов пытается создать роман нового типа, который содержит элементы разных литературных традиций, поэтому «гофмановский комплекс» значительно трансформируется.

В первую очередь в «Огненном ангеле» проявляются романтические традиции, о чем пишет А.И. Белецкий³⁰². С.Д. Абрамович утверждает, что «произведение Брюсова напоминает дореалистические европейские романы XVIII – начала XIX веков, где под маской прошлого изображалась современность, где центр внимания переносился на психологию героев и авторы увлекались средневековым, используя даже традиции “готического” романа ужасов, где мы не встречаемся еще с умением понять характер и роль эпохи в жизни народа. Можно установить также связь произведения Брюсова с романтической литературой начала XIX века»³⁰³.

Романтические черты романа заметили еще современники Брюсова. А. Белый полагал, что «Огненный ангел» – произведение только «извне историческое (“звуки милой старины”), изнутри же оккультное. <...> Золотым сиянием романтизма окрашен для Брюсова Кельн; эпоха, эрудиция, стремление воссоздать быт старого Кельна – только симптомы романтической волны в творчестве Брюсова»³⁰⁴. В современном литературоведении среди романтических источников произведения Брюсова критики упоминают «Эликсиры дьявола» Гофмана³⁰⁵. К. Мочульский, например, заметил, что «по сложному своему построению роман Брюсова напоминает “Эликсир сатаны” Гофмана. Но авантюрный элемент, удивительные приключения и “чертовщина” соединяются в нем с педантической “научностью”. Автор приложил к своей повести многочисленные “объяснительные примечания”, свидетельствующие о его солидной эрудиции в оккультных науках.

³⁰² Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // В.Я. Брюсов Огненный ангел. – М., 1993 – С.390.

³⁰³ Абрамович С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы.– Львов, 1973.– Вып. 2 (22). – С.88.

³⁰⁴ Белый А. Брюсов. «Огненный ангел» // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма.– М., 1994. – Т.2. – С.409.

³⁰⁵ Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2005. – С.47.

Брюсов хочет не только “занимать” читателя, но и поучать его – и эти противоречивые тенденции мешают непосредственности впечатления»³⁰⁶.

Действительно, роман Брюсова «Огненный ангел» и произведение Гофмана «Эликсиры дьявола» имеют сходное построение. В «Эликсирах дьявола» Гофман использует сложную структуру повествования. Он включает предисловие издателя, его примечания, рукопись Медардуса и пергамент старого живописца. Такая композиция создает ощущение подлинности происходящих событий. Своеобразие композиции в романе Гофмана было исследовано в творчестве немецких критиков А. Дюмонта³⁰⁷ и И. Штробеля³⁰⁸. Роман «Огненный ангел» состоит из предисловия к русскому изданию, заглавия, фактически излагающего основное содержание романа, посвящения, которое принадлежит автору рукописи, предисловия автора, XVI глав собственно «правдивой повести» и объяснительных примечаний издателя. По сути, структура та же: рассказ героя о своей жизни, сопровождаемый комментариями издателя.

Повествование в романе «Огненный ангел» ведется от лица Рупрехта – главного героя, поэтому события передаются сквозь призму его восприятия. Очевидно, что происходящее было записано позже, так как в пересказ он включает анализ своих заблуждений, то есть повествование содержит восприятие событий как их непосредственным участником и позднее осмысление происшедшего.

В романе Гофмана события также передаются от лица главного героя Медардуса, что усиливает психологизм повествования. Душу героя разрывают противоречивые желания: он монах, который должен стремиться к смирению, однако он жаждет славы и хочет обладать Аврелией. Медардус вынужден играть несколько «ролей», что приводит его к потере своей идентичности, когда окружающие принимают его за другого. В результате страх и безумие, овладевающие героем, переходят на читателя.

³⁰⁶ Мочульский К.В. Валерий Брюсов. – Paris, 1962. – С.136.

³⁰⁷ Dumont A. Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A.Hoffmanns 'Elixiere des Teufels' // Zeitschrift für Germanistik. – № 1 – 1991 – S.37-48.

³⁰⁸ Strobel J. Die Ahnenprobe des Medardus // E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch – Bd. 13 – Berlin, 2005 – S.29-46.

По словам Ф.П. Федорова, «в «Эликсирах дьявола» демонстрируется крайняя степень раздробленности человеческой личности; система событий в романе строится как постепенное обнародование бесконечных расщеплений и бесконечных уподоблений человека, происходящее в результате непрерывной борьбы между божественным и сатанинским мирами»³⁰⁹. По всей видимости, этот множественный раскол личности в романе Гофмана и привлек внимание Брюсова, только воплотил он его по-другому.

Оба романа наполнены двойниками. У Гофмана главный герой имеет несколько идентификаций. При рождении его назвали Франциском. Это имя символизирует связь с родом, погрязшим в грехе. Герой хочет освободиться от злого рока и уходит в монастырь, где стремится к святости и получает имя Медардус, но в его душе начинается борьба порочного и святого. Он покидает монастырь. Затем Евфимия начинает его принимать за графа Викторина, а при дворе князя он вообще предстает как Леонард. Будучи арестованным, он придумывает версию, что он – Леонард Крчинский, поляк. Меняя имена и роли, которые он играет, герой утрачивает свою подлинную личность. Происходит множественный раскол души. Параллельно его преследует Викторин, который берет на себя одну из его ролей. Медардус борется в своей душе с желанием овладеть Аврелией, а затем убить ее. А двойник героя убивает ее. Он своего рода – воплощение тайных мыслей Медардуса. Несмотря на возвращение главного героя в лоно церкви, хихикающий двойник не покидает его, только смерть становится победой его духа над злом.

Аврелия также имеет двойников. Это Святая Розалия – отшельница, которую Гофман изображает как мученицу, а также языческая богиня Венера. Святая Розалия олицетворяет божественное начало, а Венера – дьявольское. Аврелия же, хотя и порождение греха, но ближе к божественному началу, поэтому в своих помыслах чиста.

³⁰⁹ Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма. – М., 2004 – С.278.

То же самое можно сказать и о романе «Огненный ангел», где главные герои имеют двойника на каждом уровне восприятия. Двойником Мадиеля является Генрих, похожий на Мадиеля внешне, он мечется между Богом и дьяволом. Сам Мадиель тоже двойствен, он говорит от имени Бога, но вводит Ренату в заблуждение. Брюсов же в предисловии к роману и вовсе называет его демоном: «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки...»³¹⁰. Эта двойственность так и остается до конца романа не проявленной для читателя.

Рената – также противоречивый персонаж: то она занимается магией, то стремится стать святой, для чего отправляется в монастырь. Там она берет себе святое имя Мария, и готова ради веры идти на костер инквизиции. Рената в романе Брюсова противопоставлена Агнессе, как в традиционной романтической оппозиции: демоническая – ангелическая женщина. Рената – демоническая женщина, несмотря на стремление найти своего ангела, она пребывает в меланхолии, страдает нервными припадками, слышит стуки демонов. Агнесса имеет добрую душу, и она «понятна» Рупрехту. Брюсов заимствует идею множественного раскола сознания у Гофмана, однако воплощает ее по-другому. У Гофмана личность Медарда разорвана на части, он называет себя чужими именами, играет чужие роли. У Брюсова раскол выражается композиционно: события, описываемые им, противоречат друг другу, эпизоды обрываются без объяснения, одни и те же происшествия толкуются различными персонажами по-разному. Тем самым читатель постоянно вводится в заблуждение, кто есть кто: Мадиель – ангел или демон, Рената – грешница, соблазненная дьяволом, или святая, пожертвовавшая собой ради святости, Генрих – сектант или верующий, поддерживающий официальную церковь.

Даже смерть Ренаты довольно противоречива. Она стремится к мученической смерти на костре, и читатель логически ожидает этого в финале, а умирает

³¹⁰ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993 – С.27.

она неожиданно. Тем самым ее путь так и не завершается обретением святости, ее грехи остаются неискупленными. Создается впечатление, что Брюсов играет такими понятиями, как любовь, смерть, святость. Он манипулирует своими героями, как марионетками, где-то иронизирует, где-то драматизирует ситуацию. Произведение не укладывается в традиционную схему романа, где есть четкий сюжет, и поступки героев имеют свое логическое объяснение.

Нестыковки в повествовании «Огненного ангела» намечаются с заглавия, где фактически излагается краткое содержание романа, которое противоречит основному содержанию. Например, в заглавии издателя сказано, что это дьявол соблазнил девушку на разные греховные поступки, в то время как она сама начинает воспринимать ангела как своего возлюбленного, что вызывает у него справедливый гнев. Брюсов изменяет и путь, который должны пройти герои, и миссию, которую они должны выполнить.

Повествование Медарда и Рупрехта о себе начинается с детских лет и заканчивается выполнением определенной миссии. Герои рассказывают о событиях своей жизни, которые представляют собой замкнутый круг. Медардус начинает свой путь с прихода в монастырь, затем следует уход в светскую жизнь, и заканчивает все возвратом назад. Герой проходит путь от святости к бунту, а затем снова к смирению. Медардус с детства чувствует свое предназначение свыше, согласно которому ему предстоит искупить родовой грех.

У Брюсова путь героя намного сложнее. На нем нет родового проклятия, от которого нужно избавиться, им движет жажда познаний и любовь. Поэтому его путь – это отчий дом – Новая Испания – любовь к Ренате – увлечение дьявольскими обрядами – изучение магии – поединок с Генрихом – встреча с доктором Фаустом – попытка спасения Ренаты – родной дом – Новая Испания. Интересно, что рассказ Рупрехта о себе до встречи с Ренатой вынесен за рамки основного повествования – в предисловие. Тем самым Рупрехт разделяет свою жизнь на периоды до появления Ренаты и после.

У Брюсова главная героиня Рената тоже проходит свой круг. Мадизель в детстве сообщает ей, «что она будет святой, как Лотарингская Амалия, и что именно

затем он и послан к ней»³¹¹. Но Рената забывает о своей духовной любви к Мадиеэлю и хочет в нем увидеть своего возлюбленного, тем самым совершает грех и лишается покровительства огненного ангела. Дальнейшие попытки обрести эту святость приводят ее к еще большим заблуждениям. Рената одержима поисками Мадиеэля. Неудивительно, что она принимает Генриха за своего ангела, и с этого момента перестает мечтать о небесах, стремясь вернуть графа любым способом. Однако в любви к графу Генриху ничего святого не было. Хозяйка придорожной гостиницы рассказывает свою версию отношений между ними: «Так она околдовала молодого графа, <...> и он занялся алхимией, магией и другими чёрными делами. Поверите ли, что с того дня, как поселилась у него в замке эта девка, они каждую ночь перекидывались, – он в волка, а она в волчиху, – и бегали по окрестностям; сколько за это время загрызли детей, жеребят и овец, – сказать трудно!»³¹²

Поиск Мадиеэля – Генриха приводит ее к отречению от Бога и к сделке с дьяволом. Для этого она использует своего рыцаря, вынуждая его идти на жертвы ради себя. Новое явление ангела меняет ее настрой. Мадиеэль указывает ей путь в монастырь: «Рената! С того самого дня, как ты, поддавшись плотским пожеланиям, хотела обманом и коварством склонить меня к страсти, – я покинул тебя, и все разы, когда после думала ты, что меня видишь, то не был я. И тот граф Генрих, в котором воображала ты узнать моё воплощение, был тебе послан ни кем другим, как искусителем, чтобы совратить и умертвить твою душу окончательно»³¹³. Ангел определяет ей искупление вины мученической смертью, на что она безропотно соглашается: «Ныне мне дано, наконец, открыть тебе всю истину, <...> и душа твоя наполовину уже погружена в пламя адское. Не о венце святой Амалии Лотарингской подобает тебе мечтать теперь, но лишь о венце мученическом, кровью

³¹¹ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993 – С.46.

³¹² Там же. – С.51.

³¹³ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993 – С.195-196.

омывающем скверну преступлений»³¹⁴. Однако смерть Ренаты не приводит ее к искуплению вины.

Образ Рупрехта воплощает распространенную в символизме идею служения Прекрасной Даме. По статусу он не является рыцарем, но та миссия, которую он на себя берет, – жертвенная преданность возлюбленной – делает его подобным рыцарю. Даже окружающие (хозяйка гостиницы) называют его рыцарем за заботу, которую он проявляет к Ренате. Сама героиня говорит о его предназначении служить ей: «Добрые духи-покровители всячески обороняли её и предупреждали, что скоро она повстречает рыцаря Рупрехта, который будет истинным защитником ее жизни»³¹⁵.

Рупрехт с готовностью принимает свою миссию, поэтому считает себя вправе вызвать графа Генриха на поединок, несмотря на разницу в их статусе: «Я такой же рыцарь, как вы, и вам не может быть стыда сойтись со мною в честном поединке. Пришлите же завтра ваших товарищей, в полдень, к Собору, условиться с моими. Иначе мне останется убить вас как труса, не знающего чести»³¹⁶. И он выполняет свой долг до конца, даже когда Рената готова идти на костер инквизиции добровольно, он хочет силой спасти ее, так как в этом заключена его миссия: «Я буду служить тебе, как раб, и ни в чем не буду противоречить твоим решениям»³¹⁷.

Очевидно, что Брюсов в романе через образы Рупрехта, Ренаты и Генриха иронически изобразил любовный треугольник Белый – Петровская – Брюсов. В январе 1904 года Белый переходит на новый уровень в отношениях с Петровской: «...произошло то, что назревало уже в ряде месяцев – мое падение с Ниной Ивановной; вместо грез о мистерии, братстве и сестринстве оказался просто роман. Я был в недоумении: более того, – я был ошеломлен; <...> я ее любил братски; но глубокой, истинной любви к ней не чувствовал. <...> Вот почему роман с Ниной Ивановной я рассматриваю как падение; <...> я ведь так старался пояснить Нине

³¹⁴ Там же. – С.196.

³¹⁵ Там же. – С.48.

³¹⁶ Там же. – С.169.

³¹⁷ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993 – С.312.

Ивановне, что между нами – Христос; она – соглашалась; и – потом, вдруг, – “такое”»³¹⁸.

По словам В.Н. Демина, в 1904 году, когда «безнадежно запутываются его отношения с Петровской, и обостряется мировоззренческий кризис, Белый, глубоко потрясенный крушением мистических упований, начинает все отчетливее ощущать Брюсова, как некий роковой феномен, деформирующий его сознание. Брюсов для него – знак инфернальных сил, угрожающих цельности его духовного “я”»³¹⁹. Несомненно, что в образе Генриха Брюсов иронически изобразил Белого, который мечтал о мистерии, братстве и сестринстве, а закончилось все обычными земными отношениями с Петровской. Неслучайно Брюсов дает своему герою фамилию Оттергейм, что обозначает (Otter гадюка, Heim – приют) «приют гадюки».

Одной из главных вышеупомянутых романов Гофмана и Брюсова является тема запретной любви. В «Эликсирах дьявола» любовь героев принципиально разная. Медард одержим греховным влечением к Аврелии, он готов преступить все законы норм и морали на пути к своей любви, которая выражается в желании обладать возлюбленной. Она же любит его чистой любовью, что превращает их взаимоотношения в оппозицию: злодей – жертва. В романе «Огненный ангел» Рената мечтает превратить Мадизэля в своего возлюбленного, что для ангела недопустимо, и тем самым встает на путь демонической любви. Она принимает графа Генриха за Мадизэля, а затем преследует графа против его воли, добиваясь от него взаимности. Ради обладания им она готова пойти на все: на сделку с дьяволом, пожертвовать своим рыцарем. Рупрехт же любит Ренату истинной любовью, ради ее счастья он отрекается от Бога и отправляется на шабаш, занимается магией, идет на поединок, зная, что приговорен Ренатой к смерти, а в финале пытается спасти ее от инквизиции.

В обоих романах ярко проявлена демоническая тема. В «Эликсирах дьявола», в отличие от «Огненного ангела» Брюсова, демоническое существует не как

³¹⁸ Белый А. Начало века. Указ. соч. – С.153.

³¹⁹ Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // С.С. Гречишкин, А.В. Лавров. Символисты вблизи. – СПб, 2004 – С.46.

отдельная сила, оно представлено внутри человека, это то, что приводит к расколу личности. Напиток «эликсиры дьявола» – это только повод для того, чтобы в душе героя пробудилась гордыня. В «Огненном ангеле» демонизм представлен не только борьбой в душе добра и зла, но и инфернальными героями, которые являются человеку и вмешиваются в его жизнь. Рупрехт проходит три этапа посвящения в мир демонического: общение с духами, шабаш и изучение магической науки. Медардусом управляет рок, он порой не властен над собой и вступает на путь зла и преступлений под влиянием темных сил. Рупрехтом же движут две причины: любовь к Ренате и стремление к познанию. Он сам принимает решение, что делать, чтобы помочь возлюбленной.

Герои обоих романов общаются не только с духами, но и со святыми. Ренате, как и Франциску, с детских лет были видения. К ней приходил ангел Мадизэль: «Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток. Ангел назвал себя – Мадизэль»³²⁰. Франциску же с детства являлся старец с младенцем, в которых он позже признал святого Иосифа и Иисуса. Старец рассказывает его матери о родовом грехе и миссии, которая определена ему: «Вашему сыну не отказано во многих драгоценнейших дарованиях, однако его кровь заражена кипучим брожением отчего греха, вопреки коему он способен воспарить...» (Гофман, т. 2, с. 12).

Место действия обоих романов – Германия. В «Огненном ангеле» Брюсова – это города Кельн, Бонн, Дюссельдорф, так как они в средние века были центром знаний и культуры в Германии. Воссоздавая обстановку, писатель детально описывает архитектурные сооружения, произведения искусств, приводит рассуждения на религиозные, философские, политические и научные темы в беседах с Агриппой, Фаустом, графом фон Велленом, краткий обзор оккультных воззрений средневековья.

³²⁰ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993. – С.45.

Как пишет В.К. Кантор, «Германия эпохи Лютера и доктора Фауста (действующее лицо романа) была описана столь тщательно, что немцы не верили долго, что автор романа – русский. Существенно, что место действия русского романа – средневековая Германия, с которой в ту эпоху чувствовали почти мистическую связь. В России продавались новые переводы Якоба Бёме и Майстера Экхарда, о них писали серьезные русские мыслители. И мистика, магия стали центральной смысловой темой этого романа о трагической любви, где магия определяет и тип любви»³²¹. У Гофмана нет такой географической точности, его внимание больше сосредоточено на противоречиях, которые одолевают душу героя, но оппозиция: Германия – Италия выражена более ярко.

Несмотря на внешнее сходство финалов произведений, смысл их различен. Главные героини умирают. Смерть Аврелии в романе Гофмана описывается не как трагедия, а как благодать. Окружающие в момент ее смерти восклицают: «– Чудо! Чудо! Воистину она мученица!» (Гофман, т. 2, с. 277) Она воспринимает приближение своей смерти как миссию: «Вечное Провидение обрекло нас искупать святотатственные бесчинства нашего преступного рода...» (Гофман, т. 2, с. 279). Эта смерть возвестила Медардусу отпущение грехов.

Рената под влиянием слов Мадизеля тоже готова с радостью принять смерть, чтобы искупить свои грехи: «Да! Да! Я хочу пытки и огня! Сейчас я видела моего Мадизеля, и он сказал мне, что смертью я искуплю всю жизнь. Он <...> примет мою душу в свои объятия и что в вечной жизни мы не разлучимся с ним никогда»³²². Ее жертвенность больше похожа на мистическую экзальтацию. Она получает наслаждение от осознания своей «роли»: «Они меня мучили, они меня распинали, – ах! Они и не знали, что это повелел им Иисус Христос! Кровь, кровь! Я видела свою кровь, как хорошо, как сладко! Она омыла все мои грехи»³²³.

³²¹ Кантор В.К. Магическая провокация «Огненный ангел» Брюсова в контексте Серебряного века. // Вопросы философии. – 2012. – № 2. – С.133.

³²² Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993. – С.313.

³²³ Там же. – С.312.

Брюсов широко использует в романе символику. Мадизель к Ренате является в виде бабочки, образ которой в мифологии ассоциируется с душой. В романском искусстве сжигание бабочки символизирует очищение души огнем. В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение, поэтому бабочка иногда изображается в руке младенца Христа, что символизирует возрождение и воскресение души³²⁴. Мадизель – огненный ангел. Рената заявляет: «Он опять прилетит ко мне, как большая бабочка, и я спрячу его в своих волосах»³²⁵. Она видит свое очищение через огонь, поэтому без страха готова идти на костер инквизиции. В этом она видит свою миссию, на что указывает и имя Ренаты, которое произошло от латинского слова «renatus», что обозначает «рожденный заново, возрожденный»³²⁶.

Однако такая историческая и символическая достоверность опровергается поведением Ренаты, которое на протяжении романа больше похоже на череду ролей, которые она играет, где-то убедительно, а где-то переигрывает, что порождает иронию. Это проявляется и в ее поступках. Рупрехт подчас, описывая ее поведение, не верит ей: то она лежит почти неживая, то одновременно уходит куда-то на целый день: «Рената, которая при мне делает вид, что не может подняться с постели, как параличная, <...> едва осталась одна, гуляет по зимним улицам до тёмной ночи! Можно ли не верить после этого догадкам Ганса Вейера, что вся её болезнь – только воображение, что все её страдания – только роль на театре!»³²⁷. Она сама играет чувствами своего рыцаря, то приближая его, то отталкивая, то посылая его на смерть, то признаваясь ему в любви. Рупрехт же не поддерживает мнения Регины о необходимости пожертвовать собой для Бога. Он, прошедший через увлечение дьяволом, магией, знанием, так и остается до конца ее верным

³²⁴ Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. [Электронный ресурс] – М., 2005. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=178999>.

³²⁵ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993. – С.312.

³²⁶ Орлова Л. Полная энциклопедия имен. – Минск, 2007. – С.482.

³²⁷ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993. – С.154.

рыцарем, готовым пожертвовать собой ради ее спасения: «Бог и совесть приказывают мне вывести тебя отсюда»³²⁸, поэтому он силой пытается спасти ее.

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» Медардус возвращается в родной монастырь обновленным, перерожденным. Он выполнил свою миссию, освободив род от греха, чем заслужил прощение. Об этом ему говорит настоятельница монастыря: «...ты выдержал все испытания, обрушившиеся на тебя, несчастного и беззащитного!» (Гофман, т. 2, с. 282)

У Брюсова финал романа неожиданный. Рената умирает, так и не искупив свой грех. Рупрехт, потеряв возлюбленную, обретает способность здраво рассуждать и действовать. В конце романа мы ожидаем его возвращение к началу на принципиально новом уровне. Казалось бы, он идет к этому: встречается и примиряется с графом Генрихом, а затем возвращается подобно блудному сыну к своим истокам – своей семье, где должно произойти его покаяние, но он так и не смог предстать перед родителями и ушел, не повидавшись с ними: «Вдруг растворилась дверь нашего дома, – на пороге появилась сначала сгорбленная старушка, а за ней дряхлый, но ещё бодрящийся старик: то были отец и мать... Я – бродяга, ... я – грешник, продавший душу дьяволу, ... я – сын этих двух стариков, – смотрел на них украдкой, воровски, не смея стать перед ними на колени, поцеловать их сморщенные руки, просить их благословения. Никогда в жизни не испытывал я такого наплыва сыновней любви, как в ту минуту. <...> А когда старики поднялись и, тихо двигаясь, вернулись в дом, ... я поцеловал, вместо них, родную землю, встал и, не оборачиваясь, пошёл прочь»³²⁹.

Таким образом, Брюсов, создавая свой роман «Огненный ангел», опирается на разнообразные литературные источники, среди которых значимое место принадлежит роману Гофмана «Эликсиры дьявола». Черты «гофмановского комплекса» находят воплощение в романе Брюсова: двоимирие, двойничество, основанное на множественном расщеплении сознания, театральность, игра героями, как марионетками (Мадизель – ангел или демон, Рената – грешница, или святая, Генрих –

³²⁸ Там же. – С.312.

³²⁹ Брюсов В.Я. Огненный ангел. – М., 1993. – С.320-321.

сектант или верующий в Бога), и романтическая ирония. Кроме того, Брюсов использует в «Огненном ангеле» гофмановскую структуру в построении романа.

Опираясь на «Эликсиры дьявола» Гофмана, Брюсов создает новый жанр символистского романа – синтетический, в котором гофмановская идея множественного раскола души отразилась по-новому не только на уровне персонажей, но и на сюжетно-композиционном уровне.

§4. Черты гофмановского стиля в прозе А. Белого («Рассказ № 2» и роман «Петербург»)

В 1880 году Владимир Соловьев в предисловии к переводу «Золотого горшка» отмечает особенности гофмановского мировосприятия, которые сделали произведения немецкого романтика узнаваемыми в мировой литературе: «постоянная внутренняя связь и взаимопроникновение фантастического и реального элементов», при этом его фантастические образы не выступают пришельцами извне, а являют собой лишь другую сторону той же самой действительности. Это обуславливает “двойную жизнь” персонажей и “двойную игру поэтического сознания”»³³⁰.

Эта двойственность как «игра поэтического сознания» во многом способствовала возобновлению интереса русских писателей и поэтов конца XIX – начала XX веков к творчеству Гофмана. Тема двойничества ярко выражена в творчестве А. Блока, А. Белого, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, М. Кузмина, Г. Чулкова, С. Городецкого и других. Благодаря приему двойничества в творчестве некоторых символистов актуализировался «гофмановский комплекс». Ярким примером этому является «Рассказ №2» А. Белого, где увлеченный мистическими переживаниями, символист создает образ двойника, опираясь как на традицию Шамиссо, Э. По, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и конечно же, Э.Т.А. Гофмана.

³³⁰ Соловьев Вл. Предисловие // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. – М., 1913. – С.7-8.

Феномен двойничества – ощущение расколотости сознания, внутреннего несогласия с самим собою – выражает реальное мироощущение художника и имеет свое основание в литературной традиции, наиболее полно разработанной немецкими романтиками. В философском плане двойничество восходит к учению Платона, неоплатоников и дуализму средневековья. О двойниках и двойничестве в русской и зарубежной литературе Нового времени написано немало³³¹.

Двойничество – не только тема, но и художественный прием. В сознательном совмещении содержательной и технической сторон этой категории и состояло открытие романтизма. Признанным мастером изображения двойничества в литературе считается Э.Т.А. Гофман, который создал целую галерею образов двойников. В своих произведениях (новеллах «Двойники», «Крошка Цахес», «Приключения накануне Нового года», «Принцесса Брамбилла», романе «Эликсиры дьявола» и других) Гофман пытался понять и найти способы выражения природы двойничества. Интерес немецкого романтика к этому художественному приему был не случаен, так как он считал раздвоение основной проблемой человеческого сознания, и сам остро переживал его³³². З. Фрейд, исследуя природу жуткого у Гофмана, очень точно сформулировал проявление его в феномене двойничества у немецкого романтика: «...герои произведения плутают в своем или перемещают чужое Я на место собственного, т.е. происходит удвоение Я, разделение Я, подмена Я, и, наконец, постоянное возвращение одного и того же, повторение одних и тех же самых черт лица, характера, судеб...»³³³.

Тема двойничества в разных произведениях у Гофмана звучит по-разному: то как внутреннее раздвоение личности, когда внутренние стремления героя не совпадают с реальной действительностью (эта противоречивость материализуется в творческом сознании автора в появлении образов двойников), то как ее абсолютная идентичность с внешней стороны, когда разных людей воспринимают как одного и того же человека, тем самым провоцируя его играть чужие роли. Увле-

³³¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973; Ботникова А. Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч.; Левит Т. Указ. соч. – Т.6. – С.333-337; Федоров Ф.П. Указ. соч.

³³² Гюнцель К. Указ. соч. – С.19, 81-82.

³³³ Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995. – С.272.

чение Гофмана двойниками, многообразие форм двойничества в его творчестве породило в мировой литературе своеобразную моду на двойников, которая проявилась как в XIX, так и в начале XX веков.

Ярким примером этому является «Рассказ № 2» А. Белого, написанный в 1901 году, в период который А. Белый ощущает как переломный. В «Воспоминаниях о Блоке» (1922) он так обозначил этот рубеж: «...в 1898 подул иной ветер; почувствовали столкновения ветров: северного и южного; и при смешении ветров образовались туманы: туманы сознания. В 1900-1901 годах очистилась атмосфера. <...> А. Блок, вспоминая те годы, их настроение охарактеризовал их строчкой: «“И – зори, зори, зори”, охватившие нас; “зори”, взятые в плоскости литературных течений (которые только проекции пространства сознания), были зорями символизма, взошедшими после сумерек декадентских путей, кончающих ночь пессимизма»³³⁴.

Тема рассказа была навеяна нечаянной встречей и разговором в мае 1900 года с Вл. Соловьевым. А. Белый воспринял русского философа как романтического персонажа из Гофмана, в облике которого было столько «неверного и двойственного». Вот как Белый описывает первое знакомство с ним: «Помню, однажды раздался звонок. <...> К нам вошел, как мне казалось, кто-то сухой, длинный, черный, согбенный, с волосами, падающими на плечи, с длинной черно-серой бородой, с изможденным лицом и серыми глубокими глазами. Сел – и показался добрым и маленьким, потому что длинны были его ноги; сидел с высоко поднятыми коленками и смеялся большим-большим ртом, протягивая мне свою костлявую, но какую-то бессильную, длинную руку. Посидел и исчез»³³⁵.

Увлечение творчеством Вл. Соловьева помогло Белому сформулировать свой духовный идеал и выразить в произведениях неопределенные предчувствия преображения мира. По словам А.В. Лаврова, «новый, теургический взгляд на мир требовал и принципиально нового художественного отражения, новых эсте-

³³⁴ Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. – М., 1995. – Т.4. – С.20-22.

³³⁵ Белый А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 1994 – 2012. – Т.VIII. – С.293.

тических форм, способных передать “апокалипсический ритм времени”³³⁶, поэтому раннее творчество Белого отличается смешением разных приемов и традиций.

«Рассказ № 2» имеет автобиографическую подоплеку – он связан с мистическими переживаниями Белого в 1901 году и «мистериальной» любовью поэта к М.К. Морозовой – жене известного промышленника и коллекционера М.А. Морозова. В период наиболее интенсивного переживания влюбленности в М.К. Морозову поэт не был с ней знаком лично. Это была любовь на расстоянии, идеальная любовь, поэтому он воспринимал ее как «Жену, облеченную в Солнце», «воплощение Души мира, Софии Премудрости Божией». *«Этот год, – вспоминал Белый, – переживался мною как единственный год в своем роде, <...> для меня этот год был годом максимального мистического напряжения и мистического откровения; все лето 1901 года меня посещали благие откровения и экстазы; в этот год осознал я вполне веяние Невидимой Подруги, Софии Премудрости. Кроме того: весь этот год для меня окрашен первой глубокой, мистической, единственной своего рода любовью к М. К. М., которую, однако, не смешивал я с Подругой Небесною; М. К. М. в иные минуты являлась для меня лишь иконою, символом лика Той, от Которой до меня долетали веянья»*³³⁷.

В центре рассказа – мистическая любовь героя к Ней, которая воспринимается как запредельная мечта, некий идеал, дающий смысл жизни. Описывая переживания этого чувства, Белый использует романтическую традицию, восходящую к Гофману, представленную через двоемирие, двойничество, сумасшествие (бред), образы зеркала, сна, а также мотивы страха и ужаса. Двоемирие – противостояние между миром реальным и миром идеальным – у Белого, несомненно, имеет романтические истоки. К сравнению, у Гофмана двоемирие становится цельной основой построения художественного текста. Например, в новелле «Золотой горшок» все действующие лица сгруппированы особым образом с той целью, чтобы противопоставить два враждебных друг другу мира – прозаический и

³³⁶ 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>.

³³⁷ Белый А. Материал к биографии. [Электронный ресурс] – Л., 16, 17 об. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=97995>.

романтический, реальный и идеальный. В более позднем творчестве Гофмана мы наблюдаем постепенное разрушение принципа двоемирия.

У Гофмана безобразное часто выступает как порождение зла. Оно рождает не только внешнее безобразие человека, но и уродует его душу. Разрушая гармонию внутреннего мира, зло может вести к безумию, пример которому мы находим в романе «Эликсиры дьявола». Немецкий романтик считал, что реальная действительность искажена до такой степени, что превратилась в уродливую фантастику. Мир стал обезличенным, в нем нет места индивидуальности. В связи с этим, по словам Берковского, «предметы у Гофмана начинают бунтовать, ведь они сделаны из живой природы, из чего-то индивидуального. А получились стандартные, безличные предметы. Гофман изображает погибшие возможности и людей, и вещей»³³⁸.

А. Белый в «Рассказе № 2» переосмысливает романтическую традицию в создании образа двойника. В результате его двойник утрачивает инфернальность, перестает быть темной стороной героя и превращается в его идеальное воплощение. В рассказе Белого мир реальный предстает как мертвый, безобразный, он порождает состояние безумия, бреда, в котором существуют люди. Белый использует оппозицию «живое» – «неживое» для создания резкого контраста между миром реальным и идеальным. В эстетике символизма эта оппозиция отражает процесс механизации мира реального, где люди превратились в бесчувственные автоматы, и предлагает героям другой мир – идеальный. По этой причине герой Белого, запертый в пространстве мертвого города и ограниченный четырьмя стенами, пытается бежать от этого бреда, поэтому создает свой мир – мистический, в котором есть идеальная любовь и настоящая жизнь. Этот мир отражается в зеркале: «Тогда в большом зеркале начинается жизнь, потому что комната, которая там отражается, – особая комната, настоящая комната с жильцом <...> в бессонные часы белой весенней ночи вы ясно слушаете жизнь, возникающую в зеркале, различаете шаги»³³⁹.

³³⁸ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Указ. соч. – С.108.

³³⁹ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.205.

Важную роль в «Рассказе № 2» играет образ двойника, который предстает более реальным, чем сам герой. Белый, опираясь на гофмановскую традицию, использует типичный романтический прием раздвоения, вводя в художественный текст материализованных духов, призраков, галлюцинаций, главным из которых становится двойник героя. В творчестве Белого зеркало является одной из форм выражения двойничества, и символика его непосредственно восходит к романтикам, и в особенности к Гофману, поскольку именно в его произведениях образ зеркала получил свое предельное воплощение и был иронически осмыслен.

В ранних произведениях Гофмана зеркало выступает как магический предмет, орудие ворожбы, гадания и защиты от злых сил. Так в сказке «Золотой горшок» (1813) зеркала – орудия волшебников. Архивариус Линдгорст показывает Ансельму его возлюбленную Серпентину при помощи магического перстня, сверкавшего удивительными искрами и огнями: «...из драгоценного камня, как из горящего фокуса, выходили во все стороны лучи, которые, соединяясь, составляли блестящее хрустальное зеркало...» (Гофман, т. I, с. 210) Старуха-колдунья, в свою очередь, дает Веронике маленькое металлическое зеркальце – средство приворожить Ансельма. Таким образом, зеркала здесь выступают как способ контакта с миром духов. По мысли Б. Вайнштейна, в большинстве ранних произведений оптические образы служат Гофману “воротами” в иной мир³⁴⁰. Позднее зеркало станет средством расщепления личности, способом порождения двойников. Крейслер в романе «Житейские воззрения кота Мурра» видит своего двойника в отражении озера, и этот двойник настроен к нему враждебно.

В традиционно романтическом понимании двойник – это злое, inferнальное существо, которое угрожает существованию героя. Он отражает отрицательные стороны героя. Как, например, двойник, преследующий Медардуса в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», портрет в романе «Портрет Дориана Грея» Уайль-

³⁴⁰ См. Вайнштейн Б. Волшебные стекла Гофмана. // Литературные произведения в XVIII-XIX веке в историческом и культурном контексте. – М., 1985. – С.124-130.

да, тень в одноименной сказке Андерсена, двойник у Достоевского в повести «Двойник» и рассказе Эдгара По «Вильям Вильсон». Гофман в новелле «Двойники» рассматривает двойничество как проблему утраты единства личности. В один из городов приезжает молодой человек Деодат Швенди, которого все время принимают за другого человека. В результате он оказывается не просто втянутым в события, к которым не имеет никакого отношения, но и вынужден стать жертвой их: «...мое "Я" только что переселилось в другого человека, словно в новое платье, которое кое-где свободно, а кое-где узко и непривычно стесняет и давит» (Гофман, т. 6, с. 82).

Деодат – цельная личность. Он утверждает свое право на самоопределение, на индивидуальность, а обстоятельства вынуждают его при внутреннем единстве раздвоиться внешне: «Словно смертельная судорога, бедного Деодата сотрясала мысль, что Наталья любит не его, а неизвестного двойника, и что она заблуждается, думая, что обрела его вновь. И, однако, – так убеждало его разгоревшееся в душе пламенное желание, – разве не может быть, что двойник ее обманывает и именно его, Деодата, она истинно любит, именно ему принадлежит, именно с ним ее связывают таинственные узы?» (Там же, с. 110). По мнению Гофмана, утрата своей личности – опаснее самой смерти: «Ты – моя, Наталья! Ты – моя! Верь в мое «я»! Я знаю, мой двойник хотел раздробить твою грудь, но он попал в меня... это была всего лишь пуля, рана зажила, и мое "Я" продолжает жить. Наталья, ответь мне только, веришь ли ты в подлинность моего «я», иначе я умру прямо здесь, на твоих глазах! Меня зовут не Георг, и все же я есть я, и никто иной» (Там же, с. 111).

В «Рассказе № 2» А. Белого отношение героя к двойнику меняется на протяжении рассказа. Сначала при виде его герой переживает страх: «И потом, у меня были еще собственные ужасы, свои тайны особые... Я тихо задумывался... Знаете ли вы тихое раздумье перед зеркалом, где вы отражаетесь, знаете ли вы ожидание у запертой двери вашей квартиры – ужасное ожидание: тогда вам кажется, что за дверью стоит тот, кого вы ждете... И ужас принимает нестерпимые

формы от сознания, что этот ожидаемый пришлец может быть лишь двойником, захотевшим познакомиться с самим собою...»³⁴¹

Но затем идея двойника всецело овладевает душой героя, вытесняя даже его любовь: «Я забыл ее ... Я уже не нуждался в ее любви, я, кажется, нашел самого себя»³⁴². Герой создает в своей комнате образ двойника с помощью зеркал, анализирует это состояние и наслаждается им: «Говорят, что увидеть двойника – страшно, страшнее всего... Но это только предрассудки... Страшно ожидать его, когда он бродит где-нибудь в окрестности, но раз он приблизится, перейдет известную черту, весь страх пропадет, и его сменит восторг...»³⁴³ Герой воспринимает своего двойника как существо совершенное, так как он порожден миром идеальным: «И я вспомнил двойника, который только и мог быть первопричиной. И я удивлялся, как это я мог бояться его, черты лица его прекрасны, он вечен, он все знает...»³⁴⁴

Возлюбленная героя в его восприятии тоже раздвоена, она предстает в разных обликах, и он не знает, какая из них настоящая: «...но ведь она любила меня... или было их две, она и ее двойник, две дамы – червонная и пиковая ... Одна одевалась в белое или розовое, вспоминала меня, удивленно смеясь и лаская меня лазурно-синим взором... Другая же – та, которая промелькнула передо мною сегодня в бледно-голубом, – была строга и гневна... Но, быть может, она любила меня еще сильнее, нежели та, другая, в белом и розовом, и только прятала свою любовь под маской суровости...»³⁴⁵

Двойники у Белого живут самостоятельной жизнью, похожей на жизнь того, от кого они отделились, но в другом мире (идеальном): «Тут я понял, что если мы и не были влюблены друг в друга, то любили друг друга наши двойники, встречающиеся друг с другом где-то там, вне пространства и времени...»³⁴⁶ Белый воспринимает двойника как лучшую сторону человека – его духовную сущность, ко-

³⁴¹ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.205.

³⁴² Там же. – Т.2. – С.212.

³⁴³ Там же. – Т.2. – С.213.

³⁴⁴ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.210.

³⁴⁵ Там же. – Т.2. – С.208.

³⁴⁶ Там же. – Т.2. – С.215.

торая бессмертна и будет жить в вечности. Поэт считает, что земная жизнь для души – это плен, оболочка, не позволяющая душе проявить себя в мире реальном, поэтому все его надежды на вечную любовь связаны с двойниками, его и возлюбленной, которые смогут ее обрести в мире вечном. В финале «Рассказа №2» Белый приходит к парадоксальному открытию: двойники, как души, – вечны, а значит, они реальнее и свободнее, чем человек: «Но двойники жили в Вечности, а мы были только отражениями...»³⁴⁷.

Двоемирие – это главная характеристика пространства рассказа Белого. Мир в сознании героя разделен на реальный и идеальный. Мир реальный предстает как мертвый мир, где сам герой – мертвец, мир зазеркалья – это мир живой, реальный. «...вы, мертвец, одетый саваном... <...> Тогда в большом зеркале начинается жизнь, потому что комната, которая там отражается, – особая комната, настоящая комната с жильцом, которого вы никогда не видите, потому что если вы подойдете к зеркалу, то откуда-то из глубины к вам навстречу идет ваше отражение, а жильца нет как нет... <...> А вот в бессонные часы белой весенней ночи вы ясно слушаете жизнь, возникающую в зеркале, различаете шаги...»³⁴⁸.

Главному герою кажется, что дома – это «людские кладбища, полные безумия», а люди – «нумены, одетые в оболочку, из которой не вырваться и которая создает пропасть между другими нуменами»³⁴⁹. Реальная жизнь – лишь страшная иллюзия: «Прямо передо мной высились огромные серые дома с бесчисленными четырехугольными глазами, мерцавшими темным бредом...»³⁵⁰ Так у Белого в рассказе появляется оппозиция «живое» – «мертвое», которая раскрывается через резкий контраст мира реального и идеального.

Двойничество у Белого, как и у Гофмана, связано с безумием, так как окружающие мечтателя, который устремлен в мир идеальный, воспринимают его как сумасшедшего и отправляют на принудительное лечение. Категория безумия в эстетике романтизма имеет часто положительное значение. Так, например, у Гоф-

³⁴⁷ Там же. – Т.2. – С.215.

³⁴⁸ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.205.

³⁴⁹ Там же. – Т.2. – С.210.

³⁵⁰ Там же. – Т.2. – С.212.

мана старец Серапион людьми воспринимается как безумец, но в его рассуждениях намного больше разумного, чем у окружающих. Для Гофмана безумие – это способ ухода от порочной действительности. Такое же понимание безумия находит отражение и в рассказах других писателей Серебряного века (Брюсов «Когда я проснулся...», «В зеркале», Андреев «Мысль»), написанных в гофмановской традиции, где герой утрачивает связь между реальностью и миром «зазеркалья», погружаясь в ирреальный мир: «Я все видел и все понимал, но я ничего не понимал, я потерял связь между видениями, мелькавшими перед моими очами, и их смыслом...»³⁵¹ Чтобы создать атмосферу всеобщего безумия, Белый вводит в рассказ эпизод со своим другом, которому всюду чудятся сатанинские знаки, например, он видит Козерога – «голового, губастого, бородатого мужика с рогами...»³⁵²

Жизнь героя «Рассказа №2» после «выздоровления» становится для него новым этапом. Теперь он научился скрывать от всех свою духовную сущность, что превратило его в восприятии окружающих в «черствого педанта», автомат, но это, по его мнению, самый правильный выход, так как только такие люди ценятся в бездушном мире: «... и я продолжаю верить в “нее” и в существование двойника, и мне по-прежнему понятны мои безумные чувства ... Только я это таю в себе и сам признаю вслух безумцем того, кто расскажет мне нечто подобное...»³⁵³

Белый полагает, что человек в современном мире превращается в бесчувственный автомат, о чем ранее писал и Гофман. Одной из самых важных причин превращения человека в автомат, по мнению Гофмана, является сама действительность, разрушающая человеческую личность. Как справедливо заметил В.В. Ванслов, корни механистичности и автоматизма кроются «в превращении человека в “винтик” производственного, государственного или военного механизма, в подмене свободной и цельной личности ущербным “частичным” человеком, который является не самостоятельно и творчески действующим индиви-

³⁵¹ Там же. – Т.2. – С.215.

³⁵² Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.209.

³⁵³ Там же. – Т.2. – С.216.

дом, а лишь от его личности абстрактного целого»³⁵⁴. В результате человек превращается в механизм, которым управляют ради своих целей другие, он лишен свободы и собственного мнения.

Подобную метафору Гофман создает в критическом очерке «Мысли о высоком назначении музыки», сравнивая человека с «хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице». Духовно омертвевшими «автоматами» у Гофмана выступают, по словам Ванслоа, «либо яркие представители филистерской ограниченности, чиновничьей педантичности (секретарь Тусман из новеллы “Выбор невесты”), либо аристократические вырожденки, лишённые разума и души (князь Барзануф из “Маленького Цахеса”, князь Ириней из “Житейской философии кота Мура”) либо, наконец, носители зла, жестокосердные поработители человеческой души, губители счастья (магистр Тинте из сказки “Чужое дитя”)»³⁵⁵. То же самое мы встречаем у Белого. Именно реальная действительность убивает в человеке все самое лучшее, делает его бездушным и тем самым превращает в автомат. Лишённый души, человек живет и действует механически, как вещь. Белый, как Гиппиус в рассказе «Зеркала», рассматривает человеческое тело как темницу для души, называя ее «гробом»: «... но были у нас и частные гробы, у каждого свой, – это наша оболочка, из которой мы не могли вырваться, чтобы познакомиться с миром и друг с другом...»³⁵⁶, а реальный мир – лишь как отражение мира реального: «Ведь мы, прохожие, люди, а все люди нумены, живут не здесь, а в видимости, а “там”, за нею...»³⁵⁷.

Белый в своем рассказе создает страшную картину современного общества, используя прием романтической иронии и гротеска, которые по своему значению восходят к Гофману. Например, образ города в рассказе Белого предстает как гротескный образ мертвого царства: «...Дома – людские кладбища, в которых водилось безумие и всякая иная мерзость, – мрачно остывали, сверкая оконными стеклами. Мимо меня проходили оборванные нумены с такою только оболочкой, что

³⁵⁴ Ванслов В.В. Указ. соч. – С.88.

³⁵⁵ Ванслов В.В. Указ.соч. – С.89.

³⁵⁶ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.211.

³⁵⁷ Там же. – Т.2. – С.206.

не могли прорваться из себя...»³⁵⁸ В поздний период своего творчества немецкий романтик создает яркие примеры «разрушительной» иронии, как в новелле «Разбойники», где герои попадают под разрушительное влияние мира одноименной драмы Шиллера, что разрушает их реальную жизнь, они становятся марионетками, обреченными играть роль, которая им навязывается.

Белый в рассказе использует и другой тип гофмановской иронии, когда соединяются несоединимые образы так, что они выглядят нелепо, и появляется легкая насмешка: «Не остановился я и перед тщедушным товарищем своим, который наскоро мне сообщил, что против каждой церкви теперь начали строить дома в новом стиле, чтобы оттуда обстреливать церкви мистическими зарядами ужасов и выпускать тучи наваждений»³⁵⁹ или «Двойник ушел за тридевять земель от Москвы <...>, а зеркальный знакомец, должно быть, переехал на дачу»³⁶⁰.

Таким образом, А. Белый в основу своего «Рассказа № 2» ставит проблему двойничества, через которую происходит актуализация остальных элементов «гофмановского комплекса» (двоемирие, романтическая ирония и гротеск, оппозиция «живое» – «неживое», образы двойника, куклы и зеркала), которые в совокупности становятся ярким художественным приемом, позволяющим выражать основные проблемы современной жизни.

Гофмановская традиция проявляется и в романе А. Белого «Петербург», который неоднократно привлекал внимание исследователей своей многогранностью, многоаспектностью проблематики и необычным стилем. Он сочетает в себе черты символистской, романтической, реалистической и футуристической поэтики. Об этом пишет исследовательница О.Г. Штыгашева, которая утверждает наличие стилевой триады в романе: романтизм – реализм – модернизм³⁶¹.

Н. Пустыгина причину такой сложности «Петербурга» видит в том, что автор использует обилие цитат, реминисценций, аллюзий, которые создают много-

³⁵⁸ Там же. – Т.2. – С.210.

³⁵⁹ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.213.

³⁶⁰ Там же. – Т.2. – С.213.

³⁶¹ Штыгашева О.Г. Художественный синтез в романе Андрея Белого «Петербург»: дисс. ... кандидата филологических наук. – Якутск, 2008. – С.24.

значность образов и смыслов. Она полагает, что роман представляет собой «некий “синтетический комплекс” “чужого слова”, которое “переплавляется” в “Петербург” в “свое”, в слово А. Белого»³⁶².

В связи с этим становится очевидной проблема поиска источников этого синтеза в романе, одним из которых, на наш взгляд, является творчество Э.Т.А. Гофмана, и в частности роман «Эликсиры дьявола». Н.А. Бердяев первым обратил внимание на близость романа Белого поэтике Гофмана: «Так в кубистически-футуристическом «Петербурге» повсюду являющееся красное домино, есть превосходный, внутренне-рожденный символ надвигающейся революции, по существу нереальной. В европейской литературе предшественником творческих приемов А. Белого можно назвать Гофмана, в гениальной фантастике которого также нарушились все грани и все планы перемешивались, все двоилось и переходило в другое»³⁶³. Исследователи творчества Белого чаще всего построение романа «Петербург», его многочисленные мотивы, «готовые сюжетные конструкции», хронотопы, эпиграфы, литературные реминисценции, скрытые и явные цитаты, обыгрывание узнаваемых исторических, культурных и литературных событий связывают с русской классической традицией А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского³⁶⁴. Вот, например, что пишет об этом Н.А. Бердяев: «А. Белый – прямой продолжатель Гоголя и Достоевского. Подобно Н.В. Гоголю видит он в человеческой жизни больше уродства и ужаса, чем красоты и подлинного, твердого бытия. Гоголь воспринимал уже старый органически-цельный мир аналитически-расчлененно, для него распластовывался и распылялся образ человека, и он видел тех уродов и чудовищ в глубине жизни, которые потом по-другому в живописи открывались Пикассо. Гоголь порвал уже с Пуш-

³⁶² Пустыгина Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург». // Труды по русской и славянской филологии XXVIII. Литературоведение. – Тарту, 1977. – С.80.

³⁶³ Бердяев Н.А. Астральный роман. Указ. соч. – С.43.

³⁶⁴ Шарапенкова Н.Г. Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого – 2012; Долгополов Л.К. Роман А. Белого «Петербург». Белый А. Петербург. – СПб., 2004. – С.525–623; Оболенска Д. Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. – Gdansk, 2009.

кинским, вечно-прекрасным и гармоническим мироощущением и мировоззрением. Таков и А. Белый»³⁶⁵.

Как известно, Э.Т.А. Гофман оказал большое влияние на формирование творческого метода Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, поэтому можно говорить о двух источниках восприятия А. Белым Э.Т.А. Гофмана: непосредственно через произведения немецкого романтика и через творчество Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и других. О последнем факте свидетельствуют упоминания имени Э.Т.А. Гофмана А. Белым в своих критических работах «Трагедия творчества Достоевского и Толстого» и «Мастерство Гоголя».

А. Белый в мемуарах «На рубеже двух столетий», описывая процесс формирования своего творческого метода, также упоминает имя Гофмана: «Мы – постоянные импровизаторы, мифотворцы сюжетов, рисующие драматические борьбу света и тьмы (начала с концом), мифологические события, происходящие с нами и с нашими знакомыми <...>. Перелагая знакомых в свой миф, мы выращиваем всякую фантастику в стиле Гофмана и Э. По: фантастику реализма»³⁶⁶. 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»,³⁶⁷ поэтому русскому символисту в большей степени становится близок роман «Эликсиры дьявола» Гофмана, а не его сказки.

На наш взгляд, можно говорить о присутствии «гофмановского текста» в романе Белого, который системно проявляется в виде «гофмановского комплекса», включающего в себя такие сходные стилевые приемы, как романтическая ирония и гротеск, синтез искусств, фантастика. Гофмановские истоки имеет и одна из главных проблем романа Белого – механизация человека и общества, которая реализуется в появлении образов двойников, масок, кукол, а также зеркал, множащих реальность.

³⁶⁵ Бердяев Н.А. Астральный роман. Указ. соч. – С.43.

³⁶⁶ Белый А. На рубеже двух столетий. – М., 1989. – С.535-536.

³⁶⁷ Там же. – С.535-536.

В основе романа Белого «Петербург» лежит идея двойственности и многомерности пространства, которая отчасти восходит к эстетике романтического двоемирия. По словам Вл. Паперного, можно говорить о двухслойности романа Белого: «Первый – поверхностный – слой вводит события, героев, архитектуру Петербурга, авантюрно-детективную фабулу (связь сына сенатора с подпольной террористической организацией, обнаружение и убийство предателя, сумасшествие героя-разночинца). Второй – “глубинный слой референции”, мифопоэтический план – выполняет функцию “декристаллизации всех вещей мира” (Н.А. Бердяев)»³⁶⁸.

Подобным построением отличается большинство произведений Гофмана. Например, в новелле «Золотой горшок» два мира: реальный и мир прекрасной мифологической Атлантиды. Гофман часто создает мифологический мир, который имеет свою историю, своих персонажей. И эти миры постоянно пересекаются, что проявляется в появлении фантастического элемента в быту. У Гофмана в качестве основного приема построения двоемирия часто выступает принцип зеркальности. Например, в новелле «Песочный человек» зеркала и стекла отражают другую реальность в искаженном виде, что приводит к тому, что Натанаэль видит «неживое» «живым». А в новелле «Приключение в ночь под Новый год» зеркало играет роль входа в мир потусторонний. Зеркала и разнообразные оптические приборы у Гофмана, по мнению немецких исследователей Ф. Аухубера³⁶⁹, Дж. Слуссера³⁷⁰ и других, становятся неизменным атрибутом создания другой реальности.

Сходным образом отражается реальный мир у Белого в «Петербурге». По мнению исследователей Л.Г. Кихней и А.В. Вовна, в романе присутствует два мира: реальный и зеркально расположенный – ирреальный, и зеркало в романе ока-

³⁶⁸ Шарапенкова Н.Г. Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого. Указ. соч. – С.9-10.

³⁶⁹ Auhuber F. "In einem fernen dunklen Spiegel": E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. – Opladen, 1986. – S.123.

³⁷⁰ Slusser G. Death and the mirror. Existential fantasy // Coordinates. Placing Science Fiction and fantasy. – Carbondale, 1983. – P.150-176.

зывается не просто образом, функционирующим в тексте, но и становится принципом выстраивания романного пространства³⁷¹. Зеркальный мир у Белого имеет свое пространство, время: «От островов тащатся непокойные тени; так рой видений повторяется, отраженный проспектами, прогоняясь в проспектах, отраженных друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов: и, бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века»³⁷².

Границы между этими мирами стерты, поэтому персонажи романа двойственны – они обычные люди, но и они же фантомы, проживающие в иллюзорном мире другие жизни. Например, Ангел Пери в зеркальном мире превращается в мадам Помпадур: «...[она] стояла пред овальным мутнеющим зеркалом, отклоненным чуть-чуть: все туда убегало вниз и внизу там мутнело: потолок, стены и пол; и сама она туда убегала в глубину, зеленоватую муть; и там, там – из фонтана вещей и кисейно-кружевной пены выходила теперь красавица с пышно взбитыми волосами и мушкой на щеке: мадам Помпадур!»³⁷³ 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 создает не одно отражение. Образ, преломляясь в нескольких зеркалах, получает новое наполнение и обнажает внутреннюю сущность человека: «...и все зеркала засмеялись, потому что первое зеркало, что глядело в зал из гостиной, отразило белый, будто в муке, лик Петрушки, сам балаганный Петрушка, ярко-красный, как кровь, разбежался из зала (топал шаг его); тотчас зеркало перекинуло зеркалу отражение; и во всех зеркалах отразился балаганный Петрушка: то был Николай Аполлонович, с разбегу влетевший в гости-

³⁷¹ КихнейЛ.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.

³⁷² Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.52.

³⁷³ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.162-163.

ную и там вставший как вкопанный, убегая глазами в холодные зеркала, потому что он видел: первое зеркало, что глядело в зал из гостиной, Николаю Аполлоновичу отразило некий предметик: смертный остов в застегнутом сюртуке, обладающий черепом, от которого вправо и влево загнулось по голому уху и по маленькой бачке; но меж бак и ушей показался больше, чем следует, заостренный носик...»³⁷⁴

Белый в этом эпизоде продолжает гофмановскую традицию зеркальности. У Гофмана зеркало является способом создания множественного «Я». Об этом он пишет еще в дневнике от 6 ноября 1809 года: «Я представляю себе свое «Я» через размножающееся стекло (VervielfaltigungsGlas) – все образы, движущиеся вокруг меня, являются мной, и я сержусь из-за их поведения и выходов»³⁷⁵.

У Белого зеркало множит разные сущности героев, создавая их двойников. Вот, например, в каких образах предстает Аполлон Аполлонович в зеркальном пространстве: *бритенький гимназист*: «...быстро он встал и хотел пробежать в соседнюю комнату для розыска домино, но оттуда, из комнаты, быстро-быстро к нему подлетел бритенький гимназистик, затянутый в сюртучную пару; и ему рассеянно Аполлон Аполлонович чуть не подал руки; бритенький гимназистик при ближайшем осмотре оказался сенатором Аблеуховым: с разбегу Аполлон Аполлонович чуть не кинулся в зеркало, спутавши расположение комнат»³⁷⁶, *бело-золотой старичок*: «Аполлон Аполлонович, лучезарность и трепет, невольно остановился, отражаясь блеском в паркетах и зеркалах; он стоял на фоне трюмо <...>. Николай Аполлонович, вдруг очнувшись, вскочил, обернулся и невольно зажмурился: и его ослепил бело-золотой старичок»³⁷⁷, *смерть*: «Аполлон Аполлонович споткнулся на полуслове, подбежал снова к зеркалу (в это время забили куранты), и из зеркала на Николая Аполлоновича посмотрела смерть в сюртуке,

³⁷⁴ Там же. – С.226.

³⁷⁵ Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. – М., 1987. – С.241.

³⁷⁶ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.181-182.

³⁷⁷ Там же. – С.108.

<...> и зеркало с хохотом лопнуло: поперек его молнией с легким хрустом пролетела кривая игла...»³⁷⁸

На таком принципе зеркального отражения строится роман Гофмана «Эликсиры дьявола», поэтому двойниками, которые имеют как реальную природу, так и инфермальную, наполнен весь роман. Персонажи предстают словно многочисленные отражения одной и той же сущности. У Медардуса есть реальный двойник Викторин, отчасти его двойником является Белькампо, и в то же время в ряде эпизодов его преследует настоящий инфермальный двойник. Аврелия имеет в качестве двойника Святую Розалию и Венеру – Белую дьяволицу. По мнению И.В. Лаптевой, «система образов зеркальности в творчестве Гофмана представляет собой форму рефлексии о множестве “Я” в каждом из нас и отсюда множественном и неточном способе отражения нами природы, общества, человека. В этих многих “Я”, изображенных в его произведениях, человек познает себя в добре и зле, в рациональном и иррациональном, в конечном счете, в безумии»³⁷⁹.

Другим вариантом двойничества в романе Белого «Петербург» является единство отца и сына Аблеуховых, которые изображаются как двойники, что в первую очередь проявляется в перекличке их имен, поэтому характеристика образа сенатора оказывается в то же время характеристикой и Аблеухова младшего: «...он был чувственно абсолютно равен отцу; более всего удивляло его то обстоятельство, что психически он не знал, где кончается он и где психически начинается в нем самом дух сенатора, носителя тех вон искристых бриллиантовых знаков, что сверкали на блестящих листьях расшитой груди»³⁸⁰.

Сходную ситуацию мы имеем в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», где Франческо (отец) и Медардус (сын) похожи и внешне, и внутренне, их мучают те же самые противоречия, кроме того, как и у Белого, в романе присутствует игра именами: предка художника звали Франческо, его потомок Медардус при рожде-

³⁷⁸ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.228.

³⁷⁹ Лаптева И.В. Культурологическое прочтение Э.Т.А. Гофмана на рубеже XX-XXI вв.: онтологизм фантастического: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2007. – С.13-14.

³⁸⁰ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.108.

нии получает родовое имя Франциск. Гофмановские герои связаны глубокой связью – родовым грехом, который должен искупить Медардус, пройдя свой путь до конца.

Конфликт между сенатором Аблеуховым и его сыном Николаем, попавшим под влияние террористов, имеет в романе символический и мифологический характер, так как воспроизводит евангельский миф об Отце, пославшем Сына на страдание и мученичество. Подобная миссия предначертана и Медардусу в романе Гофмана: он должен искупить грехи своего предка, художника Франческо, пройдя через преступления и страдания.

В основе романа Белого лежит проблема механизации современного общества, восходящая к Гофману. Через все творчество немецкого романтика проходит мысль о кукольности общества. Евфимия из романа «Эликсиры дьявола» говорит Медардусу: «Господствуй со мной над глупым кукольным миром, который вращается вокруг нас» (Гофман, т. 2, с. 68). Белый считает, что человек в современном мире утрачивает свою душу, превращаясь в куклу, автомат. Писатель создает картину всеобщего маскарада, который подчеркивает призрачность, кукольность Петербурга и характеризуется тотальным смещением границ, что выражается в присутствии масок домино, кукол и мертвецов. На улицах появляется красное домино, устраиваются маскарадные вечера. И в этом маскарадном городе реальность смешивается с бредом революционера-мистика, где бред кажется реальнее, чем явь. Р.И. Барабаш связывает карнавальное начало в «Петербурге» с «мозговой игрой» автора, симптомы которой проецируются и на персонажей: «Мозговая игра – только маска; под этой маской совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью. Атрибутами этого бытия наделена вся мозговая игра»³⁸¹.

³⁸¹ Сконечная О. Русский параноидальный роман: Ф.Сологуб, А.Белый, В.Набоков. [Электронный ресурс] – М. – Режим доступа: <https://lifeinbooks.net/chto-pochitat/russkiy-paranoidalnyi-roman-fedor-sologub-andrey-belyiy-vladimir-nabokov-olga-skonechnaya/>

Главные персонажи романа Белого «Петербург» надевают на себя маски, что приводит к искажению восприятия их окружающими: Софья Андреевна влюбляется в Николая Апполоновича из-за его богоподобной внешности: «стройный красавец» с «темно-синими огромными глазами», «белым мраморным лицом» и «божественными бело-льняными волосами». 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»³⁸² и привели к разочарованию.

Николай Апполонович приходит на маскарад в костюме домино. Как известно, слово «домино» в качестве одежды имеет два значения: «плащ с капюшоном – зимняя одежда католического духовенства» и «маскарадный костюм в виде длинного плаща с рукавами и капюшоном, а также человек, одетый в такой костюм»³⁸³. Таким образом костюм домино отсылает нас к роману Гофмана «Эликсиры дьявола», где монах Медардус меняет свой облик, переодеваясь из монашеской одежды в светскую, а Викторин, наоборот, планирует одеться в рясу монаха. Мотив переодевания в романе Гофмана создает ощущение иллюзорности происходящего.

Софья Андреевна также отличается противоречивостью в облике: «...нервность движений – неуклюжая вялость; недостаточность лобика и чрезмерность волос...»³⁸⁴. Она придумала себе роль японской куклы и всячески ей следовала. Ее комната больше походила на оранжерею: «На стенах японские веера, кружева, подвесочки, банты, <...> на стенах поразвесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Фудзи-Ямы...»³⁸⁵ Надев розовое кимоно, она превращалась в настоящую японскую куклу: «Посмотрите: не больно; и крови нет: восковая я <...> кукла»³⁸⁶.

³⁸² Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994 – С.63.

³⁸³ Советский энциклопедический словарь, М., 1990 – С.410.

³⁸⁴ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.64.

³⁸⁵ Там же. – С.59.

³⁸⁶ Там же. – С.65.

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; оставалась голая страсть, а страсть стала ядом. Лихорадочный яд проникнул его мозг, выливался незримо из глаз пламенеющим облаком, обвивая липнущим и кровавым атласом: будто он теперь на всё глядел обугленным ликом из пекущих тело огней, и обугленный лик превратился в чёрную маску, а пекущие тело огни – в красный шёлк. Он теперь воистину стал шутком, безобразным и красным...»³⁸⁷

Костюм ангела Перри (мадам Помпадур) также искажает ее внешность, надев его, она становится похожа на ведьму: «Волосы, свитые буклями и едва только стянутые лентой, были седые, как снег <...>. Но странное дело: как-то вдруг в том наряде она постарела и подурнела; вместо маленьких розовых губок, портя личико, оттопырились неприлично красные, эти слишком тяжелые губы; а когда закосили глаза, то в мадам Помпадур показалось на миг что-то ведьмовское...»³⁸⁸.

Бездуховность современного мира подчеркивается также Белым изображением людей как *мертвецов*: «Голова Аблеухова глубоко ушла в плечи, а плечи качались; рот же криво раздвинулся; Николай Аполлонович поглядывал перед собой оловянными, неморгающими глазами на синеватые тумана клоки; и – ни с места»³⁸⁹ или «Незнакомец поднял глаза и – за зеркальным каретным стеклом <...>, увидал не лицо он, а... череп в цилиндре да огромное бледно-зеленое ухо»³⁹⁰; *кукол*: «Александр Иванович недоумевающе отлетел и взглянул на Николая Аполлоновича, и, взглянув на него, увидел всего лишь... парикмахерскую куклу: бледного, воскового красавца с неприятной, робкой улыбкою на растянутых до ушей устах»³⁹¹; *автоматов*: «...закинулась его голова, а громадное отверстие орущего рта ему показалось бы черною, небытийственной бездной; но Алек-

³⁸⁷ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.300.

³⁸⁸ Там же. – С.163.

³⁸⁹ Там же. – С.362.

³⁹⁰ Там же. – С.21-22.

³⁹¹ Там же. – С.92.

сандр Иванович из себя не мог выпрыгнуть: и себя он не видел; голос, раздававшийся из него громогласно, казался ему чужим автоматом»³⁹²; *масок*, чудовищ (провокаатор Липпанченко): «...безликой улыбкой повыдавилась меж спиной и затылком глубокая шейная складка <...> и представилась шея лицом: точно в кресло засело чудовище с вовсе безносой, безглазой хारेю, и представилась шейная складка – беззубо разорванным ртом. Там, на вывернутых ногах <...> запрокинулось косолапое чудище...»³⁹³

Другим приемом в романе Белого «Петербург», восходящим к Гофману, является смешение «живого» – «неживого», когда человек изображается как предмет, а предмет – как «живое» существо. Этот прием также символизирует процесс механизации современного общества и человека: «Комнатки были – малые комнатки: каждую занимал лишь огромный предмет <...> ванная в крошечной ванной, <...> стол с буфетом – в столовой, тем предметом в мужниной комнате был, разумеется, муж»³⁹⁴. Любовь теряет свой смысл в современном мире, и человек любит предметы или части человеческого тела, а не самого человека: «ни в кого из женщин я не был влюблен: был влюблен в отдельные части женского тела, в туалетные принадлежности, чулки например»³⁹⁵.

Последствием всеобщего маскарада, где все люди носят маски, по мысли Белого, становится утрата человеком души. Например, Дудкин жалуется: «...личность моя, Александр Иванович, превратилась в придаток собственной тени. Тень Неуловимого знают – меня – Александра Ивановича Дудкина знать не знает никто»³⁹⁶. Дудкин утверждает, что он и Неуловимый – абсолютно разные личности, но в действительности тень одержала над ним верх. А Николай Аполлонович превращается в романе в злую карикатуру. Мечь Аблеухова не осуществилась, он падает и вместо страха, который должен был последовать при появлении домино, вызывает смех и жалость: «...обнаружились светло-зеленые панта-

³⁹² Там же. – С.303.

³⁹³ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.281.

³⁹⁴ Там же. – С.59.

³⁹⁵ Там же. – С.90.

³⁹⁶ Там же. – С.91-91.

лонные штрипки и ужасный шут стал просто шутом жалким»³⁹⁷. Все его унижают и называют: «—Лягушонок, урод – красный шут!», «красное домино – домино шутовское»³⁹⁸.

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). Маскарадность петербургского мира Белого, в отличие от Гофмана (новелла «Принцесса Брамбилла»), не веселая, не светлая, а тяжелая, гнетущая, где личность потеряна, расколота. Образ Петербурга пропитан атмосферой смерти: состоявшиеся и несостоявшиеся убийства, мертвая красота города, река, кишачая «смертельными бактериями».

Близость романа «Петербург» гофмановской традиции также проявляется в его синтетичности. По мнению Белого, любое произведение имеет три смысла, три стороны: смысл музыкальный, сатирический смысл (ирония) и, наконец, веру в синтез культур (смысл синтетический)³⁹⁹.

Основной стилиевой прием, который использует Белый в своем романе, – прием авторской иронии, восходящий к романтической иронии и гротеску, которую он понимает как универсальную мировоззренческую категорию и как структурно-организующий принцип. И.Н. Иванова считает, что «в основе символистской иронии лежит принцип романтического двоемирия, дополненный введением третьего, собственно символического мира, позволяющего увидеть отражение высших сущностей. Неизбежность их замутненности и искажения становится сферой иронии»⁴⁰⁰. Исследовательница определяет иронию Белого как мистическую и отмечает ее сильный игровой характер⁴⁰¹.

³⁹⁷ Там же. – С.127.

³⁹⁸ Там же. – С.127.

³⁹⁹ Белый Андрей. Начало века. – М., Л. 1933. – С.121-122.

⁴⁰⁰ Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма 1890-1910. Указ. соч. – С.6.

⁴⁰¹ Там же. – С.11.

Белый заимствует гофмановскую ироническую манеру повествования. Например, он часто изображает человека изнутри: «За захлопнутой дверью не оказалось гостиной: оказались <...> мозговые пространства: извилины, серое и белое вещество, шишковидная железа; а тяжелые стены, состоявшие из искристых брызг (обусловленных приливом), – голые стены были только свинцовым и болевым ощущением: затылочной, лобной, височных и теменных костей, принадлежащих почтенному черепу»⁴⁰² или делает акцент на изображении отдельных частей тела героя, которые «оживляются»: «Он теперь только понял, <...> чье зеленое ухо на него поглядело...»⁴⁰³

Н. Пустыгина считает, что «организующая роль “сатирического смысла” в “Петербурге” находит воплощение в виде авторской “игры” с “чужим текстом”», и предлагает разграничить использование цитат в романе, выделив: «цитатность на уровне “чужой поэтики” (связанная с тем, что А. Белый сам называл “свободой в формах искусства”) и цитатность на уровне “чужого содержания”»⁴⁰⁴. Этот прием «игры» с «чужим текстом» восходит к Гофману, 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. Этот интертекст может проявлять себя как литературная пародия, когда Гофман разрушает литературные стереотипы своего времени, создавая общеизвестные сюжеты перевернутыми. В этом случае предметом его критики преимущественно становятся просветительские сюжеты, которые он осуждает за ограниченность, считая их слишком очевидными и надуманными. Другим вариантом воплощения интертекста у Гофмана является попытка «чужого» текста вмешиваться в судьбы героев, управлять их поступками, что, по мнению Гофмана, разрушает уникальный мир нового текста. Гофман же, создавая свои сюжеты, ставил перед собой

⁴⁰² Белый А. Собрание сочинений. Петербург: роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.32.

⁴⁰³ Там же. – С.28.

⁴⁰⁴ Пустыгина Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург». Указ. соч. – С.81.

цель создать миры, в которых жизнь выражена в более совершенной форме, что ему удалось, как никому другому.

Ярким примером пародийной интертекстуальности в произведениях Гофмана является история, приключившаяся с героем новеллы «Взаимосвязь вещей», где Гофман воссоздает эпизод с девушкой Миньоной из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Вильгельм – главный герой романа Гете – встречает бродячую циркачку по имени Миньона. Увидев танец девушки, герой Гофмана – Людвиг попадает под влияние гетевского текста и ассоциирует себя с Вильгельмом Мастером, желая ее спасти от жестокого хозяина. Происходит пересечение мира реального повествования с миром «чужого» текста (интертекстуальным). Однако действительность оказывается иной – девушку зовут вовсе не Миньона, а Эвариста и ее сопровождает не жестокий хозяин, от которого Вильгельм ее спасает, а отец, который любит ее и всегда щедр с ней. Это заблуждение оборачивается для героя разочарованием – лже-Миньона крадет у его друга Эвариста перстень с драгоценными камнями.

В большей степени интертекстуальное двоимирие, основанное на роковом вмешательстве «чужого» текста в судьбы героев, проявляется в новелле Гофмана «Разбойники», которая целиком строится на этом приеме. Сюжет новеллы Гофмана, расстановка персонажей, место и время действия восходят к шиллеровской трагедии «Разбойники», фабула которой присутствует в одноименной новелле Гофмана, как интертекст. Очевидное сходство сюжета и постоянные намеки героев Гофмана на то, что они чувствуют себя, как часть трагедии Шиллера, красноречиво говорят о том, что немецкий романтик сознательно вступает в полемику с Ф.Шиллером. Тексты находятся в диалогическом взаимодействии, и «чужой» текст вмешивается в мир гофмановских героев, жизнь которых развивается как по сюжету драмы Ф.Шиллера.

Все участники шиллеровского сюжета чувствуют себя обреченными играть роль, которая им навязывается, поэтому они так болезненно реагируют на сходство происходящего с трагедией Ф.Шиллера. Например, намек старому графу случайными свидетелями происходящего на сходство персонажей и места действия

реального мира с шиллеровским сюжетом вызывает у него страх: «...лицо графа покрылось смертельной бледностью, что он покачнулся, и с трудом усидел на стуле» (Гофман, т. 6, с.55). Трагизм ситуации усиливается, когда становится понятно, что герои у Гофмана, несмотря на одинаковые имена и сходную расстановку персонажей с трагедией Шиллера, имеют совсем другой характер, который не соответствует той роли, которую им предписывает литературный сюжет шиллеровской драмы. У Гофмана Карл – разбойник и прожигатель жизни. Его главная цель – получить наследство. Характер Карла идет вразрез с шиллеровским вариантом, у которого он – благородный и смелый молодой человек.

В большей степени сходство романа Белого со стилистикой Гофмана проявляется в использовании фантастики и реалистического гротеска. Гофмановская фантастика загадочна, необъяснима, так как, по словам А.Б.Ботниковой, «Фантастическое призвано закрепить мысль о принципиальной непознаваемости жизни во всей ее полноте»⁴⁰⁵. Например, в «Принцессе Брамбилле» Гофман сочетает в своем герое Джильо кукольный элемент с человеческим, за счет чего создается эффект иронии: «Не знаю, ответил молодой человек, действительно ли трагический актер Джильо Фава был не живым человеком из плоти и крови, а только картонной куклой; достоверно знаю одно: при вскрытии все его внутренности оказались битком набиты ролями из трагедий некоего аббата Кьяри. И смертельный исход удара, нанесенного Джильо Фаве его противником, врачи приписали ужаснейшему несварению и полному разрушению пищеварительных органов вследствие чрезмерного потребления веществ, лишенных какой-либо питательности и соков» (Гофман, т. 3, с. 367).

Исследователи «Петербурга» Белого не раз указывали на его музыкальность, которая играет значительную роль в «сцеплении» сюжета в романе. Н. Пустыгина полагает, что «музыкальный смысл романа выстроен в одном ритмическом ключе, а “разрывы” на смысловом уровне компенсируются “скрепами” на фонетическом, ритмическом и других уровнях»⁴⁰⁶. Идея синтеза искусств –

⁴⁰⁵ Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Указ. соч. – С.153.

⁴⁰⁶ Пустыгина Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург». Указ. соч. – С.84.

связи музыки и произведения литературы – восходит к романтической эстетике, где Новалис воспринимал «мир как симфонию», а Ф. Шлегель говорил о «симфилософии». Гофман считал себя в первую очередь композитором, а не писателем, поэтому большинство его произведений пропитаны идеей музыки и попыткой соединить в единое целое слово, ритм и звук, что, безусловно, отразилось во многих его произведениях. Так, например, создавая роман «Эликсиры дьявола», он продумывает ритм произведения, опираясь на музыкальные темпы: «роман начинается *Grave sostenuto*. Герой появляется на свет в монастыре святой Липы Восточной Пруссии <...> – потом вступает *sestet piano* – жизнь в монастыре, где он был подстрижен, – из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир – здесь начинается *Allegro forte*»⁴⁰⁷.

Гофмана в большей степени, чем других романтиков, интересовала возможность взаимопроникновения искусств, степень их слияния. По словам Н.А. Корзиной, «Гофман определяет зрение музыканта как внутренний слух, как бы указывая тем самым на соотношение в его сознании оптического и акустического, на слияние изобразительных и музыкальных впечатлений. Близость поэта и композитора Гофман видит в том, что при создании или чтении стихов в сознании и того и другого появляется звучащая музыка <...>, говорит о соответствиях между цветом, запахом и звуком, считая, что все они имеют общий источник»⁴⁰⁸.

Известно, что 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. Е.В. Федорова обращает внимание, что многие эпизоды романа ритмически и интонационно построены так, чтобы создать определенную атмосферу повествования, акцентируя эмоциональный окрас происходящего. Так, провокатор Липпанченко ассоциируется в романе со звуком [ы]. Он выглядит «...бесформенной глыбою; и дым от его папиросы

⁴⁰⁷ К. Гюнцель Указ. соч. – С.221-222.

⁴⁰⁸ Корзина Н.А. Некоторые вопросы синтетического искусства в эстетике и художественной практике Гофмана. Вопросы романтического метода и стиля. – Калинин, 1978. – С.167.

осклизло обмыливал атмосферу»⁴⁰⁹. «Звуковые лейтмотивы сопровождают сцены, связанные с судьбами главных персонажей романа и наполненные эмоционально-драматическим напряжением. Визуально-графические элементы, маркирующие повторы в звуковом рисунке текста, создают ощущение пульсирующего повествования, через которое символически “прорываются” будущие события»⁴¹⁰.

Таким образом, «гофмановский комплекс» как единое целое проявляется и в романе Белого. Синтез искусств, двойничество, проблема механизации общества и утраты личности, которые отражаются в маскарадных образах куклы, маски, двойника, а также романтическая ирония и гротеск стали характерной частью художественного мира А. Белого и способствовали рождению русского символистского романа. Однако русский писатель не столько опирается на гофмановскую традицию, сколько полемизирует с ней, трансформируя черты романтической поэтики в своем творчестве.

§5. Сологуб и Гофман. К вопросу о двойничестве в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»

В современном литературоведении неоднократно поднимался вопрос об интертекстуальности творчества Сологуба, и в частности, его романа «Мелкий бес», так как, создавая свои произведения, он часто пользовался реминисценциями и заимствованиями из классики. «Вся наша русская литература – сплошной плагиат, – говорил Ф. Сологуб, – а если бы это было не так: у нас не было бы великих поэтов, точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, всегда работали на чужих материалах» или «гениальные поэты только и занимаются подражанием и перепевом. А оригинальные образы и формы – создают слабые поэты. И это – естественно. Зачем человеку – как грибу – питаться неоргани-

⁴⁰⁹ Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 главах с прологом и эпилогом. – М., 1994. – С.39.

⁴¹⁰ Фёдорова Е.В. Визуальная поэтика романа «Петербург» А. Белого. // Гуманитарный вектор. 2016. – Т.11. – №3. – С.25-29.

ческими соединениями, над чем-то думать, что-то изобретать? Надо обирать предшествующих поэтов – самым бессовестным образом»⁴¹¹.

По словам О. Ивановой, «”узнавание” сюжетных реминисценций влечет за собой обман читательских ожиданий – Сологуб смотрит на тексты – “первоисточники” отстраненно, существенно преобразуя и “перетасовывая” их структурно-смысловые элементы и тем самым нарушая автоматизм читательского восприятия»⁴¹². Сам Сологуб утверждал: «Я когда что-нибудь воровал – никогда печатно не указывал источников»⁴¹³. В связи с этим можно говорить о неомифологизме Сологуба, который, опираясь на многие источники русской и зарубежной классики, создает свой миф, где глубоко и тонко отражаются тенденции современного общества. Об этом пишет исследователь А.Н. Долгенко: «Сологуб в романе “Мелкий бес” обращается к русской классике XIX века, и на основе конструктивного с ней диалога создает свою неомифологическую концепцию, сочетая многочисленные реалии современной действительности с преднамеренно отбираемыми сюжетными коллизиями, образами и мотивами»⁴¹⁴.

Однако интертекстуальность Сологуба не ограничивается только источниками русской классики. Как известно, русский писатель увлекался зарубежной литературой и даже занимался переводами. У Сологуба всю жизнь был непреходящий интерес к литературе немецкого романтизма. На наш взгляд, в романе «Мелкий бес» отразился и «гофмановский текст», который воплотился в виде «гофмановского комплекса».

В критике источники некоторых образов и мотивов в творчестве Сологуба, восходящие к Гофману, как правило, рассматриваются не на прямую, а опосредованно, через произведения русских классиков, на которых повлиял немецкий романтик, а они в свою очередь сыграли важную роль в формировании писательского таланта Сологуба. В связи с этим, интересным представляется выявление гоф-

⁴¹¹ Неизданный Сологуб. Под ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. – М., 1997. – С.93.

⁴¹² Иванова О.В. Указ. соч. – М., 2003. – С.37.

⁴¹³ Неизданный Сологуб. Под ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. – М., 1997. – С.94.

⁴¹⁴ Долгенко А.Н. «Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», 2006. – №45. – С.112.

мановского пласта в произведениях Сологуба, который будет рассмотрен на примере романа «Мелкий бес». На актуальность этой темы указывает и исследовательница Н.Б. Барковская, которая обращает внимание на значимость романа Гофмана «Эликсиры дьявола» в формировании поэтики символистского романа вообще и «Мелкого беса» Сологуба в частности⁴¹⁵.

С нашей точки зрения, гофмановские традиции в романе Сологуба «Мелкий бес» системно отразились в виде «гофмановского комплекса» и проявляются в таких литературных приемах, как двойничество, романтическая ирония и гротеск, а также в проблеме механизации личности – превращении человека в куклу-автомат, которая была так близка Гофману, и комплексе зеркала. Маскарадная линия в романе Сологуба, связанная с мотивом переодевания, срывания масок и присваивания себе чужих ролей, восходит также к Гофману. Кроме того, Сологуб вслед за Гофманом («Эликсиры дьявола») поднимает проблему эволюции героя.

Как в романтической эстетике, роман «Мелкий бес» Сологуба имеет двухуровневую систему построения. По мнению А.Е. Елубаевой, «система образов персонажей романа рассматривается на стыке реально-бытового и мифологического планов повествования, ... которые, отражаясь друг в друге, как в зеркале, одновременно и противопоставлены, и странным образом объединены через сложную систему соответствий. Такое построение углубляет смысловую перспективу романа, тем самым усложняя его и подключая к мощному контексту мифологической образности»⁴¹⁶. Сам Сологуб характеризует свое произведение как «роман-зеркало». В предисловии ко 2-му изданию в январе 1908 он пишет: «Ровна поверхность моего зеркала и чист его состав. Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно»⁴¹⁷. Таким образом, основным сюжетобразующим принципом романа «Мелкий бес» становится двойственность, контрастность, но и в то же время схожесть двух планов повествования.

⁴¹⁵ Барковская Н.Б. Поэтика символистского романа. Указ. соч. – С.155 - 156.

⁴¹⁶ Елубаева А.Е. Мифопоэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник КазНУ. Серия филологическая, 2013. – № 1-2 (141-142). – С.66.

⁴¹⁷ Сологуб Ф.К. Из предисловия автора ко 2-му изданию, январь 1908. // Собрание сочинений: в 8 т. – М., 1908. – С.2.

В основе романа Сологуба лежит идея пути, которая присутствует только как тема, поэтому его герои не развиваются, а стоят на месте или деградируют. Идея пути сближает роман Сологуба с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», где в центре повествования – жизненный путь Франческо, или Медардуса. Задача Гофмана в романе показать эволюцию героя, которому суждено искупить грехи своего рода. Сама по себе эта идея была не нова, но Гофман разрешает ее по-своему: заставляет героя сначала пройти путь духовного падения, как это было с его предками, чтобы потом подняться духовно и искупить эти грехи. Гофман верит, что, несмотря на все перипетии жизни, утрату ощущения цельности мира и своей личности, герой способен преодолеть жизненную рутину и с помощью позитивной иронии обрести состояние гармонии.

Сологуб в разворачивании своего сюжета в «Мелком бесе» отказывается от «наказания» и «возрождения» героя, так как считает их невозможными. Он концентрирует внимание только на одной стороне пути своего героя – процессе деградации Передонова, его полном духовном распаде, в результате чего происходит раскол его личности и появляются двойники, каждый из которых отражает одну из сторон его личности. По словам исследовательницы Н.Г. Пустыгиной, «именно многообразные превращения – от духовных до звериных метаморфоз – становятся у Сологуба эквивалентом “этапов” эволюции»⁴¹⁸.

По этой причине в романе «Мелкий бес» отсутствует предыстория Передонова, он предстает как уже духовно мертвая личность, а затем перед нами разворачивается картина антиразвития («антипути»). На это указывает и имя главного героя – Ардалион, что обозначает «нечистым творящий, замаранный»⁴¹⁹. Мы наблюдаем процесс деградации человеческого разума, результатом которой становится сумасшествие, проявляющееся в галлюцинациях, мании преследования, навязчивых идеях, что приводит к разрушению и уничтожению им сначала вещей, а

⁴¹⁸ Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» [Электронный ресурс] // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. – Тарту, 1989. – Режим доступа: <http://sologub.lit-info.ru/sologub/articles/pustygina-simvolika-ognya.htm>.

⁴¹⁹ Полная энциклопедия имен. – Минск: АСТ, 2007. – С.37.

затем и к убийству. Н.Г. Пустыгина отмечает, что в таком состоянии «в этом “малом” круге автор волен сотворить любое чудо, его фантазия приобретает истинную свободу (знаменательно, что своими учителями – предшественниками здесь Сологуб называл Э. По, Э.Т.А. Гофмана и Ж. Верна)»⁴²⁰. Раскол сознания Передонова порождает двойников, образы которых Сологуб создает в рамках гофмановской традиции.

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» в начале своего пути Медардусу приходится волею судьбы присваивать себе чужие роли, в результате мы наблюдаем процесс распада его личности, который находит воплощение в появлении разных двойников. Каждый из его двойников отражает одну из сторон его личности. Однако путь Медардуса – это искупление греха, очищение героя и возвращение к цельности. У Сологуба ситуация иная: перерождение его героя невозможно, поэтому он акцент делает на распаде личности, отсюда у Передонова, как и у Медардуса, появляются двойники.

Жители города все под стать Передонову – похожи друг на друга: злые, завистливые, жадные, они практически лишены индивидуальности и духовности. Каждая отрицательная черта Передонова превращает другого персонажа в его иронического двойника. Таким двойником-антиподом Передонова выступает Володин, который карикатурно копирует его действия. Володин похож на Передонова своей ограниченностью, поэтому, убивая Володина, Передонов как бы уничтожает свою черту, которая ему в себе не нравится, поскольку она делает его уязвимым.

У Передонова появляются навязчивые представления о том, что его преследуют, поэтому «после обеда он запирался в спальню, дверь загромождал вещами, – стул на стол, – старательно заграждался крестами и чураньем и садился писать доносы на всех, кого вспомнит. Писал доносы не только на людей, но и на карточных дам»⁴²¹. Передонову кажется, что Володин хочет попасть на его инспекторскую должность, а позже его страхи порождают идею, что Володин стремится

⁴²⁰ Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес». Указ. соч.

⁴²¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.233.

захватить его личность: «И другие были в городе люди, <...> которые враждебны ему и хотели бы помешать его назначению на инспекторскую должность. Вот Володин: недаром он все повторяет слова “будущий инспектор”. Ведь бывали же случаи, что люди присваивали себе чужое имя и жили себе в свое удовольствие»⁴²².

Особое значение в романе имеет двойничество Пыльников и Передонова. По словам О. Ивановой: «В ходе развития сюжета оба героя подвергаются испытаниям: Саша проходит проверку романом с взрослой женщиной, Передонов – испытание карьерными и “экзистенциальными” иллюзиями. Оба героя оказываются во власти неизведанных, неотвратимых и познаваемых чувств и демонстрируют слабость в защите целостности своего внутреннего мира»⁴²³. В результате они приходят к одному – духовной гибели и раздвоению сознания. Самый необычный тип двойничества в романе – это символически-гротескное двойничество Передонова и Недотыкомки. Появление Недотыкомки связано с полным моральным распадом героя, это гротескный образ, в котором сконцентрировано все зло, накопившееся в самом герое.

Как и у Гофмана в «Эликсирах дьявола», злая сторона души героя отделяется от него, превращается в его двойника и начинает жить самостоятельной жизнью. В романе Гофмана изображен именно такой тип двойника. У Медардуса есть реальный двойник – Викторин, который выдает себя за монаха Медардуса, но временами появляется некто, похожий на Медардуса, кто отражает его безумное поведение. Гофман подчеркивает, что это не Викторин, который в этот момент находится в другом месте. Это порождение сознания Медардуса, его бред, который возникает от страха преследования и попытки завладеть его личностью. Этот двойник имеет человеческую природу, но ведет себя порой как дикое безумное существо, лишенное разума. Окружающие описывают его, как «воюющую нежить», «включенную невидаль», «пугало с красными глазами и черными космами» (Гофман, т. 2, с. 108). Он «хихикает», «всхлипывает», «охает», «дразнится», «виз-

⁴²² Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.59.

⁴²³ Иванова О.В. Указ. соч. – С.55.

жит», «кощунствует». Его поведение напоминает поведение Недотыкомки, которая «ревела», «стонала», «посмеивалась», «вертелась», «убегала», «ускользала», «дразнилась».

Сологуб идет дальше Гофмана, превращая бред глумящегося двойника в особый, ни на что непохожий образ маленькой серой, безликой, юркой нечисти – Недотыкомки. Автор подчеркивает мерзкий, гадкий характер этого существа, в ней сконцентрировано все зло не только Передонова, но и окружающего мира. Поэтому можно говорить, что двойниками Недотыкомки является большинство персонажей романа, которые имеют устойчивый набор тех же черт, что и у нее: пошлость, коварство, злость, агрессивность, и это доказывает общий «демонизм» жизни. Недотыкомка становится главным героем романа, так как она обобщает все пороки общества. Таким образом, у Сологуба, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола», главным героем романа оказывается не главный герой Передонов, а второстепенный – Недотыкомка.

У Гофмана в «Эликсирах дьявола» Медардус не понимает, что с ним происходит. Он сам порой говорит о том, что стал игрушкой судьбы и не знает какова его роль. Он как слепой движется по жизни, в которой каждый шаг его прописан, и это рождает в его сознании ощущение безумия. Он не понимает, кто он и что делает. «Я все более убеждался, что не я, а посторонняя власть, внедрившаяся в меня, навлекает невероятное, а я сам – лишь безвольное орудие, которым она пользуется ради неведомой цели» (Гофман, т.2, с. 127). Пассивная роль Медардуса в начале романа позволяет говорить о том, что он только внешне главный герой. На самом же деле – второстепенный, так как он пассивен. Медардус сам ничего не совершает, только принимает участие в развитии событий. Второстепенные персонажи, напротив, играют главную роль, так как именно они действуют, преображая Медардуса, проводя обряд перехода от одной ипостаси к другой. Л.А. Мишина, исследуя «Эликсиры дьявола», использует термины «роман-театр»,

«концепт – театр» и интерпретирует произведение «как цикл своеобразных «спектаклей», сквозным персонажем в которых является монах Медард»⁴²⁴.

В романе Сологуба Передонов тоже чувствует, что им кто-то управляет: «многое Передонов случайно делал, как труп, движимый внешними силами, и как будто этим силам нет охоты долго возиться с ним: поиграет одна, да и бросит другой»⁴²⁵. П. Левин пишет о том, что «Сологуб, продолжая начатый Гоголем процесс анатомирования человеческих душ, приходит к все более и более пессимистическим выводам. Мир, по его убеждению, перевернулся и то, что кажется жизнью, на самом деле смерть: разрушается не телесная оболочка, сковывающая бессмертную, жаждущую пробуждения душу, а сама душа»⁴²⁶. Однако следует заметить, что этот процесс был начат еще Гофманом, а Гоголь и Достоевский продолжили эту традицию.

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: «Ирония Гофмана, как и у Сологуба, направлена на мир пошлости и мещанства, но не щадит она и иллюзорного, фантастически прекрасного царства мечты романтического художника. Гофман-ироник, как и много позже Сологуб, порой сближает мир мечты и мир филистеров до неразличимости»⁴²⁷. В творчестве Гофмана фантазия часто основана на романтической иронии, которая перерастает в фантастику, где все раздваивается, и в результате возникает мир иллюзий.

Сологуб, создавая картину болезненных галлюцинаций Передонова, использует гофмановский прием: предметы и животные оживают, гиперболизируются, действуют, например, карты, очки, тряпка, лента, ветка, флаг, тучка, собачка, баран, клоп и др. Они выступают двойниками Недотыкомки. Вот, например,

⁴²⁴ Мишина Л.А. Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» как «рассказываемый театр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010, № 4 (2). – С.911-914

⁴²⁵ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.237.

⁴²⁶ Левин П. Певец лучезарной мечты. Сологуб «Мелкий бес». – М., 2000. – С.347.

⁴²⁷ Болдина Л.И. Ирония как вид комического. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – С.13.

как он описывает ветку на дереве: «зашевелилась, съежилась, почернела, закаркала и полетела вдаль»⁴²⁸. Точно так же Гофман в новелле «Принцесса Брамбилла» «оживляет» шляпу: «— Стой! — закричал, в свою очередь, Джильо, заметив, что удар его пришелся по шляпе противника. Тот сначала и слышать не хотел ни о какой ране; но поле шляпы свесилось ему на нос, и он невольно должен был принять великодушную помощь противника» (Гофман, т. 3, с. 360).

Сологуб, как и Гофман, часто обращается к самоиронии, которая сопровождается постоянными переходами от серьезного к смешному и наоборот. Так в романе «Эликсиры дьявола» Гофмана парикмахер Белькампо выступает ироническим двойником автора. Он описывает процесс стрижки как гениальное творчество, сам же при этом кривляется и паясничает, как шут. Своим поведением он напоминает Володина из романа «Мелкий бес». Сологубовская ирония в итоге приходит к иронии над «идеалами» и порождает гротеск и фантастику. Однако эта ирония не романтически возвышенная, а гротескно-трагикомическая, где на первый план выходит зло, безумие, уродство.

Таким образом, Сологуб унаследовал большую часть арсенала своей иронии от романтиков, и в частности от Гофмана, соединив ее с символистской «творческой свободой», в результате чего сологубовская ирония усложнилась и стала ярче и острее. В «Творимой легенде» Ф.К. Сологуб излагает собственную концепцию иронии, где жизнеотрицающим началом бытия является «понимание лирическое», «богиня Лирика», жизнеутверждающим, принимающим мир до конца – «познание ироническое». <...> Синтетическое единство лирики и иронии достигается третьим началом – Смертью⁴²⁹.

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: «Мотив куклы в романах Соло-

⁴²⁸ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т. 2. – С.204.

⁴²⁹ Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма. Указ. соч. – С.11.

губа восходит к образам оживающих кукол и человекоподобных автоматов у европейских романтиков – Гофмана, Андерсена, Кэролла и др.»⁴³⁰ Кукольность проявляется в их облике и поведении, вот, например, как описывается поведение Передонова: «Он шел быстро и ровно, однообразно махал руками, бормотал что-то; на лице его, казалось, не было никакого выражения, – как у заведенной куклы, было оно не подвижно, – и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах»⁴³¹.

Особое значение в романе в связи с кукольностью 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 к перерождению, просветлению, поэтому Передонов так боится чужих глаз. Сам он носит очки, которые закрывают его душу от внешнего мира: «Вы моему глазу лопнуть наговорили, – продолжал Володин, – только смотрите, как бы у вас раньше очки не лопнули. Передонов схватился испуганно за очки»⁴³².

Очки – символический образ, они защищают его от прямого взгляда людей в его сущность, чего он так боится. Окружающие же пытаются сломать эту преграду, чтобы сделать его более уязвимым: «Гудаевский внезапно подскочил к Передонову, без всяких объяснений ударил его по лицу несколько раз, разбил ему очки и проворно удалился из клуба»⁴³³. Такую же смысловую нагрузку, как и очки, имеет в романе и образ стекла, поэтому Передонову разбивают окно в доме: «Незадача тебе на стекло, Ардальон Борисыч, – сказал Рутитов, – то очки разбились, то окно высадили»⁴³⁴. Образ стекла преследует героя, даже пруд ему кажется грязным зеркалом.

В творчестве Гофмана комплекс зеркала имеет широкое семантическое поле. Кроме традиционных образов: зеркало, стекло, хрусталь, бриллианты, глаза,

⁴³⁰ Гармаш Л.В. Указ. соч. – С.15.

⁴³¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.195.

⁴³² Там же. – Т.2. – С.185.

⁴³³ Там же. – Т.2. – С.186.

⁴³⁴ Там же. – Т.2. – С.192.

вода он включает такие образы-символы, как круг, танец, огонь, двойник, безумие. Так в повести «Песочный человек» Гофмана глаза – это зеркало души, они более полно раскрывают сущность человека, поэтому утрата глаз – знак духовной смерти человека. В основу гофмановской новеллы положена легенда о злобном Песочнике, который охотится за глазами детей. Торговец Коппола заменяет глаза Натанаэля оптическими инструментами – очками, подзорными трубами, стекляшками, создающими иллюзию жизни бездушного автомата-куклы Олимпии. Натанаэль, смотря на Олимпию через подзорную трубку, влюбляется в нее, поскольку стекла, преломляя действительность, создают иную реальность, в которой она кажется ему живой и красивой. «Одни глаза только казались ему странно неподвижными и мертвыми» (Гофман, т. 2, с. 310). При взгляде через стекло искусственные глаза Олимпии также приобретают жизнь и силу, не только «зрительную», но магическую, подчиняя душу человека, превращая его в автомат. Тем самым кукла Олимпия, подобно вампиру, высасывает тепло души живого человека: «Когда танцы начались, он <...> взял ее за руку. Как лед была холодна рука Олимпии; он содрогнулся, почувствовав ужасающий холод смерти; он пристально поглядел ей в очи, и они засветились ему любовью и желанием, и в то же мгновение ему показалось, что в жилах его холодной руки началось биение пульса и в них закипела живая горячая кровь» (Там же, с. 313).

У Сологуба глаза тоже являются символом жизни, поэтому духовное омертвление Передонова отражается в описании его глаз. Сначала у него «только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах»⁴³⁵, а позже «глаза Передонова стали совсем бессмысленными, словно они потухали, и казалось иногда, что это глаза мертвого человека»⁴³⁶. Страх быть увиденным изнутри пугает Передонова, он вырезает глаза у карт потому, что их «лица у фигур ему не нравились: глазастые такие»⁴³⁷, но даже после этого «ему казалось, что ослепленные фигуры кривляются, ухмыляются и подмигивают ему зияющими дырками в своих глазах. “Может

⁴³⁵ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.195.

⁴³⁶ Там же. – Т.2. – С.222.

⁴³⁷ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000-2004. – Т.2. – С.188-189.

быть, – думал Передонов, – они теперь изловчились носом смотреть”»⁴³⁸. Страх преследования приводит Передонова к состоянию безумия. Ему кажется, что все окружили его и хотят ему навредить. Образ круга у Сологуба, как у Гофмана, появляется в связи с безумием главного героя.

У Гофмана Натанаэль, увидев, что его невеста – это всего лишь кукла, сходит с ума, его начинают преследовать «огненные круги безумия»: «И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор; они ударились ему в грудь. И тут безумие впустило в него огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. «”Живей-живей-живей, – кружись, огненный круг, кружись, – веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, – живей, – кружись – кружись!”» (Гофман, т. 2, с. 319).

Образ круга у Гофмана в новелле «Песочный человек» имеет определение «огненный», что позволяет включать в комплекс зеркала и стихию огня, так как стекло – это продукт огня. Эти понятия неразделимы. Мотив огня преследует Натанаэля постоянно: его отца находят мертвым после опытов, проводимых с Коппелиусом, пожар разрушает дом Натанаэля, да и сама легенда о Песочнике связана с огнем. Поскольку этот злой человек приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, «...он швыряет им в глаза пригорошни песку, так что заливаются кровью и лезут на лоб...» (Там же, с. 291).

Мотив безумия у Гофмана, а вслед за ним и у Сологуба, тесно связан с образами танца, движением по кругу и огнем. Недотыкомка часто пускается в пляс или видится Передонову «кровавою», «пламенной». У Сологуба – огонь – это стихия зла. Н.Г. Пустыгина отмечает, что символика огня более полно раскрывается в заключительной сцене романа – пожаре на маскараде: «во-первых, жители города показали, наконец, свои настоящие «лица» – зверей, на нем же, во-вторых, сгорело одно из «обличий мира», одна его неправильная оболочка, что, хотя и не намного, – позволит приблизиться, по мнению Сологуба, к истинной сущности мира»⁴³⁹.

⁴³⁸ Там же. – Т.2. – С.191.

⁴³⁹ Пустыгина Н.Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес». Указ. соч.

Гофман в своей новелле «Песочный человек» изображает реальный мир бездуховным. В нем нет различий между куклой и человеком. Неслучайно в Олимпии практически никто не распознал куклы, а после ее разоблачения «многие влюбленные, дабы совершенно удостовериться, что они пленены не деревянной куклой, требовали от своих возлюбленных, чтобы те слегка фальшивили в пении и танцевали не в такт <...> и т.д., а более всего – чтобы они не только слушали, но иногда говорили и сами, да так, чтобы их речи и впрямь выражали мысли и чувства» (Там же, с. 320).

Сологуб, изображая сцену маскарада, как и Гофман, использует прием гиперболизации. По словам О. Ивановой, «Маска, вместо того чтобы скрывать лицо участника маскарада, высвечивает его сущность, гипербологически укрепляя ее; повседневный же, “незамаскированный” облик героев как раз и оказывается “личиною”, за которой скрывается звериный и одновременно демонический лик <...>. Маскарад у символистов, в том числе у Сологуба, служит моделью мира – за “ширмой” повседневности таится уродливая и гротескная суть бытия»⁴⁴⁰.

Так, например, маска и костюм на Саше Пыльникове отражают его нравственный распад. Его одевают в женский костюм гейши, которая является для японцев символом женской красоты. Внешняя красота в романе Сологуба воспринимается как порок, дьявольское наваждение, она способна погубить, закружить, поэтому Варвара называет Сашу «оборотнем» и предлагает с него «сорвать маску», которой на нем нет. В романе Сологуба, как у Гофмана, персонажи формируют в отношении других стереотипы, закрепляют за ними роли, которые они якобы играют, в результате человек начинает себя ощущать частью этой роли и попадает под ее влияние. Саша Пыльников еще не сделал ничего предосудительного, а его уже обвиняют в том, что он переодетая девочка. Передонов также присваивает себе чужие роли: сначала он хочет получить новый чин вопреки плохой службе в школе, примеряет на себя роль жениха к разным невестам, а затем мыслит себя вершителем правосудия, убивая Володина.

⁴⁴⁰ Иванова О.В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Указ. соч.– С.56.

Большое значение в обоих романах имеет мотив переодевания. Медардус меняет свой костюм с монашеского на светский и начинает играть роль Викторина, который в свою очередь подготавливает себе костюм монаха-капуцина, за которого себя потом и выдает. Маска и костюм настолько прирастают к личности, что становятся второй сущностью героя.

Передонову кажется, что все за ним наблюдают, поэтому он воспринимает одежду как враждебный образ, помогающий скрыть истинное лицо, зло и зависть, которые мерещатся ему в образе черта, спрятанного в этих одеждах: «Чего лаешься, дура! Ты, может быть, черта в кармане носишь...»⁴⁴¹ или «Одно Варварино платье привлекло внимание Передонова. Оно было в оборках, бантиках, лентах, словно нарочно сшито, чтобы можно было спрятать кого-нибудь. Передонов долго рассматривал его, потом с усилием, при помощи ножа, вырвал, отчасти вырезал карман, бросил его в печку, а затем принялся рвать и резать на мелкие куски все платье»⁴⁴². 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.

Образ костюма, маски в романе связан с запахом. Людмила увлекается духами, которые действуют на человека одурманивающим образом, вызывая у него плотские желания. Передонов же чувствует в своей комнате запах разлагающейся плоти, что символизирует полное духовное омертвление героя. Сходный образ можно проследить и в новелле Гофмана «*Datura Fastuosa*» (1820), где он создает двойственный символический образ цветка под названием Дурман обыкновенный, своим ароматом завлекающий героев и влияющий на поступки главной героини Габриэлы, которая очаровывает Евгения (после встречи Евгения с Габриэлой Фермино «...нашел друга одурманенным...» (Гофман, т. 6, с. 164) и вынуждает пойти на преступление. Интересно, что поначалу Саша в романе Сологуба воспринимает запахи духов, как зло, говорит, что они пахнут клопом, а потом, ко-

⁴⁴¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 8 т. - М., 2000-2004 - Т.2 - С.119.

⁴⁴² Там же. – Т.2. – С.119.

гда он попадает под разлагающее влияние Людмилы, от него самого окружающие чувствуют запах духов.

Итак, можно прийти к выводу, что в романе Сологуба «Мелкий бес» «гофмановский комплекс» нашел отражение в проблематике, ряде приемов и образов гофмановской поэтики: проблеме механизации человека и общества, которая проявляется в маскарадности (переодевание, присваивание себе чужих ролей) и в проблеме «антиразвития» (процесс деградации Передонова: утрата души, превращение его в автомат), образах двойниках, комплексе зеркала, романтической иронии и гротеске. Однако Сологуб, опираясь на большую культурную традицию романтизма и русской классической литературы, сумел иронически создать свой неповторимый мифологизированный мир маленького городка, где все герои заражены пошлостью, утратили духовность, превратившись в автоматы, которые способны только на обман, зависть, злобу и жестокость.

Таким образом, гофмановская традиция в русской литературе на рубеже XIX – XX веков формируется как единое целое в виде идейно-тематического «гофмановского комплекса» и находит воплощение у символистов в первую очередь в произведениях малой прозы: в цикле рассказов Гиппиус «Зеркала», Брюсова «Земная ось», Белого «Рассказ № 2», ранних рассказах Андреева, где писатели в поисках собственного стиля используют романтические образы и стилистику. В рассказах символисты чаще всего делают акцент на одном из элементов комплекса «семантического ядра» (двойничество, зеркальность, двоemiрие, прием «одушевления неживого» и других), вокруг которого концентрируются и другие элементы комплекса, что делает стиль Гофмана узнаваемым в произведении.

Затем «гофмановский комплекс» становится важным литературным приемом, который трансформируется в новом типе модернистского романа (синтетического) у Брюсова («Огненный ангел»), Белого («Петербург»), Сологуба («Мелкий бес»), Мережковского («Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»). В процессе формирования жанра символистского романа важную роль сыграл роман «Эликсиры дьявола» Гофмана, в котором гофмановская стилистика («гофмановский текст») проявилась как единое целое. Этот роман можно считать синтетическим

типом романа, так как в нем соединяются романтические, реалистические и символистские черты.

Символисты многие элементы «гофмановского комплекса» переосмысливают. В частности, двойничество не только становится неперменным элементом символистских произведений, но и, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола», превращается во множественный раскол (Белый «Петербург», Брюсов «Огненный ангел», Сологуб «Мелкий бес»), который отражает важнейшую проблему современности: раздвоение человеческого сознания. Мережковский причину этому явлению видит в противостоянии Христианства и Язычества. Вслед за Гофманом он считает, что эпоха Возрождения – это период в истории, когда произошло искажения канонического Христианства, и этот кризис привел к духовному упадку всей европейской культуры. Результатом этого процесса стали раздвоение личности современного человека и механизация культуры и общества. Человек утратил свою цельность, превратился в бездушную куклу. Гофман, который одним из первых поднял эти проблемы в своем творчестве, считал, что задача современного человека осознать свою дуалистичность и попытаться вернуться к цельности. Символисты же полагают, что процесс двоения остановить нельзя, как нельзя вернуть христианство к своим истокам. Мережковский предлагает свое решение проблемы – вернуть культуру в лоно христианства, или христианство вовлечь в новое культурное творчество, так как культура шире христианства, но она нуждается в синтезе с религией. И в качестве образца он предлагает образ Леонардо да Винчи как синтез гармонии личности, символ Демиурга.

Меняется способ изображения множественного раскола сознания героев. Символисты показывают его не только через раздвоение героев, но и композиционно: события противоречат друг другу, эпизоды обрываются без объяснения, одни и те же происшествия толкуются разными персонажами по-разному (А.Белый «Петербург», Брюсов «Огненный ангел»). У символистов, в частности у Белого, сознание художника получает абсолютную творческую свободу, но внутреннее раздвоение и внутренняя несвобода художника не дает ему создавать цельное

произведение, что проявляется в мотивах «разломов», «разрывов», «обломков», «кусков».

В отличие от Гофмана, у которого человек мечется между добром и злом и, встав на путь зла, может прийти к очищению через страдание, в эпоху Серебряного века человек утрачивает шанс на перерождение. Он уже предстает как духовно мертвый, как кукла, что часто подчеркивается в его поведении. Он несет разрушение, а не созидание, отсюда процесс эволюции героя идет не в сторону возрождения, а в сторону деградации личности, как в романах Белого «Петербург» и Сологуба «Мелкий бес». Например, Ф. Сологуб концентрирует внимание только на одной стороне пути своего героя – процессе деградации Передонова, его полном духовном распаде, в результате чего происходит раскол его личности и появляются двойники, каждый из которых отражает одну из сторон его личности.

Меняется и мотивация поведения человека в произведениях символистов. У Гофмана рок управляет героями, поэтому они чувствуют себя марионетками, неспособными что-то изменить в своей жизни. У символистов место рока занимают мысли героя, которые начинают управлять им. В обществе, где происходит утрата духовных ценностей, где люди заражены пошлостью и равнодушием, происходит перекося в сознании человека, и мысли человека становятся «нездоровыми», безумными. Эти мысли толкают человека на преступление или сводят его с ума, как в романах Белого «Петербург» и Сологуба «Мелкий бес».

Другим устойчивым элементом символистских романов становится автобиографический подтекст, так как для символистов жизнь и творчество – одно, им свойственно проживание текста в реальной действительности. Отсюда в романы символистов проникает ирония над прототипами, героями и автоирония. Символисты (Сологуб, Белый, Брюсов) унаследовали большую часть арсенала своей иронии от романтиков, и в частности от Гофмана, соединив ее с символистской «творческой свободой», в результате чего ирония усложнилась и стала ярче и острее, появился злой гротеск. Символисты заимствуют гофмановский тип иронии, основанный на сближении мира мечты с миром реальным, когда происходит развенчание мира идеального. Ирония перерастает в фантастику, где все раздваива-

ется, и в результате возникает мир иллюзий. В символизме ирония и гротеск становятся высшей формой насмешки над миром и самим собой, когда на первый план выходит зло, безумие, уродство, превращая объект иронии в злую карикатуру, как у Сологуба и Белого. Кроме того, ирония у символистов становится структурно-организующим принципом всего произведения.

Меняется значение комплекса зеркала, глаз. У Гофмана глаза помогают разглядеть душу героя, у символистов эта семантика сохраняется, но появляется и новая – глаза воспринимаются как враждебный образ, так как герои боятся быть разоблаченными, поэтому Передонову из романа Сологуба «Мелкий бес» кажется, что за ним везде подглядывают. У Сологуба, например, зеркало, стекло помогают герою закрыться от других людей, спрятаться. У Белого в «Петербурге» зеркала отражают другие воплощения человека, которые стремятся захватить душу героя.

Новый смысл приобретает и смена костюмов, переодевание. Если у Гофмана костюм помогает скрыть свою сущность (Медардус переодевается в другой костюм, и люди воспринимают его по-другому), то у Сологуба, Белого костюм отражает нравственный распад человека. Он нередко получает власть над самим человеком и начинает им управлять.

Символисты используют и гофмановский прием интертекстуальности, проявившийся в рассказах Гофмана «Разбойники», «Взаимосвязь вещей» и «Дон Жуан», где пространство «чужого текста» вмещивается в реальную действительность, заставляя героев ему подчиняться. Этот прием был ими доработан и проявился в авторской «игре» с «чужим текстом». В результате в романах символистов можно говорить о цитатности на уровне «чужой поэтики» и цитатности на уровне «чужого содержания».

Глава 3. «Гофмановский комплекс» в поэзии и драме рубежа XIX – XX веков

§1. «Гофмановский комплекс» в театральной эстетике Серебряного века

Немецкий романтик Э.Т.А. Гофман оказал значительное влияние на развитие не только русской литературы, но и на процесс реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков. Это было обусловлено тем, что он знал о театре не понаслышке. Гофман сам увлекался театральным искусством и пробовал себя в качестве автора зингшпилей («Маска», «Веселые музыканты», «Шутка, хитрость и месть»), а также написал пьесу-сказку «Принцесса Бландина». С 1810 года Гофман выполнял обязанности режиссера и помощника директора Бамбергского театра, а в 1813 году стал музыкальным директором оперной труппы Йозефа Секонды. Свои взгляды на театр он сформулировал в сборнике критических статей и очерков «Крейслериана I», «Крейслериана II» и в эссе «Необыкновенные страдания директора театра».

Однако гофмановская эстетика сформировалась как единое целое не только в его театральных произведениях, но и в прозе. В эпоху реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков 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.

Интерес к Гофману в конце XIX века был положен Вл. Соловьевым, который в 1880 году перевел новеллу «Золотой горшок». Его обращение к творчеству писателя-романтика было обусловлено сходством эстетики романтизма и мировоззрения Гофмана с его собственной философско-эстетической позицией, что нашло отражение в философской лирике Вл. Соловьева, где важную роль играют

двоемирие, поэтика намеков, отсылки к вечным образам и темам, свойственные романтизму. В большей степени «гофмановский комплекс» проявился у Соловьева в шуточных стихотворениях и пьесах («Альсим», «Белая лилия» и «Дворянский бунт»), где на первый план выступает ироническое начало. Эти пьесы наполнены гофмановскими аллюзиями. Коллективное авторство этих произведений может красноречиво свидетельствовать о назревании в литературном кругу идеи о необходимости трансформации русского театра.

В процесс реформирования театра были включены многие поэты и писатели, эстетические взгляды которых накладывались на режиссерские поиски. Так, В. Брюсов в рецензии на «Вишневый сад» пишет о том, что творческий опыт Чехова – «это не искусство, оно несовременно и “Вишневый сад” – хорошая пьеса, но это ни в коем случае не создание искусства. Ставить “Вишневый сад” наряду с созданиями Пушкина [или Ибсена], Достоевского, Толстого – значит напрасно подвергать унижению [“Вишневый сад”] Чехова. У истинного искусства есть свои задачи, есть вопросы, всегда для всех главные, которые может решать только искусство»⁴⁴³. По его мнению, пришло время нового театра и новой литературы, поэтому для него Чехов не вдохновенный творец, «а драматург, “поставляющий” театру пьесы...»⁴⁴⁴

В. Брюсов с 1902 года отстаивал принцип условности и самовыражения актера как главные составляющие театрального искусства и критиковал натуралистический реализм Московского Художественного театра⁴⁴⁵. Неслучайно В.Э. Мейерхольд прислушивался к мнению Брюсова и считал, что он первым обосновал принципы русского условного театра⁴⁴⁶. Брюсов не принимал толкование символизма как религиозно-мистического искусства. Он считал, что подлин-

⁴⁴³ Валерий Брюсов. Неоконченная статья о «Вишневом саде» Чехова. // Литературное наследство. – М., 1976. – Т.85. – С.197-198.

⁴⁴⁴ Там же. – С.192.

⁴⁴⁵ Брюсов В. Ненужная правда. По поводу Художественного театра. [Электронный ресурс] // Мир искусства. – 1902. – № 4. – Т. 7. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1902_nenujnaya_prawda.shtml.

⁴⁴⁶ Мейерхольд В.Э. Театр (К истории и технике). Театр. // Книга о новом театре: сборник статей. – СПб., 1908. – С.123-177.

ный театр должен совмещать принцип реалистической игры с условностью в оформлении, о чем писал в статье «Реализм и условность на сцене» 1908 года. 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»⁴⁴⁷.

Гофмановскую идею синтеза искусств разделяло большинство представителей Серебряного века. Эта идея становится популярной на рубеже веков не только благодаря Гофману, но и его последователям – Р. Вагнеру, считавшему, что произведение искусства должно стать реализацией «окончательного и предельного синтеза» и Вл. Соловьеву, утверждавшему, что искусство способно «одухотворить действительность», что невозможно без синтеза искусств.

В.Э. Мейерхольд вслед за Гофманом уделяет большое внимание музыкальному оформлению пьес, в основу которого он ставит принцип синтеза искусств. В одном из писем Б.В. Асафьеву В.Э. Мейерхольд указывает на важную роль музыки в своих пьесах. Идея синтеза искусств отразилась также в театральной эстетике А. Белого и Вяч. Иванова, которые мечтали создать театр мистерий, восходящий к романтизму. Белый полемизировал с Вяч. Ивановым по поводу синтеза искусств, порой не принимая его. Однако позже утверждал возможность синтеза при условии самосовершенствования личности: «нам остается один путь: путь перерождения: творчество жизни, как и сама жизнь зависит от нашего преобразования...»⁴⁴⁸ Вяч. Иванов свою теорию «соборного театра» изначально строит на идеях двойственности и синтеза искусств. Он называет искусство – храмом, где должны раскрываться тайные смыслы человеческого бытия, которые способствуют гармонии в отношениях человека и мира. Образ храма как символа искусства восходит к Гофману: «Искусство позволяет человеку почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изида, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными

⁴⁴⁷ Брюсов В. Реализм и условность на сцене. Театр. // Кинга о новом театре: сборник статей. – СПб., 1908. – С.246.

⁴⁴⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С.528.

звуками» (Гофман, т. 1, с. 128-129). Исследователь Е.Н. Потапова считает, что взгляды символистов на проблему синтеза искусств имеют общие черты: «идею о преобразении, одухотворение жизни теургическим искусством, основанном на союзе всех муз, идею о ведущей роли театра в создании такого целостного соборного искусства, священную миссию художника-творца в деле пересоздания жизни, панмузыкальность и панэстетизм символистских теорий»⁴⁴⁹.

Проблема механизации жизни и человека в театральной эстетике Серебряного века была подхвачена и реализована в творчестве многих писателей и режиссеров в разных вариациях. Во-первых, писатели признают, что современный человек попал в зависимость от прогресса, в результате чего он теряет душу и становится куклой. Об этом пишет Блок в драме «Балаганчик», где поэт пытается создать пьесу нового типа. На интерес Блока к этой теме указывает Вяч. Иванов в своих «Записях о Блоке»: «У Блоков об пустышке говорил. Саше – Ал. Блоку очень это знакомо. Он даже на стуле изобразил, согнувшись вбок, как пустышка, за столом сидя, вдруг скривится набок, свесив руки»⁴⁵⁰. Блок вслед за Гофманом поднимает проблему обезличивания человека в современном мире, поэтому главными героями его пьесы «Балаганчик» становятся марионетки. Блок привносит в свое лирическое и драматическое творчество и ироническое начало, восходящее к Гофману.

Эту проблему русский поэт осмысливает и в эссе «Девушка розовой калитки...», изображая Германию как современную страну, где технические достижения становятся непременным атрибутом жизни немцев. Блок не принимает такую культуру, для него механизация – это путь, который ведет к гибели культуры. В статье символом такого механизма – духовного разрушителя является поршень, «тянущийся по полям и холмам, под железнодорожной насыпью на не-

⁴⁴⁹ Потапова Е. Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард // Вестник МГУКИ. – М., 2012 май–июнь. – № 3 (47). – С.232.

⁴⁵⁰ Иванов Е.П. Записи об А. Блоке. // Блоковский сборник – Тарту, май 1962. – С.392.

сколько километров»⁴⁵¹, который приводит в движение колесо мельницы, а значит, символизирует собой сытость и процветание страны.

Проблема механизации человека в современном мире появляется и в произведениях других писателей. Например, Ф. Сологуб в романе «Мелкий бес» создает картину всеобщего духовного омертвления. Андреев в драме «Жизнь человека» противопоставляет Человека всем остальным – куклам. Блок, посмотрев эту драму, находит в ней близкие ему переживания в связи с вызовом, который делает Человек окружающему «страшному миру», где все люди – «какая-то случайная утварь жизни, подозрительная рухлядь, плывущая оловянной рекой; даже не люди, а умирающие тени или случайно оживающие куклы»⁴⁵². Именно в андреевской драме Блок увидел в Человеке сильную личность, подлинного «не картонного героя новейшей драмы»⁴⁵³. Блок считает, что в его образе есть «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”»⁴⁵⁴.

Другим вариантом воплощения проблемы механизации человека и культуры у Гофмана становится образ маски, которая помогает скрыть истинное лицо человека, его душу. Немецкий романтик активно использовал в своем творчестве образы традиционных персонажей итальянской комедии масок *dell'arte*, ставшей популярной с XVI по XVIII века. Большинство актеров в комедии играли в масках, за которыми скрывалось подлинное лицо человека. Это повлекло за собой традицию рассматривать эти образы как двоящиеся. Отличительной чертой *commedia dell'arte* были постоянные «типовые» персонажи, которые переходили из одной комедии в другую и имели утвердившуюся характеристику, амплуа маски. Первые театральные произведения Гофмана были созданы в традиции *commedia dell'arte*: зингшпиль «Маска», балет «Арлекин». В пьесе «Принцесса Бландина» немецкий писатель добавляет к традиционным маскам итальянской комедии свою

⁴⁵¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л., 1960-1963. – Т.5. – С.52.

⁴⁵² Там же. – Т.5. – С.193.

⁴⁵³ Там же. – Т.5. – С.189.

⁴⁵⁴ Там же. – Т.5. – С.193.

особую иронию и гротеск. Однако Гофман находится в постоянном поиске и поэтому переносит театральные персонажей *commedia dell'arte* в рамки прозаического произведения – сказки-каприччио, создав «Принцессу Брамбиллу».

Традиция мифологизации в литературе персонажей *commedia dell'arte* была продолжена в эпоху Серебряного века. Многие художники, опираясь на уже имеющееся традиционное толкование этих образов, пытаются в своем творчестве найти новые пути в обнаружении глубинных смыслов, возможности их переакцентировки. 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”, которые выполняли функцию юмористических интермедий в мистериальном действе, оттенявших сакральный смысл событий»⁴⁵⁵. Для символистов «арлекинады» были чаще всего одним из способов иронии над собой, над своими идеалами.

Популярность масок *commedia dell'arte* привела к актуализации феномена двойничества в литературе и культуре Серебряного века, так как маска предполагает два лица – реальное и искусственное. Образы масок из *commedia dell'arte*, символизирующие двойников лирического героя, встречаются в творчестве А. Блока, А. Белого и других. Так, например, в пьесе Блока «Балаганчик» маски вытесняют живое. Конфликт кукольного и человеческого у Блока достигает своего предела. Пьеро – простой человек, который ждет свою возлюбленную – обычную девушку, а она обернулась картонной куклой. Таким образом, куклы, маски и автоматы становятся порождением современного мира, где человек утрачивает свою сущность. Образ куклы-автомата в творчестве Гофмана является одной из форм двойничества, что было отмечено Н.Я. Берковским: «...символика куклы и двойников – родственны друг другу? Они – одного семантического корня, сидят в одной семантике. Двойник – это синоним обезличивания. Куклы – это тоже обезличенность. Обезличенность – двойник, обезличенность в квадрате – кукла, автомат»⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Лавров А.В. А. Белый в 1900-е годы (жизнь и литературная деятельность). – М., 1995. – С.57.

⁴⁵⁶ Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. – СПб., 2002. – С.112.

На фоне общей механизации жизни и человека единственным способом распознавания подлинности «живого» – «неживого» становятся глаза, отражающие реальную сущность человека. Гофман поднимает эту проблему в новелле «Песочный человек», которая строится на противопоставлении «светлых» и «живых» глаз Клары, подобных «озеру «Рейсдаля, в зеркальной глади которого отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити...» (Гофман, т. 2, с. 303) и «неживых» глаз куклы Олимпии, которые казались Натанаэлю «странно неподвижными и мертвыми» (Там же, с. 310-311). Подобное символическое значение получает образ-символ глаз и в эпоху Серебряного века. Например, в пьесе Блока «Балаганчик» о Колумбине мистики шепчут, предсказывая ее кукольность: «Пустота в ее глазах»⁴⁵⁷. А герой пьесы Андреева «Черные маски» узнает свою возлюбленную по глазам.

Вместе с тем в театральной эстетике Гофман стал одним из первых, кто считал куклу-марионетку важнее актера. В эссе «Необыкновенные страдания...» он затрагивает проблему взаимоотношений актера и режиссера в театре. По мнению немецкого писателя, знаменитые актеры утрачивают свое мастерство вместе с приходом популярности, так как они начинают считать себя центром пьесы: «Совершенно ослепленный тщеславием и эгоизмом, он мнит себя центром мироздания. Поэтому никакой ролью, никакой партией ему не угодишь» (Гофман, т. 1, с. 388). Гофман считает, что актеры чаще всего не способны выйти за пределы собственного «Я», поэтому они играют не роль, а себя: «Однако при этом надо помнить, что выставление напоказ собственной личности есть как раз грубейшая ошибка актера. Истинный художник сцены должен обладать особой духовной силой, чтобы представить себе заданный автором персонаж вживе, то есть со всеми внутренними мотивами, проявляющимися внешне в языке, жестах, походке» (Там же, с. 401). Гофман призывает актеров ради искусства отказаться от самого себя, стать марионеткой в руках режиссера: «Речь, походка, осанка, жесты принадлежат уже не актеру как индивидууму, а лицу, которое, будучи творением писателя,

⁴⁵⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л., 1960-1963. – Т.4. – С.12.

предстало актеру достоверно живым и теперь излучает такой ослепительный свет, что актерское "Я" меркнет, блекнет и исчезает. Полное отрицание, вернее, забвение собственного "Я", есть поэтому первое требование сценического искусства (Там же, с. 402). Свои рассуждения о театре Гофман заканчивает мыслью, что идеальный театр – это театр марионеток. 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» («Аполлон», 1914, № 4): «Современные теоретики театра глубоко ценят смысл последних строчек гофмановского рассказа «Удивительные страдания одного директора театра: “Со словами “Вот моя труппа” посетитель в коричневом открыл крышку ящика, и посетитель в сером увидел большое количество таких хорошеньких и изящных марионеток, каких никогда в жизни не видывал”»⁴⁵⁸.

Кукольность и марионеточность проникают в русский театр настолько, что А. Белый, принимая активное участие в театральной жизни, нередко видел в театральных персонажах куклы, так как смотрел на многие постановки уже новым взглядом. К примеру, в пьесе «Вишневый сад» Чехова он увидел вместо людей – куклы, марионетки, которыми они стали в результате механизации жизни человеческого общества, о чем он пишет в своей статье «Вишневый сад»: «В третьем действии как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, иступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой – не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир <...>. Действительность двоится: это и то, и не то; это – маска другого, а люди – манекены, фонографы глубины – страшно, страшно <...> Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось тенью, оказывается пролетом в Вечность»⁴⁵⁹. А в рецензии на гастроли театра Комиссаржевской А. Белый призывает к условности: «...задача технической стилизации – уничтожить не только личность актера, но и самые черты челове-

⁴⁵⁸ Соловьев В.Н. Театральный традиционализм. «Аполлон». – СПб, 1914. – №4. – С.387.

⁴⁵⁹ Белый А. «Вишневый сад». Весы. – 1904. – №2. – С.46-48.

ка в человеке. Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем безличном типе»⁴⁶⁰. Так в его эстетику наряду с проблемой механизации жизни входит идея маски, куклы, которая находит отражение в его статье «Маски» 1904 года, стихотворениях в цикле «Пепел», а затем в романах «Петербург» и «Москва».

А. Белый создает свою теорию символистского театра под названием «театр-храм», которая строится на идее марионеточности театра: «Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение есть первый и решительный шаг на пути к разрушению театра. Только там, за пределами сцены, по-иному воскреснет личность участников действия; но там уже не театр: там созидание новых форм жизни; там актер – священнослужитель, творец в действительном смысле этого слова»⁴⁶¹. Он предлагает создать символистскую стилизацию: «Такая стилизация – воистину революционна: разрушая театр, созидает храм; созидая храм, созидает культ; созидая культ, выходит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует»⁴⁶². Белый оправдывал идею условности театра: «Лучше поставить доску с надписью: “храм”, чем на фоне симфонии бирюзовых тонов, изображающих храм, превратить голубоватых монашек в стилизованные арабески: сделать из них изящный букетец голубеньких колокольчиков: ведь это – люди, а не цветы»⁴⁶³.

Черты гофмановской эстетики прослеживаются и у Вяч. Иванова, создавшего теорию «соборного театра». В ранней статье «Ницше и Дионис» (1904) Иванов затрагивает вопрос психологии актерского творчества. Индивидуация понимается им как временная личина, т.е. маска: «И, конечно, божественно окрылена и опрозрачена жизнь и верен своему непреходящему “Я” глубокий дух, если в нас живо сознание, что мы только играючи носим временные личины, облекшись в случайные формы нашей индивидуации»⁴⁶⁴. Призыв «опрозрачить маску» – главный девиз его концепции соборного символистского театра. Эти идеи восходят к

⁴⁶⁰ Белый А. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской. [Электронный ресурс] // Утро России. – 1907. – Режим доступа: <https://mydocx.ru/5-106472.html>

⁴⁶¹ Белый А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2010. – Т.5. – С.41.

⁴⁶² Там же. – Т.5. – С.42.

⁴⁶³ Там же. – Т.5. – С.42.

⁴⁶⁴ Иванов В.И. Ницше и Дионис. // Родное и Вселенское. – М., 1994. – С.34.

романтизму, в частности, к Гофману, который верил, что истинное искусство способно переродить мир, сделать его лучше. Формой перерождения становится миф, способный стереть границы между жизнью и искусством, о чем Гофман пишет в новелле «Принцесса Брамбилла».

Вяч. Иванов вслед за Гофманом разрабатывал тему куклы. Вот как он описывает процесс превращения человека в куклу: «Продавая душу, человек делается легко-пустым, картонным как кукла, и ничего у него нет «за пустой душой. Душа же пустая – мертвая, притворяется все время живой, все время разыгрывает сцены, смотрясь на себя в зеркало самолюбования. Продажа души черту происходит через зеркальность <...>. Не живет человек непосредственно, а смотрится, как он выглядит, чтоб показаться живым перед людьми...»⁴⁶⁵

Гофман важную роль в своей театральной эстетике отводит истинному художнику-творцу, которого он ставит высоко и отделяет от дилетанта, полагая, что истинное искусство – для избранных: «Я слышал, что существует старинный закон, который запрещает ремесленникам, производящим шум, селиться рядом с учеными. Что сказал бы живописец, если бы к нему в то время, когда он пишет идеальный образ, стали беспрестанно соваться разные скверные рожи?» (Гофман, т. 1, с. 47-48)

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: «Драма – так же произведение одного замысла, как и вселенная – произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор. Не его ли во всем державная воля? Как он захочет, так все и будет»⁴⁶⁶. Актеры не должны играть, они должны отрешиться от чувств и превратиться в марионетку, «театр должен освободиться от актерской игры», театр должен стать таинством. Он считает, что публика тоже должна подчиниться: «Поэты и музыканты образовали весьма опасный союз против публики. А именно – они задумали ни больше, ни меньше, как вытеснить зри-

⁴⁶⁵ Иванов Е.П. Записи об А. Блоке. Указ. соч. – С.392.

⁴⁶⁶ Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 2000. – С.383.

теля из действительного мира <...>. Он должен смеяться, плакать, страшиться, ужасаться, как им будет угодно, словом, как говорится, плясать под их дудку»⁴⁶⁷.

Активное участие в создании нового театра принимал и Л. Андреев. О своем желании реформировать драму он пишет в ноябре 1906 года в письме к А. Серафимовичу⁴⁶⁸. Вместе с Мейерхольдом, который поставил «Жизнь человека» на сцене, Андреев создал новый вид драмы, соединив кукольность, гротеск, гиперболизацию, восходящие к Гофману, и контраст светлого и темного в единое целое. Блок в статье «О драме» замечает по поводу «Жизни Человека»: «Да – тьма, отчаяние. Но – свет из тьмы <...>. Свет негаданно ярок, и источник этого света таится в «Жизни Человека». Пьеса Андреева произвела на него неизгладимое впечатление: «Мне привелось смотреть «Жизнь человека» со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины». «“Литературные произведения” давно не доставляли таких острых переживаний, как “Жизнь человека”»⁴⁶⁹.

Неотъемлемой чертой «гофмановского комплекса» является романтическая ирония. Крайней формой ее проявления у Гофмана был гротеск. Образцом гротескного искусства он считал творчество французского графика Жака Калло, который создавал карикатуры в гротескном стиле. Гофман воплощал в слове подобные гротескные образы. Так рождался неповторимый мир гофмановских произведений. Гофмановская ирония и гротеск 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»⁴⁷⁰.

Интерес к гофмановской иронии проявлял и А. Блок. В его личном собрании сочинений Гофмана русский поэт подчеркивает карандашом рассуждения о роли

⁴⁶⁷ Там же. – С.385.

⁴⁶⁸ Андреев Л.Н. Письма Леонида Андреева к А.С. Серафимовичу // Московский альманах. – М.-Л., 1926. – С.295.

⁴⁶⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л., 1960-1963. – Т.5. – С.192.

⁴⁷⁰ Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть первая. 1891-1917. – М., 1968. – Т. 1. – С. 399.

иронии в художественном произведении в цикле рассказов немецкого романтика «Серрапионовы братья»⁴⁷¹. Ирония, захватившая лирику Блока, органично перешла и в лирические драмы «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади», а также в диалог «О любви, поэзии и государственной службе». Блок сам соотносит свои драмы с романтической иронией, о чем пишет в предисловии к ним. Неповторимый гофмановский юмор ценил и Вл. Соловьев, о чем он пишет в предисловии к своему переводу «Золотого горшка».

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). Автор считает театр священным и предлагает создавать театр из самого себя. В качестве одного из важных составляющих своего театра он называет гофмановскую иронию, о чем он пишет в воображаемом диалоге с Гофманом: «Гофман. Источник Урдар, который дал счастье жителям страны Урдар-сад, есть не что иное, как юмор, то есть дивная способность мысли создавать своего собственного иронического двойника, родившаяся из глубочайшего созерцания природы, по странным гримасам которого человек узнает свои собственные гримасы <...>. Искусство "театра для себя" не должно гнушаться этим источником!»⁴⁷².

§2. Гофмановская ирония и гротеск в шуточных пьесах

Вл. Соловьева «Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт»

«Гофмановский комплекс» нашел яркое воплощение и в творчестве Вл. Соловьева, который считал Гофмана одним из своих любимых писателей и признавал некоторые его эстетические идеи и стилистические приемы близкими своему мировоззрению.

Увлечение Вл. Соловьева Гофманом было связано и с влиянием на русского философа творчества А.К. Толстого, который также был поклонником немецкого писателя. Соловьев высоко ценил творчество А.К. Толстого и написал очерки о

⁴⁷¹ Библиотека А.А. Блока: описание. В 3 кн. – Л.: БАН, 1984-1986.-Т.1.- С. 241 – 243.

⁴⁷² Евреинов Н. Демон театральности, – М., СПб., 2002. – С. 335.

его поэзии («Поэзия графа Толстого») и прозе («Предисловие к «Упырю» графа Толстого»). Многие исследователи отмечают близость эстетических взглядов Соловьева и А.К. Толстого. В частности, А.А. Салтыков пишет о сильном сходстве личностей Соловьева и Толстого и делает предположение о большом влиянии творчества писателя на Соловьева⁴⁷³. В.М. Фатющенко и Н.И. Цимбаев считают, что у Соловьева с А. Толстым можно наблюдать «совпадения некоторых творческих установок»⁴⁷⁴. Естественно, гофмановские аллюзии в творчестве А. Толстого для русского философа не могли быть незамеченными.

Интерес Соловьева к творчеству писателя-романтика был обусловлен увлечением философа эстетикой романтизма, что нашло отражение в философской лирике Соловьева, где важную роль играют двоимирие, поэтика намеков и недосказанностей, отсылки к вечным образам и темам, так свойственные романтизму. Однако «гофмановский комплекс» у Соловьева в большей степени отражается в шуточных стихотворения и пьесах «Белая Лилия», «Альсим», «Дворянский бунт», где на первый план выступает ироническое начало, присущее немецкому романтику, и проявляется в двоимирии, 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 бросаются в глаза в пьесах Соловьева практически сразу, так как они связаны 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, особенности которого Вл. Соловьев выделяет в предисловии к своему переводу «Золотого горшка»: «У Гофмана фанта-

⁴⁷³ Салтыков А.А. Белые колокольчики (воспоминания о Владимире Соловьеве). Книга о Владимире Соловьеве. [Электронный ресурс] – М., 1991. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/saltykow_a_a/text_1934_belye_kolokolchiki.shtml.

⁴⁷⁴ Фатющенко В.М., Цимбаев Н.И. В.Соловьев критик и публицист. / В.С. Соловьев. Литературная критика. [Электронный ресурс] – М., 1990. – Режим доступа: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/a3.txt>.

стическое – другая сторона реального и все действующие лица живут двойной жизнью, в стихии “двойной игры поэтического сознания с реальным и фантастическим миром”⁴⁷⁵. У немецкого романтика в сказках практически всегда присутствует два мира: мир реальный и мир фантастический, а герои соприкасаются с обоими мирами, где они нередко имеют разные сущности и имена. Этим обусловлено раздвоение героев.

В пьесе «Белая Лилия» присутствует два мира: мир реальный и мир идеальный – мир мечты. Образы, которые соприкасаются с этими мирами, тоже раздваиваются, например, главные героини имеют две сущности: низкую (земную) и высокую (идеальную). В реальной жизни они приносят мужчинам только страдания («Сколько горести напрасной / Перенес я с ней, – несчастный»⁴⁷⁶) и воспринимаются как холодные, циничные и бездушные. Халдей, Инструмент и Сорвал бегут от них в поисках идеальной любви. В мире же мечты эти женские образы воспринимаются как идеал («Белую Лилею / Узнаю в тебе»⁴⁷⁷) и приобретают новые черты («Черты знакомые, но с новой красотой»⁴⁷⁸). При этом сами героини остаются прежними, меняется лишь их восприятие: в мире идеальном они кажутся идеальными.

В пьесе «Альсим» встречается другой вариант раздвоения, когда внешняя красота противоречит внутренней сущности героини. Так образ бородатой красавицы Элеонор выступает как двойственный. Она, имея внешнюю красоту, отличается злобным нравом:

Так это нрав ее презрительный и злобный,
Наклонность бить, и бить по пустякам.
Кто б думать мог, что с красотой подобной
Совместна страсть к ударам и пинкам!?⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Указ. соч. – С.4.

⁴⁷⁶ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Ленинград, 1974. – С.233.

⁴⁷⁷ Там же. – С.253.

⁴⁷⁸ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Ленинград, 1974. – С.253.

⁴⁷⁹ Там же. – С.210.

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» Евфимия также обладает внешней красотой, но порочной душой: «Она превосходит всех женщин красотой и привлекательностью <...>. Когда она сама не чувствовала на себе ничьих взглядов, ее глаза неожиданно вспыхивали, и в них прорывались искристые молнии, как будто давало себя знать сокровенное тлетворное излучение вопреки всем усилиям затаить его» (Гофман, т. 2, с. 54).

Двойственную сущность имеет и центральный образ мистерии – Белая Лилия, который 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:

В медведе я была, теперь во мне медведь.

<...>

Невидима тогда

Была я, а теперь –

Невидим навсегда

Во мне сокрытый зверь⁴⁸⁰.

Подобный тип двойничества, основанный на иронии и гротеске, использует и Гофман. Например, в «Крошке Цахес» главный герой воспринимается окружающими как совершенство благодаря волшебным волоскам феи Розабельверде. На самом же деле Цахес – уродливый карлик, который ничего не знает и не умеет.

Образ Белой лилии в целом имеет гофмановские корни. Ранее исследователи называли разные источники происхождения этого образа. Например, И.Б. Роднянская пишет, что он отчасти был заимствован из «Песни Песней»: «лилия долин»⁴⁸¹. Кроме того, это и традиционный цветок Мадонны, символ абсолютной чистоты. Несомненно, на Соловьева повлияла и новелла «Золотой горшок» Гофмана, в которой образ лилии является также центральным. В финале новеллы в золотом горшке вырастает лилия – символ вечной любви и женственно-

⁴⁸⁰ Там же. – С.250.

⁴⁸¹ Роднянская И.Б. «Белая Лилия» как образец мистерии - буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева. // Вопросы литературы. – М., 2002. – №3. – С.94.

сти: «она (Серпентина) несет золотой горшок, из которого выросла великолепная лилия. Несказанное блаженство бесконечного влечения горит в прелестных глазах; так смотрит она на Ансельма и говорит: «Ах, возлюбленный! Лилия раскрыла свою чашечку, высочайшее исполнилось, есть ли блаженство, подобное нашему?»» (Гофман, т. 1, с. 261)

Другим намеком на гофмановский «Золотой горшок» в пьесе Соловьева является упоминание пергамента Неплюя, который является связующей нитью между миром земным и миром мечты: «Пергамент сей / Я отыскал в развалинах Пальмиры»⁴⁸². В новелле Гофмана Ансельм также переписывает старый пергамент, расшифровывая древние манускрипты. Из них он получает тайные знания о чудесном мире.

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. Соловьев создает также аллюзию на образ сада из новеллы «Золотой горшок», где растения разговаривают с Ансельмом: «Пламенные гиацинты, тюльпаны и розы поднимают свои прекрасные головки, и их ароматы ласковыми звуками восклицают счастливцу: «Ходи между нами, возлюбленный, ты понимаешь нас, наш аромат есть стремление любви, мы любим тебя, мы твои навсегда!»» (Гофман, т. 1, с. 260)

У Соловьева в мистерии появляется образ леса, где растения и животные разговаривают в ожидании появления Белой лилии:

Растения
Мы растем и цветом,
Бог поит нас дождем.
Ароматы мы льем
И трепещем, и ждем,
Чтоб, небесной красою сияя,

⁴⁸² Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Ленинград, 1974. – С.236.

Как царица цветов,
Из обители снов
Появилась владычица рая⁴⁸³.

У Гофмана в произведениях растительные образы часто становятся символами любви и гармонии, как в «Повелителе Блох», где в финале высшей точкой гармонии любви становится слияние кактуса и тюльпана: «Посреди красивого боскета за ночь вырос высокий *Cactus grandiflorus*, его цветок поник, увянув в утренних лучах, а вокруг него любовно обвивался лилово-желтый тюльпан, умерший тою же смертью растения» (Гофман, т. 5, с. 481). У Соловьева, несмотря на общий иронический контекст мистерии, подобные аллюзии все же возникают в финале пьесы: на бывшей могиле медведя вырастают белые лилии и алые розы. Героини делают букеты из этих цветов и поют гимн любви:

Белую Лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем –
Сердца пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем⁴⁸⁴.

Финал пьесы Соловьева лишен иронии и заканчивается гармонично: каждый герой находит свой идеал. Возможно, это связано с идеей Соловьева, что ирония над идеалом не означает отказ от него. Это мысль подтверждается тем, что Соловьев продолжает создавать философские произведения в рамках своей концепции. Этим можно также объяснить и тот факт, что Соловьев переводит новеллу Гофмана «Золотой горшок» не до конца. Он опускает последние два абзаца. Видимо, такой финал – момент торжества идеальной любви – Соловьев считал более достойным: «Да, я, счастливец, познал высочайшее: я буду вечно любить тебя, о Серпентина! Никогда не поблекнут золотые лучи лилии, ибо с верою и любовью познание вечно!» (Гофман, т. 1, с. 261)

Гофмановские черты в большей степени прослеживаются у Соловьева в мистерии «Белая лилия», где Вл. Соловьев постоянно находится на грани серьез-

⁴⁸³ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Ленинград, 1974. – С.230.

⁴⁸⁴ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л., 1974. – С.254.

ного и смешного, буффонадного и мистериального. Это может быть связано с тем, что авторство только этой пьесы приписывается лично Вл. Соловьеву. Вопрос о том, кто написал другие пьесы, считается спорным. Существует мнение, что Соловьев был причастен к созданию трех шуточных пьес: «Альсим» (1876-1878) «Белая лилия» (1878-1880) и «Дворянский бунт» (1891). Однако в литературоведении долгое время решался вопрос об авторстве этих произведений. В комментариях к «Альсиму» указывается, что пьеса – плод коллективного труда⁴⁸⁵. Первые два акта написаны А.А. Венкстерном и В.Е. Гиацинтовым, а Вл. Соловьевым – третий акт пьесы. «Дворянский бунт» приписывалась В.С. Соловьеву, хотя возможными авторами являются Э.Л. Радлов и С.Н. Трубецкой.

Следует отметить, что все три пьесы объединяет особый соловьевский юмор, который берет свои истоки отчасти и в творчестве Гофмана. Как известно, Соловьев высоко ценил неповторимый гофмановский юмор, о чем он пишет в предисловии к своему переводу «Золотого горшка»: «Этот глубокий юмор <...> возможен только при равносильном присутствии реального и фантастического элемента, что освобождает сознание поэта, выражающейся в этой своей свободе как юмор»⁴⁸⁶. Гофман переплетает реальное и фантастическое, за счет чего появляется особый юмор. Например, архивариус в «Золотом горшке» сидит в миске, а затем перебирается в трубку конректора: « – Э, я и сам был в компании, – возразил архивариус, – разве вы меня не видели? Но от безумных штук, которые вы проделывали, я чуть было не пострадал, потому что я еще сидел в миске, когда регистратор Геербранд схватил ее, чтобы бросить к потолку, и я должен был поскорее ретироваться в трубку конректора» (Гофман, т. 1, с. 246).

Другой особенностью гофмановского юмора является прием совмещения несовместимого, что, однако, воспринимается как органичное явление. Гофман часто иронизирует не только над отрицательными персонажами, но и над положительными. В результате этого достигается особый эффект снижения изобра-

⁴⁸⁵ Там же. – С.329.

⁴⁸⁶ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Указ. соч. – С.5.

жаемого предмета или персонажа. Тем самым Гофман ставит под сомнение саму романтическую концепцию о разделении мира на реальный и идеальный. В связи с этим часто в литературоведении говорят о разрушении принципа двоемирия в творчестве немецкого писателя.

Например, в новелле «Принцесса Брамбилла» Гофман в финальной сцене акцентирует внимание не на счастье молодых, а на том, какие были у них вкусные макароны и вино: «... князю ди Пистойя и импресарио Бескапи сильно пришлись по вкусу макароны и сиракузское у молодых супругов» (Гофман, т. 3, с. 385). Или в «Крошке Цахес» Проспер Альпанус дарит Бальтазару и Кандиде свое поместье, олицетворяющее собой идеальный мир, но этот мир далек от поэзии. Главным достоинством в нем является решение бытовых проблем: «Кухня так устроена, что горшки никогда не перекипают и ни одно блюдо не подгорает <...>. Наконец, всякий раз когда жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная ясная погода, хотя бы повсюду шел дождь, гремел гром и сверкала молния» (Там же, с. 243).

Соловьевский юмор имеет общие с Гофманом черты. Вслед за немецким писателем Соловьев сначала создает высокий романтический образ, а затем тут же преподносит его в иронически сниженном виде («Взошла моя заря в кармане панталон») или в пределах одной фразы совмещает несовместимое:

В залог отныне банк берет
Буквально всё: поношенный берет,
Поля от шляп, поля поместий,
Штаны, болота, чувство чести⁴⁸⁷.

Однако ирония Соловьева жестче, она порой доходит до абсурда. Соловьев в пьесе «Белая Лилия» также использует буффонадные иронические приемы, которые были свойственны немецкому романтику: «Сорвал: Хватает ее за ногу и, сняв башмак, поспешно сует его себе в рот, но давится высоким каблуком и падает на пол в конвульсиях». У Гофмана подобным образом описывается падение

⁴⁸⁷ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л., 1974. – С.256.

Джилло в новелле «Принцесса Брамбилла»: «...знаменитого актера Джилло Фаву какой-то сумасбродный, потешный малый вчера заколол мечом, и тот свалился, задрал кверху ноги?» (Гофман, т. 3, с. 367).

В буффонадном стиле Соловьев в «Белой Лилии» изображает смерть Неплюя, который неожиданно хватается за живот и падает, как кукла, а также сцену торжественного выноса его тела: «Сорвал, Халдеи и Инструмент обнажают шпаги. Медведь поворачивается к ним спиной. Тогда они, скрестивши шпаги, кладут на них труп Неплюя и уносят его, напевая на мотив: “Как я рад, капитан, что я Вас увидел”»⁴⁸⁸. У Гофмана мы встречаем сходный буффонадный финал поединка Джилло и Корсо в «Принцессе Брамбилле», когда Джилло падает замертво, и его тело уносят со смехом и песнями: «Джилло не успел отпарировать удар, меч противника вонзился ему в грудь, и он, бездыханный, навзничь рухнул на землю. Невзирая на трагический исход поединка, толпа, когда уносили труп Джилло, грянула таким хохотом, что все Корсо дрогнуло» (Гофман, т. 3, с. 360-361).

Буффонада в творчестве Гофмана связана с идеей механизации культуры. Ирония по отношению к современному обществу нередко присутствует у Гофмана. Так, например, в «Крошке Цахес» люди воспринимают Фабиана негативно только из-за его странного костюма, у которого рукава собираются к плечам, а фалды волочатся за ним на шесть локтей: «Теологи скоро ославили меня еретиком и только спорили еще, причислить ли меня к секте рукавианцев или фалдистов, но сошлись на том, что обе секты до чрезвычайности опасны <...>. Дипломаты ... утверждали, что своими длинными фалдами я вознамерился посеять недовольство в народе и возбудить его против правительства» (Там же, с. 218).

У Соловьева эта тема находит развитие в пьесе «Дворянский бунт», где дворяне закладывают в банке собственные души: «дворянская душа – товар нежный, легко предающийся тлению и приходящий в совершенную негодность, поэтому банк предложил прекратить дальнейший прием душ»⁴⁸⁹. Несмотря на явную аналогию с «Мертвыми душами» Гоголя, эта тема продолжает гофманов-

⁴⁸⁸ Там же. – С.247.

⁴⁸⁹ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л., 1974. – С.259.

скую традицию. Русский философ иронизирует над бездуховностью, которая царит в мире, где все можно купить и продать.

Кроме того, Соловьев, как Гофман, использует автоиронию и автопародию. Главным объектом пародии Соловьева, по мнению О.А. Дашевской, становится образ самого автора: «Это тексты, где пародируются собственные идеи философской системы <...> со снижением личности самого лирического героя»⁴⁹⁰. Так монолог отчаянного поэта сочетает мечты об идеале и размышления о геморрое:

Кругом – опять всё скверно:

Печалей рой

И геморрой –

Уж геморрой-то ве-е-ерный!⁴⁹¹

Такой прием автопародии использовал и Гофман. Создавая образ романтического героя, Гофман сам нередко иронизирует над ним. Так в «Повелителе блох» Гофман описывает, как Перегринус Тис в возрасте 36 лет скачет на игрушечном коне: «И он тут же вскочил на своего благородного, гордого коня; Перегринус вообще был прекрасным наездником, но на этот раз он что-то оплошал, потому что ретивый Понтифекс (так звали коня), храпя, поднялся на дыбы, и седок полетел вверх ногами <...>. Когда Перегринус спешился, Алина отвела в стойло укрощенное животное» (Гофман, т. 5, с. 356-357). А в гофмановской пьесе «Принцесса Бландина» поэт чтение стихов о прекрасной принцессе сочетает с рассуждениями о вкусной еде:

«Бландина! Ангел! Дивное томленье

Пронзает грудь! Волшебное стемление

Влечет меня в заоблачную высь!

Явись мне, дева, о, явись! Явись!

(*Пьет вино.*) Мадера, кстати, могла бы быть и получше <...>. Отбивные были ничего, но в подливке горчицы маловато» (Гофман, т. 1, с. 356).

⁴⁹⁰ Дашевская О.А. Поэтика нонсенса в философском дискурсе. «Шуточные произведения В. Соловьева и «Новейший Плутарх» Д.Андреева // Вестник ТГПУ. – 2011. – Выпуск 7. – С.149.

⁴⁹¹ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л.,1974. – С.216.

Таким образом, традиции Гофмана нашли отражение у Вл. Соловьева в идейно-тематическом «гофмановском комплексе», который в шуточных произведениях русского философа начинает осознаваться как единое целое и характеризуется последовательным воплощением таких важнейших проблем и стилистических приемов, как двоимирие, двойничество, проблемы механизации жизни и человека. Сходные с Гофманом черты у Соловьева также прослеживаются в отдельных образах (лилии, образе мифологического сада, анималистических образах). Кроме того, ироническое начало в шуточных стихотворениях и пьесах Соловьева имеет много общих черт с гофмановской иронией и гротеском, основанных на автоиронии, кукольности и буффонаде. Гофмановские новеллы, особенно «Золотой горшок», созданные в жанре каприччио, стали для Соловьева незаменимым источником для поиска собственного иронического стиля.

§3. Черты гофмановского стиля в поэзии А. Белого и его теории символа

Интерес к творчеству Гофмана был подхвачен и А. Белым в связи со сходством многих эстетических и философских идей романтизма и символизма, а также близостью своего мироощущения с немецким романтиком. А. Белый в период тесной дружбы с Блоком и увлечения романтически-мистическими ожиданиями прихода Вечной Женственности был близок гофмановскому мировосприятию. Именно Гофман одним из первых в литературе поднимает проблему идеальной непорочной любви человека-артиста к своему идеалу. Он делит людей на хороших людей, но не музыкантов и истинных музыкантов. И только музыканты любят свой идеал возвышенной любовью: «... они простирают лишь духовные нити, без рук и без пальцев <...>. Такие музыканты, полюбив, с божественным вдохновением создают дивные творения...» (Гофман, т. 5, с. 134-135). В период возникновения любовного треугольника: Блок – Белый – Менделеева и последовавшей ссоры с Блоком в творчество Белого входит ирония, которая по стилю близка немецкому романтику.

Гофман оказал влияние на формирование художественно-эстетического мировоззрения А. Белого, что подтверждается упоминаниями его имени в эссеистике и мемуарах русского символиста⁴⁹². А. Белый познакомился с произведениями немецкого писателя в ранней юности, в период активного чтения, когда шло формирование собственного стиля поэта. В книге воспоминаний «На рубеже двух столетий», описывая свои взаимоотношения с Сергеем Соловьевым, Белый рассказывает, как происходило создание мифопоэтической эстетики кружка аргонавтов. По его словам, главной задачей поэты ставили перед собой создание новых мифов и сюжетов, и в качестве образца такого творца он называет Гофмана⁴⁹³.

Гофман в сознании Белого закрепился как образ мечтателя, который с помощью музыки и безграничной фантазии сумел подняться над прозой реальной действительности, став символом романтизма. Об этом он пишет в книге воспоминаний «Между двух революций», где упоминает имя Гофмана среди других наиболее значительных художников, повлиявших на формирование символизма как направления⁴⁹⁴.

Глубинное восприятие немецкого романтика проявляется в собственном художественном мире Белого 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», в прозе («Рассказ №2», роман «Петербург», книге «Мастерство Гоголя» и др.). В лирическом творчестве Белого черты гофмановского стиля также нашли воплощение. Они проявляются 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. Принцип музыкальности восходит к эстетике романтиков и связан с желанием отразить содержание внутреннего мира героя в динамике.

⁴⁹² Белый А. Собрание сочинений. – М., 2012. – Т.8 – С.423.

⁴⁹³ Белый А. На рубеже двух столетий. Указ. соч.– С.535-536.

⁴⁹⁴ Белый А. Книга 3. Между двух революций. Указ. соч. – С.190.

В.В. Ванслов видит проявление влияния музыки на литературу в тенденции лиризации литературы, в «насыщении поэзии музыкальностью ритмов и интонаций», «в трансформации одного вида искусства в другое»⁴⁹⁵.

Гофман в первую очередь себя считал композитором, поэтому большинство его произведений пропитаны идеей музыки и попыткой соединить в одно слово, ритм и мелодию. Он делает это с помощью лейтмотивов, определенным расположением частей, чередованием тем, введением музыкальных терминов, которые задают тональность и ритм. Например, в цикле «Серрапионовы братья», как справедливо отмечает М.С. Крысанова, «Выбор тональностей был, несомненно, не случаен: As-dur открывает произведение Теодора, за ним следует f-moll - тональность, родственная предыдущей, но имеющая оттенок драматизма, далее Des-dur, которая обычно связывается с пасторальной темой и окрашена светло, b-moll несет в себе мрачный трагический смысл, а f-dur характеризуется как светлая и радостная <...>. Такая смена тональностей и светлый финал в первой встрече друзей соответствуют общим изменениям настроения при первой встрече и создают модель последующих встреч»⁴⁹⁶.

«Крейслериана» Гофмана строится по принципу музыкального контрапункта (полифонии), когда одновременно сочетаются два или более самостоятельных мелодических голоса. Каждая часть «Крейслерианы» начинается вступлением-интерлюдией. В первой части присутствует шесть глав, а во второй – семь. Они напоминают части музыкального произведения. Такой структурой «Крейслериана» во многом напоминает фугу – «полифоническую форму, содержащую имитационное экспонирование индивидуализированной темы и её дальнейшие проведения в разных голосах в различных контрапунктических и тонально-гармонических условиях»⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Ванслов В.В. Указ. соч. – С.282.

⁴⁹⁶ Крысанова М.В. Рамка в цикле Гофмана «Серрапионовы братья» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2012. – № 6 – С.156.

⁴⁹⁷ Фуга // Музыкальный энциклопедический словарь. [Электронный ресурс] – М., 1991. – Режим доступа: <https://www.endic.ru/music/Fuga-471.html>.

Исследователь Л.Э. Скородумова отмечает также признаки симфонизма и в «Фантазиях в манере Калло», что «выражается в раскрытии глубокого содержания на основе развития ярких и неоднозначных характеров, которое происходит благодаря использованию самых разнообразных принципов музыкального движения»⁴⁹⁸.

Эта идея «музыкальной» организации повествования в произведении была почерпнута и Белым. Как известно, русский писатель в своих произведениях стремился подчинить слово музыкальному началу. Первым таким опытом стали «Симфонии», где отразились романтические, неопределенно-мистические устремления, в которых проявилась идея преображающей силы творчества как служения высшему, надмирному началу. 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: «три из четырех “симфоний” Белого состоят из четырех частей; каждая из частей “симфонии” обладает определенной образно-тематической самостоятельностью и завершенностью и в то же время входит неотчуждаемым элементом в единый общий замысел, сочетает множественность разнохарактерных мотивов с цельностью всей художественной композиции»⁴⁹⁹.

Т. Хмельницкая отмечает, что «Симфонии» Белого – «естественное и закономерное порождение культуры символизма, тяготевшего к синкретическому творчеству, стремившегося по-новому передать и прочувствовать идею мирового всеединства, воплощающегося во взаимопроникновении и взаимообогащении самых различных аспектов жизни и человеческой культуры – религии и философии, художественного и рационального познания, сиюминутной современности и ис-

⁴⁹⁸ Скородумова Л.Э. «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана: Своеобразие композиции: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Москва, 1996. – С.12.

⁴⁹⁹ Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). – Указ. соч.

торического наследия, а также и в стирании привычных границ между отдельными видами искусств»⁵⁰⁰.

В первой «Симфонии» («Северная симфония») 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. Герои Гофмана также часто мучаются раздвоенностью сознания, так как их художественные устремления к идеалу вступают в противоречие с реальной действительностью.

Во второй «Симфонии» Белого отразилась романтическая ирония, которая восходит к Гофману. Она проявляется в развенчании идеала, появлении буффонады, которая сочетается с «бытовыми» деталями. Так, например, предметы у Белого, как у Гофмана, оживают и начинают действовать самостоятельно, создавая контраст с миром людей, которые действуют механистически: «А бюст Иммануила Канта укоризненно качал головой и показывал язык спящему философу, стоя на письменном столе»⁵⁰¹. Подобный прием использует Гофман в новелле «Золотой горшок», в эпизоде, когда ручка на двери превращается в торговку: «Ансельм остановился и рассматривал большой и красивый дверной молоток, прикрепленный к бронзовой фигуре. Но только что он хотел взяться за этот молоток <...>, как вдруг бронзовое лицо искривилось и осклабилось в отвратительную улыбку и страшно засверкало лучами металлических глаз» (Гофман, т. 1, с.201).

Исследователь И.Н. Иванова источником беловской иронии также видит романтическую иронию. Она считает, что в поэзии «мистическая ирония Белого почти лишена трагического тона, и в отличие от иронии Блока не допускает сомнения ни в существовании “возлюбленной вечности”, ни в ее связи с феноменальным миром, ни в возможности узнать ее лик сквозь искажения»⁵⁰². Белый

⁵⁰⁰ Хмельницкая Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого. А. Блок и его окружение. Блоковский сб. 6. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680). – Тарту, 1985. – С.66-68.

⁵⁰¹ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.295.

⁵⁰² Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма 1890-1910. Указ. соч. – С.27.

иронизирует только над самим собой, поэтому можно говорить о том, что пафос его иронии – «не жизнеотрицание, а жизнеутверждение».

Третья «Симфония» («Возврат») построена на романтическом двоемирии. Белый противопоставляет подлинный мир вечных сущностей и иллюзорный мир земного существования. Житейская повседневность воспринимается Белым, по словам А.В. Лаврова, как «мучительное прозябание, томительное наваждение, преодолеть которое можно, восстановив свою родовую связь с вневременным, космическим началом, разорвав замкнутый круг “вечного возвращения” (“змеиные кольца” времени)»⁵⁰³.

В четвертой «Симфонии» главная задача Белого – выражение психологизма, анализ переживаний героев, поэтому он называет ее – «...документом состояния сознания современной души...»⁵⁰⁴. Этот психологизм создан в духе Гофмана. Основной проблемой человеческого сознания немецкий романтик считал раздвоение, которое он сам остро переживал. Об этом свидетельствуют записи в его дневниках в 1804 году: «... Ужасное напряжение вечера. Нервы необычайно взбудоражены пряным вином – накатывает страх смерти – двойник...»⁵⁰⁵ А.В. Карельский так писал о природе двойничества у Гофмана: «Его неспроста преследовал образ двойника. Он до самозабвения, до безумия любил свою Музыку, любил Поэзию, любил Фантазию, любил Игру – и он то и дело изменял им с Жизнью, с её многоликостью, с её горькой и радостной прозой»⁵⁰⁶. Гофман создает в своих произведениях большое количество двойников, как в новелле «Двойники», «Принцесса Брамбилла», «Повелитель блох», романе «Эликсиры дьявола» и др.

Белый опирается на гофмановскую традицию в создании образа двойника. Тема двойника у Белого найдет выражение и в поэзии, в сборниках «Золото лазури», «Пепел» и «Урна», где двойники становятся частью инфернального мира на-

⁵⁰³ Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). Белый Андрей. Симфонии. – Указ. соч.

⁵⁰⁴ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.401.

⁵⁰⁵ Гюнцель К. Указ. соч. – С.89.

⁵⁰⁶ Карельский А.В. Э.Т.А. Гофман. / Э.Т.А. Гофман. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1991. – Т. 1. – С.26.

ряду с другими его обитателями: карликами, мертвецами, гномами. Они имеют двойственную природу: с одной стороны – это мистические образы, порожденные творческим сознанием автора, а с другой – они приобретают вполне определенные земные черты, становятся выражением жизненного опыта и реального мира в целом.

Так, в стихотворении 1904 года «Меланхолия» возникает традиционный образ двойника в духе Гофмана, который появляется из зеркал, и пока его отражение мало чем отличается от образа лирического героя:

Там – в зеркале – стоит *двойник*;
Там вырезанным силуэтом –
Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки⁵⁰⁷.

А в стихотворении «Отчаянье» 1904 года двойник уже преследует лирического героя:

Двойник мой гонится за мной;
Он на заборе промелькает,
Скользнет вдоль хладной мостовой
И, удлинившись, вдруг истает⁵⁰⁸.

В цикле «Пепел» в творчестве Белого появляется особый тип двойничества, основанный на ролевом представлении литературных персонажей, или их мифологизации. Белый и другие символисты пытались создать свой единый «миф о мире», который складывался на основе близких им по духу традиций и явлений мировой культуры: религии, философии, мифологии и литературы. «Одной из главных особенностей их мифотворчества было то, что “текст жизни” и “текст искусства” переплетались, и тогда миф как бы “проживался” поэтами, то есть

⁵⁰⁷ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.652.

⁵⁰⁸ Там же. – Т.2. – С.652.

происходило смешение событий личного, жизненного, творческого и биографического плана»⁵⁰⁹.

Устойчивыми образами в произведениях символистов, и в частности Белого, были традиционные персонажи итальянской *commedia dell'arte*, получившей распространение в XVI-XVIII века. Появление в творчестве Белого образов именно *commedia dell'arte* было неслучайным. А. Белый пишет об этом: «Сами же мы набрасывали покров шуток над нашей заветной зарей <...> и начинали подчас дурчиться и шутить о том, какими мы казались бы “непосвящённым” людям, и какие софизмы и парадоксы вытекали бы, если бы утрировать в преувеличенных схемах то, что не облакаемо словом, то есть мы видели “Арлекинаду” самих себя»⁵¹⁰. Таким образом, для символистов «арлекинады» были одним из способов преломления «аргонавтического» настроения в быту, шутливой формой высмеивания изжитого реального мира, которому следует противопоставить иные ценности и иной тип поведения.

Мотив «арлекинады» входит в поэзию Белого в связи с любовным треугольником: А. Блок – Л.Д. Менделеева – А. Белый, в которую в тот период был он влюблен, и проявляется в образе домино в книге «Пепел», в стихотворениях «Полумаска», «В летнем саду», «Маскарад», «Праздник» и других.

В стихотворении «Вакханалия» 1906 года Белый создает образ маски, символизирующей добровольный уход из мира пошлости:

И огненный хитон принес,
И маску черную в кардонке.
За столиками гроздь роз
Свой стебель изогнули тонкий.
Бокалы осушал, молчал,
Камелию в петлицу фрака
<...>

⁵⁰⁹ Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. – Владимир, 1999. – С.61.

⁵¹⁰ Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов» Миф. Фольклор. Литература. – М., 1978. – С.162.

Обвился и закрылся маской,
Прикидываясь мертвецом⁵¹¹.

В стихотворении «Маскарад» 1908 года образ домино напоминает Медардуса из романа Гофмана «Эликсиры дьявола». Он похож на монаха-капуцина внешне, его образ связан с дьявольским вином, которым дьявол совращал сначала святого Антония, а затем Медардуса в романе Гофмана:

Огневой крюшон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крюшоном капюшоном
Капуцин шуршит и пьет.

Он, как и Медардус, всегда носит при себе кинжал и совершает убийство:

С окровавленным кинжалом
Пробежало домино⁵¹².

Кроме того, маска домино у Белого часто связана с образами безумного хохота, плясок смерти и темой огня (стихотворение «Безумец», «Полевое безумие», «Сумасшедший»). Комплекс этих образов восходит к новелле Гофмана «Песочный человек», где Натанаэль, увидев, что Олимпия – это кукла, сходит с ума, его преследуют «огненные круги безумия».

В стихотворении «В летнем саду» 1906 года образ домино выступает как карающая сила. При этом символичен образ стекла – он создает иллюзию, закрывает порок от внешнего мира:

Тяжелый камень стекла бьет –
Позором купленные стекла.
И кто-то в маске восстает
Над мертвенною жизнью, блеклой.

Волнуются: смятенье, крик.

Огни погасли в кабинете; –

⁵¹¹ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.657.

⁵¹² Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.649.

Оттуда пробежал старик
В полузастегнутом жилете, –
<...>
Хрипит, проколотый насквозь
Сверкающим, стальным кинжалом:
Над ним склонилось, пролилось
Атласами в сиянье алом –

Немое домино: и вновь,
Плеща крылом атласной маски,
С кинжала отирая кровь,
По саду закружилось в пляске⁵¹³.

В стихотворении «Маскарад» домино не вызывает страха у участников маскарада, которые смеются над ним, а он пришел совершить возмездие. Медардус в романе Гофмана тоже против своей воли становится марионеткой, участником маскарада, которым стала его жизнь, где он – орудие в руках рока.

Гофмановская традиция проявляется и в цикле сказок «Королевна и рыцари». Лирический герой сказки Белого смотрит на картину, образы которой оживают, и он оказывается в том месте и в том времени, которое на ней изображено. Гофман, а затем и Белый считали произведение искусства центральной точкой, способной соединить прошлое, настоящее и будущее. Об этом Гофман пишет и в новелле «Дождь и догаресса», где описывает историю картины, чтобы показать могучую силу искусства, стирающую все временные рамки: «– Поистине, какая удивительная тайна сокрыта в том, что именно в душе художника рождается подчас картина, образы которой поначалу смутны и бесплотны, подобно туману, струящемуся в пустоте, а затем в глубинах его души они обретают твердые очертания. И неожиданно от этой картины протягивается невидимая нить к прошлому, а может быть, и к будущему, и тогда оказывается, она изображает лишь то, что

⁵¹³ Белый А. Полное собрание сочинений: в 2 т. – М., 2011. – Т.2. – С.661.

произошло или еще произойдет в действительности. Ведь, между прочим, Кольбе и сам мог не знать, что на полотне его изображен не кто иной, как дож Марино Фальери и его супруга Аннунциата» (Гофман, т. 4 (1), с. 323).

Художественное творчество А. Белого, в котором он претворяет в жизнь разные эстетические приемы, постепенно оформляется в его философских и литературно-критических статьях и эссе, таких как «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: «Пути воплощения символа различны: в первом случае переживание вызывает образ; во втором: образ вызывает переживание; в первом случае видимость образа поглощена переживанием; самый образ видимости есть лишь предлог его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом»⁵¹⁴.

Вместе с тем Белый утверждает, что символизм получил черты не только романтизма («В новой школе искусства пронеслось дыхание романтизма»), но и классицизма и реализма: «Символизм современного искусства <...> подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм – тройственное проявление единого принципа искусства»⁵¹⁵. Источником такого стилистического синтеза Белый считал творчество Гофмана, Э. По и среди русских писателей – Гоголя, о чем писал в очерке «Гоголь» (1904). Анализируя природу стиля русского писателя, Белый утверждает, что тот сочетал в своих произведениях реалистические, символистские черты, продолжая традиции Гофмана и Э.По, вслед за которыми «велся он к чертям и ведьмам»⁵¹⁶. Эта синтетичность творчества Гофмана, а затем Гоголя была интересна Белому.

В результате Белый приходит к выводу, что символизм отразился в литературе тремя основными лозунгами: «1) символ всегда отражает действительность;

⁵¹⁴ Белый, Андрей. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – С.257.

⁵¹⁵ Там же. – С.258.

⁵¹⁶ Там же. – С.257.

2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания»⁵¹⁷.

Можно заключить, что «гофмановский комплекс» органично вошел в творчество Белого. Сочетаясь с широкой литературной традицией и эстетикой символизма, он способствовал созданию собственной концепции творчества русского писателя и теории символа.

§4. Драматическая реализация «гофмановского комплекса» у А. Блока

Традиции Гофмана нашли воплощение и в творчестве А. Блока, в произведениях которого «гофмановский комплекс» воспроизводится как единое целое. Русский поэт познакомился с немецким романтиком, по всей видимости, в ранней юности в кругу домашнего чтения, так как Гофман был одним из любимых авторов. М.А. Бекетова, сестра матери Блока, переводила его сочинения⁵¹⁸. В семейной библиотеке Бекетовых было восьмитомное собрание сочинений Гофмана, выпущенное в России в 1896-1899 годах⁵¹⁹. Это издание, сохранившееся в библиотеке А. Блока в Пушкинском доме, обладает особой ценностью, поскольку содержит многочисленные блоковские пометы⁵²⁰. Связь с Гофманом подтверждается также упоминаниями его имени и отсылками на него в эссеистике, дневниках, записных книжках и письмах поэта⁵²¹.

Согласно мнению Блока, романтическая традиция была неотъемлемой частью эстетики символизма. Поэт также признавал значимость романтизма для театрального искусства. По словам Блока, романтики через театр пытались найти «... возможность соединения разных искусств ...»⁵²². Они мечтали синтезировать поэзию с музыкой или музыкальной драмой. По мысли Блока, романтизм на сцене

⁵¹⁷ Там же. – С.257.

⁵¹⁸ Гофман Э.Т.А. Житейская философия кота Мура с отрывками из биографии Иоганна Крейслера в отдельных местах макулатурной бумаги. В 2 – х. т. Пер. М.А. Бекетовой. – СПб., 1894.

⁵¹⁹ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. – СПб., 1896 – 1899.

⁵²⁰ Библиотека А.А.Блока Описание в 3 кн. – Л., 1986. – Т.1. – С.241-243.

⁵²¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., Л., 1963. – Т.6. – С. 293. – Т.5. – С.85, 397; – Т.7. – С.11, 187, 210.

⁵²² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., Л., 1963. – Т.6. – С.369.

так и не утвердился благодаря консерватизму театра. В результате нет на сцене и стихии символизма. «Все это привело к тому, что настоящей романтической традиции в европейском театре до сих пор не существует. Романтический театр возникает то там, то здесь и уступает свое место другому, не накопив полного опыта»⁵²³. В статье «О романтизме» (1919) Блок не только утверждает мысль о необходимости романтизма на русской сцене, но и дает практические советы для театра, стремящегося впустить романтизм на сцену: «Романтический театр служит тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. Следовательно, здесь нужны жесты наиболее выразительные, наиболее широкие, наиболее говорящие массе; здесь нужно учиться проникновению во все эпохи, так как во всяком романтическом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества...»⁵²⁴

В литературоведении не раз отмечались романтические черты в лирических драмах Блока. По мысли Р.Д. Клюге, драму «Балаганчик» роднит с драмой немецких романтиков «вторжение автора в действие», что порождает «отчуждение» и «пренебрежение к форме и законам драматургии»⁵²⁵. Блоковская ирония в драме тоже восходит к «немецкому романтизму и означает отказ не от мистического идеала, а от мистического пути слияния с ним»⁵²⁶. М. Гааль тоже обращает внимание на романтическую традицию в лирических драмах (и поэме «Двенадцать») Блока. Большое внимание она уделяет трансцендентальной иронии, исследуя философские основы возникновения романтического мирозерцания и различные теории иронии (Шлегель, Пауль, Зольгер, Ницше), а также подчеркивая переключки в произведениях Блока и романтиков Гофмана и Тика⁵²⁷.

Исследователи творчества Блока отмечают также непосредственно гофмановские черты в лирической трилогии Блока. Так, П. Медведев в книге «Драмы и поэмы» пишет, что двойничество в «Балаганчике» Блока непосредственно восходит

⁵²³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., Л., 1963– Т.6. – С.370.

⁵²⁴ Там же. – Т. 6. – С.370.

⁵²⁵ Клюге Р. Д. Западная Европа и Россия в мировом видении Блока. – Мюнхен, 1964. – С.59-66.

⁵²⁶ Там же. – С.64.

⁵²⁷ Гааль М. Романтическая ирония – трансцендентальная ирония. – Будапешт, 1992.

к Гофману: «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”»⁵²⁸, он обращает внимание на то, что в черновике драмы «Балаганчик» большой простор предоставляется началу иронии»⁵²⁹. Кроме того, нами сделан сопоставительный анализ драмы «Балаганчик» Блока и новеллы Гофмана «Принцесса Брамбилла». М. Безродный в своих статьях (1985, 1989)⁵³⁰ обращает внимание на влияние романтизма, и Гофмана в частности, в драме «Незнакомка»: «Серпантини, двоemiрие, двойничество, мотивация “ирреального” сном или опьянением героя, пандемонизм»⁵³¹. Автор статей выделяет и конкретные заимствования Блока у Гофмана⁵³².

Таким образом, присутствие гофмановской традиции в лирической трилогии Блока очевидно. Гофмановские черты в драмах Блока присутствуют комплексно, как единое целое. Выделение этого комплекса является актуальным вопросом, так как помогает проследить процесс трансформации романтической традиции в символизме, а также проанализировать истоки и тенденции в развитии русского театра начала XX века.

Важным элементом гофмановской эстетики, которая нашла продолжение в творчестве Блока, является идея о синтезе искусств. Как известно, Гофман был большим знатоком, теоретиком и сочинителем музыки, предпочитая занятия музыкальной композицией писательскому поприщу. Большинство его героев, как и сам Гофман, – это музыканты, талант которых не был признан современниками. По словам Н.А. Корзиной, «Гофман определяет зрение музыканта как внутренний слух, как бы указывая тем самым на соотношение в его сознании оптического и акустического, на слияние изобразительных и музыкальных впечатлений <...>, говорит о соответствиях между цветом, запахом и звуком, считая, что все они имеют общий источник и потому “должны объединиться в чудесной гармо-

⁵²⁸ Медведев П. Драмы и поэмы Блока. – Л., 1928. – С.20.

⁵²⁹ Там же. – С.42.

⁵³⁰ Безродный М. Серпантини – кто она? Указ. соч. – С.45-58; Безродный М. Из комментария к драме Блока «Незнакомка». Указ. соч. – С.58-70.

⁵³¹ Безродный М. Из комментария к драме Блока «Незнакомка». Указ соч.– С.60.

⁵³² Там же. – С.66.

ний»⁵³³. Блок под влиянием Гофмана и последователя его идей Вагнера неоднократно размышлял о природе музыки и ее роли в творчестве. Прослушав «Кольца Нибелунгов» Вагнера, Блок излагает свои мысли о «музыкальной сущности мира»: «Вагнер в Наугейме – нечто вполне невыразимое <...>. Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего <...>. Каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем – во всем ее мгновенном многообразии и текучем»⁵³⁴. Блок считал музыку первоосновой жизни. Эта мысль в ходе идейно-творческой эволюции Блока углублялась, но интерес поэта к проблеме взаимодействия и синтеза искусств сохранялся на всем протяжении его творческой деятельности.

В ранний период творчества идея художественного синтеза у Блока соотносилась исключительно с музыкой. В статьях поэта, написанных после 1909 года, понятие музыки приобретает новое значение. По мнению А.И. Мазаева, «для Блока 1910-х – начала 1920-х годов музыка – это, во-первых, “духовное тело мира” или “сущность мира”; во-вторых, связанное с этим значением представление о “музыке” как о том “внутренне звучащем”, что определяет суть и специфику “писательства” (и, надо полагать, вообще всякого истинно художественного творчества): “неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть непереносимое условие писательского бытия”; в-третьих, как проявление стихии творчества, присущей народному движению, революции»⁵³⁵.

Как и Гофману, Блоку была присуща «музыкальная» восприимчивость особого рода, связанная с чуткостью «ритма». О важности ритма Блок пишет: «Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и научном труде [в революции]. Современный художник – искатель утраченного ритма (утраченной музыки) – тороплив и тревожен; он чувст-

⁵³³ Корзина Н.А. Некоторые вопросы синтетического искусства в эстетике и художественной практике Гофмана. Указ. соч. – С.163-171.

⁵³⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М., Л., 1960-1965. – 3.К. – С.150.

⁵³⁵ Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в русском символизме. – М., 1992. – С.267.

вует, что ему осталось немного времени, в течение которого он должен или найти нечто, или погибнуть»⁵³⁶.

Для Блока музыка – связующее начало, способное охватить все проявления жизни, некий «абсолют» мировой жизни, «тайна движения», управляющая миром: « Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира»⁵³⁷. Все жизненные явления и процессы, по мнению Блока, имеют музыкальную первооснову, являются как бы внешним отражением музыки. Блок называет свою трилогию лирической, то есть связанной с музыкой: в ней соединяется, по словам Блока, «... все богатство и утонченность разрозненных переживаний»⁵³⁸. В этом Блок идет вслед за романтической традицией. Эти идеи Блок пытался воплотить в лирической трилогии, особенно в «Балаганчике», который был поставлен на сцене талантливым режиссером В.Э. Мейерхольдом – также большим поклонником идей Гофмана.

Блок считает, что «лирический поэт – это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания»⁵³⁹, однако в современном мире люди забыли о тонких переживаниях души, опошлили ее. Блок стремится через лирику показать его «...переживания, сомнения, страсти, неудачи, падения»⁵⁴⁰. Эти страдания проявляются в безумных плясках, фиглярстве. Таким образом, Блок вслед за Гофманом обращается к проблеме механизации жизни и человека, которая раскрывается в его творчестве в образах-символах куклы, маски, автомата, двойника и марионетки, подменяют человека. В первоначальном наброске к «Балаганчику» Блок еще больше подчеркивает кукольность: «Некто и хозяин сажают на извозчика куклу <...>. Кукла покачнулась и шлепнулась на мостовую. Лежит она распростертая»⁵⁴¹.

Гофман стал одним из первых в литературе, кто поднял проблему воздействия механизмов на душу человека, что приводило к подавлению человека, как в

⁵³⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч.– З.К. – С.132.

⁵³⁷ Там же. – Т.7. – С.360.

⁵³⁸ Там же.– Т.4. – С.433.

⁵³⁹ Там же. – Т.4. – С.433-434.

⁵⁴⁰ Там же. – Т.4. – С.434.

⁵⁴¹ Там же. – Т.4. – С.427.

новелле «Песочный человек». О специфике автоматов Гофмана пишет немецкий исследователь Р. Друкс, который обращает внимание, что они сочетают в себе не только искусственность, но и предсказуемость⁵⁴². Однако Блок рассматривает эту проблему иначе. У него тонкая душа поэта, который использует маски и двойников для того, чтобы прикрываться от своих неудач и агрессии внешнего мира. Гофмановская кукольность в большей степени отразилась у Блока в драме «Балаганчик» и перекликается с «Принцессой Брамбиллой» и комедией «Принцесса Бландина» Гофмана, которые написаны под влиянием итальянской *commedia dell'arte*. Блок заимствует гофмановское восприятие этой итальянской комедии, о чем свидетельствуют отсылки к Гофману, которые мы находим в очерках Блока «Молнии искусства». Так, в статье «Вечер в Сиене» Блок пишет: «Если не вглядываться в лица и костюмы, можно перенестись в средние века и пережить гофмановскую сказку наяву»⁵⁴³. Этот намек отсылает нас к карнавалу из новеллы «Принцесса Брамбилла» Гофмана.

У Блока пьеса «Балаганчик» наполнена драматизмом. Жизнь, по мысли поэта, превратилась в искусственную, ненастоящую, но от этого не стала менее болезненной, ведь даже клюквенным соком можно истечь до смерти. Конфликт кукольного и человеческого у Блока достигает своего предела. Пьеро – простой человек, который ждет свою возлюбленную – обычную девушку, а она обернулась картонной куклой. Торжествует кукольное, а человеческое скрыто под маской Пьеро. Вариацией гофмановской кукольности у Блока является подавление человека вещами, одеждой: «Общий упадок настроения. Все безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки»⁵⁴⁴. Гофмановский мотив куклы находит воплощение и в другой драме Блока «Король на площади», где, по словам Л.Е. Ленчик, «Зодчий создает свой мир – сцену, в котором все остальные – послушные актеры по своим правилам, но актеры “на-

⁵⁴² Druk R. *Marionette Mensch: Ein Metapherkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. – München: Fink, 1986.

⁵⁴³ Блок А.А. *Собрание сочинений*: в 8 т. – М., Л., 1960-1965. – Т.5. – С.397.

⁵⁴⁴ Блок А.А. *Собрание сочинений*: в 8 т. – М., Л., 1960-1965. Указ. соч. – Т.4. – С.14.

рушили законы рампы и вывели пьесу из тесных умозрительных берегов “здорового смысла” и тем самым вернули искусству «жизнь с противоречиями и борьбой острыми и глубокими”»⁵⁴⁵.

Поэт подозревает, что все люди-куклы, море «стеклянное», а построенная Зодчим гармоничная жизнь – самообман. Финальная сцена драмы напоминает финал «Балаганчика», где все заканчивается разрушением и хаосом: «Снизу расшатываются колонны. Вой и крики. Терраса рушится, увлекая за собой Короля, Поэта, Дочь Зодчего, часть народа»⁵⁴⁶.

Другой важной особенностью гофмановского стиля, по мнению Берковско-го, является соединение двух стихий, механизации и театральности⁵⁴⁷. Образ куклы у Гофмана всегда перекликается с идеями и мотивами театрализации человеческой жизни. Отсюда жизнь часто похожа на скопление марионеток и на театральное представление. Это связано с убеждением Гофмана в том, что жизнь человеческого общества подобна театру, в котором управляет режиссер, а люди в нем – это марионетки, вынужденные играть данную им роль. «Подавление всех ради одного – в этом порок кукольных представлений, в этом причина зловещего колорита, который им бывает свойственен...»⁵⁴⁸. «Механизация жизни – лицедейство, подделка человеческого образа, человеческих дел и отношений, умелое, искусное их имитирование»⁵⁴⁹. Этой проблеме посвящена новелла Гофмана «Разбойники», где герои попадают под влияние сюжета одноименной трагедии Шиллера и не могут что-то поменять в своей жизни, выйти за рамки своих ролей, за которыми скрывается другая, часто противоположная личность, так как их роли и шиллеровский сюжет подавляют в них природные качества, что приводит к трагической развязке. Одним из главных театрализованных воплощений темы куклы-автомата в его творчестве стали образы комедии *dell'arte*: Пьеро, Арлекин и Коломбина. Эти персонажи подчеркивали ненатуральность мира и невоз-

⁵⁴⁵ Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме Блока «Король на площади». Блоковский сборник II. – Тарту, 1972. – С.213.

⁵⁴⁶ Блок А.А. Собрание сочинений.: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.59.

⁵⁴⁷ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Указ. соч. – С.497.

⁵⁴⁸ Там же. – С.498.

⁵⁴⁹ Там же. – С. 496.

возможность что-то в нем изменить, потому что они лишь марионетки, подчиняющиеся чьей-то воле. Гофман считал, что в реальном мире слишком много искусственного. Отсюда задача искусства – сделать мир более естественным.

Гофман, как человек искусства, всю жизнь стремился найти гармонию между жизнью и творчеством. В связи с этим он разграничивал *подлинное* искусство, которое ставит истину выше всего, и *ложное*, построенное на помпезных эффектах. Эта проблема нашла отражение и в «Принцессе Брамбилле». Джильо – трагический актер, полагающий, что привлекательной внешности достаточно, чтобы хорошо сыграть свою роль. Гофман такое искусство считает *ложным* и противопоставляет ему другое, более естественное – народную *commedia dell'arte*, где «театр <...> должен уподобиться Урдар-озеру, в котором люди, взглядевшись, могли бы себя узнать» (Гофман, т.3, с.384). Джильо выбирает *подлинное* искусство, от чего жизнь его наполняется новым содержанием.

Блок стал одним из последователей гофмановского понимания мира как театра марионеток. По словам А.И. Мазаева, «поэт решительно восставал против неограниченной власти режиссера, склонного подавлять актерскую индивидуальность и искажать авторские замыслы драматических произведений»⁵⁵⁰.

Блок также испытывал ощущение противоречия между жизнью и искусством, Человеком и Поэтом. Он, как и Гофман, 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 подборник театральных стереотипов. Но герои ведут себя независимо от него. Автор не в силах обуздать царящий на сцене хаос, и трагедия в том, что никто это изменить не в силах. 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”»⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в русском символизме. – М., 1992. – С.291.

⁵⁵¹ Медведев П. Драммы и поэмы Блока. – Л., 1928. – С.20.

Блоковский «Балаганчик» перекликается и с пьесой Гофмана «Принцесса Бландина». Именно в этой пьесе Гофман поднимает важнейшую проблему для театрального искусства: взаимоотношения актера, Режиссера и Директора театра. В самом начале пьесы актеры взбунтовались против ролей, которые они играют. В их протесте звучит важная для Гофмана, а затем и для Блока проблема слияния маски и лица, человеческой сущности и роли актера, которая стала частью проблемы двойничества.

О, слово роковое! О, тиранство!

<...>

Бываем ли на сцене мы собой?

Да никогда! По прихоти поэта,

Что у себя в камерке пишет бредни,

Мы то князья, то нищий сброд и шваль,

<...>

Но в миг, когда своим исконным правом.

Хотя бы раз собой побыть на сцене

Мы вздумали воспользоваться, – грубо

Бряцающая цепью нашей несвободы,

Одернула нас рыком преисподним

Та сила, что директором зовется (Гофман, т. 1, с.343).

По мнению Гофмана, актер не имеет возможности выбирать роль, которую вынужден играть, что является насилием над личностью.

Одной из главных проблем Гофмана было двойничество. Это связано с тем, что Гофман внутренне ощущал ее в себе. Поиск идентичности и единства стал одной из главных тем его творчества. Двойничество как лейтмотив проходит и через всю жизнь и творчество Блока, оказывая влияние на построение образной системы и смыслового пространства его поэтического мира.

Блок переосмысливает культурные источники феномена двойничества, нашедшие отражение в философских, религиозных учениях, а также в литературной традиции, восходящей к Гофману, и стремится определить причины появления

раскола в собственной душе. В творческом плане это выражается в появлении двойников (собственно двойник, тень, старик, юноша, мертвец, друг и т.д.), которые в разные периоды входят в творчество поэта и, как правило, остаются до конца. Противостояние между миром реальным и миром идеальным у Блока, как и у Гофмана, постепенно разрушается. В связи с этим в поэтический мир Блока входят многочисленные двойники (тень, двойник, мертвец, приятель). Двойниками наполнены и драматические произведения Блока.

В драме «Балаганчик» появляются пародирующие двойники, как в новелле Гофмана «Принцесса Брамбилла», которые были довольно частым явлением канализованной культуры. В одном из черновиков Блок так расставил своих двойников:

1. В рассказе Пьеро – двойники Пьеро и Арлекин.
2. В первой паре – двойник у колонны.
3. Во второй паре – третий преследователь-двойник.
4. В третьей паре – двойник она сама (эхо)⁵⁵².

Центральные персонажи-двойники – Пьеро и Арлекин – составляют одно целое. Это две стороны души поэта – активная и пассивная. По отдельности они – оба неполноценные. По словам Л.М. Кипнис, двойничество Пьеро и Арлекина строится «на приеме “замещения” героя его двойником, который активно разрабатывался Гофманом («Крошка Цахес» и др.), а затем Достоевским»⁵⁵³. Так, например, в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» главный герой Медард подменяет собой своего брата Викторина. Блок этот прием наполнил новым содержанием, иронизируя и над замещенным, и над замещающим.

Во второй драме лирической трилогии («Король на площади») исследователь Л.Е. Ленчик выделяет среди действующих лиц «парные» взаимосвязи персонажей, где в каждой паре присутствует Поэт: Зодчий – Поэт, Дочь Зодчего –

⁵⁵² Медведев П.В. В лаборатории писателя. – Л., 1971. – С.183.

⁵⁵³ Кипнис Л.М. О лирическом герое драматической трилогии А. Блока. Русский театр и драматургия нач. XXв. – Л., 1984. – С.51.

Поэт, Шут – Поэт⁵⁵⁴. Их всех объединяет необходимость принятия решения. Но главный выбор должен сделать Поэт – идти за мятежной толпой или остаться «бессмысленным, певучим существом»⁵⁵⁵.

Зодчий – «старик в широких и темных одеждах»⁵⁵⁶. Чертами лица и сединами напоминает Короля. Он возвышается над «толпой», обладая высоким умом и внутренней силой. Поэт не принимает его устремлений, поэтому становится антагонистом Зодчего. Наряду с Зодчим и все другие персонажи – олицетворение возможных для Поэта путей. Даже Шут – апологет «здорового смысла» – и тот оказывается в особых отношениях с Поэтом, пытаясь на него воздействовать. «Согласно традиции, шут является защитником героя, его другом, советчиком, стремится к тому, чтобы вывести героя из его заблуждений, восстановить равновесие между героем и средой, перебросить мост из мира мечты, в котором пребывает герой, в мир реальности. Внося свои коррективы, шут как бы возвращает жизни ее реальные очертания, искаженные иллюзорными представлениями героя»⁵⁵⁷. Именно такую роль играет Шут в драме Блока по отношению к Поэту.

По мысли И.С. Приходько, образ Шута в драме многозначен, что проявляется в смене Шутом своих масок. Первая его маска – «прихлебатель сцены» – традиционная театральная роль Шута. Вторая его роль – роль Пролога, который обращается непосредственно к публике и объясняет декорации, расстановку политических и социальных сил в предстоящем действии, свою роль и место. «Третья маска – священническая ряса и капюшон, которыми Шут прикрывает четвертую маску – подлинно шутовскую: красный колпак с бубенцами и расшитое золотыми позументами брюхо»⁵⁵⁸.

Наполнена двойниками и «Незнакомка» – третья пьеса в лирической трилогии. Деление пьесы не на акты, а на видения побуждает воспринимать все происхо-

⁵⁵⁴ Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме Блока «Король на площади». Блоковский сборник II. – Тарту, 1972. – С.210.

⁵⁵⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.37.

⁵⁵⁶ Там же. – Т.4. – С.22.

⁵⁵⁷ Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. – Владимир, 1994. – С.22.

⁵⁵⁸ Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. – Владимир, 1994 – С. 18.

дящее как сон. Сам по себе этот мотив восходит к романтикам. В своей пьесе Блок пользуется гофмановским смешением планов – реального и фантастического. Лирический герой пьесы многолик, он предстает в образе Голубого, Семинариста, Поэта, Звездочета. Все эти персонажи находятся в ожидании появления Мечты. Лирическая героиня в пьесе принимает также разные облики: Мироправительница, Незнакомка, Серпантина, Звезда. Л.М. Кипнис полагает, что «В “Незнакомке” “двойничество” проявляется многообразно: тут имеет место и аналогия, и взаимоотражение, и сопоставление масок, под которыми скрываются двойники»⁵⁵⁹.

Блок заимствует у романтиков, и в частности у Гофмана, романическую иронию и гротеск и воплощает их в своих драмах. Гротеск – неотъемлемое свойство прозы Гофмана, его сознания и видения. Образцом гротескного искусства он считает творчество французского графика Жака Калло, который создавал карикатуры в гротескном стиле. Гофман пытается в искусстве слова воплотить зрительные образы художника. Неслучайно подзаголовком своей первой книги автор выбирает название «Фантазии в манере Калло» (1814). Калло привлекал Гофмана не только элементами фантастики и гротеска, а особой субъективной манерой видения мира, под которой Гофман подразумевает оригинальность, смелость образов. Гофман берет манеру Калло за основу в изображении своих героев, и таким образом рождается неповторимый мир гофмановских произведений, где действительность и фантастика неожиданно переплетаются: «Ирония, сталкивающая человеческое с животным и тем выставяющая на посмеяние всю ничтожность суеты людской, – такая ирония свойственна лишь глубоким умам, и для серьезного, проникновенного созерцателя в гротескных созданиях Калло, этих частью людей, частью животных, обнаруживаются все те потаенные связи, что сокрыты под маскою скоморошества» (Гофман, т. 1, с. 30).

⁵⁵⁹ Кипнис Л.М. О лирическом герое драматической трилогии А. Блока. Русский театр и драматургия нач. XXв. – Л., 1984. – С.62-63.

Иронию Блока исследователи связывают с немецким романтизмом⁵⁶⁰, различая позитивную, *созидательную* иронию, восходящую к романтической иронии, теоретически разработанной и творчески освоенной братьями Шлегелями, Зольгером, Новалисом и др., и *разрушительную* иронию, переходящую в злой сарказм, восходящую к Г. Гейне⁵⁶¹. Произведения Гофмана как источник иронии занимают особое место в творчестве Блока.

Иронию гейневского типа поэт называл «болезнью века» и признавал ее неизлечимость: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, неизвестной телесным и духовным врачам. Эта болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”»⁵⁶². *Созидательную* романтическую иронию Блок считал необходимостью, лекарством от злой иронии. В моменты полного отчаянья и разочарования, по его мнению, только она способна была прийти на помощь и дать поэту новые силы для творчества. Блок, усвоив гофмановский тип иронии, придает ей драматический оттенок.

Изменения в ироническом отношении к действительности Блока на разных этапах творчества были подмечены М. Бекетовой: «В живом, настоящем Блоке было много светлого юмора и самой непосредственной веселости». «Юмор Блока приобретает после 30 лет более глубокий и менее добродушный характер. Он часто переходит в сарказм»⁵⁶³. Блок во многом воспринял свою *созидательную* иронию, а также приемы гротеска от Гофмана, в творчестве которого ирония и гротеск были не только яркими выразительными средствами, но несли содержательную нагрузку.

⁵⁶⁰ О романтической иронии писали многие, в частности: Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Указ. соч.; Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана. Уч. зап. МГПИИ им. Ленина. Вып. 280. – М., 1967; Ванслов С. Указ. соч.; Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Указ. соч.; Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Указ. соч.; Тертерян И. Романтизм как целостное явление. Человек мифотворящий. – М., 1988 и др.

⁵⁶¹ Тынянов Ю. Блок и Гейне. Об А. Блоке. – М., 1979; Книпович Е.Ф. Блок и Гейне. О Блоке // Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии. – Москва, 1987; Лаврецкий А. Гейне в России. Литературная энциклопедия. – М., 1925. – Т.1. – С.125.

⁵⁶² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.5. – С.345.

⁵⁶³ Бекетова М. Веселость и юмор Блока. О Блоке. – М., 1920. – С.7, 18.

В основе гофмановской иронии лежит преломленная традиция смеховой культуры, представленная именами Рабле, Сервантеса, Шекспира, а также классическая итальянская комедия Гольдони, Гоцци⁵⁶⁴. Эта традиция наложилась на эстетику романтизма и способствовала возникновению неповторимого художественного мира произведений Гофмана. Романтическая ирония Гофмана и его яркие гротескные образы стали знаковыми для многих будущих писателей и поэтов. Это относится и к творчеству символистов, в частности к Блоку.

На интерес Блока к гофмановской иронии указывают пометы, сделанные им в цикле рассказов Гофмана «Серапионовы братья»⁵⁶⁵ в собрании сочинений немецкого романтика, где «братья» рассуждают о роли иронии в художественном произведении. Блок специально подчеркивает красным карандашом все строки, касающиеся иронии: «...едва можно назвать удачной попытку переплестать фантастическое с явлениями обыденной жизни». Затем: «Конечно, впрочем, подобные сцены оправдываются забавной иронией, которая является в них сама собой и, точно плутоватый чертик, невольно увлекает даже флегматичного читателя в новую для него область»⁵⁶⁶. Далее один из «братьев» Теодор замечает: «Не забудь, что эта ирония очень опасная вещь <...>. Она иногда может сгубить все произведение, убив окончательно тот веселый приветливый тон, который непременно должен господствовать в сказке»⁵⁶⁷. Против последних строк Блок ставит восклицательный знак, что позволяет судить о значимости для поэта этой мысли. Гофман в этих строках говорит о важности роли *созидательной* иронии в произведении, помогающей соединять фантастику с реальностью. При этом он отмечает и опасность, которая может исходить от чрезмерного злоупотребления иронией.

Гофман считал, что *созидательная* ирония помогает уйти от проблем реальной действительности, обрести себя. Важную роль в этом процессе играет образ зеркала, которое отражает подлинную сущность человека. Об этом Гофман пишет в новелле «Принцесса Брамбилла»: «Они долго всматривались в это озеро,

⁵⁶⁴ Архипов Ю. И. Э.Т.А. Гофман. // Архипов Ю. И. Избранное. – М., 1984. – С.14-15.

⁵⁶⁵ Библиотека А.А. Блока. Указ. соч. – Т.1. – С.241-243.

⁵⁶⁶ Там же. – Т.1. – С.241-243.

⁵⁶⁷ Библиотека А.А. Блока. Указ. соч. – Т.1. – С.241- 243.

затем поднялись, поглядели друг на друга и... засмеялись, если можно назвать смехом физическое выражение сердечной полноты так же, как торжества победы душевных сил. Если бы даже то просветление, какое выражало сейчас лицо королевы Лирис, только теперь придав ее прекрасным чертам подлинную жизнь и небесное очарование, не говорило о полной духовной перемене, то всякий бы ее в ней заметил уже по тому, как она смеялась. Ибо, как небо от земли, отличался ее теперешний смех от того громкого, бессмысленного хохота, которым она прежде так терзала короля. Недаром умные люди говорили, что это смеется не она, а другое, скрытое в ней, непостижимое существо» (Гофман, т. 3, с. 317-318).

Гофмановская ирония становится неотъемлемой частью лирической трилогии Блока, но приобретает драматическое звучание. На это указывал сам Блок в предисловии к лирическим драмам: «Все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою “трансцендентальной иронией”, о которой говорили романтики»⁵⁶⁸. Блок также заимствует у Гофмана способ изображения героев и событий, которые с ними происходят. Игра, ирония, шутка, переходящая в абсурд, – вот что определяет гофмановский метод. Даже самые драматические ситуации не имеют у Гофмана гибельных последствий, так, например, сцену поединка Джилио с его двойником Гофман описывает исключительно в комическом свете: «После жаркой грозной схватки дуэлянтам пришлось отдохнуть. Взгляды их встретились, и вместе с яростным пылом сражения в них вспыхнула такая любовь, что они бросились друг другу в объятия и зарыдали» (Гофман, т. 3, с. 360).

Гофман смешивает понятия разных планов – «высокое» и «низкое», «трагическое» и «комическое», «подлинное» и «искусственное», поэтому вместо настоящего оружия, у них – деревянные мечи, а от ран, которые получают герои, страдают их костюмы. Труп же Джилио оказывается простой картонной куклой. Кукольное и человеческое смешиваются, провести грань между ними невозможно. Однако в этом противостоянии у Гофмана победа остается за человеческим,

⁵⁶⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч.– Т.4. – С.434.

так как Джильо осознает, что настоящую любовь и счастье можно обрести только в мире реальном, с настоящей девушкой, а не с мифической куклой, которой оказывается принцесса Брамбилла. Такое прозрение наступает и у Джачинты.

Эти гофмановские приемы узнаваемы и у Блока: из головы паяца брызжет не кровь, а клюквенный сок, даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге, а невеста – картонной куклой. Только смысловое наполнение их иное – это смех сквозь слезы:

Упала она (из картона была).
А я над ней смеяться пришел.
Она лежала ничком и бела.
Ах, наша пляска была весела!
А встать она уже не могла.
Она картонной невестой была.
И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.
Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно?⁵⁶⁹

Таким образом, «гофмановский комплекс» как единое целое отражается в драмах Блока. Синтез искусств становится важной частью блоковского стиля не только в драмах, но и в поэзии и проявляется в особой лиричности произведений, которая помогает раскрыть тонкую душу лирического героя. Проблема механизации жизни и человека в творчестве Блока раскрывается в образах маски, куклы, двойника, которые выражают одну из сторон противоречивой души поэта и появляются как реакция на несовершенство современного мира. Другим воплощением проблемы механизации жизни и человека становится слияние маски и актера, в результате чего актер утрачивает свое истинное лицо. Вслед за Гофманом Блок размышляет о взаимоотношениях актера и режиссера в театре. Он протестует против полного подчинения актера власти Режиссера и превращения его в марио-

⁵⁶⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.21.

нетку. Важными элементами блоковского стиля в лирической трилогии становятся романтическая ирония и гротеск, восходящие к традиции Гофмана. Однако они также получают новое смысловое наполнение в драмах: *созидательная* ирония Гофмана у Блока трансформируется в *разрушительную* иронию, которая наполняет пьесы особым трагизмом.

Черты «гофмановского комплекса» нашли продолжение и в драме Блока «Песня Судьбы», в основе которой лежит проблема механизации человека и общества. Действие третьей картины в пьесе происходит на открытии всемирной промышленной выставки. Сцена начинается с описания Дворца Культуры: «Главное здание выставки – гигантский зал. Круглые стекла вверху – как очи дня, но в самом здании – вечная ночь... Электрический свет из шаров матового стекла проливается ослепительными потоками на высокие помосты, загроможденные машинами; стальные тела машин напоминают формами каких-то чудовищных животных»⁵⁷⁰. Эта сцена обнажает стойкий интерес Блока к достижениям современной техники, которые были так важны для него в связи с размышлениями о современном состоянии русской культуры и ее дальнейшей судьбе. В творческом сознании Блока эта тема проявилась в сопоставлении полярных культур Запада и России.

В статье «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь» (1906) Блок впервые противопоставляет Германию – «богатую, тучную» страну, подобную механизму, дикой «некультурной» России. Романтический склад души поэта стремится к «гофмановской сказке». Как отмечает Д.М. Поцепня, у Блока определение «культурный» в отношении европейцев носит иронический характер⁵⁷¹: «...чтобы культурные немцы не согнали некультурного русского со своего поршня»⁵⁷². Привычное понимание слова «культурный» – «находящийся на высоком культурном уровне»⁵⁷³, приобретает иную семантику – приобщившийся к современным достижениям техники⁵⁷⁴. Германия – страна, идущая в ногу с прогрессом, поэтому

⁵⁷⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.119.

⁵⁷¹ Поцепня Д.М. Проза Блока: Стилистические проблемы. – Л., 1976. – С.157.

⁵⁷² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.5. – С.83.

⁵⁷³ Ожегов С.И. Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С.307.

⁵⁷⁴ Поцепня Д.М. Указ. соч. – С.158.

все современные технические достижения становятся неременным атрибутом жизни немцев. Блок не принимает такую «культурность», для него механизация – это путь, ведущий к гибели культуры.

Поэт, опираясь на основной принцип романтизма – двоемирие, создает в статье два мира прошлого: идеальный и реальный. С одной стороны, это мир гармонии средневекового замка, идеальной романтической любви, томления по несбыточной мечте – прекрасной госпоже, утратившей свою плоть и ставшей «Вечно Женственной». Все в этом мире «отдельно, далеко, непознаваемо, начиная с идеальной Елены <...>, кончая “вещью в себе”, ноуменом, на котором написано: «“Непознаваем, неприкосновенен. Проходите”»⁵⁷⁵. С другой стороны, мир реальный – земное отражение мира идеального. В нем человек находит замену своим мечтам, утратившим идеальную сущность, и отступает от поиска идеала. В статье упоминается имя Гофмана, так как великий немецкий романтик стал для Блока не только символом романтизма, но новатором, который одним из первых поднял проблему автоматизации, механистичности культуры в своих произведениях, воплотив в образах механизмов и автоматов.

В драме «Песня Судьбы» Блок продолжает размышления над проблемами, затронутыми в статье «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь», поэтому имя Гофмана также незримо присутствует на ее страницах. Драма Блока строится на противостоянии двух миров: с одной стороны, – это романтический мир прошлого, мир «блаженных островов», где нет времени и пространства, с другой – мир людей и событий, где торжествуют сомнительные достижения науки и техники («культура» и «прогресс»), суетность, пошлость, тщеславие, жестокость, нищенство, болезни, смерть. Знаком современного мира являются достижения техники, которые пришли из Европы.

Огромное значение в пьесе «Песня Судьбы» имеют женские образы – Елена и Фаина, олицетворяющие собой два полярных мира: мир прошлого – Запад и мир настоящего – Россию: «Каждому из них назначена своя тема: Елене – тема

⁵⁷⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 5. – С.89.

романтической любви, Фаине – тема России»⁵⁷⁶. С Фаиной связан Спутник, образ которого исследователи традиционно понимали как самодержавие. Предложено также толковать образ Спутника как воплощение Запада⁵⁷⁷. Фаина – Россия – ощущает его гнетущую власть и ждет жениха, который принесет ей освобождение. Елена, образ которой появляется и в лирическом этюде «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь», – символ красоты, госпожа прекрасного сада европейской культуры. Она – бесплотное видение, предмет томления германского романтического духа.

Главный герой драмы – Герман «должен пройти мучительный путь “вочеловечения”»: жизнь Германа с Еленой в “светлом доме” (теза); его уход через “ржавые” болота в город (антитеза); выход в широкий мир на завьюженные просторы России, обретение чаемой “нищеты духа” и нового знания (синтез)»⁵⁷⁸. Герман оказывается в здании выставки, которая уподоблена Дантову аду прежде всего через надпись на воротах Дворца Культуры, на что указывает Друг, играющий роль провожатого. Апокалиптическим знаком служит и четырежды обозначенное в тексте число семьдесят семь, а также “вечная ночь” в здании выставки, машины в облике “чудовищных зверей”, огромные часы, неуклонным движением маятника отмеривающие время, и т.п.»

Во Дворце демонстрируются последние достижения науки и техники: летательный снаряд, сила «летательных мышц» которого такова, что может «раздавить и пожрать человека», локомотивы, автомобили на толстых шинах, моторные лодки и т.д. Внешний вид машин имеет черты живых существ: «...стальные тела машин напоминают формами каких-то чудовищных зверей»⁵⁷⁹, «...моторные лодки, закинувшие далеко вперед хищные носы, – подобия распластавшихся морских птиц...»⁵⁸⁰. Эти автоматы на выставке рекомендует Старичок. В своей пламенной

⁵⁷⁶ Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока. Указ. соч. – С.42.

⁵⁷⁷ Там же. – С.42.

⁵⁷⁸ Там же. – С.42.

⁵⁷⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч.– Т. 4. – С.119.

⁵⁸⁰ Там же. – Т. 4. – С.119.

речи он объявляет природу источником преград для человека, которые в скором времени будут преодолены с помощью науки.

Блок же видит в машинах реальную угрозу («земледельческие орудия с протянутыми вверх закаленными острями»), но никто из присутствующих не воспринимает серьезно опасность, которая может исходить от этой техники, для них это лишь достижения прогресса. Причем каждый автомат, собственно говоря, ничего полезного и не совершает, они могут лишь «раздавить человека и пожрать» его. Блок достижения техники «стремится осознать в неразрывной связи с сокровенными основами своего миропонимания: высокой духовностью жизни, должным отношением человека с природой, стихией»⁵⁸¹. Поэт приходит к выводу, что механизация культуры ведет не к перерождению ее, а к гибели, так как нарушается гармония жизни, прерывается живительная связь со стихией.

Об этом сам Блок пишет и в статье «Молнии искусства»: «Человеческая культура становится все более железной, все более машинной; все более походит на гигантскую лабораторию <...>. Всякий деятель культуры – демон, проклиная землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее <...>. Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты – с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных, пробуждающийся то там, то здесь»⁵⁸².

Подобную критику вмешательства прогресса и науки в естественную силу стихии мы встречаем и у Гофмана. В романе «Житейские воззрения кота Мурра» он создает картину подобной выставки автоматов, на которой представлены: «...удивительнейшие вещи: танцующие человечки, маленький турок, знающий, сколько лет каждому из присутствующих, автоматические манекены, эмбрионы чудовищ, загадочные картинки, оптические зеркала; все это превосходные, магические игрушки...» (Гофман, т. 5, с. 328) Среди этих механизмов есть оракул «Невидимая девушка» в шаре из тончайшего стекла, предсказывающая будущее. Эта девушка оказывается реальной, живой, которую держат взаперти в ящике и

⁵⁸¹ Поцепня Д.М. Указ. соч. – С.105.

⁵⁸² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 томах. Указ. соч. – Т.5. – С.355–356.

используют в качестве автомата: «Искусственными средствами он [Северино] доводил ее до такого состояния, и тогда в девочке пробуждался дар прорицания» (Там же, с. 148).

Гофман понимает природу как сложное органическое единство. Истоки этого представления он берет из натурфилософии Г.Г. Шуберта. Немецкий романтик верит в изначальную гармонию сущего, в то время, «...когда наш род жил еще в полном согласии со всею природой, когда нас не смущал никакой страх, никакой ужас...» (Там же, т. 4 (2), с. 87) Затем эту гармонию сменила дисгармония настоящего, но память о счастливой жизни сохранилась в провидческих снах, произведениях искусства и вере. Только они возвращают человека к гармоническому единству с божественным началом.

Идею торжества мировой гармонии воплощает аллегорический сон в финале сказки «Повелитель блох», где герои снова погружаются в мифологическое пространство и где прозревший король Секакис восстанавливает справедливость. Спящий в недрах земли карбункул, символ стихийных сил природы, пробуждает в Перегринусе стремление к высшей жизни. Тис провозглашает торжество природы, потому подлинной называет ту науку, которая восстанавливает связь человека с матерью-природой. Ошибки же ее могут иметь роковые последствия. Ложные научные методы не только бесплодны для процесса познания, но и враждебны человеку.

Гофман в новелле «Повелитель блох» неоднократно подчеркивает противоречивую природу героини: «...в наружности незнакомки, несмотря на ее милость и привлекательность, было все-таки нечто призрачное...» (Там же, т. 5, с. 369). «Пегринус чувствовал, как у него по жилам заструилось электрическое тепло ее тела, и все-таки по временам на него веяло каким-то ледяным, недобрим трепетом, как бы дыханием смерти» (Там же, с. 463). Причина этого в том, что ученые Левенгук и Сваммер искусственно вернули к жизни Гамахею: «Мы отразили ее образ посредством великолепного Куффова солнечного микроскопа и ловко отделили это изображение от белой стены безо всякого для него вреда»

(Там же, с. 381). Лжеученым удалось оживить лишь ее тело, но не душу, которая так и осталась дремать в вечном сне.

Гофман под влиянием Шеллинга, утверждавшего, что «характер природы есть нераздельное, еще до разделения пребывающее единство бесконечного и конечного»⁵⁸³, весьма враждебно принимал все стремления ученых расчлнить природу на отдельные составляющие. Поэтому ученые Сваммердам и Левенгук, нарушившие ее гармонию, становятся объектом сатиры, и Гофман обрушивается на них с вполне справедливыми обвинениями: «Но вы, бедные сумасброды, несчастный Сваммердам и жалкий Левенгук, чья жизнь была непрерывным заблуждением, вы стремились исследовать природу, не имея ни малейшего понятия о ее внутренней сущности. <...>... познание, к которому вы стремились, было лишь призраком, который вас морочил...» (Там же, с. 478).

Однако не все, сделанное человеческими руками, представляет собой опасность. Гофман с пониманием относится к подлинным мастерам, способным создать нечто, что приносит реальную пользу. Так, например, мастер Абрагам вечно занят своей механикой, своими приборами и экспериментами, но Гофман симпатизирует ему, поскольку он в механические творения вкладывает душу.

Блок тоже изображает мир техники двояко: он то критикует ее, потому что она, в конечном счете, губит человека, то восхищается новыми изобретениями, поскольку в достижениях технического прогресса видит новые возможности для человечества. Эта двойственность у Блока прозвучит в стихотворении «Авиатор» (1910). С одной стороны, поэт называет самолет «зверем» и сравнивает его с «чудищем морским», а в финале стихотворения лирический герой и вовсе становится жертвой этой машины, превратившись в безжизненный предмет:

И зверь с умолкшими винтами
Повис пугающим углом...
Ищи отцветшими глазами
Опоры в воздухе... пустом!

⁵⁸³ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966 – С.31.

Уж поздно: на траве равнины
Крыла измятая дуга...
В сплетеньи проволок машины
Рука – мертвее рычага...⁵⁸⁴

С другой стороны, Вл. Пяст в «Воспоминаниях о Блоке» пишет, что Блок увлекался первыми успехами авиации и утверждал, что шум пропеллера «ввел в мир новый звук»⁵⁸⁵. Об этом свидетельствуют и строки из стихотворения «Авиатор»: «Его винты поют, как струны», «Пропеллер продолжает петь», «Как будто – неземной аккорд»⁵⁸⁶.

Но для Блока страшны не столько механизмы, сколько сам человек, который потерял душу в современном мире и «превратился» в мертвеца. По словам Д.М. Поцепни, «настойчивый повтор самого слова машина и его смысловых эквивалентов приобретает дополнительные оттенки: неодухотворенный, мертвый; доведенный до автоматизма и бездушия машины, утративший высокое, святое чувство в отношении с миром, природой»⁵⁸⁷. Все персонажи на этой выставке заражены общей болезнью – омертвляющей пошлостью. Территория выставки оказывается важнее человеческой личности, которую поглощает толпа. Люди утратили все человеческое и сами превратились в автоматы.

Эта же проблема становится актуальной в творчестве Гофмана в связи с его опытом человека, состоящего на чиновничьей службе. Она находит отражение в новелле «Повелитель блох». Главный герой стал жертвой полицейского произвола – его обвиняют в похищении незнакомой девушки, основываясь на показаниях свидетелей, видевших будто бы он вносил ее в свой дом, а она при этом отчаянно сопротивлялась. Советник Кнаррпант видит в этих фактах состав преступления, и его даже не смущает то, что в этот день ни одного пропавшего человека в городе не было. Он всячески пытается найти доказательства виновности Перегринуса,

⁵⁸⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.3. – С.34.

⁵⁸⁵ Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Письма Блока. [Электронный ресурс] – П., 1923. –Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/sovremenniki-1/vospominaniya-o-bloke.htm>.

⁵⁸⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.3. – С.33.

⁵⁸⁷ Поцепня Д.М. Указ. соч. – С.106.

переворачивает при этом факты с ног на голову, лишь бы подтвердить правоту своих обвинений. Эту проблему Гофман поднимает и в новелле «Крошка Цахес», где он гротескно высмеивает государство как институт общества.

Именно реальная действительность, по мнению Блока, подчас убивает в человеке все самое лучшее, делает его бездушным и тем самым превращает в автомат. Лишенный души человек живет и действует механически, как вещь. Позднее в цикле стихотворений «Пляски смерти» Блок создаст метафорическую картину современного мира, где духовно мертвые люди превращаются в мертвецов, но продолжают жить как автоматы, выполняя свои обязанности:

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.
Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается.
И вот – Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабресный анекдот...⁵⁸⁸

Другой формой художественного воплощения процесса механизации человека становится образ куклы. Семьдесят седьмая летательная машина «дает печальному человеку в черном фраке звонкую оплеуху. Человек с неизменным лицом перевертывается несколько раз в воздухе и кубарем улетает за эстраду. Рукоплескания, хохот»⁵⁸⁹. Человек превращается в куклу, марионетку. В момент же, когда машина раздавила человека, лишь одна дама (передергиваясь) произносит: «Как это больно, должно быть...»⁵⁹⁰, но саркастическое замечание доктора превращает эту ситуацию в ироническую буффонаду: «О, нет, сударыня, нисколько: без следа...»⁵⁹¹. В драме Блока «Песня Судьбы», как и в других его произведениях, угадываются черты комедии dell'arte, в частности, в сцене с пощечиной (Сравни:

⁵⁸⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.3. – С.36.

⁵⁸⁹ Там же. – Т.4. – С.124.

⁵⁹⁰ Там же. – Т.4. – С.127.

⁵⁹¹ Там же. – Т.4. – С.127.

в драме «Балаганчик»: «Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту») ⁵⁹².

Важную смысловую нагрузку несет в себе и образ Друга, который имеет двойственную природу: он называет себя другом Германа, а ведет себя как враг. Он влюблен в Елену, и уже только это вызывает сомнения в искренности его дружеских чувств: «...как же вы можете быть другом Герману?» ⁵⁹³ Он – это здравый смысл, двойник Германа, имеющий в своем арсенале главное оружие – иронию. Он всегда появляется внезапно и также неожиданно исчезает. Этот персонаж имеет много общего с двойником Джилио в новелле Гофмана «Принцесса Брамбилла». Оказавшись во Дворце Культуры, Друг призывает Германа смотреть на мир «смеясь»:

Нет, наблюдайте этот мир смеясь.

И радуйтесь, что вы здесь – гость случайный;

Гоните жалость плетью смеха! Если ж

Разжалобитесь вы, что люди гибнут,

– Тогда я сам над вами посмеюсь ⁵⁹⁴.

Ирония, которая так ярко проявилась у Гофмана, у Блока становится единственным средством, способным противостоять страшному миру. На общем фоне духовного омертвления человека, подобно тому, как это бывает у Гофмана, предметы у Блока оживают и начинают жить самостоятельной жизнью. Если человек уподобляется вещам, то вещи, наоборот, в лучах иронии оживают и живут самостоятельной, независимой от человека жизнью, например, часы получают возможность наблюдать за происходящим: «...мерно шатается маятник часов загромождающих пол-купола, внимательно полусклоненных над залом» ⁵⁹⁵. И только Герман, до конца не попав под омертвляющее влияние «железной» культуры, способен видеть подлинную сторону происходящего:

Так вот каков великий пир Культуры!

⁵⁹² Там же. – Т.4. – С.20.

⁵⁹³ Там же. – Т.4. – С.107.

⁵⁹⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч – Т.4. – С.121–122.

⁵⁹⁵ Там же. – Т.4. – С.119.

Там гибнут люди – здесь играют в гибель!
Здесь песней золотою покупают
Достоинство и разум, честь и долг...
Машиной заменен пытливый дух!⁵⁹⁶

Он – единственный здесь среди живых мертвецов по-настоящему живой человек, неслучайно в конце своего монолога, обращаясь к Фаине, Герман воскликнет: «Человек перед тобой!»⁵⁹⁷, и тем самым противопоставит себя окружающим мертвецам.

На этом общем фоне, на первый взгляд, выглядит странным появление таинственной Фаины с печальными глазами. Фаина в этой сцене – демоническая женщина, соблазняющая и губящая свои жертвы. Блок подчеркивает в ее облике змеиные черты: «черное платье, облегающее ее тонкую фигуру, как змеиная чешуя», «глаза узкие змеи», она «обвивает» шею Германа руками. Фаина выступает среди общего пира Культуры. Она – часть его, маска, соблазняющая душу человека. Отсюда призыв Германа: «Прочь маску!»⁵⁹⁸.

Герман сначала воспринимает ее Песню Судьбы как зло, как одно из средств завладеть душой человека:

Ты отравила сладким ядом сердце,
Ты растоптала самый нежный цвет,
Ты совершила высшее кощунство:
Ты душу – черным шлейфом замела!⁵⁹⁹

Лишь удар бича срывает с нее маску. И перед нами вновь появляется женщина, взор которой «далек и бесконечно печален». Противоречивость образа Фаины проявляется и в описании ее уборной: она роскошна и нелепа, «...загромождена мебелью, сажеными венками и пестрыми букетами»⁶⁰⁰. В уборной сидят «ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты.

⁵⁹⁶ Там же. – Т.4. – С.129.

⁵⁹⁷ Там же. – Т.4. – С.129.

⁵⁹⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч – Т.4. – С.129.

⁵⁹⁹ Там же. – Т.4. – С.129.

⁶⁰⁰ Там же. – Т.4. – С.131.

Зеркала удваивают их, подчеркивая их сходство друг с другом» (там же). Блок явно с иронией описывает собравшуюся публику («хихикают, один мерзее другого<...>. Белобрысый юноша перегибается вдвое»⁶⁰¹).

Среди толпы художников выделяется Человек в очках, который, в отличие от других, видит в песнях Фаины часть народной души. Он слышит двойственный характер ее песен: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас»⁶⁰². Именно о таких людях говорит Блок и в статье «Молнии искусства»: «Есть другие люди, для которых земля не сказка, но чудесная быль, которые знают стихию и сами вышли из нее, – “стихийные люди”. Они спокойны, как она, до времени, и деятельность их до времени подобна легким, предупреждающим подземным толчкам. Они знают, что «“всему свое время и время всякой вещи под небом; время рождаться и время умирать; время насаждать и время вырывать посаженное; время убивать и время врачевать; время разрушать и время строить (Экклезиаст)”»⁶⁰³.

Образ Фаины многолик: это таинственное видение с большой алмазной звездой на длинном шлейфе черного платья, популярная певица–цыганка с бичом в руке, раскольница в черном, девушка в русском сарафане с алыми лентами, городская женщина со страусовыми перьями на шляпе, белая Лебедь и Царь-Девушка. Такую многогранность, по мнению Блока, имеет сама Россия. И как бы ее не пытался укротить Запад, она сохранила свою истинную природную гармонию, народную душу, которая и проступает в песнях Фаины.

В финале пьесы Блока образ Песни Судьбы в подлинном своем звучании, как торжество природной стихии, достигнет своей кульминации и сольется со звуками мирового оркестра: «Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая

⁶⁰¹ Там же. – Т.4. – С.131-132.

⁶⁰² Там же. – Т.4. – С.135.

⁶⁰³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч – Т.5. – С.356.

все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок»⁶⁰⁴.

Таким образом, черты «гофмановского комплекса»: двоимирие, проблема механизации человека и общества, выраженная в образах механизмов и автоматов, которые представлены на выставке и символизируют собой омертвление души человека, проявляются в пьесе Блока «Песня Судьбы». Русский поэт вслед за Гофманом противопоставляет естественную технику, идущую от природы, бездушным автоматам, созданным современной наукой. Кроме того, Блок идет дальше в решении этой проблемы и расширяет традиционную оппозицию «живое» – «мертвое» до оппозиции Россия – Европа. Ирония, проявившаяся в драме в образах, восходящих к традиции *commedia dell'arte*, находит яркое воплощение в кукольности героев пьесы: писателей, художников, музыкантов и поэтов, отражающихся в зеркалах, а также масках, которые они носят. Связующим звеном у Блока между миром природы и миром людей является образ песни – символ природной стихии, способной пробудить душу человека и сорвать его маски.

А. Блок в период работы над драмой «Роза и Крест» обращался ко многим историческим и литературным источникам, которые неоднократно в блоковедении подвергались анализу⁶⁰⁵. В качестве значимого пласта, из которого Блок черпал многие образы и мотивы, исследователи называют немецкий романтизм⁶⁰⁶. Черты «гофмановского комплекса» у Блока прослеживаются в драме «Роза и крест». В связи с «Розой и крест» заслуживают внимания новелла Э.Т.А. Гофмана «Состязание певцов» и роман «Эликсиры дьявола». На значимость для поэта именно этих произведений указывают упоминания их Блоком в дневниковых записях и в одном из первоначальных набросков драмы. Так в дневнике от 20 января 1913 года он пишет: «Вчера – кончена “Роза и крест”... У нас обедал Метнер

⁶⁰⁴ Там же – Т.4. – С.149.

⁶⁰⁵ Жирмунский В.М. Драма Александра Блока «Роза и Крест»: литературные источники. – Л., 1964; Приходько И.С. Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и Крест». Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. – Т.53. – № 6; Мочульский К.В. А. Блок, А.Белый, В. Брюсов. Указ. соч.; Фёдоров А.В. Театр Блока и драматургия его времени. – М., 1972.

⁶⁰⁶ Дьёндьёши М.А. – Указ. соч.

... Рассказал “Розу и крест”... Говорил о “Песнях Розы и Креста” Brentano и о “Состязании певцов” Гофмана (“Серрапионовы братья”)⁶⁰⁷. Кроме того, сохранились пометы, сделанные Блоком, в новелле «Состязание певцов»⁶⁰⁸.

В драме Блока «Роза и крест» и новелле Гофмана «Состязание певцов» много общего. Во-первых, в основе произведений лежит поэтизация рыцарского средневековья. Связь проявляется на пересечении романтизма и символизма. Драма Блока создавалась при детальном изучении средневековых памятников, которые подробно были исследованы В.М. Жирмунским, но под влиянием немецких романтических увлечений.

Действие в новелле Гофмана происходит во времена ландграфа Германа Тюррингенского, в 1208 году. У Блока – в замке графа Арчимбаута в XIII веке. И Блок, и Гофман подробно воссоздают исторические детали эпохи. Вместе с тем оба автора подчеркивают, что их произведения не являются историческими, а историзм, используемый ими, предназначен лишь для того, чтобы наполнить традиционные образы и схемы новым, современным лирическим содержанием.

Блок в объяснительной записке для Художественного театра пишет: «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что «Роза и Крест» – не историческая драма»⁶⁰⁹. Один из серрапионовых братьев Киприан в предисловии к новелле «Состязание певцов» заявляет: «...я не мыслил писать исторический трактат в старинном духе, посвященный тому знаменитому средневековому состязанию в Вартбурге, а на свой манер использовал это событие, каким оно представилось мне в душе, для рассказа» (Гофман, т. 4 (1), с. 250).

Еще большее значение имеет идейная и эмоциональная переключка романтического творчества Блока со средневековой романтикой Гофмана. Исследователи творчества Блока не раз отмечали связь драмы «Роза и крест» с его ранним очерком «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь»⁶¹⁰, поскольку в этих

⁶⁰⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч – Т.7. – С.210.

⁶⁰⁸ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. – СПб., 1896-1899.

⁶⁰⁹ Блок А.А. собр. соч. в 8 томах. Указ. соч. – Т.4. – С.530.

⁶¹⁰ Жирмунский В.М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Указ. соч.; Поцепня, Д.М. Указ. соч.

произведениях отразилось пристрастие Блока к поэтизации романтического средневековья. И в обоих случаях Блок в качестве символа романтизма называет имя Э.Т.А. Гофмана, которого он использует как имя-идею. В первую очередь оно олицетворяет для поэта двоемирие, когда мир реальной прагматичной Германии, в котором «обитают бритые сказочные тайные советники», где повсюду «...гофмановские крылечки перед дверьми с узорной ручкой»⁶¹¹, противопоставлен миру мечты, сказки, вход в который лежит через калитку, и где он хочет «...говорить как романтик»⁶¹².

Блок в своей статье намекает на новеллу Гофмана «Золотой горшок», где мир Дрездена – реального города, в котором все определено и жизнь протекает размеренно и где у каждого человека свое имя и статус в обществе (даже колдунья имеет имя и фамилию, адрес и часы приема) сосуществует рядом с другим – миром Атлантиды – утраченным раем, в который архивариус Линдгорст мечтает вернуться.

Значимой частью блоковского романтического мира в очерке и драме является мир средневекового замка, идеальной романтической любви, томления по несбыточной мечте – прекрасной госпоже, утратившей свою плоть и ставшей «Вечно Женственной». Поэт входит в «узкий и длинный сад, разбитый на валу германского замка»⁶¹³. В сад ведет розовая калитка, за которой открывается новый, сказочный мир средневековой легенды. В саду цветут розы и георгины. «Здесь розы бледны, они слишком много любили; здесь георгины – усталые, тень упоила их мутно-лиловые склоненные головы». Они, как пажы, «...как будто ныряют в розовых кустах – гибкие и смеющиеся мальчики. Обгоняют друг друга вприпрыжку. Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи, пока низколобый господин наблюдает из беседки, всюду ли горят сторожевые огни, не спят ли на валу верные латники»⁶¹⁴.

⁶¹¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч – Т.5. – С.85.

⁶¹² Там же. – Т.5. – С.86.

⁶¹³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. – Т.5. – С.86.

⁶¹⁴ Там же. – Т.5. – С.87.

Действие драмы Блока «Роза и Крест» также развивается по законам романтизма, то есть в двух планах: историческом и метафизическом. Блок подобно Гофману противопоставляет два полюса: Прованс – Бретань. Прованс предстает перед нами как реальное место действия, где имеют место подлинные события (восстания ткачей и тому подобное), называются исторические персонажи, происходит смена дня и ночи. Это мир реального замкового средневековья. Бретань же определяется абстрактно, это страна вечных туманов, прохладных дождей. Временные границы в ней размыты (само название Трауменек восходит к немецкому слову *traum* – «сон, мечта»), здесь господствуют «вечные сумерки», время, перешедшее в вечность. Гаэтан не имеет возраста – «старое дитя». Это царство мечты, бесконечного, духовного, непостижимого.

В центре драмы Блока трагическая судьба не поэта, который испытывает разлад с окружающей действительностью, а его полной противоположности – рыцаря Бертрана – абсолютно земного человека. Автор сознательно подчеркивает его приземленность. Он, по определению Блока, «тяжелый», «неуклюжий», «уродливый». Однако за его внешней непривлекательностью скрывается внутреннее достоинство: Бертран предан, благороден и честен, в отличие от красивого внешне, но внутренне ничтожного Алискана. Он честно служит своей госпоже и обладает способностью слышать зов Гаэтана, то есть приобщен к высшим музыкальным началам⁶¹⁵. Таким образом, Бертран истинным романтическим героем не является, но сохраняет его возможности и осуществляет прорыв в «высшую реальность».

Образ Бертрана в драме «Роза и крест» связан еще с одной неотъемлемой чертой романтизма – двойничеством. В планах и заметках к драме Блок собирался создать образы Бертрана и Гаэтана наподобие гофмановских двойников из «Эликсиров дьявола»: «Рыцарь отправляется к своей даме. Его убивает по дороге коварный друг; пользуясь своим сходством с ним, он является к ней вместо него

⁶¹⁵ Светикова Е.Ю. Трансформация романтического конфликта в литературе русского символизма. автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Пб., 2003. – С.16.

(она никогда не видала его в глаза). Но неотступно следует за ним и во всех движениях ему подражает убитый, сходный с ним, как его двойник»⁶¹⁶.

В романе Гофмана мотив двойничества – один из главных. Беглый монах Медард сталкивает в Чертову пропасть своего сводного брата Викторина, а затем выдает себя за него. С этого момента Медарда начинает преследовать двойник. По мнению Гофмана, история человечества есть история исчезновения единой и целостной личности, история раздвоения, бесконечного дробления человека. Этот раздробленный человек становится игрушкой обстоятельств, теряет свою силу духа. Суть гофмановской концепции человека проявляется в борьбе между телесным и духовным. Двойник – предельное расщепление личности, и возникает он тогда, когда личность устремляется к разным, исключаящим друг друга целям.

Именно это происходит с Бертраном в черновом варианте драмы. Герой «нескладно сложенный, некрасивый», «всеми гонимый и преследуемый насмешками». Никто не воспринимается его серьезно, и от этого он страдает. Ему приходится скрывать свои чувства к Изоре, поскольку они вступают в противоречие с его возможностями, но в его душе просыпаются поэтические устремления, и как результат – происходит расщепление его души. Уход от реальной действительности в мир мечты порождает в сознании Бертрана, который в реальности очень одинок и всеми отвержен, двойника (друга, брата, Гаэтана). Этот двойник становится его вторым «Я», его поэтической стороной, которую он пытается от всех скрыть, – отсюда мотив переодевания, чтобы его никто не узнал.

Сам Блок пишет в «Соображениях и догадках о пьесе»: «Он принадлежит к тем людям, на которых долгое веселье нагоняет тоску; которых это вечно "беззакатное" солнце заставляет мечтать о снегах, холоде, океане, безлюдьи; мечты эти уже не легкие, и не юношеские; они добыты долгим трудом, долгим унижением; <...> нет, это уже сама кровь; собственная кровь поет ему об океане и безлюдьи в его тяжелеющих венах»⁶¹⁷.

⁶¹⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.456.

⁶¹⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.456-457.

Диалоги Бертрана с Гаэтаном напоминают разговор со своей душой. Неслучайно Бертран называет встречу с Гаэтаном – ярким бредом. В черновых вариантах пьесы создается впечатление, что к Изоре вместо Гаэтана является переодетый Бертран. Она просит его открыть лицо, но герой восклицает:

На нем чернеет
Шрам от меча,
не открою лица! ⁶¹⁸

Как известно, именно Бертран был уродлив лицом. Затем он предлагает каждую ночь петь у нее под окном, именно это и делает Бертран. Готовность же Изоры ответить на любовь Гаэтана порождает в нем чувство ревности к собственному «Я», поэтому в конце драмы Бертран обвиняет Гаэтана в измене.

Бертран

Нет, я еще мыслю и вижу!
Ты же, вечно меняющий маски.
Друг или враг – отвечай наконец!

Гаэтан

Я – брат твой усталый...

Бертран

Не верю!
Мало крови в твоих словах!

Гаэтан

Смирись!
Ослепила ревность тебя!
Океану, и ветру, и звездам
Дела нет до страстей человека! ⁶¹⁹

Важно отметить, что у Блока двойник, который сопровождает лирического героя стихотворений, – часто отрицательный персонаж. Он называет его шутком, врагом, стариком. Этими характеристиками Бертран наделяет и Гаэтана.

⁶¹⁸ Там же. – Т.4. – С.484.

⁶¹⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч.– Т.4. – С.505-506.

В итоге – Бертран впадает в безумие. Это состояние, когда человек не отличает реальности от вымысла, мир иной становится преобладающим.

Бертран (*обезумев, бросается вперед с обнаженным мечом*)

Изменник!

Меч обнажай!

Ты призрак!

Крест твой – обман!⁶²⁰

В окончательном варианте драмы Блок стремится избежать романтической условности, которая способствует размытости образов, и от двойничества героев отказывается. В результате Бертран и Гаэтан получают свое воплощение. Однако отпечаток двойственности сохраняется, и порой кажется, что это двойственное воплощение одного целого. Некоторые критики придерживаются этого мнения⁶²¹.

Образ Поэта – Гаэтана в драме также не похож на привычного романтического героя. Он пребывает в мире забвения, где сочиняет свои песни. По словам И.С. Приходько, образ Поэта присутствует во всех предыдущих драмах Блока, но лишь в драме «Роза и крест» он выступает в своем чистом, освобожденном от всего земного и человеческого виде»⁶²².

Образ Гаэтана размыт и неуловим. Он – «скорее призрак, чем человек; это – чистый зов, художник, старое дитя». Блок подчеркивает неоднозначное восприятие Гаэтана окружающими:

Изора

Этот маленький, в бубенчиках?

Алискан

Да он ростом с великана...

Изора

Рыцарь, не говорите со мной! – Стройный, светлокудрый?

Алиса

⁶²⁰ Там же. – Т.4. – С.509.

⁶²¹ Мочульский К.В. А. Блок, А. Белый, В. Брюсов. Указ. соч.

⁶²² Приходько И.С. Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и Крест». Указ. соч. – Т.53. – № 9.

Нет, седые волосы блестят на солнце...⁶²³

Героини по-разному воспринимают рыцаря: Алиса видит земное воплощение Гаэтана, а Изора – романтическое. Образ Гаэтана близок к двойнику лирического героя стихотворений Блока, который нередко предстает как юноша-старик, как, например, в стихотворении «Двойник» 1909 года:

Вдруг вижу – из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?),
Выходит из ночи туманной
И прямо подходит ко мне⁶²⁴.

А в стихотворении «Двойник» 1903 года поэт отождествляет себя с Арлекином, то есть происходит слияние маски с лирическим героем:

Вот моя песня – тебе, Коломбина.
Это – угрюмых созвездий печать:
Только в наряде шута-Арлекина
Песни такие умею слагать⁶²⁵.

Однако оппозиция лирический герой – Арлекин усложняется появлением еще одного двойника – старика-Арлекина:

Там мы войдем в многолюдную лавку, –
Я – Арлекин, и за мною – старик
<...>
В смертном весельи – мы два Арлекина –
Юный и старый – сплелись, обнялись!⁶²⁶

Первоначально шутовские образы *comedia dell'arte* вошли в драму. В черновом варианте перед выступлением на празднике Гаэтан переодевается в платье шута-жонглера («Бертран несет узел, звенящий бубенцами, – одежду жонглера»).

⁶²³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 4. – С.232.

⁶²⁴ Так же. – Т.3. – С.13.

⁶²⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 1. – С. 287.

⁶²⁶ Там же. – Т. 1. – С.287-288.

Но в окончательном тексте драмы Блок отказывается от шутовской атрибутики и определяет этот наряд лишь эпитетом «красивый». Скорее всего, Блок планировал использовать романтическую иронию, которой проникнуты ранние стихи и драмы, но затем решительно отказывается от этой идеи, поскольку видит свою задачу в ином свете.

Прежде всего, это касается образа поэта. Блок сознательно отказывается от прямой аналогии его с персонажами *commedia dell'arte*, чтобы избежать иронии, и создать идеальный романтический образ Художника, каким является Вольфрам фон Эшенбах в новелле «Состязание певцов». В этом контексте его молодость и одновременно старость расцениваются как знак вневременной сущности, причастность «иным» мирам. Поэт воспринимается как персонифицированный образ обожествленной памяти человечества. Он – посредник между прошлым и будущим, между тем царством и этим, между жизнью и смертью. Как хранитель обожествленной памяти Поэт несет в себе бессмертие, вечную жизнь.

В драме Гаэтан пугает Изору с Морганой и видит во сне образы из легенды. Этот мотив метемпсихоза и анамнесиса восходит к творчеству Гофмана. В «Состязании певцов» в одном временном пространстве одновременно оказываются люди разных эпох: некто – современник Гофмана, И.К. Вагензайль автор трактата «О прельстительном искусстве мейстерзингеров» (1680) и Вольфрам Эшенбах – певец-мейстерзингер XIII века. У Гофмана такой способ восприятия жизни получил название «серапионовский принцип».

По словам исследователя В.И. Грешных, Гофман в «Серапионовых братьях» показывает мир объективной реальности и реальности «другого» мира, существующего параллельно с первым. В результате мир в привычном для нас понимании расширяет свои границы за счет того, что в пространство этого мира включается пространство мира «другого»⁶²⁷.

В «Пустыннике Серапионе» Гофман совмещает мир объективной реальности с миром сознания Серапиона. «Я застал его в садике с лопатой в руке, поюще-

⁶²⁷ Грешных В.И. В мире немецкого романтизма. Ф.Шлегель, Гофман, Гейне. – Калининград, 1995. – С.47.

го благочестивый гимн, – так повествует рассказчик об этом человеке <...>. Он, казалось, жил в полном согласии с окружавшими его лесными зверями. Ни малейшего признака сумасшествия нельзя было прочесть на его кротком и озаренном какой-то особенной печатью ясного покоя на лице» (4(1), с. 89). Его сознание направлено в Прошлое, он мыслит категориями прошлого, хотя живет (как это видно из повествования) в XIX веке. Парадокс гофмановского художественного мира в том и состоит, что в условных границах рассказа происходит совмещение прошлого и настоящего, а фигурой, выражающей это совмещение, является анахорет, называющий себя Серапионом.

Логика мышления Серапиона, которого все считают сумасшедшим, отличается от обыденного сознания тем, что он смотрит на себя и на мир, его окружающий, из «глубины» своего сознания, которое являет собой некое единство, некую вневременную протяженность, связавшую далекое прошлое с настоящим.

В центре драмы Блока и новеллы Гофмана лежит не только образ Поэта, но и образ песни. Одно из названий к драме, которое предлагала Блоку тетья М.А. Бекетова, – «Песня менестреля»⁶²⁸. Образ песни является конфликтообразующим, так как, услышав песню Гаэтана, Изора теряет покой. Кульминацией же пьесы становится исполнение этой песни Странником на празднике весны.

Драма «Роза и Крест» в высшей степени музыкальна. Она проникнута духом и ритмом музыки, поскольку первоначально замышлялась как сценарий к балету из жизни провансальских трубадуров. Заказ был сделан Блоку М.И. Терещенко для композитора А.К. Глазунова. И, несмотря на то, что сценарий балета перерос в драму, музыкальность, лежащая в ее основе, не исчезла. Сюжет драмы Блок предлагал понимать «музыкально», как соотношение лейтмотивов, определяя основной интегрирующий мотив «зова» формулой «Радость – Странанье».

Драма наполнена звуками, которые имеют символическое значение. Это звуки лютни, труб, пенье соловьев, петухов, звон ключей, звон меча, звон колоко-

⁶²⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.461.

лов подводного города Кэр-Ис, «пение» моря. У Блока поют большинство героев драмы: Бертран, Гаэтан, рыбак, Алискан, менестрели, девушки на празднике. И песня каждого отличается от других жанром и смысловым наполнением.

Одним из песенных жанров Бертрана является альба – «песня зари», которая изображает тайное свидание рыцаря с женой сеньора, прерываемое наступающей зарей (alba). Это свидание происходит в саду или в тереме замка, с башни которого страж возвещает о наступлении утра; часто вводится фигура верного друга-рыцаря, охраняющего покой влюбленных. Примечательно, что доктор прописывает Изоре лекарство от меланхолии, в названии которого (salix alba) содержится это же слово. Важно отметить, что эта игра слов задумана Блоком сознательно – скрытый смысл лекарства от болезни заключен в любви, которой не хватает Изоре.

В финале Бертран делает знак Изоре и Алискану с помощью звона меча. Примечательно, что в черновом варианте драмы Блок планировал, что вместо меча Бертран даст условный знак звуками альбы. Изменения, которые Блок внес в эту сцену, позволяют говорить о том, что рыцарский долг и понятие чести Бертран ставит выше своих личных переживаний. Меч, похожий на крест, одновременно является символом и преданности, и страдания.

Для понимания смысла драмы особенно важна песня Гаэтана, оказывающая на героиню магнетическое влияние. С самого начала Изора находится во власти песни, которую спел бродячий жонглер: ее одолевает тоска, меланхолия. По ночам же она видит вещие сны. В текстах второй редакции песня вызывает у Изоры не только меланхолию, но и поработывает ее, от чего героиня впадает в состояние забвения. Изора сама расценивает влияние песни на себя как проклятье, от которого она не в силах освободиться.

Жизнь мою погубила
Соловьиная песня твоя!
Знай, из-за песни твоей
Утратила я осторожность,
Я лишилась свободы моей!

Спой мне страшную песню твою!⁶²⁹

Песня пробуждает в Изоре чувственность:

Не лги, мой любимый!

Ты все забудешь

В объятиях жарких моих!⁶³⁰

В окончательном варианте драмы Блок отказывается от чувственного воздействия песни Гаэтана. Этот мотив относится только к Алискану. Песня странника же несет в себе глубинную философию жизни и пробуждает в Изоре духовное начало, она становится сопричастной метафизическому миру, видит вещи сны:

Нынешней ночью

Странный приснился мне сон...

Будто сплю я в лунном луче

И слышу, как плещется море,

И запахом смол незнакомых

Воздух кругом напоен...

Внезапно, из-под земли,

Словно из темного гроба,

Встал предо мною неведомый рыцарь...

Кудри, светлее льна,

Рассыпались по плечам...⁶³¹

Именно так и появится Гаэтан перед Изорой в первый раз.

В предисловии к новелле Гофмана «Состязание певцов» друзья рассуждают о проблеме магнетизма, о существовании особых душевных состояний, «...когда дух, повелевая телу, действует с могучей силой и этим действием рождает поразительные феномены. Отчетливо формируются предвидения, смутные предчувствия, и <...> мы зрим то, что недавно дремало в глубинах нашей души.

⁶²⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.498-499.

⁶³⁰ Там же. – Т.4. – С.499.

⁶³¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С. 185

Сюда всецело относится сон, это конечно же чудеснейшее проявление человеческого организма, высшей потенцией коего, на мой взгляд, можно считать так называемый сомнабулизм» (Гофман, т.4 (1), с. 241).

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» Аврелия во время встречи с Медардом в монастыре тоже находится в сомнамбулическом состоянии. Она сначала частично переживает состояние магнетического сна, сомнамбулизма, а затем – полное погружение в магнетический сон. Гофман в письме к Клуге так определяет это явление: «...человек, выйдя из жизни во внешних вещах и погружившись в самого себя, стоит на границе очень различных миров, у темных врат к переходу в высшее, лучшее бытие»⁶³².

В драме Блока противопоставлены два типа песен: песня Гаэтана – зов сердца, природы, неслучайно, Бертран называет его «высоким певцом» и песня Алискана, в которой чувства героя выражаются с помощью традиционных символов любви – розы и соловья. Блок видит в этой песне лишь пародию на песни менестрелей, поэтому в черновом варианте называет его песню «пошловатой». Песни других менестрелей (один прославляет войну и кровь, другой – флирт, легкие увлечения) поэт также противопоставляет песне Гаэтана.

Эта оппозиция восходит к проблеме подлинного и ложного искусства, которая лежит в основе «Состязания певцов» Гофмана. В новелле противопоставлены два певца – Генрих Офтердинген и В. Эшенбах. В. Эшенбах олицетворяет собой истинное искусство, так как его песни идут от природы, от сердца. Пение Генриха же вдохновлено эгоизмом, дьявольскими происками, поэтому вместо благочестивых напевов слышатся дисгармоничные звуки, наполненные призывами к сластолюбию, плотской любви. Главная героиня Матильда попадает под влияние песен Генриха, и с этого момента «всю прелесть и грацию этой дамы словно сдуло – так, как если бы ее кто-то околдовал» (Гофман, т.4 (1), с. 269).

Песня Гаэтана тоже завораживает Изору, но пробуждает в ней возвышенные чувства и стремления, воплотить которые окружающая среда не позволяет. Али-

⁶³² Kluge C. A. F. Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. – Berlin, 1811. – S.109.

скан же пытается вызвать у нее низменные желания. По мысли Блока, только истинное искусство, соединяющее в себе всю магию природы и общечеловеческого опыта, способно пробудить душу человека.

Изора отказывается от призрачных мечтаний и с головой увлекается флиртом:

О, вот они,
Земные горячие руки!
Вот они, земные уста!
Не призрак, не сон ты!
Счастье! Счастье!
Кто там внизу?⁶³³

Однако смерть Бертрана вновь пробуждает в ее душе высокие переживания:

Граф

... – Изора, что с вами? – Вы плачете?

Изора

Мне жаль его. Он был все-таки верным слугой⁶³⁴.

По мнению Гофмана, истинная поэзия рождается из чистейших глубин души в соединении с природой. В «Состязании певцов» Вольфрам побеждает все-сильного Клингсора только потому, что он поет только то, что считает истинно вдохновенным и переполняющим его грудь. Он поет произвольно, как соловей. То есть песня (поэзия), которая не знает еще, как она прекрасна, – это природная поэзия. Она-то и является совершенной.

В первой редакции в песне Гаэтан рассказывает о природе своих песен:

Давнее мне вспоминается.
Давний слушаю звук –
О шири жизни беспредельной,
О радостной мира пустыне,
Словно у предка, слух мой открыт,

⁶³³ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.4. – С.241.

⁶³⁴ Там же. – Т.4. – С.246.

И помню великие я
Начала,
Которые нам
В годы глухие,
В дальние дни,
Древний и зеленокудрый
Друид завещал...⁶³⁵

Блок имеет в виду тайные знания друидов, которые передавались ими из поколения в поколение. Он упоминает о «друидических» связях «северного рыцаря», Гаэтана, его песни хранят в себе глубинную философию природы, которая накапливалась предками веками с тех пор, когда на земле еще царил Золотой век. Однако в окончательном варианте Блок отказывается от этой романтической аналогии.

§5. Леонид Андреев и Гофман: «гофмановский комплекс»

как прием стилизации

«Гофмановский комплекс» становится частью всей эстетики Серебряного века. Его актуальность в начале XX века способствовала его распространению и в творчестве писателей других направлений. Типологически он выделяется и у Л. Андреева, который в поисках собственного стиля обращался к разным литературным традициям, и в том числе к романтической эстетике.

Гофман всегда привлекал к себе внимание неповторимым 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 <...>. В своих сказках Гофман сталкивал самую что ни на есть узнаваемую реальность с самой что ни на есть невероятной фантазией. В результате сказка становилась жизнью, а жизнь становилась сказкой <...>. Почти у всех персонажей есть двойное дно, они существуют как бы в двух мирах од-

⁶⁴² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т. 4. – С.475-476.

новременно»⁶³⁶. Именно это качество в Гофмане, а также тонкий психологизм немецкого романтика, актуальность его проблематики и средств ее выражения могли привлечь интерес Л. Андреева, который в процессе поиска авторского «Я» любил «играть» со стилями.

Интерес Андреева к гофмановской эстетике, в основе которой лежит проблема механизации жизни и человека, подтверждается упоминанием самим русским писателем в одном из писем имени Гофмана и эпизода из его рассказа «Автоматы» про танцующий автомат, сделанный двумя чудаками. Этот автомат «имел огромный успех на балу», но затем «испортился: все в ужасе, а он продолжает вертеть уже бесчувственную девушку и повторяет автоматически: “Как вы прекрасны!”»⁶³⁷.

«Гофмановский комплекс» возникает в произведениях Андреева в момент предельного психологического состояния, когда герои балансируют на грани реального и ирреального, а переступив границу дозволенного, утрачивают способность управлять своим сознанием, погружаясь в атмосферу ужасного. Гофмановские традиции присутствуют в произведениях Андреева в разные периоды творчества, но их воплощение и смысловое наполнение меняется.

«Гофмановский комплекс» у Андреева впервые появляется в рассказах («Мысль», «Ложь», «Смех», «Стена» и других), где писатель стремится достичь в повествовании такого психологического состояния, когда герои балансируют на грани реального и ирреального, и, переступив эту границу, утрачивают способность управлять своим сознанием, погружаясь в атмосферу ужасного. В некоторых рассказах Андреева возникают только отдельные элементы комплекса, которые автоматически воспроизводят весь комплекс.

В рассказе «Мысль» в центре повествования – процесс деградации личности в современном мире. Этот рассказ во многом перекликается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», где отражается процесс духовного падения личности с по-

⁶³⁶ Курий С. Фантазмагория 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>.

⁶³⁷ Андреев Л. Письма Л. Андреева Станиславскому и Немировичу-Данченко / Вопросы театра. Музей МХАТ. – М.: ВТО, 1966. – С.276.

следующим ее возрождением. Андреева, как и Гофмана, интересует процесс психологического распада личности, но только с более детальным проникновением в сущность этого явления. В целом в творчестве Л.Н. Андреева противоречивая, раздвоенная личность, которая претендует на роль сверхчеловека, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола», встречается довольно часто. Например, Сергей Петрович («Рассказ о Сергее Петровиче»), отец Василий («Жизнь Василия Фивейского»), Елеазар («Елеазар»), Иуда («Иуда Искарот») и др. Но для Андреева интересны не сами двойники, а их идеи, которые захватывают мозг героя, влияя на его сознание так, что он принимает их за собственные.

Главный герой рассказа «Мысль», доктор Керженцев увлекается идеей о том, что он стоит выше других людей, поэтому может решать их судьбы. Сначала он считает себя хозяином этой мысли, но затем осознает, что это мысль управляет им, как марионеткой. Он теряет свою цельность, и его сознание раздваивается: герой слышит и видит своего двойника: «Пока мое «я» находилось в моей ярко освещенной голове, где все движется и живет в закономерном порядке, я понимал и знал себя, размышлял о своем характере и планах, и был, как думал, господином. Теперь же я увидел, что я не господин, а раб, жалкий и бессильный»⁶³⁸.

В подобном состоянии находится и Медардус, главный герой романа «Эликсиры дьявола». В начале повествования он увлечен мыслью собственного превосходства над другими, когда его проповеди в монастыре вызывают восторг слушателей. Но затем в определенный момент герой осознает, что не он решает свою судьбу, а это рок управляет им. Пытаясь вырваться из-под его влияния, Медардус запутывается и утрачивает свою личность, переставая понимать, кто он на самом деле. Его преследует двойник, который выступает как узурпатор. Он вселяется в сознание героя, пытаясь управлять им. Например, двойник внушает Медардусу мысль об убийстве задолго до самого убийства. Преследования двойника, страх разоблачения и странные видения создают в сознании Медардуса панику и страх. В определенные моменты он тоже начинает вести себя как сумасшедший,

⁶³⁸ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1990. – Т.1. – С.410.

например, когда неожиданно пронзает ножом свою невесту Аврелию: «–Ха-ха-ха! Дурочка, полуумная... я... твой любезный, твой суженный, я Медардус... убийца твоего брата... <...> я король... я пью твою кровь!» (Гофман, т. 2, с. 202).

Встреча Медардуса со своим двойником по описанию напоминает встречу Керженцева с двойником. Только у Гофмана двойник материализуется в человека, который угрожает ему извне: «...на спину мне прыгнул человек, стиснув мне шею руками. Напрасно я силился избавиться от этой ноши, падал навзничь, приваливался к деревьям; он крепко держал меня, то хихикал, то издевательски хохотал <...> ... и я делал головокружительные прыжки, словно тигр, которого душит гигантская змея» (Там же, с. 203), а у Андреева «мысль героя» превращается в змею, которая разрушает его изнутри: «Это была бежавшая мысль <...>. Из головы, где я крепко держал ее, она ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину. <...> Мысли – те, как голуби над пожаром, кружились в голове, кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог ни увидеть ее, ни поймать»⁶³⁹.

Приступы безумия у героев и Гофмана, и Андреева связаны с образом смеха, хохота. У Гофмана мы встречаем разные варианты иронии: в раннем творчестве чаще всего проявляется созидательная ирония, в поздний же смех теряет положительное значение, приобретает нотки трагизма. У Андреева преобладает разрушительная ирония, она переходит в сумасшедший хохот, которым невозможно управлять. Андреев считает, что разрушительная ирония стала частью современного мира, и она угрожает его целостности.

Смех в рассказе «Мысль» превращается в хохот по мере роста безумия героя. «И, засучив рукава, я стал на четвереньки и пополз. И когда я обошел еще только половину комнаты, мне стало так смешно от этой нелепости, что я уселся тут же на полу и хохотал, хохотал, хохотал»⁶⁴⁰. Смех становится причиной самого преступления. Мысль о мести у Керженцева появляется после того, как Татьяна в

⁶³⁹ Андреев Л. Собрание сочинений в 6 т. Указ. соч. – Т.1 – С.410.

⁶⁴⁰ Там же. – Т.1 – С.414.

ответ на предложение о замужестве рассмеялась ему в лицо. Именно смех воспринимается им как оскорбление.

У Гофмана причиной первого приступа безумия у Медардуса тоже является смех над ним. Герой, будучи послушником в монастыре, поцеловал тайно перчатку одной из девушек в церкви, за что был вознагражден смехом: «...послышались смешки и, наконец, смех <...>. Мной овладело бешенство отчаянья; лежа на полу, я захлебывался жгучими слезами; я клял – я проклинал девушку, себя самого, и мои молитвы перемежались с безумным смехом» (Гофман, т. 2, с. 23). Роман «Эликсиры дьявола» Гофмана становится одним из первых произведений немецкого писателя, где он противопоставляет разрушительную иронию, представленную образом Медардуса, созидательной, которая является значимой частью образа Белькампо. Разрушительная ирония у Гофмана и Андреева подобно обиде пронизывает сущность героев, начиная разрушать личность. Она приводит к безумным припадкам, когда герой не может управлять своим состоянием. Приступы безумия у героев часто провоцируется смехом других. Например, Медардус нередко видит смеющегося двойника перед тем, как его охватывает подобное состояние.

Деградация души Керженцева в рассказе «Мысль» внешне проявляется в образе глаз, отражающих сущность героя. Андреев подчеркивает в начале рассказа красоту глаз Керженцева, которые вводили в заблуждение кажущейся искренностью: «Глаза у меня черные, красивые, прямые, – и им верили»⁶⁴¹. В конце же рассказа эти глаза становятся «тусклыми, незрячими» и олицетворяют собой духовную смерть героя: «...он медленно обвел судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула самая равнодушная и немая смерть»⁶⁴².

Традиция восприятия глаз в качестве единственной возможности распознать подлинность «живого» – «неживого» восходит тоже к Гофману. На такой

⁶⁴¹ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.388.

⁶⁴² Там же. – Т.1. – С.420.

оппозиции глаз «живых» – Вероники и «неживых», искусственных – куклы Олимпии построена новелла Гофмана «Песочный человек». Гофман обеспокоен проникновением автоматов в душу человека, следствием чего является утрата души, то есть сумасшествие героя. И проводником к его душе становятся глаза. Натанаэль попадает под власть Олимпии благодаря искусственным стеклам, через которые он на нее смотрит. Эти стекла не только искажают действительность, но влияют на сознание героя.

Глаза у Андреева тоже отражают душу человека, а образ зеркала показывает его реальную сущность. В этом значении образ зеркала присутствует в рассказе Андреева «Мысль». Керженцев боится зеркала, так как в нем он может увидеть правду, что он перестал быть самим собой, потерял свою цельность. Зеркала множат его двойников, которые кажутся ему безумными и агрессивными. По этой причине он разбивает зеркало до приезда полиции, а затем пишет: «Если когда-нибудь одному из вас придется пережить то, что пережил я в эту ночь, завесьте зеркала в той комнате, где вы будете метаться»⁶⁴³.

Безумие, которое охватывает героя к концу рассказа, поначалу представляется ему забавой, игрой. Керженцев свою мысль о симуляции припадков воспринимает как роль: «Как настоящий художник, артист, я слишком глубоко вошел в роль, временно отождествился с изображаемым лицом и на минуту потерял способность самоотчета»⁶⁴⁴. Исследователь Н.Н. Арсентьева отмечает в произведениях Андреева «мысль о мироздании как кукольном театре, маскараде или механизме, управляемом некой непреодолимой, непознаваемой для человека волей»⁶⁴⁵. Эта мысль имеет корни в творчестве Гофмана. Игра – неотъемлемая часть повествования немецкого писателя. Медардус неоднократно подчеркивает, что им управляют как марионеткой, что жизнь – игра. Он переодевает костюмы, примеряет разные роли, создавая разных двойников. И в этой игре он сам же и запутывается, как Керженцев.

⁶⁴³ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.409.

⁶⁴⁴ Там же. – Т.1. – С.413.

⁶⁴⁵ Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве. Л. Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С.177.

«Гофмановский комплекс» также можно проследить и в рассказе Андреева «Смех». Двойничество, ирония, образ зеркала, глаз, маски, куклы как символы утраты человеческой души, образ игры как единое целое представлены в рассказе, однако Андреев акцент делает на игровое и карнавальное начало. В этом рассказе русский писатель поднимает проблему сохранения души одинокой личности в современном обществе, где царит полное бездушие. Человек у Андреева, пытаясь защититься от ужасов жизни, надевает маску, но достигает обратного результата – маска только усиливает эффект.

Главный герой рассказа Андреева, прождав возлюбленную на морозе несколько часов, узнает, что она вместе с другими поклонниками веселится на празднике. Это побуждает его пойти туда в необычном костюме и маске, чтобы привлечь к себе внимание. Маска была особенно странной: «Это была, если можно так выразиться, отвлеченная физиономия. У нее были нос, глаза и рот, и все это правильное, стоящее на своем месте, но в ней не было ничего человеческого <...>. Она не выражала ни грусти, ни веселья, ни изумления – она решительно ничего не выражала»⁶⁴⁶. Ему удастся добиться желаемого эффекта: все окружающие замечают его, но результат иной: вместо интереса к нему как к живому человеку, к его страданиям, они воспринимают только его маску, которая вызывает дикий хохот. Герой утрачивает свое лицо, все окружающие воспринимают его как клоуна, а не как личность, душа человека теряется за маской и костюмом: «...если бы мне хоть на минуту дали человеческое лицо! Я кусал губы, слезы текли по моему разгоряченному лицу, а она, эта идиотская физиономия <...> смотрела с непоколебимо ужасным в своей нелепости равнодушием»⁶⁴⁷. Андреев подчеркивает, что маска сама по себе – бесчувственный предмет, поэтому скрыться за ней нельзя, можно только потерять себя. Эта маска отражает состояние героя: одиночество, тоску, личную трагедию. В отчаянии он восклицает: «– Стыдно смеяться! Разве за моей смешной маской вы не чувствуете живого страдающего лица...»⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.266.

⁶⁴⁷ Там же. – Т.1. – С.267.

⁶⁴⁸ Там же. – Т.1. – С.267.

Именно у Гофмана маска и карнавальный костюм становятся способом уйти от реального мира. В одних произведениях они помогают герою выражать себя, как, например, в новелле «Принцесса Брамбилла», где Джильо, надев костюм, говорит: «[Корнельо Копьяни] обрел у вас свою внутреннюю сущность, свое “Я”!» (Гофман, т. 3, с. 341) В других – костюм скрывает подлинную личность героя, как это происходит с Медардусом. Карнавальные образы у Гофмана всегда связаны с мотивом игры и ассоциируются с переодеванием. Андреев вслед за Гофманом, в этом рассказе использует мотив игры. Исследователь Е.В. Корнеева подчеркивает двойственность функции игры в произведениях Андреева. Она считает, что «игра» в них «служит» знаком недовольства героя собой, эту недостаточность персонажи пытаются восполнить путем перевоплощения, надевания маски. «Игра – это попытка защитить себя от боли, оскорблений, насмешек, однако в большинстве случаев все действия героев не приводят к желаемому результату, так как игра диктует свои законы, лишаящие личность свободы, индивидуальности, обрекает ее на новые страдания»⁶⁴⁹.

Важную роль в рассказе «Маска» играет образ зеркала, которое отражает двойника – другого в маске. Герой смотрит в зеркало, на свое другое «Я» и не узнает себя. Это отражение порождает у него смех, хохот: «...я взглянул в зеркало, на меня смотрела идиотски спокойная, непоколебимо равнодушная, нечеловечески неподвижная физиономия. И я... я рассмеялся»⁶⁵⁰. Эта маска скрывает истинные чувства героя, его душу. Маска узурпирует душу героя, пробуждая среди присутствующих хохот, который у Андреева выступает как заразная болезнь, приводящая к состоянию безумия: «Весь путь меня окружала и давила грохочущая туча хохота и двигалась вместе со мной, а я не мог вырваться из этого кольца безумного веселья»⁶⁵¹. Герой пытается бороться с этим безумием, но оно, как нарастающий ком, охватывает все вокруг: «Минутами оно захватывало и меня: я кричал, пел, плясал, и весь мир кружился в моих глазах, как пьяный. <...> И как

⁶⁴⁹ Корнеева Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2000. – С.11.

⁶⁵⁰ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.267.

⁶⁵¹ Там же. – Т.1. – С.266.

одинок я был под этой маской!»⁶⁵² Андреев в рассказе противопоставляет внутренний мир героя, где он одинокий, живой и настоящий и внешний мир, равнодушный, искусственный, зараженный безумием. По мысли писателя, весь мир надевает на себя такие маски, и редко кому удается сохранить под ней свою истинную душу. Попытки сорвать эту маску воспринимаются окружающими, как безумие: «Братцы, он с ума сошел! Смотрите, он раздирает свой костюм! Он плачет!»⁶⁵³ Только сорвав маску, он чувствует себя настоящим и может плакать. Слезы становятся одним из последних признаков живой души у человека.

Как символ безумия выступает смех и в рассказе «Красный смех». Главная идея произведения заключается в том, чтобы показать жестокость и противоестественность войны. Тема войны у Андреева выражается в традиции «гофмановского комплекса» и является одним из вариантов воплощения проблемы механизации человека и общества. В основе повествования лежит идея романтического двоемирия. Мир в рассказе поделен на мир войны, зараженный безумием и ужасами, и мир без войны, где все тихо, спокойно и размеренно: «Клочок голубых обоев и нетронутый запыленный графин на моем столике. А в соседней комнате – и я их не вижу – находятся будто бы жена моя и сын»⁶⁵⁴. Центральным образом рассказа является образ смеха, который символизирует смерть, хаос и безумие. Он достигает гротескных размеров, материализуется и приобретает конкретные черты: «И в этом коротком, красном, текущем продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех. <...> Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!»⁶⁵⁵ Андреев использует романтическую иронию и гротеск, которые имеют отчасти и гофмановские истоки, на что указывает и исследователь Д.С. Тихомиров⁶⁵⁶. Ирония Андреева носит разрушительный характер, усиливая трагизм происходящего.

⁶⁵² Там же. – Т.1. – С.266-267.

⁶⁵³ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.268.

⁶⁵⁴ Там же. – Т.2. – С.23.

⁶⁵⁵ Там же. – Т.2. – С.27.

⁶⁵⁶ Тихомиров Д.С. Указ. соч. – С.33-34.

Образ глаз отражает духовную смерть героев, попавших под влияние всеобщего безумия: «...он <...> тоскливо впился в меня провалившимися горящими глазами»⁶⁵⁷. Красные глаза символизируют зараженные глаза, они становятся признаком безумия: «Вот поднялась над толпою голова лошади с красными безумными глазами...»⁶⁵⁸. Большое значение в повести имеет и образ зеркала, которое, как у Гофмана, отражает душу человека. Неслучайно герой просит зеркало, чтобы убедиться, что он еще не потерял свою душу: «—Тут нет зеркал. <...> Послушай, дай мне зеркало. Дай!..»⁶⁵⁹ Люди на войне становятся марионетками, куклами, попав под влияние красного смеха: «Руки и ноги его разбросаны, и он, видимо, старается собрать их, но не может: сведет руки, и они тотчас распадутся»⁶⁶⁰.

А в рассказе «Стена» Андреев создает символическую гротескную картину общества, в котором безумие уже поглотило всех, и люди потеряли человеческие черты: одни, как марионетки, повторяют те же самые движения, устав от бесконечного танца, другие умоляют о смерти, которая не властна над ними, третьи терзают тела других. Причиной их страданий является гротескный образ стены, равнодушно «хохочущей» над своими жертвами сатанинским смехом и «шаловливо» роняющей на них камни, которые дробят их головы и расплющивают тела. Андреев в этом рассказе использует прием одушевления «неживого», когда «живое» превращается в «мертвое», а «неживое», наоборот, «оживает». Как живую, например, он описывает в рассказе ночь: «...она была всегда такая усталая, задыхающаяся и угрюмая. Злая она была. <...> Она рычала на нас, как плененный зверь, разум которого помутился, и гневно мигала огненными страшными глазами...»⁶⁶¹. Андреев активно использует этот прием и в других произведениях. Например, в рассказе «Предстояла кража» *дом* изображает как живое существо: «По низким потолкам его кто-то ходит тяжелыми стопами; шагов его почти не слыш-

⁶⁵⁷ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. — Т.2. — С.29.

⁶⁵⁸ Там же. — Т.2. — С.23.

⁶⁵⁹ Там же. — Т.2. — С.30.

⁶⁶⁰ Там же. — Т.2. — С.24.

⁶⁶¹ Там же. — Т.1. — С.324.

но, но доски гнутся, а в пазы сыплется мелкая пыль»⁶⁶². А в рассказе «Красный смех» появляется образ ожившей *проводаки*, хватающей солдат за руку или за ногу, отчего они умирают. Этот прием одушевления «неживого» восходит к Гофману, у которого предметы часто оживают и ведут самостоятельную жизнь.

Вместе с тем Андреев идет дальше, у него материализуются, оживают и абстрактные понятия. Вот как он описывает понятие «*ложь*»: «Опять оно, шипя, выползло из всех углов и обвивалось вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей»⁶⁶³. Или «*мрак*»: «Побледневший мрак комнаты в страхе бежал от высоких окон, и собирался у стен, и прятался в углы, – а в окна молча глядело что-то большое, мертвенно-белое»⁶⁶⁴. В рассказе «Красный смех» одушевляются звуки: «Отрывистый и ломаный звук метался, и прыгал, и бежал куда-то в сторону от других – одинокий, дрожащий от ужаса, безумный»⁶⁶⁵. На таком приеме одушевления абстрактного понятия строится весь рассказ Андреева «Молчание» (1900), где главное состояние, в котором пребывают все окружающие, – молчание, близкое по семантике слову смерть, и оно поглощает все живое вокруг. Образ *смерти* у Андреева тоже обретает реальные черты: «...смерть уже сторожила его, как хищная серая птица, слепая при солнечном свете и зоркая в черные ночи»⁶⁶⁶. «Живое» же Андреев, наоборот, часто изображает как мертвое, именно так он описывает женщину в рассказе «Ложь» задолго до ее убийства: «... с холодным, как снег, лицом, с удивленно приподнятыми бровями, под которыми все так же бесстрастно и загадочно темнел непроницаемый зрачок...»⁶⁶⁷.

Черты «гофмановского комплекса» можно выделить и в рассказе «Иуда Искариот», где образ главного героя Иуды предстает как двойственный. В его душе, как у гофмановского Медардуса, борются два начала: доброе и злое, дьявольское и божественное. Он лживый, эгоистичный человек, который вынашивает идею о

⁶⁶² Там же. – Т.1. – С.429.

⁶⁶³ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.1. – С.275.

⁶⁶⁴ Там же. – Т.1. – С.274.

⁶⁶⁵ Там же. – Т.2. – С.33.

⁶⁶⁶ Там же. – Т.1. – С.342.

⁶⁶⁷ Там же. – Т.1. – С.272.

предательстве Иисуса, но при этом в определенный момент спасает его от гнева толпы, а также до последнего надеется, что сила любви сможет преодолеть человеческое равнодушие и слепоту: «Вдруг – они поймут? Вдруг всю свою грозною массой мужчин, женщин и детей они двинутся вперед, <...> вырвут из земли проклятый крест и <...> поднимут свободного Иисуса»⁶⁶⁸. Двойственность Иуды подчеркивается и в его портрете, который создан на основе оппозиции «живое» – «мертвое»: «Двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертво-гладкая, плоская и застывшая...»⁶⁶⁹ Символика глаз в повести также важна. Иуда имеет одну мертвую половину лица, на которой незрячий глаз, символизирующий собой мертвое, бездушное начало: «Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму...»⁶⁷⁰ О пелене, застилающей глаза людей и делающей их «слепыми», говорит Иуда перед распятием Иисуса.

Таким образом, «гофмановский комплекс» как часть влияния поэтики романтизма присутствует в рассказах Андреева. Психологизм, двоемирие, своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, основанной на оппозиции «живого» – «неживого» и проявляющейся в образах-символах маски, куклы, марионетки и двойника, которые подменяют человека; образе-символе зеркала, символе глаз, присутствуют в произведениях Андреева и помогают отразить духовное падение общества, где человек утрачивает себя, превращаясь в бездушную куклу. Романтическая ирония и гротеск, восходящие к романтической эстетике Гофмана, у Андреева трансформируются в разрушительную иронию и становятся ярким стилистическим приемом.

В драматических произведениях Андреева «гофмановский комплекс» не только сохраняется, но и обогащается новыми приемами и образами-символами.

⁶⁶⁸ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч.. – Т.2. – С.256.

⁶⁶⁹ Там же. – Т.2. – С.212.

⁶⁷⁰ Там же. – Т.2. – С.212.

Частные истории, описанные русским писателем в рассказах, в драматургии перерастают в глобальные, общечеловеческие, где «гофмановский комплекс» начинает звучать еще более ярко, что дает зрителю и читателю возможность посмотреть на многие проблемы человека и общества по-новому.

Как известно, Андреев не сразу пришел к идее создания драматических произведений. Его первые творческие успехи были связаны с прозой. Однако стойкий интерес к Московскому Художественному театру во главе с К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, за работой которого Андреев внимательно следил, создавая на пьесы рецензии, вышедшие в книге «Под впечатлением от Художественного театра» (1902), вдохновили его к написанию драм. Андреев видел в театре новые возможности для выражения психологизма, так как драма отличается более высоким драматическим напряжением, чем проза. Включившись в общую полемику о реформировании театра, Андреев формулирует свои идеи о принципах нового театра и создает свои театральные эксперименты. Пьесы раннего периода творчества (1907-1910) отмечены поисками новых форм выражения и характеризуются появлением пьес нового типа, основанных на обобщенно-условных образах. Постоянные эксперименты со стилями и средствами выражения приводят его к созданию пьес разного характера. Как драматург Андреев балансировал между символизмом, романтизмом и реализмом, поэтому в современном литературоведении его стиль определяется как неореализм – «литературное направление, характеризующееся синтезом романтического, реалистического и модернистского»⁶⁷¹. В этот период Андреев также увлекается идеей создания «театра авторов», суть которой в том, что пьесы должны ставиться, учитывая волю автора, как при выборе режиссера, так и при постановке самой пьесы. По мнению Андреева, драматург должен возглавлять постановку своих драм и для «каждого автора руководство должно подбирать и приглашать “подходящего” драматургу режиссера так, чтобы Мейерхольд, к примеру, ставил условные пьесы,

⁶⁷¹ Тузкова С.А. Тузков С.В. Неореализм. Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. Указ. соч.

а Карпов – бытовые»⁶⁷². В связи с этим Андреев создает пьесы под определенного режиссера, опираясь на его теоретические театральные взгляды и идеи.

В центре нашего внимания пьесы, в которых «гофмановский комплекс» проявился в большей степени («Жизнь человека», «Черные маски» и «Царь-голод»). Их постановку Андреев планировал поручить В.Э. Мейерхольду – автору условного театра, идеи которого также основаны на «гофмановском комплексе»⁶⁷³. Однако его планы реализуются неполностью. Мейерхольду удалось сделать постановку только «Жизни человека», а к тому моменту, когда были написаны «Черные маски», Мейерхольд в театре В.Ф.Комиссаржевской уже больше не работал, поэтому замысел автора был воплощен Ф. Комиссаржевским и А. Зоновым, а пьеса «Царь-голод» и вовсе была запрещена для постановки цензурой.

Андреева привлекает идея живописно-музыкальной гармонии. Он мастерски сочетает в своих пьесах музыку, живопись, элементы пластики, чтобы дать обобщенное, философское представление о жизни. Эта идея восходит к Гофману – одному из первых практиков синтетического искусства, который в своих произведениях пытался соединить слово, ритм и мелодию. По мнению исследователя С.Н. Питиной, это связано с тем, что синтетичность составляла «органическую внутреннюю сущность его художественного мышления»⁶⁷⁴. Гофман называет музыку «...самым романтическим из всех искусств, так как что имеет своим предметом только бесконечное...» (Гофман, т. 1. с. 55) В одном из писем К.С. Станиславскому Андреев пишет: «Если в Чехове <...> сцена должна дать жизнь, то здесь – в этом представлении – сцена должна дать только отражение жизни. Ни на одну минуту зритель не должен забывать, что он стоит перед картиною, что он находится в театре и перед ним актеры, изображающие то-то и то-

⁶⁷² Скороход Н.С. Леонид Андреев. [Электронный ресурс] – М., 2013. – С.180. – Режим доступа: <http://andreev.lit-info.ru/andreev/bio/skorohod-andreev/1917-1919-izgnannik-i-prorok.htm>.

⁶⁷³ Королева В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда // Вестник КГУ, 2017. – Т. 23. – № 4. – С.117-119.

⁶⁷⁴ Питина С.Н. Э.Т.А. Гофман и его музыкальная деятельность / Музыка Австрии и Германии XIX века. – М., 1975. – Кн.1. – С.368.

то»⁶⁷⁵. При постановке «Жизни человека» в 1907 году Станиславский и Мейерхольд решают использовать прием с черным бархатом, который помогает выразить условность происходящего и создать синтетичность в пьесе: «...представьте себе, что на огромном черном листе <...> проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется <...> беспредельная глубина»⁶⁷⁶. Мейерхольд в комментариях к постановке «Жизнь человека» также иллюстрирует свои условные приемы: «Убраны были совсем: рампа, софиты и всяческие “бережки”. Получилось “серое, дымчатое, одноцветное” пространство. Серые стены, серый потолок, серый пол. Из невидимого источника льется ровный, слабый свет, и он так же сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов <...>. Секунды три спустя перед зрителем начинают вырисовываться контуры мебели в одном углу сцены»⁶⁷⁷.

Кроме того, пьесы Андреева наполняются символическими звуками, образами и аллегориями. Он одним из первых использует музыку как действующего персонажа, который помогает ему усиливать эффект воздействия на зрителя, делая произведение еще более психологичным. Идея «музыкальной» организации повествования в произведении стала важной точкой пересечения взглядов Андреева и Гофмана. Андреев большое внимание уделяет звуковым эффектам, которые помогают ему раскрывать образы. Он считает, что «все звуки – это одушевленные мысли и ощущения героев»⁶⁷⁸. Например, в пьесе «Царь – голод» мертвые звуки машин «...вздохи паровиков, жужжание и свист вертящихся колес, шелест бесконечно бегущих ремней...»⁶⁷⁹ сливаются с «...живой, меняющийся, но ритмичный стук многочисленных маленьких молотков...»⁶⁸⁰ и образуют мелодию, напоминающую «песенку Времени». Хаос и абсурдность происходящего на балу тоже подчеркивается дисгармоничным характером музыки, которая «то начинает

⁶⁷⁵ Андреев Л. Письма Л. Андреева Станиславскому и Немировичу-Данченко. Указ. соч. – С.181.

⁶⁷⁶ Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. – М., 1990. – С.180.

⁶⁷⁷ Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть первая. Указ. соч. Т. 1. – С.251.

⁶⁷⁸ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.6. – С.234.

⁶⁷⁹ Там же. – Т.3. – С.234

⁶⁸⁰ Там же. – Т.3. – С.234.

играть громко и бравурно, то беспорядочно замолкает; и «...одна какая-нибудь труба нелепо долбит свою ноту и сразу испуганно обрывается – точно охнув»⁶⁸¹. Столь же важна символика музыки в пьесе Андреева «Жизнь человека», где она выступает как действующий персонаж и выражает дисгармонию в обществе («Коротенькая, в две музыкальных фразы, крикливая полька с подрагивающими, веселыми и чрезвычайно пустыми звуками»⁶⁸²), а также обезличенность и бездуховность гостей, которые похожи на кукол-марионеток. Повторение одного и того же мотива, а также диссонанс звуков подчеркивают кукольность и механистичность происходящего: «Все три инструмента играют немного не в тон друг другу, и от этого между ними и между отдельными звуками некоторая странная разобщенность, какие-то пустые пространства»⁶⁸³.

В пьесе «Черные маски» музыка не только передает общее состояние хаоса и безумия, сливаясь с общим хохотом («Хохот. Музыканты начинают играть что – то дикое, где одновременно звучит злой смех, крики отчаяния и боли...»⁶⁸⁴), но и, одушевляясь, становится действующим персонажем. Звуки музыки тоже «надевают» маски: «Вы послушайте – сегодня даже звуки замаскированы. Правда, я и не знал, что звуки также могут надевать отвратительные маски». Музыка, как живая, выходит из подчинения каждый раз, как только ее пытаются упорядочить: «Красивыми, нежными, безоблачно-ясными, как глаза ребенка, мягкими аккордами начинается аккомпанемент. Но с каждой последующей фразой, которую поет замаскированный, музыка становится отрывистее, беспокойнее, переходит в крики и хохот, в трагическую бессвязность чувств»⁶⁸⁵. Гофмановский прием одушевления неживого становится важной частью эстетики Андреева.

В начале 1910-х годов начинается новый этап в его драматургии. Он провозглашает идею панпсихоза – театра настроения, о чем пишет в «Письмах о те-

⁶⁸¹ Андреев Л. Собрание сочинений в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.275

⁶⁸² Там же – Т.2. – С.466.

⁶⁸³ Там же. – Т.2. – С.466.

⁶⁸⁴ Там же. – Т.3. – С.362.

⁶⁸⁵ Там же. – Т.3. – С.318.

атре», где утверждает, что театр должен перестать быть зрелищем, он должен уступить «...место величественной и незримой душе»⁶⁸⁶.

Кроме синтеза искусств важным элементом эстетики Андреева является романтическая идея двоемирия. Он делит мир на реальный мир и зеркальный – это вторая отраженная жизнь, что «...не живо и не мертво – это вторая жизнь, загадочное бытие, подобное бытию призрака и галлюцинации»⁶⁸⁷. Идея двоемирия воплощается у Андреева в бинарных оппозициях: *тьма – свет, живое – неживое, добро – зло*, с помощью которых выражается одна из ведущих проблем произведений Андреева – проблема механизации жизни и человека, восходящая к Гофману.

Например, в рассказе «Автоматы» немецкий писатель выражает опасения по поводу вмешательства автоматов в жизнь человека: «Соединить живого человека с мертвыми фигурами, которые только копируют форму и движения человека, соединить их в одном и том же занятии! В этом для меня заключено что-то тяжкое, зловещее, даже совсем жуткое. Воображаю себе, что можно, встроив внутрь фигур искусный механизм, научить их ловко и быстро танцевать, вот и пусть они исполняют тогда танец вместе с живыми людьми» (Гофман, т. 4 (1), с. 308).

Как и 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. Это становится одной из причин, почему русский писатель во многих произведениях использует не имена, а обобщающие названия: Человек, Жена Человека, Сын Человека.

Проблема механизации жизни и человека у Андреева проявляется в пьесе «Царь-голод» (1908), где драматург изображает гротескную картину: люди попали под власть автоматов, стали бездушными марионетками с «тускло-покорными

⁶⁸⁶ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.6. – С.513.

⁶⁸⁷ Там же. – Т.6. – С.518.

глазами», превратились в «черные тени», которые говорят и движутся «размерно и механично» в ритме молотов и работающих машин. Они стали частью машин, поэтому, если «...кто-нибудь вдруг выступает отдельно, то кажется, что это откололась частица черной машины...»⁶⁸⁸. Как Гофман, Андреев использует образ глаз в качестве символа души. Рабочие утратили душу, поэтому у них глаза «темные, слепые», они уподобляются машинам, чудовищам, которые смотрят отовсюду широко открытыми, «недвижными слепыми» глазами. И лишь Царь-Голод на фоне мертвых людей имеет «огромные черные, страстные глаза». Звуки рабочих тоже механистичные, мертвые. «Неживые» автоматы – подавляют «живое» – людей. Андреев, чтобы довести ситуацию до абсурда, использует гротеск. Люди кричат: «– Меня плющит молот. Он выдавил кровь из моих жил...» или «Мы задавлены машинами»⁶⁸⁹. Автоматы поработощают человека: «Мы пища для машин» или «Машина – владычица тел и душ»⁶⁹⁰. Неживое вытесняет живое: живому не дают слова, надевая ему намордник, а мертвое тело голосует на суде.

Проблема механизации жизни и человека становится одной из ведущих и в драме Андреева «Черные маски», где «гофмановский комплекс» проявился в большей степени. И решается эта проблема через описание внутреннего разлада души человека, теряющей свою целостность среди бесчисленных масок, которые пытаются им управлять. Эту драму в литературоведении воспринимают неоднозначно: одни считают ее символистской, другие – романтической монодрамой. Причина неопределенности кроется в том, что Андреев, чтобы достичь максимального психологизма в драме, символически изображает глубинный мир человеческого сознания – мир души герцога Лоренцо, который предстает как заколдованный замок («Моя душа – заколдованный замок...»⁶⁹¹). В его душе борются добро и зло, свет и тьма, поэтому эти образы становятся структурообразующим лейтмотивом драмы. Образ Лоренцо имеет много общего с гофмановским Медардусом из романа «Эликсиры дьявола», который также является центром борьбы

⁶⁸⁸ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.234.

⁶⁸⁹ Там же. – Т.3. – С.235.

⁶⁹⁰ Там же. – Т.3. – С.236.

⁶⁹¹ Там же. – Т.3. – С.391.

добра и зла, дьявольского и божественного. У Гофмана эта борьба провоцируется дьявольским эликсиром, который символизирует не просто искушение, он знаменует собой состояние, в котором все темное в душе человека находит выход и действует на него разрушительно. Медардус каждый раз, выпив эликсир, впадает в состояние, подобное безумию: «Семя зла едва прозябло во мне, когда я увидел сестру регента, и преступная гордыня дала себя знать, но сатана разыграл меня, подсудобив эликсир, и проклятое зелье взбудоражило мою кровь» (Гофман, т. 2, с. 281). Андреев тоже использует образ-символ вина: «С нашим вином что-то случилось, Лоренцо. Оно стало красно, как кровь сатаны, и дурманит голову, как змеиный яд. Не пей вина, Лоренцо»⁶⁹². Этот образ у Андреева усиливает ощущение хаоса в душе человека.

С этой же целью Андреев использует образ-символ маскарада, где среди гостей присутствуют знакомые ему и близкие люди в костюмах и масках: «...костюмы обыкновенные, как в маскарадах, – арлекины, пьеро, сарацины, турки и турчанки, животные, цветы...»⁶⁹³, а также маски, которых он не приглашал: его Сердце – синьора в красном, с черной змеей на шее, его Мысли – черный мохнатый паук – «...отвратительное чудовище на зыбких, колеблющихся ногах с тупыми, жадно-свирепыми глазами...»⁶⁹⁴, мертвецы, калеки и уроды, Лихорадка – нечто Длинное Серое. Кроме того, материализуются его мысли, в которых он подозревает свою мать в измене, поэтому Королеву на маскараде обнимает пьяный Конюх. Остальное пространство заполняют «черные маски». Но маски настолько плотные, что за ними невозможно определить лица, частью которого они стали. Неудивительно, что Лоренцо не может среди гостей найти свою жену Франческу. Ее образ множится и три женские маски одновременно восклицают: «Лоренцо! Мой любимый». Лоренцо безнадежно пытается распознать свою возлюбленную через глаза – традиционный символ души: «Позвольте мне заглянуть в ваши гла-

⁶⁹² Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.361.

⁶⁹³ Там же. – Т.3. – С.357.

⁶⁹⁴ Там же. – Т.3. – С.358.

за: из тысячи тысяч женщин я узнаю мою возлюбленную по ее глазам...»⁶⁹⁵. В его сознании живет бессознательный страх одиночества, потери и предательства. Образ глаз как зеркала души в литературной традиции восходит к гофмановской новелле «Песочный человек», в основе которой лежит оппозиция чистых, «живых» глаз Клары и неподвижных «мертвых» глаз Олимпии. И, если у Гофмана глаза позволяют раскрыть подлинную сущность человека, то у Андреева ситуация усугубляется: маски способны скрыть даже глаза, под которыми невозможно распознать человека.

Образ карнавала, имеющий в интертекстуальном плане сходную семантику с маскарадом, появляется и у Гофмана в новелле «Принцесса Брамбилла», где все пространство захватывают маски, за которыми невозможно разглядеть подлинного человека. Главные герои придумывают себе роли и, переодеваясь в разные костюмы, настолько вживаются в них и меняют свою сущность, что порождают своих двойников. Например, двойниками Джильо оказываются и капитан Панталоне, и принц Корнельо Кьяппери. Джильо воспринимает их как соперников, поскольку они претендуют на его место и угрожают цельности его «Я».

Образ двойника выполняет важную функцию и у Андреева в «Черных масках». Герцог Лоренцо живет в иллюзиях о добром и честном мире, где все его любят и уважают, но в действительности это мир притворства, обмана и интриг. В результате его сознание раздваивается и появляется образ двойника. Сначала Лоренцо думает, что он настоящий: «Я вижу одни только маски, <...> только у меня лицо, и лишь относительно меня нельзя ошибиться – кто я»⁶⁹⁶. Но затем он чувствует, что и его лицо превращается в маску: «Клянусь честью, что это лицо, данное мне господом богом при рождении моем <...>. Маска не может улыбаться <...>. *(Хочет улыбнуться, но только конвульсивно передергивает рот)* Что это? Что? Оно не слушается меня. Оно не хочет улыбнуться – оно стынет»⁶⁹⁷. Подобная ситуация происходит с главным героем новеллы Гофмана «Двойники»: «...где-то

⁶⁹⁵ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.365.

⁶⁹⁶ Там же. – Т.3. – С.359.

⁶⁹⁷ Там же. – Т.3. – С.378.

существует мое второе “я”, мой двойник, и он преследует меня желает лишить меня моей жизни...» (Гофман, т.6, с.94)

Гофмановский прием «одушевления неживого» у Андреева трансформируется в попытку символически изобразить внутренний мир человека с его страхами и раздвоенным сознанием. Следствием этого безумного мира становится образ двойника, который символизирует расщепление души героя. Так, Лоренцо имеет два образа: внешний – образ уверенного, доброго, справедливого человека и внутренний – подозрительного, ревнивого и амбициозного герцога. Лоренцо, встретившись со своим двойником, воспринимает его, как врага, который угрожает его целостности, поэтому пытается убить его: «Лоренцо Вошедший бросается на Лоренцо Бывшего и роняет на землю фонарь; <...> Короткая и глухая борьба, и два тела разъединяются <...>. В полумраке слышен свист и лязг встречающихся шпаг; оба Лоренцо яростно нападают друг на друга, но Лоренцо Бывший, видимо, слабеет»⁶⁹⁸. Кто становится жертвой – непонятно: то ли сам Лоренцо, то ли двойник. Неслучайно Лоренцо разговаривает с убитым двойником, как с настоящим Лоренцо. Символично, что сцена поединка героя со своим двойником во многом сходна с гофмановской. В новелле «Принцесса Брамбилла» Джильо видит двойника, который стоит «...напротив, прыгая, кривляясь, как он, и размахивая в воздухе своим широким деревянным мечом...» (Гофман, т. 3, с. 323). Джильо воспринимает его как угрозу собственному «Я» и вступает с ним в поединок: «—Только мой двойник виноват в том, что я не вижу своей невесты–принцессы. Я не могу проникнуть сквозь мое собственное “я”, а оно, проклятое, грозитя убить меня своим опасным оружием» (Там же, с. 323).

В «Принцессе Брамбилле» Гофмана хаос, безумная суэта в период карнавала носят игровой характер, поэтому ирония, которая сквозит во всем произведении, – положительная, животворящая. В «Эликсирах дьявола» смена ролей и масок переходит в трагическую форму, она угрожает целостности личности, маски-двойники пытаются управлять героем. Подобная атмосфера трагедии и хаоса ца-

⁶⁹⁸ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.372-373.

рит у Андреева. Лоренцо, запутавшись в своих противоречивых мыслях, теряет свою идентичность и погружается в состояние безумия, его мысли бессвязны, хаотичны. «Общий неудержимый смех» становится основным состоянием героев. Все в замке пронизано разрушительной иронией, которая переходит в хохот. Ирония является важным стилистическим приемом у Андреева. Она имеет корни в романтической эстетике, и в частности в произведениях Гофмана. Сущность гофмановской иронии проявляется в романе немецкого романтика «Эликсиры дьявола» в споре Медардуса и Белькампо: «– В том-то и горе, – ответил я, – что твоим дурачествам частенько присущ глубокий смысл, но ты разбазариваешь его, разукрасив такой пестрой дешевкой, что добротная мысль теряет естественный цвет. Ты, как пьяный, не можешь держать линию; <...> тебя заносит то туда, то сюда, авось кривая вывезет!» (Гофман, т.2, с. 214) В этом эпизоде Медардус утверждает, что ирония действует губительно на творческий процесс, так как художника, который увлекся иронией, заносит в разные стороны, и в результате он сходит с истинного, прямого пути. Белькампо же считает, что ирония – это главная защита художника от проблем реальной действительности: «Художник прически без юмора – сущее ничтожество, несчастный тупица, у которого в кармане собственное благополучие, а он киснет в унынии, не пользуясь им» (Там же). Согласно идеям Гофмана, созидательная ирония может привести человека к цельности.

Гофмановская ирония в творчестве Андреева трансформируется в разрушительную иронию и проявляется в образах смеха, хохота, безумия и танца. Андреев считает, что общество погрузилось в единый танец безумия, где мертвецы «встают», «говорят», «грозят». И символом этого безумия становится гротескный образ смеха, который носит разрушительный характер: «Смех растет и ширится, перебрасывается, как огонь под ветром, в разные концы, и вскоре хохочут все. Хохочут до исступления, до бешенства, до хрипоты. Все слилось в один черный, раскрытый, дико грохочущий рот»⁶⁹⁹.

⁶⁹⁹ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.3. – С.274.

Андреевская ирония усиливает отрицательные стороны происходящего, не давая героям надежды и тем самым создавая эффект всеобщего трагизма. Пример такой разрушительной иронии можно найти в пьесе Андреева «Жизнь человека», в гротескной сцене на балу у Человека, которую он создает в гофмановском стиле, как в новелле «Песочный человек», где Натанаэль приходит на бал и отдает предпочтение кукле, не замечая настоящих девушек. У Андреева же все гости изображаются, как куклы. Они произносят, как автоматы, одни и те же фразы: «как богато», «как пышно, как светло, как роскошно», танцуют один и тот же танец. Андреев высмеивает слепое преклонение гостей перед богатством Человека: «Вдоль стены, на золоченых стульях, сидят гости, застывшие в чопорных позах. Туго двигаются, едва ворочая головами, так же туго говорят, не перешептываясь, не смеясь, почти не глядя друг на друга и отрывисто произнося, точно обрубая, только те слова, что вписаны в текст. У всех руки в кисти точно переломлены и висят тупо и надменно». Все имеют одно и то же выражение: «самодовольства, чванности и тупого почтения»⁷⁰⁰.

Подводя итоги, следует отметить, что гофмановская традиция в большей степени отражается в творчестве Андреева не через прямое заимствование, а опосредованно, как часть культурного пласта литературной и театральной эстетики Серебряного века, в которой «гофмановский комплекс» благодаря сходной проблематике и средствам ее выражения становится весьма актуальным. Черты «гофмановского комплекса» у Андреева можно выделить и в пьесах более позднего периода, но они не проявляются так ярко и целостно, поскольку именно его ранний период в драматургии связан с поиском собственного стиля и отмечен влиянием эстетики романтизма.

§6. Театральная реализация «гофмановского комплекса» в постановках В.Э. Мейерхольда 1900-х годах XX века

В.Э. Мейерхольд – русский режиссер, который вошел в историю литературы и искусства как практик театрального гротеска и создатель условного театра в

⁷⁰⁰ Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. Указ. соч. – Т.2. – С.712.

России. Творческий путь Мейерхольда был отмечен постоянными поисками и разными литературными влияниями. Одну из значимых ролей в формировании его эстетики сыграл Э.Т.А. Гофман. О своем интересе к творчеству великого немецкого романтика Мейерхольд упоминал неоднократно. Отсылки к Гофману мы находим в его статье «Балаган» 1912 года, в лекциях о театральном искусстве, письмах, где он подчеркивал, что немецкий писатель оказал важное влияние не только на становление его творческой индивидуальности, но и русской литературы и театра в целом.

Так, в лекциях за 1918-1919 годы Мейерхольд называет Гофмана одним из вдохновителей театрального искусства: «Я рекомендую вам здесь, во-первых, особое чтение особых ролей, тех, которые особенно останавливаются на элементе театральном. Это, например, работы фантаста Гофмана, Эдгара По и Достоевского. Ибо эти и подобные произведения дают возможность делать воображение крылатым»⁷⁰¹. Мейерхольд поднимает вопрос о роли Гофмана не только в русской литературе XIX века, но и начала XX века: «Вообще в 30-х и 40-х годах [XIX века] Гофман имел громадное влияние на целый ряд русских писателей. Несомненно, например, что влияние это сказалось на Гоголе и Достоевском, – в этом легко убедиться, просматривая старые журналы, Калло влияет на Гофмана, Гофман на Гоголя, а Гоголь на Сапунова»⁷⁰².

На значимость Гофмана для Мейерхольда указывали и исследователи его творчества. И.П.Уварова, например, пишет, что русский режиссер «Гофмана чтит выше всякой меры. Оба они носили длинные, многоступенчатые немецкие имена, одно из них было общим – Теодор. Можно сказать, Мейерхольд наследовал от Гофмана “ящик с игрушками”. Там были паяцы, гротески “в манере Калло”, как называл Гофман персонажи итальянской *commedia dell'arte*, автоматы. Там же хранился сонм чародеев с хищными носами. Один из них, в малиновом камзоле с

⁷⁰¹ Мейерхольд, В.Э. Лекции 1918-1919. – М., 2001 – С.48.

⁷⁰² Там же. – С.142

большими серебряными пуговицами, промышлял тем, что извлекал отражения незадачливых обывателей из зеркал»⁷⁰³.

Мейерхольд в качестве своего псевдонима выбирает имя персонажа из произведений Гофмана – доктора Дапертутто. Этот псевдоним ему придумал в 1910 году М.А. Кузмин, который, как и Мейерхольд, был поклонником творчества немецкого романтика. По словам Г.В. Титовой, «Гофмана Мейерхольд любил всего, целиком – “краносюртучный”, “уродливый доктор Дапертутто” с его феерическим дьяволизмом принадлежал Гофману. Художественное окружение Мейерхольда воспринимало Доктора Дапертутто как символ мейерхольдовских и собственных “гофманиан”»⁷⁰⁴. Современники в самом облике Мейерхольда улавливали внешнее сходство с персонажами из Гофмана, о чем пишет В.Г. Сахновский в статье «Мейерхольд» в журнале «Временник РТО» (№ 1, 1924): «Меняя маски, изменяясь до неузнаваемости как истый лицедей, мудрый, как химера, <...> лицо из Гофмана или из Гоцци»⁷⁰⁵. В духе Гофмана художником Б.Д. Григорьевым был создан и портрет Мейерхольда. По мнению Г.В. Титовой, «есть что-то властное, подчиняющее, какая-то гипнотическая сила в строгости надменного лица, в пронзительности взгляда, в решительно вскинутой руке. И в то же время во всей фигуре – неустойчивость, неуверенность. Мейерхольд выглядит и повелителем, и марионеткой»⁷⁰⁶. Двойственность и кукольность, которые проявились в портрете, являются непременными элементами художественного мира Гофмана.

Гофмановская традиция была интересна Мейерхольду в связи с идеей зарождения нового русского театра, в создание которого он внес значительный вклад. Его идеи совпали с формированием эстетических принципов символистов. Русский режиссер взял за основу своего нового театра элементы «гофмановского комплекса», о чем свидетельствует А. Блок в своих дневниковых записях от 1 декабря 1912 года: «Он [Мейерхольд] развил длинную теорию о том, что его

⁷⁰³ Уварова И.П. Кукла Мейерхольда. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvanova09.shtml>.

⁷⁰⁴ Титова Г. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна: Учебное пособие. – СПб., 2006. – С.66.

⁷⁰⁵ В.Э. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938. – М., 2000. – С.76.

⁷⁰⁶ Титова Г. Указ. соч. – С.175.

мировоззрение, в котором много от Гофмана, от его «Балаганчика», от Метерлинка, – смешали с его техническими приемами режиссера (кукольность)...»⁷⁰⁷. На важность творчества Гофмана для формирования эстетики нового театра указывали и современники. В.Н. Соловьев в 1917 году в статье «Театральный традиционализм» («Аполлон», 1917, № 8 –10) пишет: «Современные теоретики театра глубоко ценят смысл последних строчек гофмановского рассказа «*Seltsame Leiden eines Theaterdirectors*»⁷⁰⁸. «Со словами “Вот моя труппа” посетитель в коричневом открыл крышку ящика, и посетитель в сером увидел большое количество таких хорошеньких и изящных марионеток, каких никогда в жизни не видывал» (Гофман, т. 1, с. 461).

Мейерхольд, разочаровавшись в режиссерских приемах своих учителей и увлекшись символистскими идеями, 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. По словам О.В. Аронсона, Мейерхольд считает, что «разрушая отождествление зрителя с происходящим на сцене, нельзя не прийти к депсихологизации актерской игры. А радикальная депсихологизация требует превращения актера в марионетку, в идеальный организм – тело, не имеющее ничего “внутреннего” и обладающее чистой выразительностью»⁷⁰⁹.

В 1902 году Мейерхольд покидает Художественный театр, где он сыграл ряд ролей, и начинает самостоятельную режиссерскую деятельность сначала с труппой «Новая драма» (1902-1905), затем в Театре-студии на Поварской. Вместе с ведущими режиссерами К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, Мейерхольд пытается реформировать русский театр. Станиславский 1905 году в своих воспоминаниях пишет, что он встретил Мейерхольда в период своих творческих исканий. Их идеи имели много общего с той разницей, что Станиславский

⁷⁰⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.7. – С.187.

⁷⁰⁸ В.Э. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918. Указ. соч.– С.387.

⁷⁰⁹ Аронсон О.В. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4/1 – М., 2007, – С.413.

только стремился к новому, а Мейерхольд уже нашел новые приемы для реализации этих идей⁷¹⁰. Совместная работа Станиславского и Мейерхольда проявилась в подготовке к постановке в 1905 году «Смерти Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Гауптмана. Затем они ставят в 1907 году «Драму жизни» Кнута Гамсуна, которая стала первым опытом применения найденных приемов внутренней техники. Драма не имела успеха, однако в процессе работы над этой пьесой Станиславский и Мейерхольд пришли к открытию нового приема – условности, которое произошло случайно. Станиславский пишет в очерке «Черный бархат», что для постановки им нужен был кусок черного бархата, который куда-то исчез. В процессе поисков обнаружилось, что он висит на самом видном месте. А не заметили его потому, что «за ним был повешен на стене другой такой же большой кусок черного бархата. На черном не было видно черного <...>. Эврика! Открыт новый принцип! Найден сценический фон, который может скрыть глубину сцены и создать в ее портале однотонную черную плоскость»⁷¹¹. Этот принцип позже нашел яркое воплощение в постановке пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека», где, соединив условность с гротеском, Станиславский и Мейерхольд сказали новое слово в драматургии.

В этом же году Мейерхольд в театре В. Комиссаржевской ставит «Балаганчик» А. Блока, где он накладывает идеи символизма на гофмановскую эстетику и формулирует принципы нового театра, которые затем обосновывает в своей статье «Балаган» 1912 года. Мейерхольд за основу своего театра берет принцип синтеза искусств – соединения живописи и музыки с текстом, на который его вдохновил Гофман. Русский режиссер в своих постановках вкладывал особый смысл в музыкальное оформление, так как считал, что «музыка наделена способностью постигать сущность явлений с гораздо большей полнотой, нежели разум, что музыка <...> намного превосходит рациональные и логические категории, что ей принадлежит в иерархии искусств недостижимо высокое место»⁷¹². Эти идеи он

⁷¹⁰ Станиславский К.С. Указ. соч. – С.138.

⁷¹¹ Там же. – С.176-177.

⁷¹² Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. – Л., 1989. – С.27.

заимствовал, по словам И.Д. Гликмана, «из концепции философа Шеллинга, Гофмана и других немецких романтиков»⁷¹³. Именно Гофман, который сам был музыкантом, утверждал, что музыка более понятна человеку, чем все остальные виды искусств, что она возвышает его душу, позволяет «...почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты и повседневной жизни...» (Гофман, т. 1, с. 55). В письме Б.В. Асафьеву от 9 января 1928 года В.Э. Мейерхольд 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»⁷¹⁴.

Мейерхольд обращал особое внимание и на декорации, поэтому использовал вместо сценического макета оформленные декоративные панно, так как верил, что это позволит ему более точно выразить красоту и поэзию на сцене. В этом он следует идеям Гофмана, который утверждал значимость оформления сцены для постановки пьес: «А Вам, господин декоратор, я посоветую еще, мимоходом, рассматривать кулисы не как неизбежное зло, а напротив, как главное дело и каждую из них по возможности считать самодавяющим целым...» (Гофман, т. 1, с. 80)

Важной частью идей Гофмана является понятие маски, за которой скрывается истинное лицо героя. Его герои часто дwoятся, как, например, в новелле «Принцесса Брамбилла», романе «Эликсиры дьявола» и других. Мейерхольд вслед за Гофманом считает, что маска в отличие от актера дает более глубокое, двойственное прочтение героя. Например: «Арлекин – придурковатый простака, слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком. Но смотрите, что скрывает под собой его маска? Арлекин – могущественный маг, чародей и волшебник, Арлекин – представитель инфернальных сил. Маска способна скрыть под собой не только два столь противоположных образа. Два лика Арлекина – два полюса. Между ни-

⁷¹³ Там же. – С.27.

⁷¹⁴ Мейерхольд В.Э. Переписка 1896 – 1939. Указ. соч. – С.275.

ми бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков <...> Маска порождает двойников»⁷¹⁵.

Центральное место Мейерхольд в своем творчестве отводит гротеску, мастером которого он называл Гофмана. При этом немецкого романтика он считает одним из родоначальников трагического гротеска и обращает внимание на то, что в сценическом гротеске, как в гротеске Гофмана, значительным является *мотив подмены*⁷¹⁶.

Режиссер приходит к выводу, что смотреть на мир так, как смотрел на него Гофман, и каким видит его Метерлинк, значит смотреть на него как на театр марионеток: «Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни»⁷¹⁷. Мейерхольд полагает, что без кукольности невозможно полно выразить ироническое начало: «Для того, чтобы сгустить ироническое свое отношение к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток, но не только он. Если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора еще какими-нибудь средствами, не только слепым подражанием марионетке, это было бы не менее значительно»⁷¹⁸. Именно Гофман в своем очерке «Необыкновенные страдания директора театра» создает образ идеального театра, где лучшие актеры – это марионетки: «...И Серый увидел множество марионеток, самых изящных и складных из всех, которые он когда-либо видел!» (Гофман, т.1, с. 461) Вслед за Гофманом Мейерхольд уподобляет актера произведению искусства – барельефу, статуе, кукле. В итоге русский режиссер провозглашает принцип театральной игры гротеска: «Для того, чтобы почувствовать себя по-настоящему и заиграть в духе гротеска, <...> нужно, чтобы актеры не только внешним образом походили на зверя или птицу, а чтобы они задурили, чтобы зажили так, как соответствует этим нечеловеческим существам»⁷¹⁹.

⁷¹⁵ Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть 1. Указ. соч. – Т.1. – С.220

⁷¹⁶ Там же. – Т.1. – С.161-162.

⁷¹⁷ Там же. – Т.1. – С.250.

⁷¹⁸ Там же. – Т.1. – С.250.

⁷¹⁹ Мейерхольд В.Э. Лекции 1918-1919. Указ. соч. – С.142.

Центральной частью буффонады Мейерхольда стали гофмановские зеркала. Дапертутто – герой новеллы Гофмана «Приключения в ночь под Новый год» похищал отражения людей. Зеркальность отличает построение художественного пространства произведений Мейерхольда. По словам И. Уваровой, «перед нами усложненная магия зеркал, множащая, собирающая, проявляющая дробные отражения невидимого. Кажется, эти зеркала, сложившиеся в определенную систему, явят собой очередное подобие символа»⁷²⁰. Двойственностью, созданной с помощью зеркал, отличаются и портреты Мейерхольда: у А.Я. Головина Всеволод Эмильевич отражается в зеркале, а у Б.Д. Григорьева фигура режиссера раздваивается, выявляя иную сущность изображаемого.

Принципы нового театра Мейерхольда должны были создать условность происходящего, что и отразилось в «Балаганчике» Блока. В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд писал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»⁷²¹. Пьеса «Балаганчик» по своему характеру, по стилю и приемам отличалась от спектаклей, поставленных режиссером в эту пору. Мейерхольд создал в ней особый условный мир живописно-музыкальной гармонии. Мейерхольд увидел в творчестве Блока идеи, близкие его творческим поискам. В архиве Блока сохранилось фото Мейерхольда со словами: «Александра Александровича Блока я полюбил еще до встречи с ним. Когда расстанусь с ним, унесу с собой любовь к нему прочную навсегда...» Блоку понравилась постановка «Балаганчика», по этой причине поэт ко второму изданию своей пьесы добавил: «Посвящается Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду»⁷²². Мейерхольд играл Пьеро в пьесе сам. Образ, созданный им, был правдив и трагичен. По словам Н.Д. Волкова, мейерхольдовский Пьеро – «весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали <...> какой-то колющий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерз-

⁷²⁰ Уварова И.П. «Балаган вечен»: Об эссе Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди «Балаган» // Вопросы театра / PROSCAENIUM, 2009. N 1/2 (январь - июнь). – С.281.

⁷²¹ Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть 1. 1891-1917. – М., 1968. – Т.1. – С.103.

⁷²² Блок А.А. Письма к жене // Серия: Литературное наследство АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького – М., 1978. – Т.89. – С.396.

кий. Он был проникнут внутренней болью, горьким чувством одиночества, непонятности и покинутости»⁷²³. В постановке пьесы Блока Мейерхольдом отражается гофмановская идея синтеза искусств (была намеренно обнажена вся механика сценического действия). Этому способствовали декорации художника Н.Н. Сапунова, построившего на сцене вторую сцену – маленький «театрик», который имел свои подмости, свой занавес. Верхняя часть этого театрала не была прикрыта, и веревки и проволоки оказывались на виду у зрителя: «Когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»⁷²⁴. В «Балаганчике» Мейерхольд использовал прием «театр в театре», так как кукольный театр располагался на сцене. Актеры играли кукол, двигались и говорили как куклы, кроме того, из кулис показывались руки «кукловода», который словно управлял невидимыми нитями». Как отмечает И.П. Уварова, «в символизме тема марионетки отразила идею зависимости, несвободности личности от социума, от самой природы человека, от всего. Нитей много, если что-либо способно освободить людей от этих зависимостей, то только искусство»⁷²⁵. По мнению Т.М. Родиной, «в «Балаганчике» действие развивается на трех уровнях: мечты, обыденности и того разрушительного самоотрицания, страшная сущность которого выступает у Блока в некоторой близости к романтической «гофмановской» традиции, как проявление адских, смертоносных сил»⁷²⁶. Действительно, пьеса Блока наполнена глубинными смыслами, понимание которых во многом обусловлено именно гофмановской традицией, восходящей к его новелле «Принцесса Брамбилла» и пьесе «Принцесса Бландина». Произведения имеют одноименных персонажей из *commedia dell'arte*, общие сюжетные переключки, а также их объединяет мотив двойничества.

В основе пьесы Блока лежит романтический гротеск, который, по мнению Мейерхольда, Блок заимствовал у Э. По и Гофмана. Русский поэт привносит в

⁷²³ Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. – М.; Л., 1929. – Т. I. – С.280.

⁷²⁴ Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть 1. 1891-1917. – М., 1968. – Т.1. – С.15.

⁷²⁵ Уварова И.П. Кукла Мейерхольда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml>.

⁷²⁶ Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века. – М., 1972. – С.137.

пьесу драматизм, основанный на идее механизации жизни. По мысли автора, жизнь стала искусственной, но страдания человека в ней – настоящие. Конфликт кукольного и человеческого у Блока достигает максимально трагического звучания. Блок в письме В.Э. Мейерхольду дает рекомендации о том, как лучше показать драматизм переживаний Пьеро через движения: «Пусть он говорит еще проще, но и призывнее, хотя и деревянно, и пусть чертит круг перед нею *по земле* мечом еще более длинным и матово-серым, как будто сталь его покрылась инеем скорби ...»⁷²⁷

Блоковский «Балаганчик» перекликается и с пьесой Гофмана «Принцесса Бландина», где актеры взбунтовались против ролей, которые они играют. В их протесте звучит важная для Гофмана, а затем и для Блока, проблема слияния маски и лица, которая стала частью его проблемы двойничества. По мнению Гофмана, искусно сыгранная роль не проходит бесследно для актера, она способна трагически отразиться на его жизни. Мейерхольд вслед за Гофманом считает, что метод «переживания» вреден для актера, так как он может привести к психическим нарушениям. Этому методу игры он противопоставлял свой – «биомеханический», суть которого в точном выполнении физических движений и ракурсов тела.

Значение драмы «Балаганчик» трудно переоценить, она имела большой успех в литературных кругах, благодаря ей в русскую литературу вошла итальянская комедия масок, которая стала важной проблемой эстетики начала XX века, а также создала моду на куклы и маски. Уварова пишет, что «кажется, как раз после “Балаганчика” в богемном Петербурге началось поветрие. Слово “кукла” стало самым распространенным в словаре эстетов. Сказать о даме – кукла – сделать комплемент»⁷²⁸.

После успеха «Балаганчика» Мейерхольд продолжил кукольную тему, поставив «Дон-Жуана» Мольера в виде марионеток. Благодаря новому методу рус-

⁷²⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Указ. соч. – Т.8 – С.171.

⁷²⁸ Уварова И.П. Кукла Мейерхольда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml>.

ский режиссер приходит к новому прочтению образа Дон Жуана в литературе: «Дон Жуан для Мольера – лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях, и перед коварной женой»⁷²⁹. Затем Мейерхольд поставил первую в России драматическую пантомиму А. Шницлера «Шарф Колумбины», сложность и значимость которой заключалась в том, что все в ней выражалось через движение – и текст, и подтекст. Преимуществом пантомимы как жанра было то, что в ней лучше всего на сцене получался романтический гротеск. 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 (например, постановка “Исправленного чудака” М.А. Кузмина по мотивам истории доктора Коппелиуса – “Песочный человек”), шницлеровская пантомима “Шарф Колумбины”, опыты по реконструкции комедии дель арте, гофмановские мотивы в “Дон Жуане” и “Маскараде”⁷³⁰. В 1916 году Мейерхольд принимает активное участие в создании нового театра «Привал комедиантов», в котором зрительный зал был расписан Судейкиным и получил название «Зала Карло Гоцци и Эрнеста Теодора Амадея Гофмана». По свидетельству театрального критика Н.Д. Волкова, «Художественной частью должен был заведовать Доктор Дапертутто. Для него Судейкин сделал эскиз костюма, в котором Доктор Дапертутто приветствовал бы гостей. Это был “розовый атласный камзол с серебряными пуговицами, синий плащ, лакированная треуголка с плюмажем, маска-клюв, закрывающая лоб и часть носа”⁷³¹. В репертуар этого театра были включены «Шарф Колумбины» Шницлера, «Кот в сапогах»

⁷²⁹ Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть 1. 1891-1917. – М., 1968. – Т.1. – С.222.

⁷³⁰ Титова Г. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна: Учебное пособие. – СПб., 2006. – С.25.

⁷³¹ Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. – М.; Л., 1929. – Т.2. – С.430.

Тика, намечались пьесы Клоделя, Метерлинка, Стриндберга, Миклашевского, М. Кузмина и других.

Влияние Гофмана проявилось и в поздних постановках Мейерхольда, на что указывали его современники. Так, К. Острожский в «Новом времени» 25 октября 1917 года пишет о постановке Александринского театра комедии-шутки А.В. Сухово-Кобылина «Расплюевские веселые дни» («Смерть Тарелкина»): «Г. Мейерхольд, ставивший “Смерть Тарелкина”, усмотрел в ней нечто от Гофмана и от его фантастики. Я бы сказал, что г. Мейерхольд обнаружил чутье и ловкость, потому что налет фантастики только и в состоянии хотя несколько примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений карикатур»⁷³². Гофмановские традиции в постановке «Смерти Тарелкина» увидел и В.Н. Соловьев («Жизнь искусства», 1924, № 25): «В “Смерти Тарелкина” видимая реальность уступает место кажущейся, и комические персонажи пьесы, возникшие у Сухово-Кобылина не без влияния рассказов Гофмана и романов Жана Поля, принимают очертания кошмарных образов русской фантастики»⁷³³. В своей статье В.Н. Соловьев особенно подчеркивал гротескные элементы самой пьесы, которые позволяли режиссеру быть на грани между комическим и трагическим, как у Гофмана, что придавало спектаклю ощущение двойственности⁷³⁴.

Уриэль в статье «Левый фронт» или эксцентрический парад («Смерть Тарелкина»)» («Известия», 1922, 2 декабря) также признает гофмановские черты в «Смерти Тарелкина»: «Полубыт, полуфантастика, насыщенная гофманщиной, трагически-жуткая пьеса Сухово-Кобылина была преподнесена В.Э. Мейерхольдом в плане вульгарной буффонады с исполнителями ниже среднего и большей частью плохими»⁷³⁵. А.Б. Ромашов в постановке «Доходного места» Островского в Театре Революции («Известия», 1923, 25 мая) в Юсове увидел образ гофмановского доктора: «...соединение самостоятельных и не вяжущихся друг с другом элементов:

⁷³² Мейерхольд в русской театральной критике: 1920-1938. Указ. соч. – С.374.

⁷³³ Там же. – С.376.

⁷³⁴ Там же. – С.73.

⁷³⁵ Мейерхольд в русской театральной критике: 1920-1938. Указ. соч – С.59.

непонятного конструктивистического оформления, гофмански-фантастического характера пьесы»⁷³⁶.

На фантастику в стиле Гофмана критики обратили внимание в постановке «Пиковой дамы» Мейерхольда. Так, К. Державин в статье «Тема спектакля Мейерхольда» («Рабочий и театр», 1935, № 4) пишет: «В повести, сквозь ее иронический реализм и гофмановскую фантастику, звучит типичный для Пушкина этих лет мотив социального отщепенчества»⁷³⁷.

Можно заключить, что Мейерхольд в процессе создания условного театра, опирается на гофмановскую эстетику, из которой он заимствует ряд важнейших черт: живописно-музыкальную гармонию, осмысление механизации жизни и человека, двойничество и кукольность, романтическую иронию и гротеск. Многие символисты были вовлечены в процесс обновления русского театра, поэтому формирование символистской эстетики перекликалось с театральными поисками режиссеров. Новаторская постановка драмы «Балаганчик», созданная по новым принципам, способствовала актуализации гофмановских образов и мотивов в литературе, а также вызвала общую моду на арлекинаду.

Таким образом, «гофмановский комплекс» и театральная эстетика немецкого писателя отразились в лирических и драматических произведениях символистов: Вл. Соловьева, А. Белого, А. Блока, а также в некоторых пьесах Л. Андреева и оказали влияние на процесс реформирования русского театра в целом на рубеже XIX–XX веков. Это происходит в связи со сходством многих эстетических и философских идей романтизма и символизма, а также близостью мироощущения немецкого писателя и русских символистов.

Драматическое творчество Вл. Соловьева становится первым этапом, когда идейно-тематический «гофмановский комплекс» начинает осознаваться как единое целое. Сходные с Гофманом образы и мотивы у Соловьева (лилия, образ мифологического сада, анималистические образы), созданные сквозь призму ирони-

⁷³⁶ Там же. – С.96.

⁷³⁷ Там же. – С.443.

ческого начала, под влиянием гофмановской иронии и гротеска, делают автоиронию, кукольность и буффонаду актуальными стилистическими приемами символистов, которые увидели в них новый способ отражения реальности.

Важную роль в формировании «гофмановского комплекса» сыграла и лирика символистов, в большей степени Блока и Белого. Это происходит преимущественно в момент их тесной дружбы и увлечения романтическо-мистическими ожиданиями прихода Вечной Женственности. В период же разочарования в идеале в творчестве обоих поэтов появляется ирония, которая по стилю близка немецкому романтику. «Гофмановский комплекс» становится важным элементом теории символа Белого, а также его «Симфоний» и отражается в попытке соединить в одно целое музыку, слово и ритм (идее синтеза искусств).

«Гофмановский комплекс» находит воплощение и в драматическом творчестве А. Блока. Сначала в трилогии «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», которая имеет романтические истоки по определению самого поэта, а затем в драмах «Песня судьбы» и «Роза и Крест». В трилогии Блока «гофмановский комплекс» реализуется как единое целое: синтез искусств, проблема механизации жизни и человека, проявившаяся в образах маски, куклы, двойника, выражают проблему равнодушия к человеку в современном мире, где люди превращаются в ходячих мертвецов или кукол. В драме «Балаганчик» Блок вслед за Гофманом продолжает традиция мифологизации в литературе персонажей *commedia dell'arte*. Важным элементом блоковского стиля в лирической трилогии становятся романтическая ирония и гротеск, которые трансформируются в разрушительную иронию и превращаются в автоиронию – форму насмешки над собственными идеалами.

В основе драмы «Песнь судьбы» Блока лежит оппозиция Европа – Россия, которая проявляется в проблеме механизации культуры и человека, где человек утрачивает ценность на фоне автоматов, попадает под их влияние, превращаясь в куклу. Образ песни, которую поет Фаина, становится частью мощной природной стихии, которая способна пробудить душу человека. Этот образ найдет продолжение в драме «Роза и Крест», где Блок вслед за Гофманом поднимает проблему

подлинного (идущего от сердца) и ложного (основанного на традиционных штампах) искусства. Гофмановский прием двойничества в драме «Роза и Крест» становится смыслообразующим элементом.

Черты романтической эстетики нашли отражение и в творчестве Л. Андреева, который еще в ранних рассказах обращается к романтическим приемам в поисках собственного стиля, а в драматическом творчестве эти приемы в виде «гофмановского комплекса» отражаются в драмах «Царь-голод», «Жизнь Человека», «Черные маски». В пьесах Андреева находит яркое воплощение идея живописно-музыкальной гармонии, так как он мастерски сочетает музыку, живопись и элементы пластики. Его пьесы наполняются символическими звуками, образами и аллегориями. Андреев одним из первых использует музыку как действующего персонажа. Проблема механизации человека и общества проявляется в появлении приема одушевления не только неживых предметов, но и абстрактных понятий. Романтическая ирония у Андреева отражается в образах смеха, хохота, безумия, танца и порой доходит до абсурда.

«Гофмановский комплекс» оказывает влияние не только на поэтов и драматургов, он становится также частью новых театральных теорий. Так гофмановская идея синтеза искусств, продолженная Р. Вагнером и Вл. Соловьевым, внесла значительный вклад в развитие нового типа драмы и отразилась в театральной эстетике В.Э. Мейерхольда, А. Белого и Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Н. Евреинова и других.

Заключение

Немецкий романтик Э.Т.А. Гофман благодаря неповторимому стилю и актуальной проблематике своих произведений стал одним из самых значимых писателей в России 30-х – 40-х годах XIX века. Это проявилось в подражании и попытке переосмысления Гофмана в литературном творчестве (В.Ф. Одоевский, А.Погорельский, Н.А. Полевой, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский и др.), а также во влиянии его на развитие культурного быта русского общества.

Популярность немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана в русской литературе XIX века способствовала формированию «гофмановского текста русской литературы» (сверхтекста), который включает ряд устойчивых элементов: характерные для произведений Гофмана сюжеты (вероотступничества, раздвоение героя, замещение человека куклой, сюжет художника), образы (кукла, двойник, автомат, маска, образы комедии дель арте), специфическую проблематику (утрата собственного «Я», проблема «подлинного» и «ложного» искусства, проблема механизации человека и общества), литературные приемы («одушевления неживого», «удвоения действительности») и особые стилистические черты гофмановского художественного мира (мифологизация, карнавализация, романтическая ирония и гротеск), мифологизация в русской культуре XIX – начала XX веков образа самого Э.Т.А. Гофмана, а также образов его персонажей.

Процесс формирования «гофмановского текста русской литературы» имеет несколько этапов. На первом «домифологическом» этапе (30-40 е годы XIX века), происходит первичная рецепция гофмановских текстов, основанная на подражании Гофману. В художественных произведениях русских писателей появляются гофмановские цитаты, образы (куклы и двойники, зеркальные образы) и стилистические приемы (ирония и гротеск).

В эпоху предсимволизма интрес к Гофману возобновляется в творчестве А. Толстого, а затем Вл. Соловьева, З.Гиппиус, в произведениях которых гофмановские черты получают системное воплощение в виде «гофмановского комплекса», что знаменует собой мифологический этап в развитии «гофмановского текста русской литературы» (конец XIX века – начало XX). Этот этап характеризуется

формированием устойчивых образов, архетипов и мифологем, восходящих к гофмановскому творчеству.

«Гофмановский комплекс» – это логический концепт, который характеризуется целостностью воспроизводимого содержания, и включает в себя основные черты гофмановской поэтики: синтез искусств («Крейслериана I», «Крейслериана II», «Фантазии в манере Калло»), романтическую иронию и гротеск («Золотой горшок», «Крошка Цахес»), психологизм («Эликсиры дьявола»), проблему механизации жизни и человека, которая проявляется образах в маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, подменяющих человека («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»), образе-символе зеркала, которое создает другую реальность и множит сущности, и символе глаз, который помогает различать «живое» – «неживое» («Песочный человек»).

Гофмановская стилистика, преломленная через литературную традицию Гоголя, Достоевского, Одоевского, Погорельского, в первую очередь проявляется в творчестве Ал. Толстого. В отрывке «Амена» русский писатель переосмысливает проблему христианства и язычества, развивая сюжет отступничества от веры, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола». В рассказе А. Толстого «Упырь» гофмановские черты получают комплексное выражение в виде: двойничества, игры с читателем, иронического начала, приема «одушевления неживого», которые стали частью толстовского художественного метода. В «Шуточных пьесах» Вл. Соловьев в качестве основного приема своих произведений использует иронию и гротеск, которые проявляются в автоиронии, кукольности и буффонаде и тем самым способствует активизации всего комплекса.

Вслед за А. Толстым и Вл. Соловьевым «гофмановский комплекс» был подхвачен и переосмыслен другими писателями В. Брюсовым, А. Белым, А. Блоком, Л. Андреевым, что стало новым этапом в формировании гофмановского текста русской литературы – этапом трансформации гофмановского мифа (начало XX века), который связан с активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем.

Идейно-тематический «гофмановский комплекс» на рубеже XIX-XX веков находит воплощение у символистов в первую очередь в произведениях малой прозы: в цикле рассказов Гиппиус «Зеркала» (1898), Брюсова «Земная ось» (1901-1907), рассказе Белого «Рассказ № 2», в некоторых ранних рассказах Андреева («Мысль», «Смех», «Стена» и др.), где писатели в поисках собственного стиля используют романтические образы и стилистику, которые помогают показать человека, находящегося на грани между миром реальным и ирреальным. Стремление героев создавать другую реальность символизирует одиночество современного человека и отражает общую тенденцию механизации современного общества.

Первая попытка комплексного осмысления гофмановской проблематики и образов восходит к З. Гиппиус, которая в цикле рассказов «Зеркала» преломляет традиционную романтическую оппозицию: мир реальный – мир идеальный, превращая ее в оппозицию мир: «живой» и мир «мертвый», где элементы меняются местами, как в рассказе «Живые и мертвые». У Гиппиус смерть воспринимается как избавление от гнетущей реальности в мире, где «живое» утрачивает свою ценность, попадая в зависимость от «неживого», искусственного.

В период с 1898 по 1907 года «гофмановский комплекс» воспроизводится и в малой прозе других символистов В. Брюсова, А. Белого, Г. Чулкова, а также Л. Андреева, в произведениях которых проявляется весь комплекс целиком или отдельные его элементы, которые актуализируют семантическое ядро всего комплекса. Например, в «Рассказе № 2» А. Белого феномен двойничества, лежащий в основе рассказа, активизирует другие элементы гофмановского комплекса: двоемирие, образ зеркала, мотив безумия, романтическую иронию. Однако писатель воспринимает эти образы по-своему. Безумие становится формой ухода от реальной действительности, которая убивает в человеке душу, превращая его в автомат. Двойник же воспринимается им как друг, которого он лишен в жизни. Мир, созданный героем (идеальный), уводит его от действительности и кажется ему более живым и осязаемым, чем мир реальный.

Писатели-символисты, наследуя традицию немецкого писателя, переосмысливают элементы «гофмановского комплекса». Механизация общества порождает в человеке эгоизм, желание управлять судьбами других (Андреев «Мысль», Брюсов «Первая любовь», «Когда я проснулся...») или вызывает крайнюю форму одиночества. Чтобы избежать этого одиночества, человек создает себе другой мир, где вещи заменяют человека (Брюсов «Бемоль», Гиппиус «Луна»), в результате происходит «удвоение действительности».

Утрата грани между реальностью и вымыслом, как правило, заканчивается для человека трагически (В. Брюсов «В зеркале», «Когда я проснулся...», Л. Андреев «Мысль» и другие). Герои стремятся уйти от повседневной жизни, погружившись в новый, созданный ими мир. Однако этот путь оказывается ложным, так как происходит потеря связи с реальностью, неразличением мира здешнего и нездешнего и как результат – безумие, которое становится символом утраты души (душевная болезнь).

Символисты заимствуют и гофмановский прием одушевления предметов, который проявился в оппозиции «живое» – «неживое», где элементы меняются местами: живое изображается «неживым», а «неживое» начинает жить своей жизнью. Дальше всех в этом направлении идет Андреев, который не только делает этот прием в своих рассказах смыслообразующим (рассказ «Молчание»), но и расширяет его семантику, одушевляя и абстрактные понятия (молчание, ложь, мрак). Доминантным образом оппозиции «живое» – «неживое» у символистов является образ куклы. Гофман создавал образы кукол и автоматов, которые вмешивались в жизнь человека («Автоматы», «Песочный человек»). Русские писатели усиливают этот аспект, у них сами люди превращаются в бездушных кукол (Андреев «Большой шлем»). И только глаза, как у Гофмана («Песочный человек»), помогают рассмотреть подлинную сущность человека (Л. Андреев «Мысль»). Вместе с тем у символистов наблюдается тенденция рассматривать стекла, очки как способ закрыться, спрятаться от внешнего мира.

«Гофмановский комплекс» нашел продолжение и в романах символистов: Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», Брюсова «Огненный

ангел», Ф. Сологуба «Мелкий бес» и А. Белого «Петербург», где он трансформировался в новом типе модернистского романа – синтетического, на формирование которого оказали влияние «Эликсиры дьявола» Гофмана, который выступает для них как предтекст. В романах символистов основные элементы «гофмановского комплекса» находят отражение, однако смысловое наполнение их меняется. Двоемирие превращается в многомирие, которое создается за счет расширения сознания героев и временного пространства или с помощью принципа зеркальности, как у Белого в романе «Петербург» и у Сологуба «Мелкий бес».

В символистских романах, как правило, границы между мирами стерты, поэтому персонажи романов двойственны. Двойничество переходит во множественный раскол личности, отражая проблему разорванности человеческого сознания, что проявляется в появлении многочисленных двойников – отражений героев. Например, у Сологуба двойниками Передонова являются и Пыльников, и Володин, и сама Недотыкомка. У Белого Николай Аполлонович превращается в красное домино, Софья Петровна – в японскую куклу. Двоение у символистов отражается и на текстовом уровне композиционно в виде «разломов», «разрывов», «обломков», «кусков», как в романе В. Брюсова «Огненный ангел» и А. Белого «Петербург».

В эпоху Серебряного века человек уже предстает как духовно мертвый, как кукла, либо пытается скрыть еще живую душу за маской, костюмом, чтобы не утратить ее в обществе, где вокруг мертвецы и куклы. Жизнь превращается в маскарад. Последствием этого явления становится власть маски, костюма над человеком, которые начинают им управлять, как красное домино Николая Апполоновича в романе «Петербург» или женский костюм Саши Пыльникова в романе «Мелкий бес». Герои романов заражены пошлостью и равнодушием, их безумные мысли начинают доминировать над героем, что становится причиной их сумасшествия или преступления. Авторы чаще всего акцентируют внимание на процессе деградации личности, как в романах А. Белого «Петербург» и Ф. Сологуба «Мелкий бес», а не на возрождении, как у Гофмана в «Эликсирах дьявола». В связи с этим большое значение приобретает образ-символ глаз, который служат способом рас-

познавания сущности человеческой души (Передонов боится чужого взгляда, поэтому прячет свои глаза под очками, а картам вырезает глаза).

Символисты унаследовали от романтиков, и в частности от Гофмана, и иронию, превратив ее в структурно-организующий принцип в произведении. Они позиционируют «разрушительный» тип иронии, который доходит до злого гротеска, становится высшей формой насмешки над миром и самим собой, превращая объект иронии в злую карикатуру, как у Ф. Сологуба и А. Белого. Например, Белый часто делает акцент на отдельных частях тела (череп, ухо, рот), или изображает человека как мертвеца, куклу, автомат, чудовище. Сологуб создает гротескный образ Недотыкомки, которая олицетворяет собой абсолютное зло.

Увлечение символистов идеей синтеза искусств отражается в структуре романов символистов, например, в «Петербурге» звуковые лейтмотивы сопровождают сцены, связанные с судьбами главных персонажей романа. Приобретают большое значение ритм, звукопись повествования, а также художественный колорит (сочетание форм, красок).

Восходящий к Гофману прием интертекстуальности, который характеризуется вмешательством чужого произведения в сюжет нового (Гофман «Разбойники») проявился в произведениях русских писателей в авторской «игре» с «чужим текстом», когда автор вступает в полемику с другим писателем по поводу толкования того или иного сюжета (Брюсов «Огненный ангел») или по-новому воспринимает традиционные в литературе образы (Д. Мережковский «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»). Эта специфическая гофмановская нарративная традиция также находит у символистов продолжение в автобиографическом подтексте, который переносит реальные образы и сюжеты в произведение, где происходит проживание реальности в тексте или, наоборот, текста в реальной действительности (Брюсов «Огненный ангел», Белый «Рассказ №2»).

«Гофмановский комплекс» отразился и в лирике символистов, особенно у Блока и Белого в связи увлечения романтически-мистическими ожиданиями появления Вечной Женственности. Разочарования в идеале способствуют возникновению в их творчестве образов «страшного мира»: инфернальных героев, марио-

неток, двойников, которые угрожают лирическому герою, а также сопровождаются появлением разрушительной иронии. Глубинное восприятие немецкого романтика проявляется в собственном художественном мире Белого, в виде отдельных гофмановских образов и мотивов, а также на уровне поэтики, сборниках стихотворений «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», в цикле сказок «Королевна и рыцари». В большей степени «гофмановский комплекс» отразился в «Симфониях» Белого, в основе которых лежит принцип синтеза искусств. Белый стремился создать новый жанр в литературе, который строится на сочетании литературного текста и структурных канонов музыкального произведения.

«Гофмановский комплекс» находит воплощение и в драме Серебряного века, где начинает звучать еще ярче, отчасти благодаря сценическим возможностям театрального искусства. Центральной проблемой символистской драмы становится проблема механизации человека и культуры, которая проявляется в разных вариантах. Во-первых, в появлении арлекинады (традиция *commedia dell' arte*), как реакции на механизацию общества. Блок считает, что в современном мире люди забыли о тонких переживаниях души, поэтому маски стали способом спрятаться от разрушительного воздействия «неживого» на человека. Эта проблема звучит в трилогии Блока «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», где царит атмосфера разочарования, безнадежности, которая усиливается с помощью гофмановских образов (маска, кукла, марионетка и двойник) и стилистических приемов (романтическая ирония и гротеск). Блок стал одним из последователей гофмановского понимания мира, как театра марионеток, а постановка его драмы «Балаганчик» способствует появлению моды на арлекинаду в литературе, театральном искусстве и культурном быте.

Другим вариантом выражения проблемы механизации общества в эпоху Серебряного века становятся образы автоматов, как у Блока в драме «Песня Судьбы» и Л. Андреева «Царь-Голод», которые угрожают человеку или уже поработили его. Проблема механизации общества проявляется и в других пьесах Л. Андреева: «Жизнь человека» и «Черные маски», которые близки к символизму. Многочисленное раздвоение, смена масок и ролей приводит к обезличиванию че-

ловека, превращению его в куклу-марионетку. И решается эта проблема через описание внутреннего разлада души человека, теряющей свою целостность среди бесчисленных масок, которые пытаются им управлять.

Другим элементом «гофмановского комплекса» в символистских драмах является идея живописно-музыкальной гармонии. И Блок, и Андреев мастерски сочетают 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, который помогает ему усиливать эффект воздействия на зрителя. Идея «музыкальной» организации повествования в произведении стала важной точкой пересечения взглядов Андреева и Гофмана.

Проблема механизации общества в драматургии Блока пересекается еще с одной проблемой, восходящей к Гофману, – Человек и Художник, которая реализуется в драме «Роза и Крест» через оппозицию «подлинное» искусство – «ложное». У Блока, как у Гофмана, в новелле «Состязания певцов», противопоставляются два типа песен: песня Гаэтана, идущая от сердца («подлинное искусство») и песня Алискана, основанная на подражании («ложное искусство»).

В символистских драмах нашли продолжение романтическая ирония и гротеск, которые стали важной частью гофмановского стиля. Сначала Вл. Соловьев в «Шуточных пьесах» использует иронию и гротеск в качестве основного стилистического приема, затем Блок переосмысливает романтическую иронию. Произведения Гофмана как источник иронии занимают особое место в творчестве Блока. Иронию гейневского типа поэт называл «болезнью века» и признавал ее неизлечимость, «созидательную» иронию он считал необходимостью, лекарством от злой иронии. Блок, усвоив гофмановский тип иронии, придает ей драматический оттенок.

Андреевская ирония, переходящая в злой гротеск, усиливает отрицательные стороны происходящего, не давая героям надежды и тем самым создавая эффект всеобщей трагедии («Жизнь человека»). Гофмановский прием «одушевления неживого» у Андреева трансформируется в попытку символически изобразить внутренний мир человека с его страхами и раздвоенным сознанием. Следствием

этого безумного мира является образ двойника, который символизирует расщепление души героя.

Символисты, активно используя «гофмановский комплекс» в своем творчестве и литературном быте, оказали влияние и на процесс реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков. Гофмановская идея синтеза искусств, которую он разрабатывал в своих синтетических постановках («Маска», «Веселые музыканты», «Шутка, хитрость и месть») и размышлениях о театре («Необыкновенные страдания дитректора театра», «Крейслериана I» и «Крейслериана II»), внесли значительный вклад в развитие нового типа драмы, отразившись в театральной эстетике В.Э. Мейерхольда, А. Белого и Вяч. Иванова, Н.Н. Евреинов.

В эпоху Серебряного века одна из главных проблем современного мира механизации человека и общества в творчестве символистов отражается в мифологизации персонажей *commedia dell'arte*, которые часто символизируют двойников лирического героя. Гофман стал одним из первых, кто поставил куклу-марионетку выше актера, а также способствовал появлению принципа «условности» в театре. Кукольность и марионеточность захватывают русский театр и проявляются в теории символистского «театра-храма» А. Белого, «условного театра» Мейерхольда, «соборного театра» Вяч. Иванова, театра «одной воли» Ф. Сологуба. Гофмановские ирония и гротеск становятся непременным атрибутом большинства эстетических концепций Серебряного века, их используют в своем творчестве В.Э. Мейерхольд, Вл. Соловьев, А. Блок, Н.Н. Евреинов и другие. Следует отметить, что изучение роли «гофмановского комплекса» в театральном искусстве является перспективным направлением не только в литературном, но и в культурологическом смысле, так как это будет способствовать более глубокому осмыслению основных тенденции в процессе реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков.

Кроме того, дальнейшее изучение «гофмановского комплекса» в литературе Серебряного века также представляется весьма актуальным, так как позволяет обнажить общность проблематики этого периода (проблема механизации искусства и жизни, противопоставление России и Запада, утрата самоидентичности и

др.), а также специфику осмысления этих проблем в индивидуально авторских системах. «Гофмановский комплекс» помогает отследить особенности процессов, которые шли внутри русской литературы рубежа веков: формирование новых направлений, возрождение романтических традиций, изменение традиционных и формирование новых жанров, что даст возможность пролить новый свет на развитие литературы конца XIX – начала XX веков.

Список литературы

Источники

1. Андреев, Л. Письма Л. Андреева Станиславскому и Немировичу-Данченко // Вопросы театра. Музей МХАТ. – М.: ВТО, 1966. – С. 275-301.
2. Андреев, Л.Н. Письма Леонида Андреева к А.С. Серафимовичу / Л.Н. Андреев // Московский альманах. – М.; Л.: Московский рабочий, 1926. – 328 с.
3. Андреев, Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л.Н. Андреев – М.: Художественная литература, 1990.
4. Ахматова, А. А. Собр. соч.: В 6-ти т. В 7-ми кн., 2 доп. тома / А.А. Ахматова – М., 1998 – 2005.
5. Белый, А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 главах с прологом и эпилогом / А.Белый – М.: Республика, 1994. – 462с.
6. Белый, А. На рубеже двух столетий. / А. Белый – М.: Худ. лит., 1989. – 544 с.
7. Белый, А. «Вишневый сад» / А. Белый // Весы, – 1904. – №2. – С.46-48.
8. Белый, А. Брюсов. «Огненный ангел» / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 408 - 411.
9. Белый, А. Воспоминания о Блоке / А. Белый // А Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1980.
10. Белый, А. Материал к биографии. / А. Белый // ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 16, 17 об. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=97995>
11. Белый, А. Полное собрание сочинений: в 2 т. / А. Белый – М.: Альфа-Книга, 2011.
12. Белый, А. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской. [Электронный ресурс] // Утро России. – 1907. Режим доступа: <https://mydocx.ru/5-106472.html>.
13. Белый, А. Собрание сочинений: в 8 т. / А. Белый – М.: Культурная Революция, Республика, 2010.
14. Белый, А. Начало века / Андрей Белый. – М.: Союзтеатр, 1990. – 526 с.
15. Белый, А. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – С. 528 .
16. Блок, А.А. А. Белый Переписка: 1903-1919 / А.А. Блок – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 606 с.
17. Блок, А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / А.А. Блок. – М., 1995-2003.
18. Блок, А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960-1963.
19. Брюсов, В. «Земная ось». Рассказы и драматические сцены. (1901-1906 г.) / В. Брюсов. – М.: «Скорпион», 1907. – 166 с.

20. Брюсов, В. Александр Блок / В. Брюсов // Русская литература XX века (1890-1910). – М.: Издательский дом «XXI век - Согласие», 2000. – Кн. 2. – С. 106-117.
21. Брюсов, В. Ненужная правда. По поводу Московского Художественного театра. [Электронный ресурс] / В. Брюсов // Мир искусства. 1902. – № 4. – С.32-41. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1902_nenujnaya_pravda.shtml.
22. Брюсов, В. Огненный ангел / В. Брюсов. – М.: Высшая школа, 1993. – 479 с.
23. Брюсов, В. Повести и рассказы / В. Брюсов. – М.: Сов. Россия, 1983. – 368 с.
24. Брюсов, В. Реализм и условность на сцене. / В. Брюсов // Театр. Кинга о новом театре: сборник статей. – СПб.: Шиповник, 1908. – С. 268-287.
25. Брюсов, В. Русские символисты. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=7358860.
26. Брюсов, В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. / В. Брюсов. – М.: Сов. писатель, 1990. – 720 с.
27. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Художественная литература, 1973-1975.
28. Гегель, Г.В.Ф. Сочинения: в 14 т. / Г.В.Ф. Гегель – М.; Л.: Соцэкгиз, 1929-1959.
29. Герцен, А.И. Собрание соч.: в 20 т. / А.И. Герцен. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954-1966.
30. Герцен, А.И. Мысли об искусстве и литературе: Сборник. / А.И. Герцен. – Киев. Мистецтво, 1987. – 351 с.
31. Гиппиус, В.В. От Пушкина до Блока. Люди и куклы в сатире Салтыкова. / В.В. Гиппиус – М.; Л.: Наука, 1966. – 348 с.
32. Гиппиус, З.Н. Собрание сочинений: в 7 т. / З.Н. Гиппиус. – М.: Русская книга, 2001-2003.
33. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). / Н.В. Гоголь. – М.: Изд-во АН СССР, 1940.
34. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Гослитиздат, 1959.
35. Гофман, Э.Т.А. Житейская философия кота Мура с отрывками из биографии Иоганна Крейсера в отдельных местах макулатурной бумаги. В 2-х. т. Пер. М.А. Бекетовой. – СПб., 1894. – 398 с.
36. Гофман, Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах. / Э.Т.А. Гофман. – М.: Худ. лит., 1990. – 318 с.
37. Гофман, Э.Т.А. Серапионовы братья: в 2 т. / Э.Т.А. Гофман. – М.: Navia Morionum, 1994.

38. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч.: в 6 т. / Сост. А. Ботниковой и А. Карельского. – М.: Худ. лит., 1991.
39. Гофман, Э.Т.А. Собрание сочинений: в 8 т. / Э.Т.А. Гофман. – СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1896-1899.
40. Гофман, Э.Т.А. Избр. произведения: в 3 т. / Э. Т. А. Гофман. – М.: Худ. лит., 1962.
41. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. / В.И. Даль. – М.: Цитадель, 1998.
42. Достоевский Ф.М. Об искусстве / Ф.М. Достоевский. – М.: Искусство, 1973. – 631 с.
43. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972-1990.
44. Иванов, Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. / Вяч. Иванов. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971.
45. Иванов Вяч. И. Ницше и Дионис. / Вяч. И. Иванов // Родное и Вселенское. – М.: Республика, 1994. – 427 с.
46. Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. – М.: Художественная лит, 1979.
47. Кузмин М.А. К.А. Проза и эссеистика: в 3-х т. / М. Кузмин. – М.: Аграф, 1999.
48. Кузмин, М. Дневник 1908-1915 годов./ М. Кузмин. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. – 865 с.
49. Соловьев В.С. Литературная критика. / В.С. Соловьев В.С. – М., 1990. – С.421.
50. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Вст. статья и ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 638 с.
51. Мандельштам, О. Слово и культура./ О. Мандельштам. – М.: 1987. – С. 67
52. Мережковский, Д. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы / Д. Мережковский // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001. – С. 34-42.
53. Мережковский, Д. Собр. соч.: в 18 т. /Д. Мережковский. – СПб. – М., 1911-1913.
54. Мережковский, Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). Кн. 1,2. / Д.С. Мережковский. – М.: Художественная литература, 1990. – 640 с.
55. Одоевский, В.Ф. Лучше поздно, чем никогда / В.Ф. Одоевский // Избранные музыкально-критические статьи. – М.- Л.: Худ. лит., 1951. – 120 с.
56. Одоевский, В.Ф. О литературе и искусстве. / В.Ф. Одоевский. – М.: Современник, 1982. – 233 с.
57. Одоевский, В.Ф. Пестрые сказки. / В.Ф. Одоевский. – М.: Наука, 1996. – 215 с.
58. Одоевский, В.Ф. Русские ночи. / В.Ф. Одоевский, – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1975. – 317 с.

59. Переписка З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского, Д.В. Filosofova с В.Я. Брюсовым / Российский литературоведческий журнал. – 1994. – № 5-6. – С.276-322.
60. Переписка. Андрей Белый и Иванов-Разумник. / публ., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Джона Мальмстада. – Санкт-Петербург: Atheneum: Феникс, 1998. – 733 с.
61. Северянин И.С. Полное собрание сочинений в одном томе / И.С. Северянин – М.: Альфа-книга, 2014 – 1240 с.
62. Соловьев, В.С. Предисловие к «Упырю» графа А.К.Толстого / В.С. Соловьев // Философия искусства и литературная критика. – М.: 1997. – 375-379 с.
63. Соловьев, Вл. (Предисловие) // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. – М.: Альциона, 1913. – С. 6-8.
64. Соловьев, Вл. Письма. Вл. Соловьева: в 4-х томах. / Вл. Соловьев / Под. ред. Э.Л.Радлова. – Пг.: Общественная польза, 1908 - 1923.
65. Соловьев, В. Соч. в 2-х тт. / В. Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 892 с.
66. Соловьев, В. Стихотворения и шуточные пьесы. / В. Соловьев. – Л.: Советский писатель, 1974. – 350 с.
67. Соловьев, В.Н. Театральный традиционализм. / В.Н. Соловьев //«Аполлон». – СПб.: 1914. – №4. – 185 с.
68. Сологуб, Ф.К. Мелкий бес: Роман / Ф.К. Сологуб //Вступ. статья В. Келдыша; научная подгот. текста и коммент. М. Козьменко. – М.: Худож. лит., 1988. – 303 с.
69. Сологуб, Ф.К. Собрание сочинений: в 8 томах. / Ф.К. Сологуб. – М.: НПК Интелвак, 2000-2004.
70. Толстой, А.К. Собрание сочинений: в 4 т. / А.К. Толстой – М.: Художественная литература, 1964.
71. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / И.С. Тургенев. – АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом) – М.: Наука, 1978-2014.
72. Чехов, А.П. Собрание сочинений: в 12 т. / А.П. Чехов. – М.: Гослитиздат, 1954.
73. Шекспир, У. Полное собрание сочинений: в 5 т. / У. Шекспир. – Киев, - СПб.: Ф.А. Иогансон, 1902-1903.
74. Чулков, Г. И. Годы странствий / Г. Чулков. – М.: Эллис Лак, 1999. – 861 с.
75. Цветаева, М.И. Марина Цветаева. Письма 1924-1927 / М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 2012. – с. 68.

Теоретическая и научно-критическая литература

76. Абрамович, С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» / С.Д. Абрамович // Вопросы русской литературы. – Львов: Вища школа, 1973. – Вып. 2 (22). – С. 134.
77. Авраменко, А.П. А. Блок и русские поэты XIX века / А.П. Авраменко. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 246 с.
78. Агапова, Л.А. К проблеме интерпретации образа Дон Жуана в европейской драме XX века (Э.фон Хорват, Б. Брехт, М. Гор) / Л.А. Агапова // Традиции и новаторство в зарубежном театре. – Л., 1986. – 152 с.
79. Азизян, И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А. Азизян – Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
80. Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. – М., 1980.
81. Александр Блок и мировая культура: материалы науч. конф., 14-17 марта 2000 г. / [сост. Т.В. Игошева]. – Велик. Новгород: Новгор. гос. ун-т, 2000. – 418 с.
82. Александр Блок: pro et contra: личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников: антология. – СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманист. ин-та, 2004. – 535 с.
83. Алентьева, М.А., Читао, Л.Р. Проблемы сравнительно-исторического изучения национальных литератур / М.А. Алентьева, Л.Р. Читао // Вестник Адыгейского государственного университета. – №1(152) – Майкоп: АГУ, 2015 – С. 142-145.
84. Андрей Белый. Публикации. Исследования. / [Сборник] ИМЛИ РАН; [Ред.-сост. А.Г. Бойчук]. – М.: Наука, 2002. – 363 с.
85. Андрей Белый: pro et contra: личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: антол. / [отв. ред. Д.К. Бурлака]. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2004. – 1046 с.
86. Аникст, А.А. Э.Т.А. Гофман / А.А. Аникст // Теория драмы на Западе в перв. пол. XIX века. Эпоха романтизма. – М.: Наука, 1980. – С. 82-102.
87. Аронсон, О.В. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4/1. – М., РГГУ – 2007. – С.413.
88. Арсентьева, Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Л. Андреева / Н.Н. Арсентьева // Материалы и исследования. – М., Наследие. – 2000. – С.175-194.
89. Архангельская, Ю.В. О формировании символа в стихах А. Блока / Ю.В. Архангельская // Русская речь. – 1990. – № 6. – С. 108-112.

90. Архипов, И.А. Э.Т.А. Гофман. Избранные произведения в трех томах. / И.А. Архипов // Собр. соч. Гофмана в 3 т. – М.: Госполитиздат, 1995. – Т. 1. – С. 3-13.
91. Аствацатуров, А.Е. Неповторимый образ немецкого романтизма / А. Аствацатуров // Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – С. 8 - 40.
92. Бабанов, И.К. вопросу о русских знакомствах Э.Т.А. Гофмана / И. К. Бабанов // Вопросы литературы, 2001. – С.155-171.
93. Багдасарян, В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. / [авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын]. – 2-е изд. – М.: Локид-Пресс, Рипол Классик, 2005. – 494 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=178999>
94. Барабаш, Р.И. Творчество А. Белого и Вяч. Иванова в аспекте русской теургической эстетики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Р.И. Барабаш – Москва, 2014. – 177 с.
95. Барковская, Н.В. Поэтика символического романа / Н.В. Барковская – Екатеринбург: УрГПУ, 1996. - 285 с.
96. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика./ Р. Барт – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.
97. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. / М.М. Бахтин – М.: Худ. лит., 1975. – 500 с.
98. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. / М.М. Бахтин – М.: Худ. лит., 1972. – 470 с.
99. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. / М.М. Бахтин – М.: «Художественная литература», 1990. – 383 с.
100. Башляр, Г. Избранное: поэтика пространства / Гастон Башляр; [пер.: Н.В. Кислова и др.]. – М.: РОССПЭН, 2004. – 373 с.
101. Башляр, Г. Психоанализ огня. / Г. Башляр – М., 1993. – 176 с.
102. Безродный, М.В. Из комментария к драме Блока «Незнакомка»: имя героини / М.В.Безродный. // Сборник IX. – Тарту, 1989. – С.58-70.
103. Безродный, М.В. К характеристике «Авторской мифологии» А. Блока / М.В. Безродный // Блоковский сборник. – Тарту, 1988. – С.104-108.
104. Безродный, М.В. Серпантини - кто она? / М. Безродный. // Блоковский сборник V. – Тарту, 1985 – С.46-58.
105. Бекетова, М.А. Веселость и юмор Блока / М. Бекетова – М.: Никитинские субботники, 1925 – 18 с.

106. Бекетова, М.А. Воспоминания об Александре Блоке: [сб.] / М. А. Бекетова. – М.: Правда, 1990 – 669 с.
107. Бекметов, Р.Ф. Литературная компаративистика как методологическая проблема: к эскизу научной стратегии в ракурсах новейших исканий / Р.Ф Бекметов // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. Казань: Казанский федеральный университет, 2010. – № 4 (22). – С.197-203.
108. Белецкий, А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова. / Брюсов В.Я. // Огненный ангел. Сост., вступ. ст. и комм. С.П. Ильева. – М.: Высшая школа, 1993. С.387- 412.
109. Белинский, В.Г. Полное собрание соч.: в 13 т. АН СССР, Ин-т рус. литературы – М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959.
110. Белов, С.В., Алянский, С.М. о Мейерхольде и Блоке / С.В.Белов, С.М.Алянский // Блоковский сборник III «Творчество Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С.165-167.
111. Бельбровцева, И.З., Кульюс, С.К. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст / И.З. Бельбровцева., С.К. Кульюс // Блоковский сборник XII – Тарту , 1993. – С.158-170.
112. Бельский, Л.П. Основные мотивы поэзии графа А.К. Толстого // [Соч.] Л.П. Бельского. – М.: журн. «Рус. Обозрение», 1894. – 16 с.
113. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. / М.И. Бент – Иркутск: Изд-во Иркут, ун-та, 1987. – 242с.
114. Бент, М. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции. / М. Бент // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. Вып. 1 – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.75-87.
115. Бент, М.М. Новеллистическое творчество Гофмана / М.М. Бент. – Челябинск, 1991. – 85 с.
116. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. / Александр Бенуа. – Кн. 1-3. – М.: Наука, 1990. – 711 с.
117. Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы. / Л. Бенуас – М.: Астрель, 2004. – 159 с.
118. Берберова, Н.Н. Александр Блок и его время: биография / Н.Н. Берберова. – М.: Независимая газета, 1999. – 255 с.
119. Бердяев, Н.А. Астральный роман / Н.А Бердяев // Кризис искусства. – М., Издательство Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. – 48 с.
120. Бердяев, Н.А. Кризис искусства (репринтное издание) / Н.А. Бердяев – М.: СП. Интерпринт, 1990. – 48 с.
121. Бердяев, Н.А. Смысл творчества. / Н.А. Бердяев – М.: Прогресс, 1990. – 362 с.
122. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский.– Л: Худ. лит., 1973. – 567 с.

123. Берковский, Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 478 с.
124. Берновская, Н.М. Немецкий романтизм и творчество Гофмана / Н.М. Берновская // Вестник истории мировой культуры. – М., 1961, – № 4. – С.124-134.
125. Берновская, Н.М. О романтической иронии в творчестве Э.Т.А Гофмана / Дисс. канд. фил. наук. – Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. – М., 1971. – 216 с.
126. Библиотека А.А. Блока: описание. В 3 кн. – Л.: БАН, 1984-1986.
127. Богаткина, М.Г. О формировании новой парадигмы в современной компаративистике / М.Г.Богаткина // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.). Труды и материалы.– Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.– С.302-304.
128. Богомолов, Н.А. В зеркале «серебряного века»: Русская поэзия начала XX века. / Н.А. Богомолов. – М.: О-во Знание, 1990. – 39 с.
129. Богомолов, Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н.А. Богомолов. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 549 с.
130. Боева, Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л. Н. Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Г.Н. Боева. – Воронеж: ВГУ, 1996. – 124 с.
131. Болдина Л.И. Ирония как вид комического: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Л.И. Болдина. – М. Изд-во МГУ: 1982.
132. Боров, Ю.Б. Художественные направления XX века: Борьба реализма и модернизма. / Ю.Б. Боров. – Киев: Мистецтво, 1986. – 131 с.
133. Борухов, Б.Л. Зеркальная метафора в истории культуры / Б.Л. Борухов // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С.109-116.
134. Ботникова, А. Сказка немецкого романтизма / А. Ботникова // Немецкая романтическая сказка. – М.: Прогресс, 1980. – С.5-32.
135. Ботникова, А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм /А.Б. Ботникова. – Воронеж, Воронежский государственный ун-т. 2004. – 352 с.
136. Ботникова, А.Б. О формах выражения авторского сознания в романтическом произведении («Песочный человек») / А.Б. Ботникова // Формы раскрытия авторского сознания. – Воронеж, 1986. – С. 36-45.
137. Ботникова, А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература XX века / А.Б. Ботникова // В мире Э.Т.А. Гофмана: Сб. статей. Вып. 1. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С. 158-166.
138. Ботникова, А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. К проблеме рус.- нем. литературных связей / А.Б. Ботникова. – Воронеж: Воронежский институт, 1977. – 208 с.

139. Бройтман С.Н. Из словаря «Русский символизм» / С.Н. Бройтман // Ирония. Дискурс. – Новосибирск, 2000. №8/9. – С.234-243.
140. Бройтман, С.М. Становление жанра поэмы в творчестве Блока / С.М. Бройтман // Блоковский сборник. Тезисы всесоюзной (III) конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». – Тарту, 1975. – С.28-33.
141. Брюсов Валерий. // Литературное наследство. – М.: Наука, 1976. – 85 т. – 854 с.
142. Булахова, П.В. Миф о Леонардо да Винчи в русском художественном сознании XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / П.В. Булахова. – М., 2012. – 30 с.
143. Булгаков, С. Владимир Соловьев и Анна Шмидт / С. Булгаков // Тихие думы. – М.: Республика, 1996. – С.51 - 82.
144. Бур М., Ирриц Г. Притязания разума: из истории немецкой классической философии и литературы / Бур, Ирриц. – М.: Прогресс, 1978. – 327 с.
145. Бурдина, С. В. «Полночная гофманиана» поэмы А. А. Ахматовой «Путем вся земли» / С. В. Бурдина // Вестник Московского Университета. – М., Сер. 9. Филология. – № 3. – С.121 - 128.
146. Быстров, В.Н. Раннее творчество А. Блока и античная философия / В.Н. Быстров // Александр Блок: исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб., 1998. – С.5-39.
147. Бэлза, И. Жизнь Э.Т.А. Гофмана. / И. Бэлза // Вопросы литературы. – 1977. – №4. – С. 282-288.
148. Бэлза, И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыки: Очерки. / И.Ф. Бэлза – М.: Музыка, 1985. – 200 с.
149. В мире Э.Т.А. Гофмана: Сб. статей / Гл. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – Вып. 1. – 224 с.
150. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна: Учебное пособие. / Г. Титова. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 175 с.
151. Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 2001. – 695 с.
152. Вайнштейн, Б. «Волшебные стекла Гофмана» / Б. Вайнштейн // Литературные произведения XVIII-XX века в историческом и культурном контексте. – М.: МГУ, 1985. – С.124-130.
153. Вайнштейн, О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике. Историческая поэтика. Литературные эпохи. Типы художественного сознания / О.Б. Вайнштейн. – ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 1994.

154. Вайнштейн, О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Чтения по истории и теории культуры. Историческая поэтика – М.: РГГУ, 1994. – Вып. 6 – 80 с.
155. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма. / В.В Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
156. Васильев, С.Ф. Проза А.К. Толстого: направление эволюции и контекст: Уч. пособие. / С.Ф. Васильев; М-во высш. и средн. спец. образования РСФСР – Ижевск: Изд-во УдГУ Каф. рус. и сов. лит., 1989 – 96 с.
157. Васильева, Г.М. К проблеме праздника в творчестве Гофмана / Г.М. Васильева // Романтизм: Открытия и традиции: межвузовский сборник научных трудов. – Калинин: КГУ, 1988. – С.33-48.
158. Введение в литературоведение: Учебное пособие. / Фарино Ежи. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
159. Венгеров, С. Этапы неоромантического движения / С. Венгеров // Русская литература XX века (1890-1910). – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. – Кн. 1.- С.19-64.
160. Венгеров, С.А. А. Толстой (литературный портрет). / С.А Венгеров // А.К. Толстой Полн. собр. в 4 томах. – СПб.: Издательство А. Ф. Маркса, 1907. – Т. 1. – С.3-51.
161. Венгров Н. Путь Блока. / Н. Венгров. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 415 с.
162. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский – М.: Высш. шк., 1989. – 404 с.
163. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха: В 6 т. / А.Н. Веселовский – СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1879-1891.
164. Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Материалы дискуссии – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 439 с.
165. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1976. – 511 с.
166. Виролайнен, М.Н. Петровский «парадиз» как модель Петербургского текста. / М.Н. Виролайнен // Существует ли петербургский текст? Петербургский сборник / под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – Вып. 4. – С.59–80.
167. Виткоп-Менардо, Г. Э.Т.А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Г. Виткоп-Менардо.– Челябинск: Урал LTD, 1999. – 319 с.
168. Волков, Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. / Н. Д. Волков. – М.- Л.: Academia, 1929.
169. Волков, С., Редько, Р.А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени / С. Волков, Р. Редько // В сб.: Блок и музыка. – М. - Л.: Советский композитор, 1972. – С.85-114.

170. Вопросы методологии литературоведения. – М.;Л.: Наука, 1966. – 285 с.
171. Воронина, Н.И. Становление проблематики философии музыки в русском общественном сознании середины XIX века (А.И. Герцен, Н.П. Огарев, Н.В. Станкевич, В.П. Боткин) Дисс. д. филос. наук. / Н.И. Воронина. – Саранск, 1992. – 303 с.
172. Воспоминания А. Белого о Блоке. – Берлин: Эпопея, 1995. – №2 – С.220-296.
173. Гааль М. Романтическая ирония – трансцендентальная ирония. // М. Гааль – Будапешт, 1992.
174. Габитова Р. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейер-махер. АН СССР, Институт философии. / Р Габитова. – М.: Наука, 1989. – 285 с.
175. Габитова, Р.М. Эстетика немецкого романтизма / Р.М. Габитова // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: в 6 т. – М.: Искусство, 1985. – 3. т. – С.56-83.
176. Габрар, М.А. Своеобразие концепции поэтического творчества в лирике З.Н. Гиппиус 1911-1921 гг. / М.А. Габрар // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С. Сковороди – Харків. Сер. Літературознавство., 1998. – Вип. 9(20). – С.108-113.
177. Галеев, Б.М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве / Б.М. Галеев – Казань: Издательство Казанского университета, 1987. – 264 с.
178. Гараева, Г.Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен / Г.Ф. Гараева. – М.: Диалог-МГУ, 2000. – 384с.
179. Гарин, И. Многоликий Достоевский. / И. Гарин. – М.: ТЕРРА, 1997. – 396 с.
180. Гармаш, Л.В. Мотив куклы-автомата в романах Ф.Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» / Л.В. Гармаш // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2014 вип. 3(79), частина перша, – Харьков, 2014. – С.206-214.
181. Гаспаров, Б.М. Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века. *Slavica Hierosolymitana* / Б.М. Гаспаров. – 1977. – С.109-131.
182. Гаспаров, Б.М., Лотман, Ю.М. Игровые моменты в поэме Блока «Двенадцать» / Б.М. Гаспаров, Ю.М.Лотман // Блоковский сборник. Тезисы всесоюзной (III) конференции «Творчество Блока и русская культура XX века» – Тарту, 1975. – С.53-63.
183. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки рус. лит. XX в. / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 303 с.
184. Гаспаров, М.Л. Русская поэзия «серебряного века» 1890-1917. Антология. / М.Л. Гаспаров – М.: Наука, 1993. - 782 с.
185. Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме. / А.В. Геворкян //Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – Учреж-

дение Российской акад. наук Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – С.211-245.

186. Генералова, Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной, проблематике повести) / Н. П. Генералова // Русская литература. – 1986. – № 4. – С.172- 185.

187. Генон, Р. Символика розы и креста / Р. Генон. – М.: Прогресс - Традиция, 2008. – 704 с.

188. Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Академия наук СССР, 1954.

189. Гильманов, В.Х. Мифологическое мышление в сказке Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» / В.Х. Гильманов // В мире Э.Т.А. Гофмана: Сб. статей. Вып. 1 – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.27-40.

190. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отделение, 1977. – 443 с.

191. Гладков А.К. Мейерхольд, Сочинения в 2-х томах./ Мейерхольд. – М., Союз театр. деятелей РСФСР,1990. – 416с.

192. Гладков, А.К. Театр: воспоминания и размышления / А. Гладков – М.: Искусство, 1980. – 461 с.

193. Гликман, И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. / И.Д. Гликман. – Л.: Советский композитор, 1989. – 351 с.

194. Горлин, М. Гофман в России / М. Горлин // Литературно-исторический этюд. – Париж, 1957. – 243 с.

195. Горнфельд. А. Федор Сологуб. / А. Горнфельд. // Русская литература XX века (1890 – 1910). Кн. 1. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. – С.391-449.

196. Горских, Н.А. Н.В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.А. Горских. – Томск, 2002. – 207 с.

197. Гофман Э.Т.А. Библиография русских переводов и критической литературы. – М.: Книга, 1964. – 132 с.

198. Грегер, В.Е. Предисловие к переводам. «Двенадцать» А. Блока / В.Е. Грегер – Берлин: Newa-Verl, 1921. – С.10-11.

199. Гречишкин, С.С., Лавров, А. Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» / С. Гречишкин, А. Лавров. // Символисты вблизи. Статьи, публикации. – СПб.: Скифия, 2010. – 6-62 с.

200. Гречишкин, С.С. В. Брюсов о себе как прозаике: «Предисловие автора» к неосуществленному чешскому изданию сборника «Земная ось» / С.С. Гречишкин. – М. Studia Slavica, 1975. – Т. 21. – Ф. 3 - 4. – 426 с.

201. Грешных, В.И. В мире немецкого романтизма. Ф.Шлегель, Гофман, Гейне. / В.И. Грешных – Калининград, 1995. – 88 с.
202. Грешных, В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. / В.И. Грешных. – Калининград, 2001. – 405 с.
203. Грешных, В.И. Структура мышления Э.Т.А. Гофмана в новелле «Кавалер Глюк»./ В.И. Грешных // В мире Э.Т.А. Гофмана: Сб. статей. Вып. 1. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.17-26.
204. Григорьев, А.А. Искусство и нравственность / А.А. Григорьев – М.: Современник, 1986. – 349 с.
205. Григорьян, К.Н. Судьбы романтизма в русской литературе / К.Н. Григорьян. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1975. – 347 с.
206. Грихин, В.А. Русская романтическая повесть (I треть XIX века): Сб. произведений. / В.А. Грихин. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 473 с.
207. Громов, П.П. Блок, его предшественники и современники: Монография. / П. Громов. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 600 с.
208. Гроссман, Л.П. Гофман, Бальзак и Достоевский. / Гроссман Л.П. – М.: Тип. К.Ф. Некрасова, 1914. – Май, № 5. – С.87-96.
209. Грякалова, Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока / Н.Ю. Грякалова // А. Блок: исследования и материалы. – Л.: Наука, 1987. – С.58-68.
210. Гуллакян, С.А. Предметный мир в сборниках В. Я. Брюсова «Земная ось» и «Ночи и дни» / С.А. Гуллакян // Брюсовские чтения 1996 года. – Ереван: Лингва, 2001. – С.53-61.
211. Гуревич, А.М. Романтизм в русской литературе / А.М. Гуревич. – М.: Просвещение, 1980. – 104 с.
212. Гусев, В.И. Концепция романтизма в статьях А. Блока / В.И. Гусев // Литературные направления и стили. – М., 1976. – С.265-292.
213. Гюнцель, К. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы./ К. Гюнцель. – М.: Радуга, 1987. – 465 с.
214. Дашевская, О.А. Поэтика нонсенса в философском дискурсе. «Шуточные произведения В. Соловьева и «Новейший Плутарх» Д.Андреева / О.А. Дашевская – Вестник ТГПУ, 2011. – Выпуск 7– С.109-148.
215. Демин, В.Н. Андрей Белый, серия ЖЗЛ – «Андрей Белый». / В.Н. Демин. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 414 с.

216. Демченко, В.Д. Музыкальная новелла романтиков и «Sanctus» Гофмана / В.Д. Демченко // Немецкая романтическая новелла перв. четверти XIX века. – Днепропетровск: Музыка, 1975. – С.44-54.
217. Динесман, Т.Г. Письма к Блоку участников постановки драмы «Роза и Крест» / Т.Г. Динесман // Литературное наследство. – М., 1993. – Т. 92. – Кн. 5. – С.68-85.
218. Дмитриев, А.С. Проблемы иенского романтизма / А.С. Дмитриев. – М.: МГУ, 1975. – 264 с.
219. Долгенко А.Н. «Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» / А.Н. Долгенко // Вестник Ставропольского государственного университета, 2006. – №45. – С.111-120.
220. Долгополов Л.К. Роман А. Белого «Петербург». / Л.К. Долгополов // А. Белый Петербург. – СПб.: Наука, 2004. – С.525-623.
221. Долгополов, Л.К. Александр Блок: личность и творчество / Л.К. Долгополов. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Наука, 1980. – 225 с.
222. Долгополов, Л.К. На рубеже веков: о рус. лит. конца XIX – начала XX в. / Л.К. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 351 с.
223. Долгополов, Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-начала XX века / Л.К. Долгополов. – М.-Л.: Наука, 1964. – 198 с.
224. Дронов, В. С. Брюсов и традиции русского романтизма / В.С. Дронов. // Русский романтизм. – ИРЛИ. – Л.: Наука, 1978. – 224-246 с.
225. Друбек-Майер, Н. От «Песочного человека» Гофмана к «Вию» Гоголя: К психологии зрения в романтизме. / Н. Друбек-Майер // Гоголевский сборник. – СПб.: Образование, 1993. – С.54-85.
226. Дубинина, Л.А. Поэтика малой прозы В. Я. Брюсова 1900–1910-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.А. Дубинина. – Харьков, 2015. – 226 с.
227. Дубова, М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века: дис. ... д.- ра филол. наук: 10.01.01 / М.А. Дубова. – М., 2005. – 397 с.
228. Дудкин, В.В. Блок в Германии / В.В. Дудкин // Литературное наследство. – М., 1993. – Т. 92. – Кн. 5. – С.244-289.
229. Дьёндьёши, М. А. Блок и немецкая культура = A. Blok und die deutsche Kultur: Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер: [монография] / Мария Дьёндьёши. - Frankfurt a. M [etc.]: Lang, cop., 2004.- 145 с.
230. Дюнькин, Н.И. Новиков А.И. А.К. Толстой. Биография и разбор его главных произведений./ Н.И. Дюнькин, А.И. Новиков – СПб.: И. Загряжский, 1909. – 64 с.

231. Евреинов, Н. Демон театральности / Н. Евреинов. – М., СПб: Летний сад, 2002. – 1665 с.
232. Европейский романтизм: Сборник. – М.: Наука, 1973. – 506 с.
233. Едошина, И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. / И.А. Едошина. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2002. – 250 с.
234. Елубаева А.Е. Мифопоэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» / А.Е. Елубаева // Вестник КазНУ. Серия филологическая, 2013. – № 1-2 (141-142). – С.65-70.
235. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова; отв. ред. С.Г. Бочаров; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989. – 174 с.
236. Ерофеев, В. На грани разрыва («Мелкий бес» Федора Сологуба и русский реализм) / Ерофеев В. // В лабиринте проклятых вопросов. – М., 1990. – С.79-100.
237. Жданова, Что скрывается под маской? (Пьесы Блока «Балаганчик» и «Незнакомка») / Жданова // Театр. – 1983. – №12. – С.18-27.
238. Жирмунская Н.А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах. / Н.А. Жирмунская – СПб.: СПбГУ, 2001 – 464 с.
239. Жирмунская, Н. Новеллы Гофмана в сегодняшнем мире / Н. Жирмунская // Гофман Э.Т.А. Новеллы. – Л.: Лениздат, 1990. С.5-20.
240. Жирмунский, В.М. Драма Александра Блока «Роза и Крест»: литературные источники. / В. М. Жирмунский. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1964. – 105 с.
241. Жирмунский, В.М. Из истории западноевропейских литератур: Избранные труды. / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
242. Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. / В. М. Жирмунский. – СПб.: Типография Товарищества А.С. Суворина «Новое Время», 1914. – 207 с.
243. Жирмунский, В.М. О поэзии классической и романтической. / В.М. Жирмунский. // Теория литературы: Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – С.134-137.
244. Жирмунский, В.М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В.М. Жирмунский. – Л.: Худ. лит., 1972. – 495 с.
245. Жирмунский, В.М. Поэзия А. Блока. / В.М. Жирмунский. – М.: Картонный домик, 1922. – 103 с.
246. Жирмунский, В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур //Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур./ В. М. Жирмунский. – М., 1961. – С. 33-68.
247. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979, – 496 с.

248. Житомирский, Д.В. Гофман и музыкальный театр / Д.В. Житомирский // Художественный мир Гофмана: Сб. статей. – М.: Музыка, 1982. – С. 107-128.
249. Завгородняя, Г.Ю. Романтические традиции в прозе русского свозизма / Г.Ю. Завгородняя. – М.: б. и., 2015. – 123 с.
250. Замотин, И.И. Достоевский в русской критике 1846-1881. / И.И. Замотин. – Варшава: тип. Окр. штаба, 1913. – 22 с.
251. Захем, А. Э.Т.А. Гофман. Этюды о его личности и его произведениях / А. Захем. – Лейпциг, 1908. – С. 63, 65.
252. Зись, А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А.Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С.5-19.
253. Зуева, Г.С., Горланов Г.Е. Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Г.С. Зуева, Г.Е. Горланов // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 2. – С.53–62.
254. Иван, И. Заметки к антропософскому контексту романа А. Белого «Петербург» / И. Иван // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская. – М.: Наука, 2008. – С.374–381.
255. Иваницкий, А. Гоголь и Гофман - исток и преодоление гротеска / А. Иваницкий. // Известия российской академии наук. Серия литературы и языка – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С.327-335.
256. Иванов – Разумник Р.В. А. Блок. А. Белый./ Р.В. Иванов – Разумник – Петербург: Алконост, 1919. – 179 с.
257. Иванов, В. Вдохновение от ужаса (О романе Андрея Белого «Петербург») / В. Иванов // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. сост., вступ. ст., коммент. А.В. Лаврова. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуман. ин-та, 2004. – С.401-410.
258. Иванов, Е.П. Воспоминания и записки об Александре Блоке / Е.П. Иванов // Труды научной конференции, посвящённой изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту, 1964. – С.362-380.
259. Иванова, О.В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Иванова. – Москва, 2000. – 210 с.
260. Иванова, О.В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» / О.В. Иванова // Проблемы неклассической прозы. Сост. и гл. ред. Е.Б. Скорospelова. – М.: ТЭИС, 2003. – 299 с.

261. Иванова. И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890-1910). / И.Н. Иванова. – Ставрополь, 2006. – 528 с.
262. Иванов-Разумник, Р.В. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. / Р.В. Иванов-Разумник. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1908. – 312 с.
263. Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый/ Р.В. Иванов-Разумник, //Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. – СПб.: Изд-во рус. христиан. гуман-нин-та, 2004. – С.543-678.
264. Игнатов, С.С. Погорельский и Гофман / С.С. Игнатов // Русский филологический вестник. – Варшава, 1914. – Т. 72. – № 3-4.
265. Игнатов, С.С. Э.Т.А. Гофман. Личность и творчество./ С.С. Игнатов. – М.: Типография О.Л. Сомовой, 1914. – 196 с.
266. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906)/ Л.А. Иезуитова. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1976. – 240 с.
267. Израилевич Л.К. К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя. / Л.К. Израилевич // Ученые записки Ленинградского университета. Серия филолог, наук. – Л., 1939. – №33. – Вып. 2. – С. 148-154.
268. Ильев, С.П. Книга В. Брюсова «Земная ось» как циклическое единство / С.П. Ильев // Брюсовские чтения 1973 года. – Ереван: Советакан грох, 1976. – С.87–115.
269. Ильин И. Творчество А.М. Ремизова / И. Ильин – М.: Бъдовая доля. – СПб.: Шиповникъ, 1911. – Т. 3. – С. 165-213. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rvb.ru/remizov/index.html>
270. Ильченко, Н.М. Русско-немецкие литературные связи в отечественной романтической прозе 30-х годов XIX века: дис. ... д.-ра филол. наук: 10.01.03 / Н.М. Ильченко. – Н.Новгород, 2002. – 392 с.
271. Иоскевич О.А. На пути к безумному нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.). Монография. – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2009 – 161 с.
272. Исаев, С. Литературные маски серебряного века (на материале творческих исканий «старших» символистов) / С. Исаев // Филологические науки, 1997. – № 1. – С.3-13.
273. Исаев, С.Г. Поэтика и семиотика «взрыва» в прозе А. Блока / С.Г. Исаев. // А. Блок и мир культуры: материалы научной конференции. – Великий Новгород, 2000. – С.133-139.
274. Иссова, Л. Э.Т.А. Гофман и И.С. Тургенев / Л. Иссова // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. Вып. 1 / Гл. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.141-150.
275. История западноевропейского искусства (III - XX вв.): Краткий курс / Под ред. Н.Н. Пунина. – М.;Л.: Искусство, 1940. – 496 с.

276. История немецкой литературы в 3 т. – М.: Радуга, 1986.
277. История романтизма в русской литературе: возникновение и утверждение романтизма в русской литературе. – М.: Наука, 1979. – 314 с.
278. История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1995. – 704 с.
279. Исупов, К.Г. Историзм Блока и символистская философия истории: введение в проблему / К.Г. Исупов // А. Блок: исследования и материалы. – Л., 1991. – С.3-21.
280. К истории русского романтизма. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва: Наука, 1973. – 551 с.
281. К. А. Сомов. / М.А. Кузмин // Проза и эссеистика в 3 томах.– М.: Аграф, 2000.
282. Каган, М.С. Морфология искусства./ М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1986. – 440 с.
283. Каминский, В. И. Романтическое течение в русской литературе «переходного времени» / В. И. Каминский. // Русский романтизм: сб. статей. – Л.: Наука, 1978. – С.207-224.
284. Кант И. Собр. соч.: в 6 т. / Кант И. – М.: Мысль, – 1964.
285. Кантор, В. Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии / В. Кантор // Вопросы литературы. – 1996. - Вып. 1. – С.121-158.
286. Кантор, В.К. «Огненный ангел» Брюсова в контексте Серебряного века / В.К. Кантор // Вопросы философии. – 2012. – № 2. – С.132-135.
287. Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы./ А.В. Карельский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 397 с.
288. Карельский А.В. Повесть романтической души / А.В. Карельский // Немецкая романтическая повесть. – М.: Прогресс, 1977. – С.5-39.
289. Карельский, А.В. Драма немецкого романтизма./ А.В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 335 с.
290. Карпов, А.А. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.)/ А.А. Карпов. – СПб.: Изд-во Ленинградского университета. 1990 – 667 с.
291. Карташова, И. В. Гоголь и романтизм / И. В. Карташова. Калинин. Гос. Университет. – Калинин. 1975. – 123 с.
292. Кассу, Ж. Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Лит. Музыка / Жан Кассу при участии Пьера Брюнеля, Франсиса Клодона и др.; [пер. с фр. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахсарьян]. – М.: Республика, 1999. – 428 с.
293. Кауфман, С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В.Гоголя // С.Н. Кауфман // Филология и человек – 2010 – №3 – С.183-189.

294. Келдыш, В. На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца XIX начала XX века / В. Келдыш // Вопросы литературы. – Выпуск II. – С.92- 106.
295. Келдыш, В.А. Реализм и неореализм / В. Келдыш // Русская литература рубежа веков. Кн.1. – М.: Наследие, 2000. – 958 с.
296. Кипнис, Л.М. О лирическом герое драматической трилогии А. Блока. / Л.М. Кипнис // Русский театр и драматургия нач. XX в. – Л., Изд-во ЛГИТМИК, 1984. – С.62-63.
297. Кирпичников, А.И. Былые знаменитости русской литературы. Антоний Погорельский (А.А. Перовский) / А.И. Кирпичников // Исторический вестник. – 1890 октябрь. – Т.42.
298. Кирпичников, А.И. Достоевский и Писемский./ А.И. Кирпичников. – Одесса: типо-лит. Штаба Одес. Воен. Округа, 1894. – 1894. – 88 с.
299. Клинг, О.А. Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать»: в помощь старшеклассникам, абитуриентам, преподавателям / О.А. Клинг. – 3-е изд. – М.: Изд-во Моск. ун-та; [Самара]: Учеб. лит-ра, 2004. – 110 с.
300. Ключева, И.В. Феномен панэстетизма: от романтизма к постмодерну. / И.В. Ключева // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. Сб. статей. – М., 1998. – С.74-88.
301. Ключ, Э. Ницше в России. Революция морального сознания. / Э. Ключ. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. – 239 с.
302. Книпович, Е.Ф. Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии. / Е.Ф. Книпович. – М.: Сов. писатель, 1987. – 141 с.
303. Ковалев, Ю.В. Э.Т.А. Гофман. / Ю.В. Ковалев // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века: Переводы. Сост. И.С. Ковалева. – Л., Изд-во ЛГУ, 1985. – 493 с.
304. Коган, О.С. Романтизм и реализм в европейской литературе 19 веках / О.С. Коган. – СПб.: Екатерин. тип., 1914. – 122 с.
305. Коган, П.С. Очерки по истории западноевропейской литературы. В 2 т. / П.С. Коган. – М.: Academia, 1934.
306. Кожевникова, Н.А. О сквозных словах и образах в лирике А. Блока. / Н.А. Кожевникова // Русская словесность. – 1999. – № 1. – С.11-16.
307. Кожикова, А.В. Восприятие Э.Т.А. Гофмана в России 30 - 40-х годов XIX века: к проблеме формирования и трансформации культурного мифа: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Кожикова. – Череповец, 2007. – 177 с.
308. Козюра Метаморфозы женского: М.Кузмин и Э.Т.А. Гофман. / Козюра // Характериологические стратегии в русской литературе. - Воронеж, 2013. - с.293-315.

309. Колобаева, Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 333 с.
310. Колобаева, Л.А. Русский символизм. / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 294 с.
311. Колодина, Н.И. Смыслопостроение в структурном понимании при рецепции художественного текста. / Н.И. Колодина. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2000. – 145 с.
312. Кондольская, Т. Эволюция героя в немецком романтическом романе (Новалис Арним - Гофман) / Т. Кондольская // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. Вып. 1 / Гл. ред. В.И. Грешных. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С. 193-196.
313. Конен, В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. 5-е изд. / В.Д. Конен – М.: Музыка, 1984. – 536 с.
314. Корзина, Н.А. Стиль прозы Э.Т.А. Гофмана и романтический синтез искусств: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Н.А. Корзина. – Калинин, 1985. – 216 с.
315. Корзина, Н.А. Проблема усвоения «синтетического» опыта Гофмана в русской литературе / Н.А.Корзина// Текст и контекст: русско-зарубежные литературные связи XIX – XX вв. – Тверь: Республика, 1992. – С.4-13.
316. Корзина, Н.А. Синтетизм как черта стиля Гофмана. «Житейские воззрения кота Мура» / Н.А. Корзина // Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля. – Калинин, 1986. – С.96-108.
317. Корнеева, Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Корнеева. – Елец, 2000. – 171 с.
318. Коровин, В. И. Фантастический мир русской романтической повести / В. И. Коровин // Сильфида: Фантаст, повести русских романтиков. – М.Современник, 1988. – С.7-21.
319. Королева В.В. Гофмановские образы и мотивы в повести И. С. Тургенева «Песнь торжествующей любви». / В.В. Королева // И.С.Тургенев и межкультурная коммуникация (в печати).
320. 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. – том 25. №1. – С.165-178.
321. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома, 2018. – том 24, №3, – С.138-143.
322. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда / В.В. Королева // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – Т. 23. – № 4. – С.117-119.
323. Королева, В.В. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии

- классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XX международной научной конференции./ В.В. Королева. – Санкт-Петербург, 2015. – С.83-92.
324. 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. – 2018. – Том 24, №2. – С.130-136.
325. Кочетов, Г. Чехов и Гофман: поэтика зарубежных эпох / Г. Кочетов // Чехов и Германия. – М.,1996. – С.37-42.
326. Красильникова, М.Ю. Имена-мифы в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» в антропологическом измерении Серебряного века. / М.Ю. Красильникова // Современные исследования социальных проблем: электрон. науч. журнал, 2012. – № 10 (18). – С.67-72.
327. Красильникова, М.Ю. Леонардо да Винчи в культурно-философской рефлексии Серебряного века: монография. / М.Ю. Красильникова. – Шуя, 2010. – 144 с.
328. Красильникова, М.Ю. Миф о Титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д.С. Мережковского / М.Ю. Красильникова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2006. – № 6. – С.162–164.
329. Криницын, А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» / А.Б. Криницын // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – Москва, 2001. – С.170-205.
330. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ – Сер. 9 – Филология, 1995. – № 1.– С.97–124.
331. Крохина, Н.П. Миф и символ в романтической традиции (В русской поэзии и эстетике начала XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Н.П.Крохина – АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького. – Москва, 1990. – 22 с.
332. Крохина, Н.П. Мифопоэтизм А. Блока в контексте символистского мифомышления / Н.П. Крохина // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1990. – Т. 49. – № 6. – С. 515-526.
333. Крук, И.Т. К вопросу о мистицизме и «фактическом реализме» Блока / И.Т. Крук // Русская литература XX века. Дооктябрьский период.– Калуга, 1970. – С.230-231.
334. Крысанова М.В. Рамка в цикле Гофмана «Серрапионовы братья» / М.В. Крысанова // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. – 2012. – № 6 – С.152-157.
335. Кузмин, М. Дневник 1908-1915 годов./ М. Кузмин. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. – 865 с.
336. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах поэтического языка / Н.А. Кузьмина – М.: URSS: ЛИБРОКОМ, 2009 – 268с.

337. Кузьмина, С.Ф. История русской литературы XX века./ С.Ф. Кузьмина – Тул. гос. пед. ин-т им. Л. Н. Толстого. – М.Флинта, 2003. – 395 с.
338. Кук, О. Летучий Дудкин: шаманство в «Петербурге» Андрея Белого/ О. Кук // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С.220-227.
339. Кулешов, В.И. Литературные связи в России и Западной Европы в XIX веке / В.И. Кулешов. – М. Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 461 с.
340. Кулешов, Ф.И. Лекции по истории русской литературы конца XIX-начала XX века? / Ф.И. Кулешов. – Минск: БГУ, 1980. – С.279-341.
341. Курий С. Фантасмагория реальности (сказки Э.Т.А. Гофмана) часть 1 [Электронный ресурс] / С. Курий // «Время Z». – № 1, 2007. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/17/2015/44>.
342. Лавров, А. В. «Соловьиный сад» Блока Литературные реминисценции и параллели / А.В. Лавров // Блоковский сборник IX. – Тарту: ТГУ, 1985. – С.71-89.
343. Лавров, А.В. А. Белый в 1900-е годы (жизнь и литературная деятельность). / А.В. Лавров. - М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 335 с.
344. Лавров, А.В. Символисты вблизи: очерки и публикации. / А.В. Лавров, С.С. Гречишкин. – СПб.: Издательство «Скифия», ИД «ГАЛАС», 2004. – С.384-398.
345. Лавров, А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). [Электронный ресурс] / А.В. Лавров // А. Белый. Симфонии – Л.: Художественная литература, 1990 - 1991. – 528 с. – Режим доступа: <https://rvb.ru/belyi/index.htm>.
346. Ладыгин, М.Б. Романтический роман / М.Б. Ладыгин. – М.: МГПИ, 1981. – 140с.
347. Ладыгин, М.Б., Луков, В.В. Романтизм в зарубежной литературе / М.Б. Ладыгин, В.В. Луков. – М.: МГПИ, 1979. – 113 с.
348. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию "Я», открывающуюся нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Семинары. Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. – М.: Гнозис, Логос, 1999. – С.508-516.
349. Лаптева И.В. Культурологическое прочтение Э.Т.А. Гофмана на рубеже XX-XXI вв.: онтологизм фантастического: дис. ... доктора филос. наук: 24.00.01 / И.В. Лаптева – Саранск, 2008. – 323 с.
350. Лебедева, Н. Образ художника у Гофмана и Одоевского. / Н. Лебедева // Свое и чужое в европейской - культурной традиции: Литература. Язык. Музыка. – Н. Новгород: Деком, 2000. – С.244-245.
351. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая – Москва: Музыка, 1991. – 164 с.

352. Левенстим, А. А.К. Толстой, его жизнь и произведения./ А. А. Левенстим // Вестник Европы. – Санкт-Петербург, 1906. – №10. – С.487-520.
353. Левин, П. Певец лучезарной мечты. / П. Левин // Федор Сологуб «Мелкий бес». – М.: Олма-Пресс, 2000. – С.346-350.
354. Левит, Т. Гофман в русской литературе. / Т. Левит // Гофман Э.Т.А. Собрание Сочинений в 7 т. – М.: Издательское товарищество "Недра", 1930. – Т. 1. – С.357-366.
355. Лекманов, О. Комментарии к переводу «Золотого горшка Э.Т.А.Гофмана. / О. Лекманов // «Сохрани мою речь...». Вып. 4. [Ч. 1]. – М.: РГГУ, 2008. – С.48-49.
356. Ленчик, Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме Блока «Король на площади». / Л.Е.Ленчик // Блоковский сборник II. – Тарту: ТГУ, 1972. – С.206-217.
357. Ленчик, Л.Е. Символический строй драмы Блока «Незнакомка» / Л.Е. Ленчик // Блоковский сборник, Тезисы всесоюзной (III) конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». – Тарту: ТГУ, 1975. – С.24-28.
358. Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н.Я. Берковского. – Л.: Наука, 1934. – 333 с.
359. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 799 с.
360. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина [и др.]. – Москва – Ленинград: Л. Д. Френкель, 1925.
361. Литературные слухи // газета Молва. Под ред. Н.И. Надеждина. - 1833. – №41. – С.162.
362. Литературные слухи // Молва - 1833. – №41. – С.162.
363. Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.
364. Лихачев, Д. Историческая поэтика русской поэзии./ Д. Лихачев. – С.-П.: Алетейя, 1997. – 584 с.
365. Лосев, А. Владимир Соловьев и его время. / А. Лосев. – М.: Молодая Гвардия, 2009. – 617 с.
366. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479с .
367. Лотман, Ю.М. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Труды по знаковым системам 13. – Тарту: ТГУ, 1981. – С.35-55.
368. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга / Ю. М Лотман.// Семиосфера. – СПб.:Искусство-СПб, 2010. – С.320-335.
369. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

370. Луткова, Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Луткова. – Томск: 2008. – 25 с.
371. Лысаков, П.В. «Мелкий Бес» Федора Сологуба: к вопросу об интертекстах / П.В. Лысаков // Слово есть дело. Юбилейный сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Сударыня, 2010. – С.207-213.
372. Любимова, О.Е. Блок и сектанство: «Песня судьбы», «роза и крест» / О.Е. Любимова // Александр Блок: исследования и материалы. – М.;Л., 1998. – С.69-90.
373. Магомедова, Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока: [сб. ст.] / Д.М. Магомедова. – Тверь: ИЧП «Мартин», 1997. – 221 с.
374. Магомедова, Д.М. Блок и Вагнер / Д.М. Магомедова // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». – Тарту, 1975. – С.103-107.
375. Магомедова, Д.М. О генезисе и значении символа «мировой оркестр» в творчестве А. Блока / Д.М. Магомедова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10, Филология. – № 5. – С.10-19.
376. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в русском символизме. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
377. Майер, П. Из гофманского «Золотого горшка» «Шинель» Гоголя. / П. Майер // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С.336-344.
378. Маймин, Е.А. Гофман в России. / Е.А. Маймин // Вопросы литературы. № 5. – 1978. – С.285-290.
379. Маймин, Е.А. О русском романтизме. / Е.А. Маймин // О русском романтизме. – Псков: Псковская обл. тип., 2015 – 902 с.
380. Маковский, С. На Парнасе Серебряного века./ С. Маковский. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – 560 с.
381. Максимов, Д.Е. «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока». / Д.Е. Максимов // Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: 1975. – С.6–143.
382. Максимов, Д.Е. Критическая проза Александра Блока / Д.Е. Максимов // Труды научной конференции, посвящённой изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту: ТГУ, 1964. – С.5-97.
383. Максимов, Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Максимов. – доп. изд. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 с.
384. Максимов, Д.Е. Русские поэты начала века / Д. Е. Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 404 с.
385. Малышева, Л.Г. Германия в творчестве И.С. Тургенева 1840 - 50-х годов (К вопросу «лишних людях») / Л.Г. Малышева // Вестник ТГПУ. – Томск, 2010. – Вып. 8. – С.48.

386. Мальчуков, Л.И. Текст и контекст./ Л.И. Мальчуков. – Петрозаводск: ПГУ, 1990. – 110 с.
387. Манн, Ю. Динамика русского романтизма./ Ю. Манн. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
388. Машкова, Л. Аллюзия в романе Гофмана «Эликсиры сатаны» / Л. Машкова // В мире Э.Т.А. Гофмана: Сб. статей. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.120-131.
389. Медведев, П. Драмы и поэмы Блока. / П. Медведев. – Л., изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – 232 с.
390. Медведев, П. Памяти Блока. / П. Медведев. – Париж: УМСА – PRESS 1922, (Петербург: Полярная звезда) – 109 с.
391. Медведев, П.В. В лаборатории писателя. / П.В. Медведев. – Л. Советский писатель, 1971. – 392 с.
392. Медведева, А. Э.Т.А. Гофман и А.П. Чехов / А. Медведева // В мире Э.Т.А. Гофмана – Калининград: 1994. – Вып. 1. –С.212-215.
393. Меднис, Н.Е. Сверхтексты в русской литературе : учебное пособие / Н.Е. Меднис ; науч. ред. Т. И. Печерская ; Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск: НГПУ, 2003. –170 с.
394. Мейер, П. Из «Золотого горшка» Гофмана: «Шинель Гоголя». / П. Мейер // Известия российской академии наук. Серия литературы и языка. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С.336-345.
395. Мейерхольд, В. Э. Переписка 1896 – 1939./ В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1976. – 464 с.
396. Мейерхольд, В.Э. в русской театральной критике: 1898 – 1918. / Сост. и коммент. Н.В. Песочинского, Е.А. Кухты, Н.А. Таршис. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 527 с.
397. Мейерхольд, В.Э. Лекции 1918-1919. / В.Э. Мейерхольд. – Сост. Н.Н.Панфиловой, Е.П. Перегудовой, З.П.Удальцовой, О.М.Фельдманом. – М.: ОГИ, 2000. –280 с.
398. Мейерхольд, В.Э. Наследие в 2 т. / В.Э. Мейерхольд. – М. ОГИ, 1998. – 744 с.
399. Мейерхольд, В.Э. Театр (К истории и технике). / В.Э. Мейерхольд // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. – СПб.: Шиповник, 1908. – С.243-268.
400. Мейерхольд. В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Часть первая. 1891-1917. / В.Э. Мейерхольд. – М.: «Искусство», 1968. – 2 Т.
401. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах. / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
402. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. 3. изд., репр. – М.: Вост. лит., 2000. – 406 с.
403. Мерлин, В.В. «Снежная маска» и «Двенадцать» (К вопросу святочных мотивов в творчестве Блока) / В.В. Мерлин // Блоковский сборник. IV. А. Блок и его окружение. – Тарту: ТГУ, 1985. – С. 19-29.

404. Микушевич, В.Б. Леонардо да Винчи в «Эликсирах дьявола» / В.Б. Микушевич // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Художественная литература, 1991–1999. – Т. 2. – С.426-432.
405. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма./ И.Г. Минералова. – М.: Флинта, 2004. – 268 с.
406. Минц, З.Г. Александр Блок и русские писатели / З.Г. Минц. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 782 с.
407. Минц, З.Г. Блок и Гоголь / З.Г. Минц // Блоковский сборник. – Тарту: ТГУ, 1972. – С.122-202.
408. Минц, З.Г. О некоторых «неомифических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г.Минц // Блоковский сборник. III. «Творчество Блока и русская культура XX века». – Тарту: ТГУ, 1979. – С.76-120.
409. Минц, З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 478 с.
410. Миримский, И.В. Э.Т.А. Гофман / И.В. Миримский // История немецкой литературы в 5 томах. – М.: 1966. – Т. 3. – С.209 - 230.
411. Мисюров, Н.Н. Искушение кровью и почвой. Немецкий романтизм от литературной теории к идеологической доктрине постромантической эпохи./ Н.Н. Мисюров. – Омск: ОмГУ, 2000. – 392 с.
412. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» «Петербург» / Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. – СПб.: Изд-во рус. христиан. гуман. ин-та, 2004. – С.411–418.
413. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1997.
414. Михайлов, А.В. Романтизм / А.В. Михайлов // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С.20-23.
415. Михайлов, А.В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли Германии XIX века / А.В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Сост. А.В. Михайлов и В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С.9-73.
416. Михалев, В.П. Видовая специфика и синтез искусств./ В.П. Михалев. – Киев: Наук, думка, 1998. – 100 с.
417. Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А.А. Михалева – Москва, 2006. – 248 с.

418. Михеичева, Е.А. О психологизме Леонида Андреева. Моск. пед. ун-т. / Е.А Михеичева. – М.: Моск. пед. ун-т, 1994. – 189 с.
419. Мишина, Л.А. Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны». / Л.А. Мишина // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. –Чита, 2012. – С.99-102.
420. Мишина, Л.А. Иванчикова Т.В., Ильина Э.А. Немецкий писатель как философ и художник. / Л.А. Мишина, Т.В. Иванчикова, Э.А. Ильина. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2002. – 166 с.
421. Мишина, Л.А. Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» как «рассказываемый театр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского – 2010, № 4 (2). – С. 911-914.
422. Морозов, А.А. Сказки Гофмана./ А.А. Морозов // Немецкие волшебнo-сатирические сказки: Переводы. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ие, 1972. – С. 155 -201.
423. Морозов, В.О. Э.Т.А. Гофман в России. Предисл. / В.О. Морозов // Э.Т.А. Гофман Избр. соч. Под ред. Е. М. Браудо. – М.- Пг.: Гос. издат., 1922. – С.39-50.
424. Московкина, И.И. Развитие традиций Э. По в прозе Л. Андреева./ И.И. Московкина // Вопросы русской литературы. Вып. I (53). – Львов: 1989. – С.106-112.
425. Мочульский, К.В. Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов: [сб.] / К.В. Мочульский; [сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд]. – М.: Республика, 1997. – 478 с.
426. Мочульский, К.В. Валерий Брюсов. / К.В. Мочульский. – Paris YMKA-PRESS, 1997. – 183 с.
427. Музыкальный энциклопедический словарь / Г.В. Келдыш – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 672
428. Мурьянов, М.Ф. Символика розы в поэзии Блока / М.Ф. Мурьянов // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С.98-128.
429. Начало века: из истории международных связей русской литературы. – СПб.: Наука, 2000. – 407 с.
430. Неволина, О.Ю. «Лирическая драма» Блока в контексте движения «новой драмы» / О.Ю. Неволина // Драматические искания серебряного века. Межвуз. Сб-к. – Вологда: 1997. – С.63-73.
431. Неизданный Сологуб. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Под ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. – М. : Новое лит. обозрение, 1997. – 575 с.
432. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века./ М. Г. Неклюдова. – М.: «Искусство», 1991. – 391 с.

433. Немеровская, О., Вольпе, Ц. Судьба Блока. Воспоминания. Письма. Дневники / О.Немеровская, Ц. Вольпе. – М.: Аграф, 1999. – 280 с.
434. Нерлер, П. Предисловие к переводу «Золотого горшка Э.Т.А. Гофмана / П. Нерлер // «Сохрани мою речь...». Вып. 4. [Ч. 1].. – М.: РГГУ, 2008. – С.44-46.
435. Неупокоева, И.Г. О типах романтической литературы / И.Г. Неупокоева // Незученные страницы европейского романтизма. – М.: Москва, 1975. – С.4-10.
436. Неупокоева, И.Г. Проблемы взаимодействия современных литератур./ И.Г. Неупокоева. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 227 с.
437. Нечаева, Е.А. Особенности инфернального топоса в произведениях Э.Т.А. Гофмана. / Е.А. Нечаева // Вестник Вятского государственного университета. –№2-3 – Киров: Вгу, 2009. – С.163-166.
438. Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т./ Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
439. Новикова, Н.В. Романтическая традиция Э.Т.А. Гофмана в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Н.В. Новикова. – Н.Новгород: 1999. – 24 с.
440. Нодве, Ш. О фантастическом в литературе. / Ш. Нодве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С.407-412.
441. Оболенска, Д. Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. / Д. Оболенска.– Gdansk: Wydaw. Uniwers. gdańskiego, 2009. – 282 с.
442. Ожегов, С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка./ С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Азъ,1995. – 907 с.
443. Орлов, Вл. Александр Блок и Петербург / Вл. Орлов. – Л.: Лениздат, 1980. – 270 с.
444. Орлов, Вл. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. / Вл. Орлов – М.: Худож. лит., 1976. – 376 с.
445. Орлова Г.К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX – нач. XX века. Динамика жанра. – М.: ИМЛИ, 2009. – С.521-541.
446. Орлова, М.В. Зинаида Гиппиус в журнале «Новый путь» (1903-1904) Текст. / М. В. Орлова // Литературовед, журн. – 2001. – № 15. – С.27-45.
447. Павлович, Н.А. Воспоминания об Александре Блоке / Н.А. Павлович // Труды научной конференции, посвящённой изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту, 1964. – С.449-496.
448. Пайман, А. Ангел и камень: жизнь Александра Блока. В 2 кн.: [пер. с англ. А. Пайман] / А. Пайман. науч. ред. Д.М. Магомедова; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М.: Наука, 2005. – Кн. 1. – 281 с.
449. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. – М.: Республика, 2002. – 414 с.

450. Панкова, Е.С. Принцип двоемирия в романтической сказке «Золотой горшок» (К особенностям творческого метода Гофмана) / Е.С. Панкова // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – выпуск 3. – М.: 1979. – С. 108-121.
451. Паолини, М. Критическая проза Зинаиды Гиппиус: 1899-1918: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. Паолини. – М.: РГБ, 2003. – 243 с.
452. Паперный, В.М. Поэтика русского символизма: персонологический аспект. / В.М. Паперный // Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002 – С.152–168.
453. Пахмусс, Т. Зинаида Гиппиус: «Эпоха "Мира искусства"»./ Т. Пахмусс // Возрождение – Париж: 1968. – № 203. – С.66-73.
454. Пенет, М.И. Немецкая романтическая новелла. Генезис. Эволюция. Типология: дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.05 / М.И. Пенет. – М., 1988. – 418 с.
455. Перецман, Л.С. Экспрессивно-стилистические функции музыкальной терминологии в произведениях Э.Т.А. Гофмана / Л.С. Перецман // Вопросы Филологии. Научные труды Ташкентского университета иностранных языков. – Ташкент, 1970. – вып.382. – Т. I. – С.245-250.
456. Петров В.Б. Булгаков и Гофман: типологические схождения / В.Б. Петров // The 4th international conference science and society – methods and problems of practice application. – Hamilton: Accent Graphics Communications & Publishing, 2018. – С.82-91.
457. Петросов, К.Г. О спорных проблемах романтизма в русской литературе конца XIX - начала XX века (итоги и перспективы изучения) / К. Г. Петросов // Русский романтизм. – Л., 1978 – С.246-262.
458. Пискунов, В. М. Громы упадающей эпохи. / В. М. Пискунов // Белый А. Петербург. – М.: Республика, 1994. – С.427-434.
459. Питина, С.Н. Э.Т.А. Гофман и его музыкальная деятельность. / С.Н. Питин // Музыка Австрии и Германии XIX века. – М.: 1975. – Кн. 1. – С.354-408.
460. Полвека русской жизни: Воспоминания А.И. Дельвига. 1820-1870. В 2 т./ Ред. и вступ. статья С. Я. Штрайха – М.-Л.: Academia, МСМXXX, 1930.
461. Полевой, Н.А. Мечты и жизнь. / Н.А. Полевой – М.: Сов. Россия, 1988. – 314 с.
462. Полевой, Н.А. Русская романтическая новелла. / Н.А. Полевой / Сост., подготовка текста, вступ. статья и примеч. А. Немзера. – М.: Худож. лит., 1989. – 384 с.
463. Полканова, М.Ф. О подготовке спектакля «Роза и Крест» в художественном театре (неизданные материалы) / М.Ф. Полканова // Литературное наследство. – М., 1993. – Т. 92. – Кн. 5. – С.56-68.
464. Полная энциклопедия имен. / сост. Л. Орлова. – Минск: АСТ, 2007. – 639 с.

465. Полякова А.А., Федунина О.В. Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь»)/ А.А. Полякова, О.В. Федунина // Новый филологический вестник, 2006. – № 1(2) – С.47-61.
466. Попова, Д.И. Образ двойника в рассказах «В зеркале» В. Брюсова и «Вильям Вильсон» Э.По. / Д.И. Попова // Славянский мир: духовность и традиции и словесность – Тамбов: ТГУ, 2016. – С.394-40.
467. Потапова, Е. Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард / Е. Потапова // Вестник МГУКИ. – М.: 2012. – № 3 (47) май–июнь. – С.230-234.
468. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
469. Потебня, А.А. Слово и миф. / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
470. Поцепня, Д.М. Поэзия А. Блока: стилистические проблемы / Д.М. Поцепня. – Л.: ЛГУ, 1976. – 136 с.
471. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Учреждение Российской академ. наук Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; [науч. редакторы : В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – С.523.
472. Пресняков, О.М. Стиль Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.М. Пресняков. – Екатеринбург: 1997. – 243 с.
473. Приходько, И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект / И.С. Приходько. – Владимир: ВлГУ, 1999. – 79 с.
474. Приходько, И.С. Вечные спутники Д.С. Мережковского. К проблеме мифологизации культуры / И.С. Приходько // Сборник по материалам конференции в ИМЛИ РАН. – М.: 1999. – С.198-206.
475. Приходько, И.С. Метафора «мир-театр» и игровое поведение в культуре серебряного века / И.С. Приходько // Вестник Владимирского государственного педагогического университета. Вып. 2. – Владимир: ВГПУ, 1997. – С.91-98.
476. Приходько, И.С. Мифопоэтика «Песни судьбы» А. Блока / И.С. Приходько // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 6. – С.38-51.
477. Приходько, И.С. Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам./ И. С. Приходько. – Владимир: ВГПИ, 1994. – С.42-47.
478. Приходько, И.С. Рыцарь – поэт в первом томе лирической трилогии А. Блока / И.С. Приходько // Шахматовский вестник №8. – М.: Наука, 2005. – С.158-162.
479. Приходько, И.С. Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и Крест» / И.С. Приходько // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1994. – Т. 53. – № 6.

480. Проблемы современной компаративистики / [сост. Е. Луценко, И. Шайтанов]. – Москва: Вопросы литературы, 2011. – 317 с.
481. Пронина, Е.А. «Ты-тень, теней...». Андрей Белый и Петербург в его творчестве. / Е.А. Пронина // История Петербурга. – Петербург: Нестор, 2005. - №3/25 – С.53-56.
482. Протасова, Л.Н. «Тайна отражений» в малой прозе В. Брюсова./ Л.Н. Протасова // Брюсовские чтения на Кавминводах – 2008: Материалы междунар. науч. конф. – Пятигорск: 2009. – С.188-203.
483. Пустовойт, П.Г. Эволюция образной системы Александра Блока / П.Г. Пустовойт // Филологические науки. – 1982. – № 1. – С.16-23.
484. Пустыгина, Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург». / Н. Пустыгина // Труды по русской и славянской филологии XXVIII. Литературоведение. – Тарту: ТГУ, 1977. – Т. 28. – Вып. 414. – С.80-97.
485. Пустыгина, Н.Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» [Электронный ресурс] / Н.Г. Пустыгина // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д.Е.Максимова. Отв. ред. З.Г. Минц. Ред. В.И.Беззубов. – Тарту: 1989. – С.124–137. Режим доступа:<http://sologub.lit-info.ru/sologub/articles/pustygina-simvolika-ognya.htm>.
486. Пчелина, О.В. «Пророк иль демон, иль кудесник...» (Д.С. Мережковский о Леонардо да Винчи: опыты прочтения). / О.В. Пчелина // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2012. – № 2 (74). – Ч. 2. – С.130-135.
487. Пыпин, А.Н. Белинский, его жизнь и переписка. В 2-х т./ А.Н. Пыпин. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1876.
488. Пяст, Вл. Воспоминания о Блоке. Письма Блока. [Электронный ресурс] – П., 1923. – Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/sovremenniki-1/vospominaniya-o-bloke.htm>.
489. Ревякина, И.А. Из творческой истории поэмы «Возмездие» / И.А. Ревякина // Литературное наследство. – М.: 1987. – Т. 92. – Кн. 4. – С.636-646.
490. Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме. / Д. Рицци / Серебряный век в России. – Москва: Радикс, 1993. – С.117-136.
491. Родзевич, С. И. К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30–40-е годы в нашей литературе). / С. И Родзевич // Русский филологический вестник. – Варшава: 1917. – Т. 77. – № 1–2. – Отд. 1. – С.194-237.
492. Родина, Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века./ Т.М. Родина. – М.: Наука, 1972. – 312 с.

493. Роднянская, И.Б. «Белая Лилия» как образец мистерии - буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева./ И.Б.Роднянска // Вопросы литературы. – М., 2002. – №3 – С.86-102.
494. Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе: сб. статей. – Казань: Изд-во Каз. ун-та, 1975. – 168 с.
495. Рубинчик, О.Е. «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...» Гофман и Шагал – спутники Ахматовой. / О.Е. Рубинчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7 – Симферополь: Крымский архив, 2009. – С. 134-155.
496. Рудницкий, М.И. Фантастическая правда Гофмана (о творчестве немецкого писателя). / М.И. Рудницкий // Наука и религия – 1972. – № 6. – С.86-90.
497. Рудницкий, М.И. Э.Т.А. Гофман. / М.И. Рудницкий // Избранная проза немецких романтиков. Сост. А.С. Дмитриев. – М.: Худ. литература. 1979. – Т.2. – С.408-411.
498. Русская литература XX века (1890 - 1910). / Под ред. проф. С. А. Венгерова. В 2-х кн. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000.
499. Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). В 2 -х книгах. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 768 с.
500. Русский романтизм. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) – Отв. ред. К.Н. Григорьян. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. - 285 с.
501. Савина, А. Д. Сюжетная игра в малой прозе В. Брюсова. / А. Д. Савина // Сюжетология и сюжетология. – 2013. – № 1. – С.46-52.
502. Салтыков, А.А. Белые колокольчики (воспоминания о Владимире Соловьеве) [Электронный ресурс] / А.А. Салтыков // Книга о Владимире Соловьеве. – М.: Советский писатель, 1991. 348 с. Режим доступа:http://az.lib.ru/s/saltykow_a_a/text_1934_belye_kolokolchiki.shtml
503. Сарычев, В.А. Александр Блок: творчество жизни. / В.А. Сарычев. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – 364 с.
504. Сафрански, Р. Гофман. / Р. Сафрански – М.: Молодая гвардия, 2005. – 383 с.
505. Сахаров, В.И. Страницы русского романтизма: книга статей / В.И. Сахаров. – М.: Сов. Россия, 1988. – 350 с.
506. Светикова, Е.Ю. Трансформация романтического конфликта в литературе русского символизма: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Ю. Светикова. – Санкт-Петербург: 2003. – 21 с.
507. Севастеенко, А.В. Русский романтизм XIX-XX веков: зеркальный нарциссизм или фантастика влюбленных двойников. [Электронный ресурс] / А.В. Севастеенко // София: рукописи,

журнал ревнителей русской философии. – № 2-3. – 2001 – Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsredirect?bu=69rq2y&from>.

508. Севастьянова, В.С. Архетипика романтического двоемирия в поэтике русского символизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.С. Севастьянова. – Магнитогорск: Магнитог. гос. ун-т., 2004. – 19 с.

509. Семейкина, Н. Э.Т.А. Гофман и А. Погорельский (Из истории сравнительного изучения русского и немецкого романтизма) / Н. Семейкина // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.208-211.

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

511. Сергеева, Н.М. Феномен Леонардо да Винчи в творческом осмыслении Д.С. Мережковского и А.Л. Волынского. / Н.М. Сергеева // Филологические штудии. – Иваново: 2006. – Вып. 1. – С.14-22.

512. Сидельникова, М.Л. Образ «оживающего» портрета в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.-Т.-А. Гофмана / М.Л. Сидельникова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, 2011. – №.4. – С.78-81.

513. Силард, Л. Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы) / Л. Силард. – Загреб: Umjnost rijeci XXV, 1981. – С.155-172.

514. Силард, Л. Русская литература конца XIX-начала XX века (1890-1917) в 2 томах. / Л. Силард. – Будапешт: Tankonyvkiado, 1980.

515. Синтез искусств. Энциклопедический словарь по культурологии. Под. общ. ред. док. филол. наук, проф. А.А. Радугина. – М.: Изд-во «Центр», 1997. – С.348-349.

516. Скобелев, А.В. Гофман «Житейские воззрения кота Мура»: К проблеме метода и композиции романа / А.В. Скобелев // Романтизм: Открытия и традиции. – Калинин: 1988. – С.48-58.

517. Скобелев, А.В. Жанровая природа «Фантазий в манере Калло» Гофмана / А.В. Скобелев // Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе XVIII–XX веков. – Воронеж. – С.14-23.

518. Скобелев, А.В. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес») / А.В. Скобелев // Художественный мир Гофмана. Сб-к статей. – М.: 1982. – С.247-263.

519. Скобелев, А.В. Фантастическое как средство выражения авторской позиции (Гофман «Выбор невесты») / А.В. Скобелев // Форма раскрытия авторского сознания (на материале зарубежной литературы). – Воронеж: 1986. – С.46-58.

520. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Ф.Сологуб, А.Белый, В.Набоков. [Электронный ресурс] – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 251 Режим доступа: <https://lifeinbooks.net/chto-pochitat/russkiy-paranoidalnyi-roman-fedor-sologub-andrey-belyiy-vladimir-nabokov-olga-skonechnaya/>.
521. Скородумова, Л.Э. «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана: своеобразие композиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Л.Э. Скородумова. – М.: 1996. – 234 с.
522. Скорород Н.С. Леонид Андреев. [Электронный ресурс] / Н.С. Скорород. – М., 2013. – С.180. – Режим доступа: <http://andreev.lit-info.ru/andreev/bio/skorohod-andreev/1917-1919-izgnannik-i-prorok.htm>.
523. Скрипник, А.В. Феномен куклы и кукольного театра в повести «Невский проспект» Н.В.Гоголя. / А.В. Скрипник //Вестник Томского гос. университета. – 2013. – С.32-36.
524. Славгородская, Л.В. Романы Э.Т.А. Гофмана: дис. ... канд. фил. наук: 10.00.00 / Л.В. Славгородская. – Л.: 1972. – 276 с.
525. Славгородская, Л.В. Стилевое оформление темы музыки в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». / Л.В Славгородская. // Литература и музыка. – Л.: Музыка, 1975. – С.106-110.
526. Слободнюк, С. «Идущие путями зла» (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.). / С. Слободнюк. – СПб.: Алетейя, 1998. – 428 с.
527. Смена литературных стилей сб-к, под ред. Бочарова С.Г., Гей Н.К. – М.: Наука, 1974. – 388 с.
528. Смиренский, В. Воспоминания о Федоре Кузьмиче Сологубе и записи его высказываний. / В. Смиренский. – ИРЛИ. – ф. 79, – оп. 4, – ед. хр. 146.
529. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – 1633 с.
530. Соколова, Н.К. Слово в русской лирике начала XX века: из опыта контекстол. анализа / Н.К. Соколова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. – 160 с.
531. Соколовская Ю.О. Люди-куклы. Мир вне вертикального измерения / Ю.О. Соколовская // Время музея. Калининградский областной историко-художественный музей. – Выпуск №1 – Калининград, 2018 – С.473-483.
532. Соловьев, С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. / С.М. Соловьев. – М.: Республика, 1997. – 431 с.
533. Спивак, Р.С. Блок. Философская лирика 1910-х годов. / Р.С. Спивак. – Пермь: ПГУ, 1978. – 112 с.

534. Стадников, Г. Портрет Гофмана в критических отзывах Генриха Гейне («Письма из Берлина» «Романтическая школа»). / Г. Стадников // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С. 180 - 185.
535. Станиславский, К.С. Мое гражданское служение России./ К.С. Станиславский. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
536. Степанов, Н. Л. Антоний Погорельский. Предисл./ Н.Л. Степанов. // А. Погорельский. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. – М.: Худож. лит., 1960. – С.3-22.
537. Суперфин, Г.Г., Тименчик, Р.Д. К истории неосуществленной постановки драмы Блока «Роза и Крест» / Г.Г. Суперфин, Р.Д. Тименчик // Блоковский сборник. – Тарту, 1972. – №2. – С.411-415.
538. Тагер, Е.Б. Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике Блока / Е.Б. Тагер // Литературное наследство. – М., 1987. – Т. 92. – Кн. 1. – С.85-97.
539. Такварелия, Л.А. Проблема художника в творчестве Э.Т.А. Гофмана (на примере образа Крейсера): дис. канд. ... фил. наук./ Л. А. Такварелия. – Тбилиси: 1981. – 152 с.
540. Тamarченко, Н., Белянцева, А. Традиции Гоголя и Гофмана в «Двойнике» Достоевского. / Н. Тamarченко, А. Белянцева // Известия российской академии наук. Серия литературы и языка. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С.345-351.
541. Тарковский, А.А. Гофманиана. / А.А. Тарковский. – Родник. № 7. – 1989. – С.18-28.
542. Текст и контекст: русско-зарубежные литературные связи XIX-XX веков. – Тверь: ТГУ, 1992. – 95 с.
543. Темиршина, О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия [Текст]: монография / О.Р. Темиршина - Москва: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. - 290 с.
544. Тертерян, И.А. Романтизм как целостное явление. / Человек мифотворящий. – М.:Советский писатель, 1988. – 557 с.
545. Тименчик Р. «Из комментариев к мандельштамовским текстам: Артур Яковлевич Гофман». / Р. Тименчик // Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. – М.: 1991. – С.65–68.
546. Тименчик, Р.Д., Топоров, В.К., Цивьян, Т.В. Сны Блока и «Петербургский текст» начала XX в./ Р.Д. Тименчик, В.К. Топоров, Т.В. Цивьян // Блоковский сборник. Тезисы всесоюзной (III) конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». – Тарту: ТГУ, 1975. – С.112-124.
547. Тимченко, О.В. Композиционный прием «удвоение действительности» в новеллах В.Я.Брюсова. Проблема границ воображаемого и реального, познание ...». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsredir?bu>.

548. Титова Г. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна: Учебное пособие. – СПб., 2006. – С.175.
549. Тихомиров, Д.С. Гоголевская традиция в прозе Л. Андреева: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.С. Тихомиров – Астрахань, 2016. – 196 с.
550. Тлевцежева, М.А. Фольклорные мотивы в духовно-эстетических исканиях Э.Т.А. Гофмана. / М.А. Тлевцежева. – Майкоп: МГТУ, 2006. – 38 с.
551. Томсон, Д. Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? / Дэвид Томсон // Преображение : рус. феминист, журн. – М.: 1996. – № 4. – С.138-148.
552. Топоров, В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. / В. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
553. Топоров, В.Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса. / В.Н. Топоров // Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство, 2003. – С.453 - 468.
554. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избр. труды. / В. Н. Топоров – СПб.: Искусство, 2003. – 612 с.
555. Традиции и новаторство немецкого и английского романтизма конца 18 – начала 19 вв. Межвузовский сборник / Владимир. гос. пед. ин-т им. П. И. Лебедева-Полянского – Владимир: ВГПИ, 1986. – 146 с.
556. Троицкий, В. Национальное своеобразие и мировое значение русского романтизма / В. Троицкий // Мировое значение русской литературы XIX века. – М.: «Наука», 1987. – 439 с.
557. Трубецкой, Е. Владимир Соловьев и его дело. / Е. Трубецкой // Книга о Владимире Соловьеве. – М.: Советский писатель, 1991. – С.456-471.
558. Труды по знаковым системам XXII. Зеркало и семиотика зеркальности. / [Ред. З. Г. Минц]. – Тарту: ТГУ, 1988. – 165 с.
559. Тугенхольд, Я.А. Рецензия на спектакль «Незнакомка» / Я.А. Тугенхольд. – СПб.: Апполон, 1917. – №8-10. – С.121-126.
560. Тузкова, С.А., Тузков, С.В. Неореализм. Жанрово - стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. / С.А. Тузкова, С.В. Тузков. – М.: Флинта, Наука, 2009. – 336 с.
561. Тураев, С.В. Гофман и романтическая концепция личности. / С.В. Тураев // Художественный мир Гофмана: Сб. статей. – М.: Искусство, 1982. – С.35-44.
562. Турьян, М. Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» / М. Турьян // Русский романтизм: Сб. ст. – Л.: Наука, 1978. – С.187-206.
563. Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция: изб. тр. / Ю.Н. Тынянов; сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. – М.: Аграф, 2002. – 494 с.

564. Тынянов, Ю.Н. Проблемы стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. – Ленинград: Academia, 1924. – 140 с.
565. Тэффи, Н. Зинаида Гиппиус [Текст]. / Н. Тэффи // Н. Тэффи. Смешное в печальном: Рассказы, роман, портреты современников. – М.: Прогресс, 1992. – С.466-476.
566. Тютюников, Ф.Ф. Философско-эстетические основания художественной формы: романтический тип мышления и проблема романной формы: автореф. дис. ... канд. филос. Наук: 09.00.04 / Ф.Ф. Тютюников. – Екатеринбург: 1997. – 23 с.
567. Уварова, И.П. «Балаган вечен»: Об эссе В. Мейерхольда и Ю. Бонди «Балаган». [Электронный ресурс]. / И.П. Уварова // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2009. – N 1/2 (январь – июнь). – 265-284 с.
568. Уварова, И.П. Кукла Мейерхольда. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml>.
569. Удодов, Б.Т. Судьба Гофмана в России./ Б.Удодов. // Подъем. – 1978. – № 4. – С.154-157.
570. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 224 с.
571. Фатющенко В.М., Цимбаев Н.И. В.Соловьев критик и публицист. / В.С. Соловьев. Литературная критика. [Электронный ресурс] – М., 1990. Режим доступа: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/a3.txt>.
572. Федоров Художественный мир немецкого романтизма. / Федоров. – М.: МИК, 2004. – 367с.
573. Фёдоров, А.В. Театр Блока и драматургия его времени. / А.В. Фёдоров. – М.: Изд-во Ленингр. ун-та., 1972. – 144 с.
574. Федоров, Ф.П. О композиции «Серрапионовых братьев» Э.Т.А. Гофмана / Ф.П. Федоров // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. Сюжет и жанр. – Рига, 1974. – С.143-172.
575. Федоров, Ф.П. Проблемы искусства в творчестве Гофмана: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Ф.П. Федоров. – Л., 1972. – 200 с.
576. Федоров, Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Федоров. – Рига, 1988.
577. Федоров, Ф.П. Система точек зрения в художественном мире позднего Гофмана. / Ф.П. Федоров. // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.88-109.
578. Федорова, Е.А. (Гаричева) Визуальные образы в новелле Гофмана «Золотой горшок» и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / Е.А. Федорова // Культура и текст – №3, 2016(26) – С.60-69;

579. Фокин, П. Один сюжет из истории формирования личности русского романиста (Гофман и Достоевский). / П. Фокин // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. статей. – Калининград: Гофман-центр, 1994. – С.151-157.
580. Фрейд, З. Психология бессознательного. / З. Фрейд // Сост. М.Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1990. – 447 с.
581. Фрейд, З. Художник и фантазирование. / З. Фрейд – М.: Республика, 1995. – 448 с.
582. Ханзен-Лёве Оге. А. К типологии возвышенного в русском символизме / А. Ханзен-Лёве // Блоковский сборник XII. – Тарту: ТГУ, 1993. – С.29-54.
583. Ханзен-Лёве, Оге. А. Русский символизм: система поэт. мотивов: мифопоэт. символизм начала века: косм. символика / Аге А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем. М.Ю. Некрасова]. – СПб.: Акад. проект, 2003. – 813 с.
584. Ханмурзаев, К.Г. Немецкий романтический роман. / К.Г. Ханмурзаев. – Махачкала: 1998. – 180 с.
585. Хольтхузен, И. Федор Сологуб. / И. Хольтхузен // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – 702 с.
586. Хопрова, Т.А. Музыка в жизни и творчестве Блока. / Т.А. Хопрова. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 150 с.
587. Храповицкая, Г. Двоемирие и символ в романтизме и символизме./ Г. Храповицкая // Филологические науки. – 1999. – № 3 . – С.35 - 41.
588. Храповицкая, Г.Н., Коровин, А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. Учебник / Г.Н Храповицкая, А.В. Коровин. – Москва: Наука, 2003. – 406 с.
589. Художественный мир Э. Т. А. Гофмана [Текст]. / Сб. ст. – М.: Наука, 1982. – 295 с.
590. Цимборска-Лебода, М. Театральные утопии русского символизма / М. Цимборска-Лебода. – Прага: Slavia 53, 1984. – С.358-367.
591. Чавчанидзе, Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана / Д.Л. Чавчанидзе // Уч. зап. МГПИ им. Ленина. – М., 1967. – Вып. 280. – С.340-355.
592. Чавчанидзе, Д.Л. К концепции искусства в позднем немецком романтизме (Рассказ Гофмана «Разбойники») / Д.Л. Чавчанидзе // Реализм и художественные искания в зарубежной литературе XIX - XX веков. – Воронеж, 1980. – С.3-19.
593. Чавчанидзе, Д.Л. Некоторые особенности художественного образа и сюжета Э.Т.А. Гофмана: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Д.Л. Чавчанидзе. – М., 1969. – 323 с.
594. Чавчанидзе, Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. / Д.Л. Чавчанидзе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. – 294 с.

595. Чеботаревская, А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи, воспоминания, исследования / Сост. Анас. Чеботаревской. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1911. – 356 с.
596. Чернейко, Н.Г. Движение мира у А. Блока / Н.Г. Чернейко // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – М., 1990. – № 1. – С.51-56.
597. Чернец, Л.В. О языке цветов в лирике А.А. Блока / Л.В. Чернец // Филологические науки. – 2004. – № 5. – С.121-128.
598. Четверко, С.Ю. Мотивы сна и двойничества в новеллах В. Брюсова. / С.Ю. Четверко // EUROPEAN SOCIAL SCIENCE JOURNAL. 2013. – Т.1.№38 – С.134-139.
599. Чувардин, Г. Хаос времени и хронотоп. / Г. Чувардин // Бахтинский вестник. Собр. соч. ученых в 5-ти т. – Орел: «ОРЛИК», 2005. – Т. 1. – С.155-182.
600. Шалыгина О.В. Поэтика. Композиция. Время./ О. В. Шалыгина. – М.: Образование-3000, 2010. – 325 с.
601. Шалыгина, О.В. Проблема композиции поэтической прозы (А.П.Чехов – А. Белый – Б.Л.Пастернак). / О.В. Шалыгина. – М.: Образование-3000, 2008. – 243 с.
602. Шамрай, А.Ф. Эстетические суждения Гофмана / А.Ф. Шамрай // Художественный мир Гофмана: Сб. статей / ред. кол. И.Ф. Бэлза. – М.: Искусство, 1982. – С.266-282.
603. Шарапенкова Н. Г. Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого / Н. Г. Шарапенкова // Вестник Ленинградского государственного университета им.А.С. Пушкина. – Санкт-Петербург, 2012 –Т.1 – №2. – С.7-15.
604. Шевченко, Е.С. Шуточные пьесы Соловьева: у истоков символистской мистерии и символистского балагана. / Е.С. Шевченко // Вестник Тамбовского университета. – Тамбов, 2009. – С.148-155.
605. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация / И. Шетер // Европейский романтизм. – М.Наука, 1973. – 500 с.
606. Шлегель, Эстетика. Философия. Критика. В 2 т./ Шлегель. – М.: Искусство, 1983.
607. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
608. Шоломова, С.Б. К истории первой постановки драмы «Роза и Крест» / С.Б. Шоломова // Литературное наследство. – М., 1993. – Т. 92. – Кн. 5. – С.46-56.
609. Штайнер, Р. Мистика на заре духовной жизни нового времени / Р. Штайнер. – Ереван: Ной, 1993. – 144 с.
610. Штейн, С. Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование. Дерпт (Tartu): К. Матиссен. – 1927. – 328 с.
611. Штыгашева О.Г. Художественный синтез в романе Андрея Белого «Петербург»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.Г. Штыгашева – Якутск, 2008. – С.216

612. Шумкова, Т.Л. Романтизм в Германии и России./ Т.Л. Шумкова. – Екатеринбург, Нижневартковск, 2001. – 172 с.
613. Щепанская, Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв. / Т.Б. Щепанская. – М.: Индрик, 2003. – 526 с.
614. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость / М. Элиаде. пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.
615. Энциклопедический словарь. В 82 т. Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1890-1904.
616. Энциклопедия мистицизма. – СПб.: Литера, 1996. – 480 с.
617. Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. – Д.: Издательство «Наука», 1975. – 283 с.
618. Эпштейн, М.Н. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока / М.Н. Эпштейн // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С.338-352.
619. Эренбург И.Г. Портреты современных поэтов / И.Г. Эренбург – Москва: Первина, 1923 – 74 с.
620. Эрнст С.Р. Бенуа / С.Р. Эрнст – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004 – 255 с.
621. Эсалнек, Ю.О.А. Архетип. / Ю.О.А. Эсалнек // Введение в литературоведение. – М.: Высш. шк., 2000. – С.30-37.
622. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 733 с.
623. Эткин, А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткин. – М.: ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.
624. Эткин, Е. Единство «серебряного века»: о русской литературе конца XIX- начала XX века. / Е. Эткин // Звезда. 1989. – № 12. – С.185 – 194.
625. Юнг, К.Г. Архетипы коллективного бессознательного. / К.Г. Юнг // Психология бессознательного. – М.: Канон, 1994. – С.135-165.
626. Юнг, К.Г. Человек и его символы. / Юнг К. Г. – СПб.: Б. С. К., 1996. – 454 с.
627. Языков, Д.Д. Граф А.К. Толстой./ Д.Д. Языков. – М.: Унив. тип, 1901. – 36 с.
628. Яковсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Яковсон. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
629. Яковлев, А. И.Пародия как интертекстуальная лингвистическая категория (на примере пушкинского интертекста в романе А. Белого «Петербург») / А. Яковлев // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – №2, 2011. – С.206-209.
630. Ямпольский, И.Г. А.К. Толстой / Ямпольский, И.Г. // Вступительная статья к собранию сочинений А.К. Толстого: в 4 т. – Москва: Правда, 1980 – Т. 1 – С.5-54.
631. Янушкевич, А.С. Э.Т.А. Гофман в России (В.Г. Белинский о Гофмане). / А.С. Янушкевич // Учен. зап. Томского ун-та, 1973. – №83. – С.38-49.

632. Яранцев, В.Н. Структура идеального пространства в романе А.Белого «Петербург». / В.Н. Яранцев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1997. – № 4. – С.50-55.
633. Ясенский, С.Ю. Поэтика реминисценций в ранней лирике А. Блока / С.Ю. Ясенский // Александр Блок: исследования и материалы. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С.40-55.

Список литературы на иностранном языке

634. Aichinger I. E.T.A. Hoffmann's Novelle "Der Sandmann" und die Interpretation Sigmund Freuds [Text]. / Aichinger I. // Zeitschrift für deutsche Philologie. № 95. – 1976. – P.113-132.
635. Annu E. Maske und Maschine: Künstliche Frauen in Texten von Hoffmann, Villiers und Ler. / Annu E. // Literatur für Leser. № 2 (20). – 1997. – S.95-107.
636. Asche S. Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst: Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns./ Asche S. – Königstein: Hain, 1985. – 239 S.
637. Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft / hrsg. von Chr.W. Thomsen u. a. Darmstadt, 1984. – 518 S.
638. Auheber F. "In einem fernen dunklen Spiegel". / F. Auheber // E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen, 1986. – 123 S.
639. Auhuber F. Andrej Tarkovskijs Filmskizze Hoffmanniana: Bemerkungen zu Tarkovskijs und Hoffmanns Kunst. / F. Auhuber // Mitteilungen der E.T.A.Hoffmann-Gesellschaft – Bamberg, 1989. – S.58-61.
640. Auhuber F. E.T.A. Hoffmanns produktive Rezeption der zeitgenössischen Medizin und Psychologie. / F. Auhuber // Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft – Bamberg – № 1. 1992-1993. – S.63-76.
641. Baltrusaitis J. Der Spiegel. Entdeckungen, Tauschungen, Phantasien. / J. Baltrusaitis – Gießen, 1996. – 230 S.
642. Daeniken Th. Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann / Th. Daeniken // eine Deutsch Facharbeit. Berlin, 1999. – 221 S.
643. Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert: Londoner Symposium 1985. – Stuttgart, 1986. – 171 S.
644. Drux R. Marionette Mensch: Ein Metapherkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner. / R. Drux / München: Fink, 1986. – 213 S.

645. Dumont A. Das Interessante Theorie und narrative Praxis: Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann. / A. Dumont // Weimarer-Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften (Vienna). – № 38. – 1992. – S.430-447.
646. Dumont A. Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. Hoffmanns 'Elixiere des Teufels'. / A. Dumont // Zeitschrift für Germanistik. № 1. – 1991. – S.37- 48.
647. E.T.A. Hoffmanns Spiegelungen / Texte und Erläuterungen von R. Heinritz. – Bamberg, 1999. – 25 S.
648. E.T.A. Hoffmann Jahrbuch: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft / hrsg. von W. Segebrecht. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., 1999. – 265 S.
649. E.T.A. Hoffmanns Handzeichnungen in Faksimilelichtdruck nach den Originalen / hrsg. von W. Steffen und H. von Mueller. Berlin, 1979. – 485 S.
650. E.T.A. Hoffmanns Spiegelungen / Texte und Erläuterungen von R. Heinritz. Bamberg, 1999. – 25 S.
651. E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe / hrsg. von Mueller. Berlin, 1915. – 189 S.
652. Eicher T. 'Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes': Panoramatische Strukturen in «Des Veters Eckfenster» von E.T.A. Hoffmann. / T. Eicher // Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. № 25. – 1993. – S.360-377.
653. Fick M. E.T.A. Hoffmanns Theosophie: Eine Interpretation des Romans "Die Elixiere des Teufels". / M. Fick // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Gorres-Gesellschaft. Bd. 36. Berlin, 1995. – S.105-125.
654. Freund W. Chaos und Phantastik: Der phantastische Erzähler E.T.A. Hoffmann. / W. Freund // Die Hörer: Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. № 37 (168). – 1992. – S.77-85.
655. Grabmeier R. Das Laufer E.T.A.Hoffmann-Projekt. / R. Grabmeier // E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 14. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2006. – S.167-170.
656. Harnischfeger J. Das Geheimnis der Identität: Zu E.T.A.Hoffmanns "Die Elixiere des Teufels". / J. Harnischfeger // Zeitschrift für Germanistik. -№1:1 - 1991. - S.37-48.
657. Hoffmanns Briefwechsel. Bd. 1-3 / Gesammelt von H.v. Mueller und F. Schnapp. München, 1967-1969.
658. Holbeche Y.J.K. Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann. / Y.J.K. Holbeche / Göttingen, 1975. – 205 S.

659. Horn P. Halluzinierte Vögel oder Wann ist Paranoia literarisch? Zu E.T.A.Hoffmann, Robert Musil und Daniel Paul Schreber. / P. Horn // Acta-Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika. Supp. 1. – Frankfurt/Main, 1990. – S.97-122.
660. Ingham N.W. E.T.A. Hoffmann's reception in Russia. / N.W. Ingham Wurzburg – 1974. – 303.p.
661. Itala M.-L. Studie zur fiktionalen Wirklichkeit am Beispiel ausgewählter Texte von E.T.A. Hoffmann. / M.-L. Itala // euphilologische Mitteilungen: Bulletin de la Societe Neophilologique Bulletin of the Modern Language Society. № 94. Helsinki, 1993. – S.113-39.
662. Just K.G. Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns. / Just K.G. // Scher S.P. Zu E.T.A. Hoffmann. Stuttgart, 1981. – S.30-39.
663. Kaiser G. E.T.A. Hoffmann. / Kaiser G. E.T.A. // Stuttgart, 1988. – 214 S.
664. Kittler F.A. «Das Phantom unseres Ichs» und die Literaturpsychologie. E.T.A. Hoffmann Freud – Lacan. / F.A. Kittler // Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. – Frankfurt/Main, 1977. – S.139-166.
665. Kluge C.A.F. Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. / C.A.F Kluge. – Berlin, 1811. XIV, 612 Seiten, 1 Bl.
666. Kluge R.-D. Westeuropa und Rusland im Weltbild Aleksandr Bloks. / R.-D. Kluge – Munchen, 1967. – 298 S.
667. Koning H.-J. Die Rezeption von E.T.A. Hoffmanns 'Der Sandmann' in Louis Ferrons 'De gallische ziekte'. / H.-J. Koning // Germanistische-Mitteilungen: Zeitschrift für Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in Wissenschaft und Praxis. № 37. – 1993. – S.35-47.
668. Kremer D. E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. / D. Kremer // Klassiker Lektüre. Bd. 1. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1999.-241 S.
669. Kremer D. Idyll oder Trauma. Kindheit in der Romantik // E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 11. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2003. – S.75-89.
670. Lehmann M. Kabbalistische Mysierien des Selbst. Schrift und Identität in E.T.A.Hoffmanns Doppelerzählung "Die Irrungen" "Die Geheimnisse". / M. Lehmann // E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 14. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2006. – S.7-36.
671. Lewandowski R. E.T.A. Hoffmanns. / R. Lewandowski – Bamberg. Berlin: Verlag Fraenkischer Tag GmbH & Co. KG, 1997. – 68 S.
672. Lewandowski R. Sie sind auch kein Bamberger, wie ich hoere?: Ein Fantasiestueck in Callots Manier ueber E.T.A. Hoffmann. / R. Lewandowski – Berlin: Verlag Fraenkischer Tag GmbH & Co. KG, 1997. – 136 S.

673. Lieb C. Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A.Hoffmanns "Das öde Haus" // E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. – Bd. 10. – Berlin: E.Schmidt Verlag, 2002. – S.58-75.
674. Matt P. Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. / P. Matt – Tübingen, 1971. – 243 S.
675. Muckenberger U. Phantasie und Gerechtigkeitsinn: Der Dichter und Jurist E.T.A.Hoffmann. / U. Muckenberger // Neue-Rundschau. – № 100. – 1989. – S.163-186.
676. Muelher R. Die Einheit der Kuenste und das Orphisches bei E.T.A. Hoffmann. / R. Muelher // Stoffe, Formen, Strukturen. Muenchen, 1962. – 360 S.
677. Müller M. Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns Werk. / M. Müller // E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 11. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 2003. – S.5-23.
678. Nahrlich-Slatewa E. 'Was bannt mich da?: Franz Fuhmanns Rezeption von E. T. A. Hoffmann. / E. Nahrlich-Slatewa // Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. №45. – Bonn, 1995. – S.151-166.
679. Nehring W. Spätromantiker: Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. / W. Nehring - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. – 246 S.
680. Passage Ch. Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann. / Ch. Passage – North Carolina, 1954. – 205pp.
681. Passage Ch. Russian Hoffmannists. / Ch. Passage – the Hague, 1963. – 66p.
682. Pfothenhauer H. Exoterische und Esoterische Poetik in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. H. Pfothenhauer // Jahrbuch der J.Paul-Gesellschaft. – Bd. 17. – Bonn, 1982. – S. 129-144.
683. Pikulik L. Anseimus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns "Der Goldene Topf". / L. Pikulik // Euphorion. № 63. – 1969. – S.341-370.
684. Pikulik L. Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität. / L. Pikulik // Euphorion. № 69. – 1975. – S.294-319.
685. Pikulik L. E.T.A. Hoffmann als Erzähler: Ein Kommentar zu den "SerapionBrüdern". / L. Pikulik – Göttingen, 1987. – 223 S.
686. Praver S. Die Farben des Jacques Callot. E.T.A. Hoffmanns "Entschuldigung" seiner Kunst / S. Praver // Zu E.T.A. Hoffmann – hrsg. von S.P.Scher. -Stuttgart: Klett, 1981. – S.22-29.
687. Raff D. Ich-Bewusstsein und Wirklichkeitsauffassung bei E.T.A. Hoffmann. Eine Untersuchung der "Elixiere des Teufels" und des "Kater Murr". / D. Raff – Rottweil, 1971. – 214 S.
688. Ringel S. Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. / S. Ringel – Köln, Weimar u. Wien, 1997. – 336 s.

689. Roeder B. A Study of the Major Novellas of E. T. A. Hoffmann. / B. Roeder // *Studies in German Literature, Linguistics and Culture*. № 5. – 2003. – P.28-39.
690. Schemmel B. Neue Hoffmaniana der Staatsbibliothek Bamberg. / B. Schemmel // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. – Bd. 10. – Berlin: E.Schmidt Verlag, 2002. – S.10-30.
691. Schirmer A. E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Deutsche Erzählprosa der frühen Restaurationszeit: Studien zu ausgewählten Texten / A. Schirmer - Tübingen : Niemeyer, 1995. – 315 s.
692. Schubert G. H. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. / G. H. Schubert - Dresden: Arnold, 1808. – 464 s.
693. Schubert G. H. Die Symbolik des Traumes. / G. H. Schubert – Bamberg: C.F. Kunz, 1814. – 221 s.
694. Segebrecht W. Beamte, Künstler, Aussenseiter: Analogien zwischen der juristischen und der dichterischen Praxis E.T.A. Hoffmanns. / W. Segebrecht // *Imprimatur*. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. – Bd. 11. – Frankfurt/Main, 1984. – S.294-307.
695. Segebrecht W. Heterogenität und Integration bei E.T.A. Hoffmann. / W. Segebrecht // *Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt/Main, 1996. – S.176-189.
696. Segebrecht W. Hoffmann, erzählt: Sein Ich und sein Werk im Vervielfältigungsglas neuerer Prosa. / W. Segebrecht // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. № 1. – 1992-1993. – S.184-198.
697. Sommerhage C. Hoffmanns Erzähler über Poetik und Psychologie in E.T.A.Hoffmanns Nachtstück "Der Sandmann". / C. Sommerhage // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. № 106. – 1987. – S.513-534.
698. Stadler U. E.T.A. Hoffmann. / U. Stadler // *Der technisierte Blick*. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Würzburg, 2002. – S.145-176.
699. Stadler U. Von Brillen, Lorgnette und Kuffischen Sonnenmikroskopen: Zum Gebrauch der optischen Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. / U. Stadler // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. № 1. – 1992-1993. – S.91-105.
700. Steinecke H. Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive. / H. Steinecke // *Hoffmann-Jahrbuch*. № 1. – 1992-1993. – S.21-35.
701. Stender-Petersen, A. Gogol und die deutsche Romantik. / A. Stender-Petersen // *Euphorion*, XXIV, Drittes Heft. – Leipzig: 1922. – S.628-653.
702. Strobel J. Die Ahnenprobe des Medardus. / J. Strobel // *E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 13. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2005. – S.29-46.
703. Szczepanski J. Die Subversion des Rahmens: E.T.A. Hoffmanns "Elixiere des Teufels". / J. Szczepanski // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 12. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2004. – S.7-19.

704. Terpstra J.-U. Hexenspruch, Eierzauber und Feind-Komplex in E.T.A.Hoffmanns Fragment "Der Feind". / J.-U. Terpstra // Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. – № 80. 1986. – S.26-45.
705. Tölle R. E.T.A.Hoffmanns "Der Freund". Zum Umgang mit psychisch Kranken. / R. Tölle // E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. – Bd. 13. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 2005. –S.133-136.
706. Vitt-Maucher G. E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen: Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. / G. Vitt-Maucher – London, 1989. – 232 S.
707. Vitt-Maucher G. Träumer und Phantast als narratives Medium bei Hoffmann, Poe, Dostojewski und Stolper. / G. Vitt-Maucher // Hoffmann-Jahrbuch. № 1. – 1992 - 1993. – S.174-183.
708. Webber A.J. The Doppelgänger. / A.J. Webber // Double Visions in German Literature. - Oxford, 1996. – P.113-194.
709. Weder C. Ein medizinisch-literarisches Symptom: Zum Schwindel bei E.T.A.Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit. / C. Weder // E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 10. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2002. – S.76-95.
710. Werner H.G. E.T.A. Hoffman. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. / H.G. Werner – Berlin, 1971. – 102 s.
711. Winter I. Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns. / I. Winter— Paris: Mouton, 1976. – 193 S.
712. Woodgate K.B. Das Fantastische bei E.T.A. Hoffmann. / K.B. Woodgate - Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1999. – 274 s.
713. Zimmermann H.D. Der junge Mann leidet an chronischen Dualismus. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio "Prinzessin Brambilla": E.T.A. Hoffmanns Texte und Kritik. Sonderbd. / H.D. Zimmermann / München, 1992. – S.97-111.
714. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns / E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Bd. 12. Berlin: E.Schmidt Verlag, 2004. – S.142-143.