

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

*На правах рукописи*

***ХРАМУШИНА СОФИЯ ИГОРЕВНА***

**РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Э.Т.А. ГОФМАНА**

Специальность **09.00.14** –  
Философия религии и религиоведение

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
профессор, доктор философских наук Шахнович М.М.

Санкт-Петербург

2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
<b>ГЛАВА 1. Религиозно-мифологические идеи Э.Т.А. Гофмана в контексте эпохи немецкого романтизма.....</b>	<b>15</b>
1.1. Мифология и религия в эпоху немецкого романтизма.....	15
1.2. Религиозно-философская мысль немецкого романтизма.....	23
1.3. Идейные истоки религиозно-философских представлений Э.Т.А. Гофмана.....	31
1.3.1. Рецепция философии И. Канта и Г. Гегеля в творчестве Э.Т.А. Гофмана.....	40
Выводы.....	52
<b>ГЛАВА 2. Особенности религиозного сознания в миросозерцании Э.Т.А. Гофмана.....</b>	<b>54</b>
2.1. Религиозное мировоззрение Э.Т.А. Гофмана.....	54
2.2. Своеобразие религиозного элемента в произведениях Э.Т.А. Гофмана..	62
2.3. Концепт «религиозного» в романе «Эликсиры сатаны».....	74
Выводы.....	89
<b>ГЛАВА 3. Неомифологизм в произведениях Э.Т.А. Гофмана.....</b>	<b>92</b>
3.1. Концептуализация мифа в немецком романтизме.....	92
3.2. Мифологизация обыденной жизни.....	96
3.3. Мифологический элемент в «страшных рассказах» Э.Т.А. Гофмана.....	104

3.4. Интертекстуальные квазимифологические рассказы в произведениях Э.Т.А. Гофмана (на примере новелл «Принцесса Брамбилла» и «Золотой горшок»)	117
Выводы	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	135
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	142

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В российской и зарубежной литературе, посвященной исследованию особенностей немецкого романтизма, немало страниц уделено проблемам религии и философии, однако творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана в этом контексте исследуется явно недостаточно. В представленной диссертации осуществляется попытка показать, как в произведениях Гофмана отразились яркие особенности его своеобразного религиозно-философского сознания.

Гофман использовал в своих произведениях различные виды мифологизации, типичные для романтизма и отразил в своем творчестве те умонастроения эпохи, которые отрицали скучную обыденность реальной действительности и противопоставляли ей прекрасный вымышленный мир грез и фантазий. В этой связи произведения Э.Т.А. Гофмана прочно укрепились в массовом сознании современности. Его творчество актуально в XXI веке благодаря созданным им вневременным образцам романтической литературы, которые преломляются через призму современности в произведениях, фильмах, театральных постановках нашего времени, но несут отчетливый отпечаток подлинной «гофманианы».

**Степень изученности проблемы.** Большинство научных работ, посвященных творчеству Э.Т.А. Гофмана, являются литературоведческими исследованиями. Среди отечественных литературоведов, внесших свой вклад в изучение гофманианы, особо следует отметить А.Г. Аствацатурова, Н.Я. Берковского, А.Б. Ботникову, И.Ф. Бэлзу, В.И. Грешных, Л.А. Калининкова, А.В. Карельского, И.В. Лаптеву, О.К. Логинову, С.В. Тураева, Д.Л. Чавчанидзе. Среди зарубежных исследователей-литературоведов следует назвать К. Гюнцель, В. Зегебрехт, Р. Левандовски, Г. Майер, Г.В. Менардо, Р. Сафрански, Б. Шеммель, Г. Штайнеке.

Начало анализа религиозного и мифологического компонента в творчестве Гофмана было положено работой В. Пфайфер-Белли «Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann»<sup>1</sup> в 1933 г, в которой автор рассматривает религиозное мировоззрение Гофмана, прежде всего католические элементы в романе «Эликсиры сатаны» и разбирает мифологические конструкции Гофмана на примере его новелл.

В 1988 г была опубликована книга Э. Клессмана «E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde»<sup>2</sup>, которая представляет собой полную биографию Э.Т.А. Гофмана. В контексте нашего исследования интересны страницы, посвященные пиетистской среде, в которой воспитывался Гофман. В статье Х. Д. Хольцхаузена «Jacob Böhme und E.T.A. Hoffmann. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E.T.A. Hoffmann-Buches von Eckart Kleßmann»<sup>3</sup> сопоставляется религиозное мировоззрение Э.Т.А. Гофмана и религиозно-философское учение Я. Беме. В 1999 году была опубликована статья Н. Зауля «Prediger aus der neuen romantischen Clique», посвященная роли римско-католических элементов в творчестве Гофмана<sup>4</sup>. В 2008 году была опубликована докторская диссертация Ш.Гоншорека «Serapion sei unser Schutzpatron: die Heiligen im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns»<sup>5</sup>, в которой представлен развернутый анализ образов католических святых, встречающихся в произведениях Гофмана. В 2012 году издана монография Л.А. Калининкова «Э.Т.А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма»<sup>6</sup>, посвященная рассмотрению влияния философии Канта на Гофмана. И.В. Лаптева в 2007 году написала докторскую диссертацию на тему «Культурологическое прочтение Э.Т.А. Гофмана на

<sup>1</sup> Pfeiffer-Belli, W.: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 34.1933.

<sup>2</sup> Kleßmann E. E.T.A. Hoffmann - oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1988.

<sup>3</sup> Holzhausen, Hans-Dieter: Jacob Böhme und E.T.A. H. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität H.s aus Anlaß des E.T.A. H.-Buches von Eckart Kleßmann. In: MHG 34 (1988), S. 1-10.

<sup>4</sup> Saul N. Prediger aus der neuen romantischen Clique. Königshausen & Neumann, 1999.

<sup>5</sup> Gonschoreck S. Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. Duisburg, Essen, 2008.

<sup>6</sup> Калининков Л.А. Э. Т. А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма: монография; Балт. федер. ун-т им. И. Канта. - Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012.

рубеже XX-XXI вв.: онтологизм фантастического». В 2011 году появилась статья Г.А. Козловой «Фантазмы Гофмана и западноевропейская философия»<sup>7</sup>, в которой представлен анализ религиозно-философских взглядов Гофмана на примере новелл «Мастер Иоганн Вахт» и «Песочный человек».

Анализ философского начала в творчестве Гофмана представлен также в работах зарубежных исследователей. Особенно следует отметить статью В. Эттеля «Philosophische Motive im dichterischen Werk E.T.A. H.s.»<sup>8</sup>, в которой автор рассматривает влияние Шеллинга и Фихте на Э.Т.А. Гофмана, а также статью Б. Фришмана «Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla, Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie»<sup>9</sup>, в которой на основе текстов Гофмана рассматривается проблема его персональной идентичности через призму философии Фихте и концепции иронии Ф. Шлегеля. Также философским проблемам в творчестве Гофмана уделяли внимание такие исследователи, как Х.С. Деммрих<sup>10</sup>, В.А. О'Брайн<sup>11</sup>, А. Дюмонт<sup>12</sup>, Х.Дамен<sup>13</sup>. Отдельного внимания заслуживают работы О.Ф. Больнов<sup>14</sup>, А.С.Вайсенд<sup>15</sup> и К. Монти<sup>16</sup>, которые исследовали натурфилософские взгляды Э.Т.А. Гофмана, отраженные в его произведениях.

<sup>7</sup>Козлова Г.А. Фантазмы Гофмана и западноевропейская философия. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сборник научных статей / Г.А. Козлова. – Армавир: РИО АГПА, 2011.

<sup>8</sup>Ettelt W. Philosophische Motive im dichterischen Werk E.T.A. H.s. – In: MHG. 25 (1979) S. 31-45

<sup>9</sup>Frischmann B. Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla, Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie. In: Colloquia Germanica 38 (2005), S. 93-123.

<sup>10</sup>Daemmrich H.S.: Fragwürdige Utopie: E.T.A. H.s. *geschichtsphilosophische* Position. – In: Nr. 24, S. 503-514.

<sup>11</sup>O'Brien W.A. E.T.A. H.'s critique of idealism: Psychology, allegory and philosophy in „Die Automate“. In: Euphorion 83 (1989), S. 369-409.

<sup>12</sup>Dumont A. Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. H.s. „Elixier des Teufels“. In: ZfG 1 (1991), S. 37-48.

<sup>13</sup>Dahmen H. E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929.

<sup>14</sup>Bollnow O.F. Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A. Hs. Sammlung 6, 1951, S. 203-216.

<sup>15</sup>Weisend A.S. Poetry, nature and science. Romantic nature philosophy in the works of Novalis and E.T.A. H. Diss.: The Ohio State Univ. Columbus 1994.

<sup>16</sup>Monti C. „Naturwissenschaft“ e „Naturphilosophie“ nel prospettivismo di E.T.A. H. [„Naturwissenschaft“ und „Naturphilosophie“ aus der Sicht H.s. ital.]. In: Istituto Universitario Orientale, (Napoli), Annali/Sezione Germanica. N. S. 3 (1993), Nr. 1/3, S. 161-172.

Проблемами мифологии в произведениях Гофмана занимались следующие отечественные исследователи: Е.П. Барановская и Н.Н. Мисюров<sup>17</sup>, А.Б. Ботникова<sup>18</sup>, В.Х. Гильманов<sup>19</sup>, О.Н. Гронская<sup>20</sup>, Г.И. Мокеева<sup>21</sup>, Г.А. Токарева<sup>22</sup>. Зарубежные исследования, освещающие тему мифа в творчестве Гофмана, принадлежат следующим авторам: П.П. Габбинс<sup>23</sup>, Т.А. Ковач<sup>24</sup>, П. Кюхлер<sup>25</sup>, Р. Мюллер<sup>26</sup>, К. Негус<sup>27</sup>, А.Б. Смит<sup>28</sup>, Д. Р. Хаббард<sup>29</sup>. В рамках темы мифологии следует также упомянуть работы, посвященные теме автомата в творчестве Гофмана<sup>30</sup>. Среди отечественных исследователей мы можем отметить А.Г. Аствацатурова<sup>31</sup>, М.А. Куличихину<sup>32</sup>, Е.В. Милосердову<sup>33</sup>, а также Е.А. Нечаеву, защитившую диссертацию «Поэтика демонического в творчестве Э.Т.А. Гофмана» (2010 г.). В зарубежной гофманистике данная

<sup>17</sup> Барановская Е.П., Мисюров Н.Н. «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана как романтическая модификация платоновского мифа. Вестник Омского университета, 2003. №2. С. 66–68.

<sup>18</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005.

<sup>19</sup> Гильманов В.Х. Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.

<sup>20</sup> Гронская О.Н. Миф в поэтической системе сказки Э.Т.А. Гофмана // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. - Пермь, 1993. - С. 18-26.

<sup>21</sup> Мокеева Г. И. "Золотой горшок" Э.Т.А. Гофмана как романтический миф о приобщении к священной гармонии мироздания [Текст] / Г. Мокеева. - В кн.: Балтийский филологический курьер. - Калининград, 2007. - №6. - С. 35-50

<sup>22</sup> Токарева Г.А.. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации// Материалы ежегодной научной конференции. Петропавловск-Камчатский, 2004.

<sup>23</sup> Gubbins P.P. An Examination of the Mythology in the Märchen of E.T.A. H. (Masch.) Diss. Queen's Univ. at Kingston (Canada) 1978.

<sup>24</sup> Kovach, T.A. Mythic structure in E.T.A. H.'s „Das Fräulein von Scuderi“. A case study in „romantic realism“. In: Sprache und Literatur. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981, S. 121-127.

<sup>25</sup> Kuchler P. Allegorie und Mythos in E.T.A. H.s „Prinzessin Brambilla“. Berlin: 1986. [141 S.]; Kuchler P. Implosion des Bewußtseins. Allegorie und Mythos in E.T.A. H.s Märchenerzählungen. Frankfurt/Main u. a.: Lang 1989. Diss.: Freie Univ. Berlin 1989.

<sup>26</sup> Mühlher R. Liebestod und Spiegelmythe in H.s Märchen „Der goldene Topf“. In: Mühlher, Dichtung der Krise. – Wien 1951. S. 21-56.

<sup>27</sup> Negus K. E.T.A. H.s „Der goldene Topf“: its romantic myth. Germanic Review 34 (1959) S. 262-275; Negus K. E.T.A. H.s Other World, the romantic author and his „new mythology“. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1965. 183 S.

<sup>28</sup> Smith A. B. Variations of a Mythical Theme: H. [Die Bergwerke zu Falun], Gautier, Queneau and the Imagery of Mining. – In: Neophilologus 63 (1979) S. 179- 196.

<sup>29</sup> Hubbard J. R. The Myth of the Hero in E.T.A. H. The Christian Adventure of Medardus and the Musical Adventure of Kapellmeister Johannes Kreisler. Diss. Michigan State Univ. East Lansing 1971.

<sup>30</sup> В данной диссертации автор полагает, что автомат является мифическим элементом новелл Гофмана.

<sup>31</sup> Аствацатуров А.Г. Демония бессознательного в новелле Гофмана "Песочный человек" // Вестник института иностранных языков. СПб, 2002.

<sup>32</sup> Куличихина М. А. Тело-автомат в новелле Гофмана «Песочный человек» // Филологические этюды. вып. 11. Саратов : Изд-во СГУ, 2008. С. 26-29.

<sup>33</sup> Милосердова Е. В. Puppen als Menschen und Menschen als Puppen // Das Wort. Germanistisches Jahrbuch. - Moskau: DAAD, 1996. S. 64-66.

тема исследована более полно. Особого внимания заслуживают работы Б. Бойе<sup>34</sup>, Л. Вавржин<sup>35</sup>, Г. Вайнхольц<sup>36</sup>, С. Витта<sup>37</sup>, П. Гендолла<sup>38</sup>, Д. Креплин<sup>39</sup>, П. Матт<sup>40</sup>, Х. Меркл<sup>41</sup>.

Немалое количество работ было посвящено теме месмеризма<sup>42</sup> (магнетизма) в творчестве Гофмана. Из авторов, работы которых посвящены этой теме, стоит упомянуть таких как: Ю. Баркхоф<sup>43</sup>, Г. Брандштеттер<sup>44</sup>, М. Коленбах<sup>45</sup>, В. Мюллер-Функ<sup>46</sup>, Ж. Нетесхайм<sup>47</sup>.

Бамбергское Общество им. Э.Т.А. Гофмана выпускает ежегодник, в котором регулярно публикует новейшие исследования о Гофмане и его произведениях, однако исследования религиозно-философской стороны его творчества являются редкими. В ежегоднике «E.T.A. Hoffmann Jahrbuch» издаются в основном литературоведческие труды (например: A. Küpper «Gebilde, so wichtig wie Träume von Kranken»<sup>48</sup>; E.T.A. Hoffmanns Nachtstück

<sup>34</sup> Boie B. Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: GQu 54(1981), S. 284-297.

<sup>35</sup> Wawrzyn L. Der Automaten-Mensch. E.T.A. H.s Erzählung vom „Sandmann“. Berlin: Wagenbach (1976). 155 S.

<sup>36</sup> Weinholz G. H.s Erzählung „Die Automate“. Eine Kritik an einseitiger naturwissenschaftlich-technischer Weltansicht vor 200 Jahren. Essen: Die Blaue Eule 1991.

<sup>37</sup> Vietta S. Das Automatenmotiv und die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. H.s. – In: MHG. 26 (1980) S. 25-33.

<sup>38</sup> Gendolla P. Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. H. und Villiers de l'Isle. Marburg: Guttandin u. Hoppe 1980. 260 S.; Gendolla P. Der tödliche Blick der Automaten. Künstliche Gestalten bei E.T.A. H. In: Quarber Merkur 19 (1981), Nr. 2, S. 37-63.

<sup>39</sup> Kreplin D. Das Automaten-Motiv bei E.T.A. H. (Maschinenschr. verf.) Phil. Diss. Bonn 1957. III, 126 S.

<sup>40</sup> Matt P. Die Augen der Automaten. E.T.A. H.s Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. – Tübingen: Niemeyer 1971. 192 S.

<sup>41</sup> Merkl H. Der paralytisierte Engel. Zur Erkundung der Automatenliebe in E.T.A. H.s Erzählung „Der Sandmann“. In: WW 38 (1988), S. 187-199.

<sup>42</sup> F.A. Mesmer, Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen, Herausgegeben von Dr. Karl Christian Wolfart, Berlin, 1814.

<sup>43</sup> Barkhoff J. Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. H. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hg. von Jörg Zimmermann. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 269-283.

<sup>44</sup> Brandstetter G. Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E.T.A. H.s „Rat Krespel“. In: Offenbach, 1988, S. 15-38.

<sup>45</sup> Kohlenbach M. Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. H. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hg. von Nicholas Saul. München 1991, S. 209-233.

<sup>46</sup> Müller-Funk W. E.T.A. H.s Erzählung „Der Magnetiseur“, ein poetisches Lehrstück zwischen Dämonisierung und neuzeitlicher Wissenschaftskritik. Im Auftrag [...] hg. von Heinz Schott. Stuttgart 1985, S.200-214.

<sup>47</sup> Nettesheim J. E.T.A. H.s Phantasiestück „Der Magnetiseur“, ein Beitrag zum Problem „Wissenschaft“ und Dichtung. – In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. N.F. der Chronik. Bd. 71 (1967) S. 113-127.

<sup>48</sup> Küpper A. Gebilde, so wichtig wie Träume von Kranken“. E.T.A. Hoffmanns Nachtstück Ignaz Denner als poetologische Erzählung. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 21. 2013. S. 21-41.



Ignaz Denner als poetologische Erzählung), статьи по эстетике Гофмана (J. Krämer «Die Bedeutung von E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik für Richard Wagner»<sup>49</sup>, I. Müller «Den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist“: E.T.A. Hoffmanns Ästhetik des Strophenliedes im Kontext von zeitgenössischer Liedästhetik und romantischer Universalität»<sup>50</sup>, литературно-критические статьи (A. Olbrich «E.T.A. Hoffmanns literaturkritische Rezeption 1814–1822. Abdruck der Quellen»<sup>51</sup>).

В диссертации используются труды философов и поэтов, представителей немецкого романтизма (Ф. Шеллинг<sup>52</sup>, Ф. Шлегель<sup>53</sup>, Новалис<sup>54</sup>, А., Ф. Шлегели<sup>55</sup>); так и исследователей их творчества (Н. Я. Берковский<sup>56</sup>, И. Ф. Бэлза<sup>57</sup>, Р. М. Габитова<sup>58</sup>, В. М. Жирмунский<sup>59</sup>, А. В. Карельский<sup>60</sup>, И. В. Миримский<sup>61</sup>, и др.); общетеоретическим проблемам искусства (М. М. Бахтин<sup>62</sup>, М. С. Каган<sup>63</sup>, А. Ф. Лосев<sup>64</sup>,

<sup>49</sup>Krämer J. Die Bedeutung von E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik für Richard Wagner. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 22. 2014. S. 98-113.

<sup>50</sup>Müller I. Den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist“: E.T.A. Hoffmanns Ästhetik des Strophenliedes im Kontext von zeitgenössischer Liedästhetik und romantischer Universalität. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 22. 2014. S. 78-97.

<sup>51</sup>Olbrich A. E.T.A. Hoffmanns literaturkritische Rezeption 1814–1822. Abdruck der Quellen (Teil 3).. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 21. 2013. S. 77-125.

<sup>52</sup>Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе: соч.: в 2 т. - М., 1989.

<sup>53</sup>Schlegel F. Über die Philosophie. An Dorothea. Werke. Bd.2. Berlin, 1969.

<sup>54</sup>Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н. Я. Берковского. Л.: Лениздат, 1934.

<sup>55</sup>Шлегель Ф. Идеи./Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика.: В 2т. М.: Искусство, 1983.; Шлегель Ф. Разговор о поэзии. / Шлегель Ф. // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.: Изд. Моск. университета, 1980.; Шлегель Ф. Философия жизни Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика.: В 2т. М.: Искусство, 1983.; Schlegel F. Über die Philosophie. An Dorothea. Werke. Bd.2. Berlin, 1969.; Schlegel A.W. Deutsche Ritter-Mythologie/ A.Schlegel // Mittelalterrezeption: Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in deutscher Romantik / Hrsg. von Gerard Koziellek. Tübingen, 1977; A.W.Schlegel. Die Kunstlehre: Von der Mythologie. Köln, Kohlhammer, 1963

<sup>56</sup>Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001.; Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. — СПб.: Азбука-классика, 2002.

<sup>57</sup>Бэлза И. Чудный гений: [Гофман и музыка] // Гофман Э.Т.А. Крейсериана; Новеллы. — М.: Музыка, 1990.

<sup>58</sup>Габитова Р. М. Эстетика немецкого романтизма // История эстетической мысли. — М.: Искусство, 1985. Т. 3. — С. 56-83.

<sup>59</sup>Жирмунский В. М.. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. ; Жирмунский В. М., Религиозное отречение истории романтизма, М.: Наука, 1919.

<sup>60</sup>Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Вступ. ст. в кн.: Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. - В 6т., Т 1. - М.: Художественная литература, 1991. - С. 3-25.

<sup>61</sup>Миримский И. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Статьи о классиках. - М., 1966.

<sup>62</sup>Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986.

Ю.М. Лотман<sup>65</sup>); проблеме вымысла и реальности (В.Ф. Асмус<sup>66</sup>, И.П. Фарман<sup>67</sup>).

Наиболее известными отечественными исследованиями немецкого романтизма являются «Романтизм в Германии» Н.Я. Берковского и «Немецкий романтизм и современная мистика» В.М. Жирмунского, а из зарубежных работ стоит выделить исследования М.Х. Абрамса<sup>68</sup>, К.Х. Борера<sup>69</sup>, Е. Клессмана<sup>70</sup>, Е. Фишера<sup>71</sup>. Основополагающими биографиями Э.Т.А.Гофмана являются: книга, изданная К. Гюнцелем «Hoffmann E.T.A. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten»<sup>72</sup>, труд Р.Сафрански «E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten»<sup>73</sup>, книги Г. Виткоп-Менардо<sup>74</sup> и К. Ветчинова<sup>75</sup>; также жизнеописания Гофмана можно найти у следующих авторов: В.Зегебрехт<sup>76</sup>, Е. Клессман<sup>77</sup>, П. Пежю<sup>78</sup>, Х.А. Нойнцх<sup>79</sup>, У. Хельмке<sup>80</sup>, Ф. Шнапп<sup>81</sup>, Х. Штайнеке<sup>82</sup>.

Анализ научных трудов зарубежных и отечественных исследователей, посвященных проблемам творчества Гофмана, позволил разносторонне

<sup>63</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1997.

<sup>64</sup> Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Авт вступ ст А. А. Тахо-Годи. — М.: Политиздат, 1991.

<sup>65</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998.

<sup>66</sup> Асмус В.Ф. В защиту вымысла // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 30-45.

<sup>67</sup> Фарман И.П. Воображение в структуре познания. М., 1994.

<sup>68</sup> Abrams M. H. Spiegel und Lampe: Romantische Theorie und die Tradition der Kritik. Übersetzt und eingeleitet von Lore Iser. Wilhelm Fink Verlag, München 1978.

<sup>69</sup> Bohrer K.H. Die Kritik der Romantik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989

<sup>70</sup> Kleßmann E. Die deutsche Romantik. Köln: DuMont 1979.

<sup>71</sup> Fischer E. Ursprung und Wesen der Romantik. Frankfurt a. M.: Siedler 1986

<sup>72</sup> Hoffmann E.T.A.. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Herausgeben von Klaus Guenzel. Verlag der Nation Berlin. 1976.

<sup>73</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984.

<sup>74</sup> Wittkop-Ménardeau G. E.T.A. H. in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. 1966. 189 S.

<sup>75</sup> Ветчинов К., «Похождения Гофмана – следователя полиции, государственного советника, композитора, художника и писателя.» Пущино, «Фотон-век», 2009.

<sup>76</sup> Segebrecht W. E.T.A. H. Eine Skizze seines Lebens. 1996, S. 9-20.

<sup>77</sup> Kleßmann E. E.T.A. H. oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie. Stuttgart: DVA 1988.

<sup>78</sup> Péju P. L'ombre de soi-même. E.T.A. H. une biographie. Paris: Phébus 1992.

<sup>79</sup> Neunzig H.A. E.T.A. H. Lebensläufe der deutschen Romantik. Schriftsteller. München 1986, S. 125-163.

<sup>80</sup> Helmke U. E.T.A. H. Lebensbericht mit Bildern u. Dokumenten. Kassel: Wenderoth (1975). 180 S.

<sup>81</sup> Schnapp F. E.T.A. H. in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. E. Sammlung. — München: Winkler (1974). 964 S.

<sup>82</sup> Steinecke H. Ernst Theodor Amadeus H. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hg. von G.E. Grimm und F.R. Max. Bd. 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart 1989, S. 89-105.

взглянуть на философию писателя и выявить характерные черты философско-эстетической концепции его произведений. Анализ литературы, посвященной творческому наследию немецкого романтика, позволяет сделать вывод о том, что при изучении его искусства доминирует, в основном, литературоведческое и искусствоведческое направления.

Данная работа является результатом философско-религиоведческого анализа творчества Гофмана, поэтому при написании диссертации автор опиралась на труды отечественных историков философии, культурологов и религиоведов. Среди них, прежде всего, следует отметить труды<sup>83</sup> Ю.Л. Аркана, В.В. Бычкова, Р.М. Габитовой, Я.Э. Голосовкера, А.Ю. Григоренко, А.В. Гулыги, А.С. Дмитриева, И.И. Евлампиева, В.Н. Кузнецова, Е.Н. Корниловой, Е.М. Мелетинского, В.М. Найдыш, М.Ф. Овсянникова, Ю.В. Перова, А.М. Прилуцкого, Н.В. Шабурова, М.М. Шахнович и др.

**Объектом изучения** являются литературные произведения, письма<sup>84</sup> и дневниковые записи<sup>85</sup> Э.Т.А. Гофмана.

---

<sup>83</sup> Аркан Ю.Л. Очерки социальной философии романтизма. СПб.: Наука, 2003; Бычков В. В., Эстетика. – М., 2004; Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001; Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978; Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987; Григоренко А. Ю. Немецкая классическая философия как теоретический источник современного религиоведения // Религия. Церковь. Общество. Исследования и публикации по теологии и религии.— Колбино: Теологический Институт Евангелическо-лютеранской Церкви Ингрии на территории России, 2012. № 1. — С. 12-21; Дмитриев А.С. Проблемы йенского романтизма. М.: Издательство МГУ, 1975; Евлампиев И.И. Философская революция Иммануила Канта и ее историческое значение (вступительная статья) // Кант И. Критика чистого разума. – М., 2007. С. 3–22; Найдыш В.М. Мифология. М.: КНОРУС, 2010; Кузнецов В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII — начала XIX века: Учеб. пособие для ун-тов. — М.: Высшая школа, 1989; Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. /Корнилова Е. Н. М.: МГУ, 2002; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Русская и советская наука о мифотворчестве. М.: Наук, 1976; Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. М.: Мысль, 1966; Перов Ю.В. Лекции по истории классической немецкой философии. — СПб.: Наука, 2010; Прилуцкий А.М. Семиотическое пространство религиозного дискурса как предмет религиоведческого исследования. Санкт-Петербург. 2008.; Философия религии. Под ред. М.М.Шахнович. Учебник для академического бакалавриата. М. Юрайт. 2015; Шабуров Н.В. Поймандр Гермеса Трисмегиста // Урания № 4, 1993. - С. 47-54. Шахнович М.М. Современная наука о религии и наследие И.Канта//Вопросы религии и религиоведения. Вып. II. / Сост. В. В. Шмидт, И. Н. Яблоков. М.,2010. С. 91–101.

<sup>84</sup> Hoffmann E.T.A. Briefwechsel. Hrsg. Von Friedrich Schnap. Bd. 1-3. München: Winkler 1967-69.

<sup>85</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971.

**Цель и задачи.** Основной целью диссертации является исследование религиозного, религиозно-мифологического и философского компонента в творчестве Э.Т.А. Гофмана.

В результате проведенного исследования предполагается дать характеристику религиозно-мифологических мотивов творчества Гофмана, а также выявить его отношение к религии.

Конкретными задачами диссертации являются:

- исследование идейных источников, повлиявших на формирование религиозно-философских представлений Э.Т.А. Гофмана
- выявление мифологического и религиозно-философского элемента в творчестве Э.Т.А. Гофмана.

**Научная новизна.** В диссертационном исследовании впервые представлен целостный анализ мифологических, религиозных и философских воззрений Э.Т.А. Гофмана. Работа строится на немецких источниках, ряд которых впервые вводится в научный оборот на русском языке. Анализ творчества Э.Т.А. Гофмана осуществлен с позиций философско-религиоведческой методологии, что позволило изучить религиозные искания писателя и выявить религиозно-философские интенции его творчества.

**Источники и методология.** В настоящем исследовании использовано три категории источников: личные дневники и письма Э.Т.А.Гофмана; религиозно-философские тексты, повлиявшие на формирование личности и творчества Гофмана: это, прежде всего, тексты немецких романтиков – Ф. Шлегеля, Ф. Шлейермахера, Ф. Шеллинга, Л. Тика и В.Г. Вакенродера; литературные произведения Э.Т.А. Гофмана: «Эликсиры сатаны», «Золотой горшок», «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», «Песочный человек», «Майорат», «Магнетизер», «Принцесса Брамбилла», «Мастер Иоганнес Вахт», «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera», цикл новелл «Серапионовы братья».

Методология диссертации основана на междисциплинарном подходе, сочетающем приемы текстологического, структурного и сравнительного анализа. Практическая часть исследования посвящена установлению истоков религиозно-философского мировоззрения Э.Т.А. Гофмана, а также источников фантастических и мистических образов его произведений и основана на сопоставлении сюжетов и героев литературных произведений Гофмана с мифологическими мотивами и христианскими образами.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Заметную роль в становлении Гофмана как мыслителя сыграли сочинения Шеллинга, Новалиса, Тика, Вакенродера, Шлегелей, Фихте. Знакомство Гофмана с работами Шуберта, Месмера, Клуге, Рейля о «таинственных» явлениях психики способствовало мистическому осмыслению реальности. Определенное влияние на взгляды и творчество Гофмана оказали И. Кант и Г. Гегель. Оно отразилось в его взглядах на проблему соотношения искусства и природы, назначения искусства, проблемы личности, нравственности и свободы, мотива безумия.
2. В эпоху романтизма происходило становление особого религиозного мировоззрения, которое синтезировало религию откровения, мистицизм, архаическую мифологию и народные сказания. Основой романтической религиозности был скорее мистический компонент и тяга к сверхъестественному и таинственному, нежели определенная конфессиональная принадлежность. Искусство понималось как религиозное таинство, а художественное творчество при этом воспринималось как акт божественного творения, люди искусства – как особые существа, обладавшие даром постижения сущности мира, а вдохновение творца как истинная религия. Для Гофмана религиозность означала преимущественно эстетическое переживание.
3. В произведениях Гофмана присутствует мифологизация обыденной жизни, которую можно определить, как стремление объяснить то или иное

явление или объект действительности, переводя его в символ, отражённый в прошлых культурах, описать обычные житейские ситуации, сплетая реальность и фантастику, соединяя мифические и религиозные сюжеты с описанием реальных событий, превратив их в символы. Мифологический подтекст выполняет тем самым эстетическую и аксиологическую функции.

4. Апеллирование Гофмана к мифу является важнейшим элементом, на котором он строил свое повествование. Гофман более всего уделял внимание «воссозданию глубинных мифо-синкретических структур мышления». В его произведениях мы сталкиваемся с тесным переплетением двух миров, мира реальности и мира таинственного, мира давно минувших времен и современности, с сосуществованием двух «Я» в одном человеке, будь то природные, механические или «психологические» двойники, люди с измененным состоянием сознания. Вставные квазимифологические рассказы не являются простым дополнением к основному повествованию, они представляют собой кульминационный момент новеллы.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения настоящего исследования представлены в 4 публикациях автора общим объемом 1,9 п.л., в том числе в 3 публикациях в научных журналах из перечня ВАК. Диссертационное исследование прошло апробацию на конференциях: Заседание Общества Э.Т.А.Гофмана (Бамберг, 2012); Второй конгресс российских исследователей религии «Наука о религии в XXI веке: традиционные методы и новые парадигмы» (Санкт-Петербург, 2014).

**Структура диссертации** обусловлена целями и задачами проведенного исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

## **ГЛАВА 1. Религиозно-мифологические идеи Э.Т.А. Гофмана в контексте эпохи немецкого романтизма**

### **1.1. Мифология и религия в эпоху немецкого романтизма**

В Малом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона можно найти следующее определение романтизма, которое наиболее четко выражает именно те особенности творчества романтиков, которые важны в контексте данного исследования: «Романтизм – это «направление в искусстве на рубеже XVIII-XIX в. во имя свободы творчества и искренности вдохновения, разрушающее установившиеся эстетические формы (противоположность классицизму). Характеризуется крайним субъективизмом, неудовлетворенностью настоящим и земным, стремлением к грандиозному, сверхъестественному, таинственному, пристрастием к старине, любовью к народности»<sup>86</sup>.

Романтизм возник в Германии в конце XVIII в. и господствовал вплоть до 30-х гг. XIX в. В «Литературном лексиконе Метцлера» отмечено, что «началом романтизма в Германии можно рассматривать 1793 год, когда В. Вакенродер и Л. Тик обнаружили в живописи и религии образец и отражение своего времени»<sup>87</sup>. Историческими этапами в развитии романтизма были зарождение в 1798-1801гг. йенского кружка, в лоне которого были сформулированы основные философско-эстетические принципы романтизма, и появление после 1805 г. гейдельбергской и швабской школ литературного романтизма.

Основателями школы йенского романтизма были братья Шлегели – Фридрих и Август Вильгельм, Фридрих Гарденберг, известный под

---

<sup>86</sup> Малый энциклопедический словарь. Т. 2 Вып. 4: Почва — Уссоп. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909.

<sup>87</sup> Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzler Verlagsbuchhandlung 1990. S. 398

псевдонимом Новалис, Людвиг Тик, Вильгельм Вакенродер , а также такие философы, как Иоганн Фихте и Фридрих Шеллинг.

Одной из главных идей йенских романтиков было обращение к искусству как способу познания мира. Философское обоснование идеи об особой роли искусства было предложено Шеллингом. Известный исследователь немецкого романтизма Н.Я. Берковский писал: «Философия природы Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма. ... Зная учение Шеллинга о природе, нетрудно было вывести, что из этого следует для науки о «подражании природе», как называли тогда по аристотелевским традициям искусство»<sup>88</sup>. Как писал Новалис: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»<sup>89</sup>.

Йенские романтики были убеждены в том, что художник имеет полное право на воображение и провозглашали абсолютную свободу творчества. Романтизм отказался от следования классическим канонам в художественном творчестве. Окружающий мир, обыденность вызывали лишь острую неудовлетворенность и тоску. Романтики вдохновлялись тем, что было великим, чудесным, мистическим, фантастическим и ужасным.

Поздний романтизм обратился к проблеме национальной особенности искусства, поставив вопросы самобытности, национального характера в качестве приоритетных духовных поисков. Наиболее известные его представители с 1805г. собрались в Гейдельберге. Гейдельбергские романтики оказали большое влияние на все области искусства: на поэзию, живопись и музыку. При этом они были гораздо более консервативны, чем их предшественники.

В центре внимания гейдельбергских романтиков находились такие традиционные ценности, как государство, народ, религия. Для них характерно обращение к проблемам национальной самобытности,

<sup>88</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 13.

<sup>89</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н.Я.Берковского. Новалис. Фрагменты. Л., 1934, С.121.



национального характера, стремление жить и творить в согласии с национальным («народным») духом. Этим объясняется повышенный интерес поздних романтиков к германской истории и культуре, фольклору, в частности, большое внимание они уделяли сбору, обработке и публикации народных песен и сказок<sup>90</sup>.

Такой деятельностью занимались Ахим фон Арним (1781-1831) и Клеменс Брентано (1778-1842), издавшие сборник народных песен «Волшебный рог мальчика». Но самыми известными собирателями народных сказок были братья Гримм, Якоб (1785-1863) и Вильгельм (1786-1859). Их «Детские и семейные сказки» пользовались в Германии огромной популярностью, уступая по числу переизданий только Библии.

Одним из ведущих жанров в литературе позднего романтизма являлась литературная сказка, или фантастическая новелла. Любовь к этому жанру объяснялась, прежде всего, убежденностью его представителей в способности именно сказок передавать таинственную суть бытия. Одним из самых известных авторов литературных сказок был Вильгельм Гауфф (1802-1827), характерной чертой творчества которого являлось причудливое сочетание восточных и немецких преданий и легенд.

В литературе романтиков фантазия и реальность тесным образом переплетались, причем фантазия преобладала. Это приводило к тому, что повседневность могла приобретать опасные и фантастические черты. Именно такой она предстает в сказках и новеллах Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822) «Золотой горшок. Сказка из новых времен», «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», «Повелитель блох».

Исследователи выделяют довольно широкий спектр отличительных особенностей эпохи романтизма, рассматривая ее как с литературной, так и с философской точки зрения. Основными структурными особенностями

---

<sup>90</sup> Бонвеч Б., Галактионов Ю. История Германии. С древнейших времен до создания Германской империи. Т.1. Москва (КДУ), 2008, С. 496.

произведений романтиков становятся: принцип «двоемирия», суть которого сводится к признанию «наличия» двух реальностей, так или иначе связанных между собой, например, сплетение воедино реальности и фантастики; принцип романтической иронии, которая непосредственно связана с неудовлетворенностью художника окружающим миром, ей свойственно «преодоление» действительности смехом, ироническое принижение последней<sup>91</sup>, а также введение в сюжет повествования идеи романтической концепции личности, которая в немецкой литературе строится на отрицании эгоизма и корыстных интересов, характерных для буржуазной эпохи в целом; она тяготеет к идеалу гениальной личности, делает индивида потенциально всемогущим. Исходя из этой концепции романтики приходят к идее противостояния личности объективному миру и социуму, а также к идеализации прошлого и архаических культур, которая нередко выливается в социальный протест. Другой стороной интереса к прошлому, истории становится обращение романтиков к фольклору, активное включение фольклорных сюжетов в текст романтических сочинений.

Художественный мир романтизма богат и многообразен, его отличает увлеченность как фольклорными источниками, так и мифологическими сюжетами, при этом миф предстает символическим толкованием мира, идеалом романтического творчества. Для романтиков был очень важен элемент своеобразного, нестандартного, они любили неопределенность и приблизительность, потому что полагали, что именно в ней кроется свобода. Там, где все определено и известно – свободы нет. Сложность в выражении этой романтической неопределенности приводила к поискам жанрового своеобразия сочинений, подчас приоритету музыкального воплощения смыслов над рациональным, словесным истолкованием. Стремление к жанровому многообразию находило выражение в экспериментах по

---

<sup>91</sup>См. : А.В.Скобелев. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес»)//Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М.: Наука, 1982, С. 248.

синтетическому объединению искусств. Эстетическое отношение к миру является определяющим для романтизма. Эстетизм переносится в сферу быта, морали, политики, романтики отдают предпочтение эстетической интерпретации религии.

В религиозной мысли романтизма можно выделить два направления. Одно было инициировано Ф. Шлейермахером («Речи о религии», 1799) с его пониманием религии как внутреннего, пантеистически окрашенного переживания «зависимости от бесконечного». Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия. Другое направление было выражено в позднем романтизме, в его стремлении к утверждению католической традиции и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей. С. Л. Франк особенно подчеркивал значение протестантского богословия для философии Ф.Шлейермахера, рассматривая его, прежде всего, как протестантского теолога<sup>92</sup>. Именно в соответствии с протестантской концепцией Шлейермахер, по мнению Франка, и приходит к утверждению, что истинная религия сама по себе чужда нравственности, ибо не относится к области действия<sup>93</sup>.

Многие исследователи полагают, что «Речи о религии» Шлейермахера послужили началом зарождения религиозных и мистических интересов в кругу первых романтиков.

В.М.Жирмунский, определяя мистическое чувство как «положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном»<sup>94</sup> и как «положительное чувство присутствия Бога в мире»<sup>95</sup>, утверждал, что мистическое чувство было присуще романтикам на всем протяжении их творчества, а «Речи о религии» стали лишь философским осознанием

---

<sup>92</sup> Франк С. Личность и мировоззрение Фр. Шлейермахера // Фридрих Шлеермахер. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. Монологи. М.: М.: Изд-во МГУ, 1994. С.6.

<sup>93</sup> Там же. С.23.

<sup>94</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 3.

<sup>95</sup> Там же. С. 21.

мистического чувства и привели к его утверждению в религиозном миропонимании<sup>96</sup>.

Первое поколение романтиков находилось в напряженном духовном поиске религиозных оснований своего мировоззрения. Так, например, Людвиг Тик переживает глубокий религиозный кризис и на время покидает поэтическую деятельность. Август Шлегель увлекается эстетикой католицизма. Шеллинг в последний, религиозный, период своего творчества строит новую, положительную историческую философию на основах мифологии и религии. Фридрих Шлегель переходит в католицизм. При этом, по мнению В.М. Жирмунского, этот переход, скорее всего, произошел в результате сознательного отказа от мистики, которая не отвечала уже их художественным и духовным исканиям. В.М. Жирмунский высказывал предположение, что, судя по некоторым высказываниям романтиков, высмеивающих «богоискательство» и «новую религию», религиозный интерес зачастую переходил лишь в простую литературную моду и не отражал душевных исканий авторов<sup>97</sup>.

Романтизм стал новой формой чувствования, новым способом переживания жизни: человек, для которого весь мир божественен, а само божественное начало является высшей целью, будет смотреть и действовать, желать и жить уже по-другому – и писать, конечно, он будет по-новому. В эту эпоху возникает обожествление обыденной жизни, придание особой ценности мелочам, и это оказывается возможным только, если источником мировосприятия является отнюдь не разум, а только чувства. «Когда же вы научитесь чувствовать? – спрашивает Новалис. – Вы так мало знаете это небесное и самое простое свойство души человеческой»<sup>98</sup>.

В этой связи необходимо упомянуть о роли пиетизма – религиозно-мистического движения в протестантизме, который ставил религиозное

---

<sup>96</sup> Там же. С. 149.

<sup>97</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996.С.150.

<sup>98</sup> «Lehrlinge zu Sais». Novalis, Schriften.Bd.4, Darmstadt, 1975. S.25.

чувство выше религиозных догм. «Вторая половина XVIII века была для Германии, – писал В.М. Жирмунский, – временем широкого распространения пиетизма – веры в возможность для чувствительного сердца непосредственного общения с Богом»<sup>99</sup>. Отвергая внешнюю церковную обрядность, пиетизм призывал к углублению веры, особое значение придавал внутренним эмоциональным переживаниям верующего, молитве, способствующей религиозному чувству, призывал к нравственному самоусовершенствованию. Вероятно, что именно благодаря этому течению протестантизм был вообще воспринят эстетикой романтизма.

Романтическое движение было связано с глубоким недовольством действительностью, ее антигуманной сущностью. «Быть может, — писал Г. Гейне, — некоторых немецких поэтов романтической школы, честных в своих исканиях, впервые принудило бежать от современной действительности и стремиться к возрождению средневековья недовольство нынешней религией денег, отвращение к эгоизму, чей чудовищный оскал всюду их преследовал»<sup>100</sup>.

Средневековая поэзия и культура рассматривались романтиками как источник их нового искусства, по их мнению, именно тогда началось становление и христианской, и национальной немецкой культуры<sup>101</sup>. Представители немецкого романтизма находили в идеализированном Средневековье спасительный путь за пределы сомнительного существования в настоящем. Так, В. Вакенродер рассматривал Средневековье как «идеал настоящего времени» и считал его временем благочестия, «которое имеет важное значение для художественного существования и творчества»<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. . СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 22-23.

<sup>100</sup> Гейне Г. Романтическая школа//Собр. Соч. в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958, Т. 6. С. 249.

<sup>101</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 6.

<sup>102</sup> Köhler R. Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klostbruders“ und den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. S. 137.

Е.А.Панкова в статье «"Новое средневековье" в эстетике немецкого романтизма» отмечает, что «краеугольными основами прекрасного здания романтического искусства должны были стать новая мифология и даже новая религия»<sup>103</sup>. Новалис, например, в письме к Ф. Шлегелю писал о своем намерении основать новую религию, которая должна обменяться некоторыми качествами с философией и поэзией<sup>104</sup>. В одной из своих статей «Христианство, или Европа» Новалис прославлял средневековую Европу под верховенством католической церкви во главе с папой и рекомендовал бросить все силы на ее возрождение, при этом резко выступал против всякого проблеска критической мысли, включая протестантизм. Духовное объединение народов, разделенных ныне враждой, — одна из главных миссий религии по Новалису. У него романтический универсализм превращался в универсализм католической церкви: мир существует снова как единое целое, под главенством церковных кафедр<sup>105</sup>. Эта статья была воспринята в романтических кругах довольно неоднозначно. Идеи Новалиса изначально не были поддержаны, однако, позднее многие романтики пришли к сходным выводам, порой даже более радикальным, благодаря чему в позднем романтизме возникло стремление к возрождению раннего католицизма и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей.

Немецкие романтики полагали, что немецкая старина была незаслуженно забыта и уничтожена, и что теперь они имели возможность возродить национальное прошлое, что теперь оно «почти подобно исчезнувшей земле, может быть открыто заново»<sup>106</sup>. В этой связи романтики обращаются к мифологии и к германской мифологии, в частности. Например,

<sup>103</sup> Панкова Е.А. «Новое средневековье» в эстетике немецкого романтизма. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005, № 2.

<sup>104</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 150.

<sup>105</sup> См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 205.

<sup>106</sup> Тик Л. О немецких народных книгах /Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та. С. 120.

А. В. Шлегель писал: «Наше мифологическое прошлое ... стоит перед нами как обломки скал, оставшиеся после землетрясения...»<sup>107</sup>.

Натурфилософские взгляды романтиков способствовали их интересу к «низшей мифологии»: к природным духам земли, воздуха, воды, леса, гор и т. д. Подчеркнуто свободная, порой ироническая игра с образами архаической мифологии, объединение элементов мифологических сказаний разных народов и в особенности опыты собственной литературной мифоподобной фантастики (например, «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана), повторение и дублирование героев в пространстве (двойники) и особенно во времени (герои вечно живут, умирают и воскресают или воплощаются в новых существах), частичный перенос акцента с образа на ситуацию как некий архетип и т. д. – характерные черты мифотворчества романтиков<sup>108</sup>.

Таким образом, в эпоху романтизма происходило становление особого религиозного мировоззрения, которое синтезировало представления разных направлений христианства, пантеизм, мистицизм, мифы и народные сказания. Основанием романтической религиозности были мистический компонент и вера в сверхъестественное в любой форме.

## **1.2. Религиозно-философская мысль немецкого романтизма**

В эпоху романтизма религия, искусство, философия и наука получили новый толчок для своего развития. В философско-мировоззренческом плане романтизм являлся реакцией на предшествующие концепции, предложенные Кантом, Фихте, Гегелем и др. Философия романтизма, прежде всего, – философия искусства. Как эстетическое явление романтизм характеризуется синтезом художественности и религиозно-философской рефлексии. Культура романтизма неотделима от религиозного мировоззрения. Поведение и

<sup>107</sup>Schlegel A. W. Deutsche Ritter-Mythologie/ A.Schlegel // Mittelalterrezeption: Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in deutscher Romantik / Hrsg. von Gerard Koziellek. Tübingen, 1977. S. 71.

<sup>108</sup>См.: Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах/Под ред. С.А. Токарева, М.: Советская энциклопедия, 1982. Том II. С. 61.

творчество представителей эпохи позволяет говорить об изменении характера религиозности, о доминировании в религиозном сознании не морально-рационалистического, а эмоционального понимания религиозности, в первую очередь, как стремление к мистическому познанию.

В религиозно-философской и эстетической концепции романтизма, несмотря на отсутствие стройности и системно изложенных учений, можно выделить следующие характеризующие ее отличительные черты: подмена христианско-этических категорий эстетическими; враждебное отношение к практицизму буржуазного общества, конфликт художника и филистера; развитие индивидуалистического начала в человеке, возвеличивание субъективного «я», романтическая направленность к внутреннему миру человека; признание художественной индивидуальности как величайшей духовной ценности; распространение принципов художественного познания на сферу духовной жизни; синтетическое объединение искусств; обожествление искусства; реставрация средневековой духовной культуры; музыка как образец для поэзии. Именно братья А. и Ф. Шлегели, обосновали идею об универсализме и «высшей» роли художественного творчества.

Одной из центральных проблем романтического философского мировоззрения является проблема соотношения искусства и действительности. В романтизме возникает ее новое осмысление: художник в своих произведениях не старался отобразить мир, каким он был на самом деле, а создавал его таким, каким он должен был бы быть с его точки зрения. Романтики получили полную свободу творчества и описывали действительность с позиций крайнего субъективизма, игнорируя реальную действительность и противопоставляя ей вымышленный мир грез и фантазий художника. Согласимся с Р.М. Габитовой, что с точки зрения романтиков весь смысл поэзии состоял «в выражении внутреннего мира художника как единственно истинного и противоположного действительному миру, как неистинному. Истинность же внутреннего мира заключалась в том, что человек



выступал в нем сопричастным бесконечному, божественному, тогда как в эмпирической действительности он был обусловлен, конечен, ограничен»<sup>109</sup>. Таким образом, поэт получал возможность уйти от обыденной и скучной реальности и ощутить полную свободу. Мир действительный подменялся внутренним миром поэтического гения, в чем, по мнению романтиков, и заключалась уникальная роль поэзии. Л.Тик писал В.Вакенродеру, что «хорошему человеку невозможно жить в этом сухом, скудном и жалком мире», в связи с чем он должен создать для себя тот «идеальный мир», который его «осчастливит»<sup>110</sup>. В этом высказывании четко выражено их понимание соотношения искусства с действительностью.

Этому вопросу было посвящено несколько работ философов-романтиков: «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) Шеллинга, «Об отношении искусства к природе, об иллюзии и правдоподобию, о стиле и манере» (1802) Авг. Шлегеля и отдельные главы и замечания на ту же тему в «Берлинских чтениях» Ф. Шлегеля.

В.Вакенродер, Л.Тик, братья Шлегели, Ф.Шеллинг, Новалис, Ф.Шлейермахер, Э.Т.А. Гофман, П.Б.Шелли и др. осмысливали природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютного Духа, «тайнопись» которого явлена в природе и (через художника-посредника) в произведениях искусства. Постигание мира посредством искусства было одной из важнейших идей эпохи романтизма. Художественное творчество при этом воспринималось немецкими романтиками как акт божественного творения, а люди искусства – как особые существа, обладавшие даром постижения сути мира. Новалис писал: «художник превратился в бессознательное орудие высшей силы»<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Габитова Р.М. Эстетика немецкого романтизма // История эстетической мысли. – М.: Искусство, 1985. Т.3. – С. 66.

<sup>110</sup> Wackenroder W. H. Werke und Briefe. Hrsg. von Fr v. der Leyen. Bd 2. Jena, 1910, S. 161.

<sup>111</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 95.

Переосмысление роли художника в этом мире, по мнению В. В. Бычкова, стало своеобразной реакцией на Просвещение, существенно приземлившее, в понимании романтиков, искусство, наделившее его утилитарными, не присущими его природе социальными функциями<sup>112</sup>. Никогда в истории искусство и художник – поэт, музыкант или живописец, не ставились так высоко, как в эпоху немецкого романтизма. Романтики увидели величие человека не в его познавательной способности, реализуемой мышлением, а в его творческой мощи, обеспечиваемой фантазией и сближающей человека с божественным демиургом<sup>113</sup>.

Поэт и теоретик романтизма П. Б. Шелли утверждал, что поэзия возводит человека к высшему божественному знанию, представляет из себя нечто божественное, то, что «обнимает все познания, и то, к чему все познания должны быть сведены»<sup>114</sup>.

Иное изображение мира повседневности стало возможным также благодаря появлению важнейшей эстетической концепции – романтической иронии. Она подразумевала уход от реального мира посредством сатиры, с помощью которой человек мог возвыситься над реальностью. Как писал Ф. Шлегель: «В ней (в иронии. – С.М.) содержится, и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвышаться над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима»<sup>115</sup>. Б. Фришман считает, что возникновение романтической иронии результат доведенной до крайнего субъективизма философии Фихте, которая предполагала отказ от объективных норм и законов и признавала

<sup>112</sup> Бычков В. В., Эстетика. – М., 2004. С. 78.

<sup>113</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1997. С. 87.

<sup>114</sup> Шелли П. Б. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1907. С. 407.

<sup>115</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Документы Под ред. Н. Я. Берковского. М-Л., 1934, С. 172.

единственные права за личным «Я»<sup>116</sup>. В то же время благодаря иронии романтики завуалировано могли описывать волнующие их проблемы современности и социальной действительности. Романтики ценили иронию и смех именно за возможность расковать сознание, так как одной из главных целей романтизма являлась свобода духа.

Однако одной иронией в отношении к миру романтики не ограничились. Они обратились к еще одному способу – его мистификации, с помощью которой они могли выразить свою точку зрения на волнующие их социальные проблемы. Однако более общественной жизни, романтиков интересовали непостижимые силы, вторгающиеся в жизнь людей и влияющие на их существование.

Идея синтеза искусств – одна из центральных в романтической эстетике. Н.Я. Берковский писал: «Для романтической эстетики характерно, что она с большей последовательностью, чем остальные эстетические учения в XVIII веке, строится как всеобщая теория искусства, что живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматриваются у романтиков как явления единого художественного мышления»<sup>117</sup>. Романтики стремились выйти за пределы поэзии благодаря музыке и живописи в связи с тем, что языка было недостаточно для выражения чувств и предметов. При этом поэзия не теряла своей индивидуальной формы выражения, а получала лишь новые стороны рассмотрения.

Идея синтеза искусств, стремление связать различные искусства воедино, впервые была провозглашена В. Г. Вакенродером. Музыка проникала в литературные сюжеты, образы, поэзия была насыщена музыкальными ритмами, и даже художественные произведения могли быть

---

<sup>116</sup> Frischmann B. Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla, Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie. In: Colloquia Germanica 38 (2005). Фришман Б. на примере сказки-каприччио Э.Т.А. Гофмана «Принцесса Брамбилла» рассматривает как трансцендентальная философия Фихте повлияла на романтическое мировоззрение в целом и анализирует существенные аспекты концепции иронии Шлегеля, прежде всего в контексте образа человека.

<sup>117</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Документы Под ред. Н. Я. Берковского. М.—Л., 1934, С. 77.

неразрывно связаны с музыкальным искусством. Новалис считал, что «пластическое произведение искусства никогда не следует смотреть без музыки, а музыкальные произведения, напротив, нужно слушать в прекрасно декорированных залах»<sup>118</sup>.

Романтическое отрицание действительности во многом объясняет то, что из всех видов искусства романтики более всего выделяли музыку, способную вознестись над реальным миром. В музыке романтики находили себя и с помощью нее могли выразить свои чувства без слов, полностью раскрыть человеческий дух. Э.Т.А. Гофман писал, что музыка «открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, действительным миром, который его окружает»<sup>119</sup>.

Выразительная сила музыкального искусства не требовала перевода на язык разума. Романтизм и музыка были словно созданы друг для друга. Музыка — «единственное искусство, которое сводит все разнообразные и противоречивые движения нашей души к одним и тем же прекрасным мелодиям»<sup>120</sup>, — писал Вакенродер.

Взгляды В.Г. Вакенродера оказали большое влияние на формирование религиозно-философской платформы романтизма и нашли свое отражение в трудах Гофмана. Вакенродер был убежден, что искусство – это религиозное таинство, что «искусство становится заменой религии»<sup>121</sup>; в процессе создания произведения художник отыскивает следы Бога в мире и творческим актом причащается высшей реальности<sup>122</sup>. Природа и искусство, по Вакенродеру, это два языка, подаренных человеку Богом. Искусство объединяет все времена и народы, однако дух искусства, особенно музыки,

<sup>118</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 98.

<sup>119</sup> Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 8-ми т. Спб., 1896—1899, Т. 1. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. (Перевод Бекетовой М.) С. 31.

<sup>120</sup> Wackenroder W. H. Werke und Briefe. Hrsg. von Fr v. der Leyen. Bd 2. Jena, 1910. S. 138.

<sup>121</sup> Kohlschmidt W. - Mohr W.: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 3. Band (P – Sk). Berlin : Walter de Gruyter 1977. S. 584.

<sup>122</sup> Бычков В. В., Эстетика. – М., 2004. С. 8.

останется для человека вечной загадкой. Эта мысль была подхвачена современниками.

Л. Тик и В.Г. Вакенродер в 1798 году опубликовали труд «Сердечные излияния монаха — любителя искусств», который был встречен публикой с большим энтузиазмом. Книга представляла собой собрание небольших статей о художниках и искусстве, а также автобиографическую повесть о музыканте Берглингере. Красной нитью через всю книгу проходит идея восприятия искусства как благоговения перед Божественным Откровением. Именно в этом эссе впервые было заявлено о романтическом влечении бюргерской интеллигенции к средневековому католицизму с его пышным культом и к искусству как средству украшения культовой практики, обогащающей ее возвышающей красотой. Это стремление стало отличительной чертой позднего романтизма в целом. Вакенродер благоговел перед средневековым религиозным искусством. В связи искусства и религии он усматривал выражение общей жизненной целостности на основе веры. По его мнению, искусство является основополагающим элементом этой целостности, а отдельные виды искусства – живопись, музыка, архитектура и поэзия сливаются в один грандиозный синтез. Тексты Вакенродера положили начало новому литературному жанру – романтической «новелле о художниках», широко представленному в европейской культуре.

Музыка для романтиков не просто связана с религией, являясь неким соединяющим мостом с божественным, она божественна сама по себе. Музыка – «божественное искусство», она приравнивалась к религиозному таинству, в то время как вдохновение творца было тождественно истинной вере религиозного человека.

В творчестве Э.Т.А. Гофмана наиболее полно отразились все эти особенности романтизма как эстетического направления, однако они получили своеобразное перетолкование. В творчестве Гофмана преодолевается раннеромантический культ индивидуализма и

субъективизма. Величие человека Гофман подразумевает не только в возможности обретения выхода за пределы мира действительного, но в непосредственном общении с ним.

Р.М. Габитова в статье “Эстетика немецкого романтизма” справедливо замечает, что с точки зрения Гофмана внутренний и внешний мир тесно взаимодействуют, несмотря на их противоположность и непримиримость<sup>123</sup>. Человек стремится выйти за пределы своего «я» и словно подняться над реальностью, иронизируя ее. Однако, будучи заключенным в реальном мире, он не может изменить его силой своей фантазии. Устами Лотара, одного из серапионовых братьев, Гофман выражает свою религиозно-эстетическую позицию осознания внутреннего и внешнего мира: «Есть мир внутренний, равно как есть духовная сила, с помощью которой мы познаем его с полной ясностью и блеском в движении жизни, но таков уж наш земной удел, что рядом с ним стоит еще мир внешний, в котором мы заключены и который действует на эту духовную силу как двигающий рычаг. Явления внутреннего мира могут вращаться только в кругу, образованном явлениями мира внешнего, переступая за этот последний круг, дух наш теряет прочную основу, погружаясь в область неясных предчувствий и представлений»<sup>124</sup>.

Можно сказать, что Гофман подводит некоторый итог романтическому восприятию реальности и в конце своего творчества (в рассказах “Мастер Иоганн Вахт” и “Угловое окно”) показывает, «что романтическая эстетика не только переплавилась в себе все достижения предшествующей эстетической мысли, но и заложила основы для ее последующего развития в сторону критического реализма»<sup>125</sup>. Не возможно не согласиться с Н.Я. Берковским что в романтизме «завязывается большое критическое искусство реализма XIX века»<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Габитова Р.М., Эстетика немецкого романтизма //История эстетической мысли. М., 1985. Т. 3. С. 67.

<sup>124</sup> Гофман Э.-Т.-А. Собр. соч. в 8-ми т. Спб., 1896—1899, Т. 2. Серапионовы братья. (Перевод Соколовского А.) С. 46.

<sup>125</sup> Габитова Р.М., Эстетика немецкого романтизма //История эстетической мысли. - М., 1985. Т. 3. – С.83.

<sup>126</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973, С. 153.

### **1.3. Идейные истоки религиозно-философских представлений Э.Т.А. Гофмана**

Эрнст Теодор Амадей Гофман родился в 1776 году в городе Кёнигсберге. Отец Гофмана Кристоф Людвиг Гофман был адвокатом при верховном суде в городе Кёнигсберге, а его мать Луиза Альбертина Дерфффер была дочерью королевского адвоката Иоганна Якоба Дерфффера. Когда Гофману было 4 года, его родители разошлись, и с тех пор он воспитывался в доме бабушки по материнской линии. Огромное влияние на его воспитание оказал дядя Отто Дерфффер. Согласно семейным традициям, он приобщил Гофмана не только к юриспруденции, которой Гофман впоследствии зарабатывал на жизнь и от которой пытался постоянно освободиться, чтобы полностью посвятить себя искусству, но и к занятиям музыкой, ставшей для него любимым делом.

Незаурядное музыкальное дарование дало основания Гофману мечтать о славе музыканта: он превосходно играл на органе, фортепьяно, скрипке, пел, дирижировал. Еще до того, как к нему пришла слава писателя, он был автором многих музыкальных произведений, в том числе и опер. Музыка скрашивала ему печальное однообразие канцелярской службы в городах, сменявшихся по воле начальства буквально через каждые два года: Глогау, Познань, Плоцк, Варшава. В этих скитаниях музыка была для него, по его собственным словам, «спутницей и утешительницей». Жена Гофмана Михалина (он женился в 1802 году) поддерживала его во всех начинаниях и переезжала с ним из города в город. Спустя пять лет Гофман в поисках лучшего заработка, чтобы иметь возможность прокормить свою семью, отправился в Берлин. Там Гофман познакомился со многими замечательными людьми: писателями, музыкантами, философами, такими как А. Шамиссо,

К.Брентано, Л. Тик, Й. фон Айхендорф, Ф. Фуке и др. Общение с ними помогло ему глубже ощутить настроения, которыми жила немецкая интеллигенция, горячо откликавшаяся в том числе и на все, что происходило за пределами Германии.

Однако, достойную работу, на которую рассчитывал Гофман, он в Берлине так и не нашел, и поэтому, как только ему был предложен пост капельмейстера театра в Бамберге, он решил перебраться в этот маленький немецкий городок. Гофману было 32 года, и именно в это время и началась его серьезная литературная деятельность. Литературное творчество Гофмана продолжалось всего десять с небольшим лет, и оно шло бок о бок с его трудом государственного чиновника и музыкальными занятиями.

Кенигсбергские родственники учили Гофмана, что искусство само по себе не есть дело, что хлеб добывается не служением искусству, но государственной службой. Поэтому Гофман уже в первых своих произведениях яростно нападает на бюргерскую идею о том, что искусство не смеет заключать в себе что-либо серьезное, назначение его — забавлять и тешить, быть приятностью. Как музыкант, как театральный деятель, как писатель он всюду воевал с этим пониманием искусства как отдыха или потехи. Художник, по Гофману, есть человек возвышенного призвания, искусство — ответственная духовная деятельность, требующая с обеих сторон — и со стороны творящих его и со стороны воспринимающих его — лучших внутренних сил<sup>127</sup>.

Первые литературные произведения Гофмана, связанные с его занятиями музыкой, печатались в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». С 1809 года на страницах этого издания начали появляться музыкально-критические статьи Гофмана, представлявшие собою рецензии на новинки музыкальной литературы, также была напечатана новелла «Кавалер Глюк», которая была его дебютом как писателя, а затем и первый

---

<sup>127</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 467.



фрагмент крейслеровского цикла, получивший название «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera».

Однако, гонорары за книги и статьи приносят мизерный доход, и нужда заставляет Гофмана обратиться за помощью к его школьному другу Гиппелю, благодаря стараниям которого в 1816 году Гофмана назначают советником Берлинского апелляционного суда и он вновь переезжает в столицу.

Несмотря на новую государственную службу, Гофман продолжает усердно заниматься музыкой и литературой. В это время была поставлена первая романтическая опера в трех актах – «Ундина», над которой Гофман работал последние два года, а также были задуманы и написаны первая часть романа «Эликсиры сатаны» и некоторые части «Фантазий в манере Калло». Тем временем в берлинском издательстве выходят «Ночные рассказы», а в Лейпциге печатается «Щелкунчик и Мышиный король».

Основные темы произведений Гофмана – взаимоотношение искусства и жизни, фантастики и реальности, художника и обывателя – подсказало писателю само его существование.

Гофман скончался на сорок седьмом году жизни. В течение своей недолгой литературной деятельности он написал два романа и множество рассказов и повестей, в которых нашли отражение мучившие его противоречия, прославившие его как выдающегося литератора.

В творчестве Гофмана нашли отражение религиозно-философские искания немецкого романтизма. Безусловно, религиозно-философские и эстетические идеи его современников были фундаментом его мировоззренческих установок. Благодаря сохранившимся дневниковым записям и письмам Гофмана, а также обширным биографическим сведениям, мы можем указать на тех выдающихся людей, которые так или иначе оказали немалое влияние на этого немецкого писателя. Из дневниковых записей Гофмана, которые он вел непродолжительное время (дневник охватывает семилетний период жизни писателя), мы можем узнать о его

литературных предпочтениях, а также о том, творчество каких писателей и философов было для него наиболее близким по духу. Из дневников мы знаем о том, что Гофман изучал лекции Шлегеля о драматическом искусстве, с увлечением читал Новалиса, Тика, Арнима, а также изучал натурфилософию Шеллинга\* (\* 17 апреля 1812 года – после обеда *dito* читал Новалиса и испытал большую радость (изучение натурфилософии – Шеллинг)<sup>128</sup>.

К. Гюнцель, составитель одной из самых значительных биографий Гофмана, указывает на то, что Гофман «изучил подробно две книги, имевшие исключительно большое влияние на пребывающее в становлении художественное творчество: «О мировой душе» Шеллинга и «О темной стороне естественных наук» Готхильфа Генриха Шуберта»<sup>129</sup>. Примечательно также и то, что Гофман состоял с обоими мыслителями и в непосредственном знакомстве.

Город Бамберг, куда он переехал в 1808 году, стал для Гофмана мостом в литературный мир и искусство и в целом оказал на писателя удивительное влияние. Именно здесь он и познакомился с Ф. Шеллингом, Г.Г.Шубертом, А.Ф. Маркусом и Ф. Шпейером.

Шеллинг состоял в дружеских отношениях с Маркусом, с которым совместно издавал философско-медицинский журнал, как раз в то время, когда Гофман переехал в Бамберг. Маркус, в письме А.В. Шлегелю писал: «В Германии нет другого города, в котором бы Шеллинг имел так много верных почитателей, как в Бамберге»<sup>130</sup>. Романтическая натурфилософия витала в воздухе этого города и не могла остаться не воспринятой Гофманом<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971. S. 232.

<sup>129</sup> Hoffmann E.T.A.. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Herausgegeben von Klaus Gunzel. Verlag der Nation Berlin. 1976. S. 183.

<sup>130</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S. 264.

<sup>131</sup> О натурфилософских взглядах Гофмана см. Weisend A.S. Poetry, nature and science. Romantic nature philosophy in the works of Novalis and E.T.A. H. Diss.: The Ohio State Univ. Columbus 1994; Monti C. „Naturwissenschaft“ e „Naturphilosophie“ nel prospettivismo di E.T.A. H. [„Naturwissenschaft“ und „Naturphilosophie“ aus der Sicht H.s, ital.]. In: Istituto Universitario Orientale, (Napoli), Annali/Sezione; Bollnow O.F. Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A. Hs. Sammlung 6, 1951, S. 203-216.

Врачи Маркус и Шпейер познакомили Гофмана с явлениями сомнамбулизма и магнетизма, которые широко исследовались и были популярны в то время. Гофман не только изучал теорию этих явлений, но не раз присутствовал на сеансах месмеризма (магнетизма) и воочию видел сомнамбул в городской больнице в Бамберге, которую возглавлял Маркус. Сфера странного и таинственного, ужасного и непостижимого, двойники и сомнамбулы были излюбленными темами многих романтиков. В произведениях, появившихся в эпоху романтизма, явно прослеживался интерес к «темным сторонам» человеческого сознания и бытия. Кроме трудов Шеллинга и Г. Шуберта, Гофман изучал трактаты Месмера<sup>132</sup>, Клуге и Рейля, в которых ощущался «резкий поворот к антиисторизму, к романтическому бегству от мира»<sup>133</sup>. Исследователи отмечают, что способы лечения гипнозом и внушением в начале XIX века имели необычайную популярность и широко практиковались, что, конечно, не могло остаться незамеченным Э.Т.А Гофманом.

Таинственные явления человеческой психики и их современное изучение послужили материалом для творчества писателя и вдохновили его на множество рассказов: «Магнетизер», «Майорат» и т.д.

В Бамберге пристрастие Гофмана ко всему, что уводит здравый смысл в направлении темного, таинственного, двусмысленного, находило, по-видимому, обильную пищу. При этом особое значение имела натурфилософия Шеллинга. Она явилась закономерным философским обобщением последних естественно-научных результатов, полученных к концу 18 века и вызвавших широкий интерес общественности, и была связана с интересом к магнетизму, электричеству, открытиям Гальвани, Лавуазье и Броуна. Между всеми этими открытиями современниками

---

<sup>132</sup> Mesmer F.A. Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen, Herausgegeben von Dr. Karl Christian Wolfart, Berlin, 1814.

<sup>133</sup> Hoffmann E.T.A.. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Herausgegeben von Klaus Gunzel. Verlag der Nation Berlin. 1976. S. 226.

ощущалась некая внутренняя связь, которую уловил Шеллинг. Он смог философски выразить общий принцип, раскрывающий эти загадки природы, отчего его натурфилософия чрезвычайно привлекла современных ему интеллектуалов. Шеллинг выдвинул идею идеальной сущности природы.

Романтики мечтали о возрождении древней веры, наивного слияния с природой. Шеллинг, говоря о том, что природа является "вместилищем божественного духа", воспринимал человека не только как ее высшую цель, но и как "одухотворенного исследователя", для которого "природа - священная, вечно созидающая исконная сила мира"<sup>134</sup>.

Немецкие романтики полагали, что неотъемлемым свойством идеальных героев обязательно должно быть единение с природой. Общение человека с природой воспринималось как великое благо, источник духовного обогащения и душевной гармонии, а природные явления рассматривались «как аллегорическое указание на присутствие Бога в мире»<sup>135</sup>.

Можно заметить, что некоторые герои новелл и романов Гофмана также обретают душевную гармонию только вдали от городской цивилизации, на лоне природы. Например, студент Бальтазар из сказочной новеллы «Крошка Цахес по прозвию Циннобер» признается своему другу Фабиану, что из города его гонит «неописуемый страх», ему чудится, что «дома готовы обрушиться на его голову», в то время как на природе «блаженство наполняет все его существо сладостно-тоскливым трепетом», а в груди "рождается какой-то дивный гений", который "ведёт таинственные речи с кустами, деревьями, струями лесного ручья"<sup>136</sup>.

Гофман, как художник и философ, преемственно связан с йенскими романтиками и их осмыслением искусства как возможного источника преобразования мира. Он развивает в своих произведениях многие идеи

<sup>134</sup> Шеллинг, Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе [Текст] : соч.: в 2 т. / Ф. В. Шеллинг. - М., 1989. - Т. 2. С. 54.

<sup>135</sup> Прилуцкий А.М. Теофания в мире и в дискурсе. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Выпуск № 2 / том 15 / 2014. С. 15.

<sup>136</sup> Hoffmann E.T.A. Klein Zaches. Aufbau-Verlag, 1976. S. 64.

Ф. Шлегеля и Новалиса, например, учение об универсальности искусства и концепцию романтической иронии. Одной из важнейших романтических идей, воплощенных им не только в своих романах и новеллах, но и в самом себе, является концепция синтеза искусств, которая красной нитью проходит через весь немецкий романтизм.

Безусловно, стиль Гофмана был абсолютно оригинальным и нетрадиционным и в некоторых аспектах расходился с эстетикой своих предшественников. Например, в отличие от йенских романтиков, у Гофмана впервые соединился мир реальный и фантастический, и герои его произведений живут не только в вымышленном сказочном и идеальном мире, но и в современной им Германии, что открыло писателю возможность реалистически показать негативные стороны действительности 19 века через призму его романтической иронии. Как писал впоследствии Г. Гейне: «Гофман как писатель намного значительнее Новалиса. Ибо последний с его идеальными представлениями вечно парит в облаках, тогда как Гофман с его вывертами и гримасами всегда крепко привязан к земной реальности»<sup>137</sup>.

Новалис действительно призывал уйти из жизни в «мир искусства»: «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдёт в мир книг и искусства, в мир природы – это вечное единство древности и современности, пусть живёт в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них»<sup>138</sup>. Такой же призыв мы можем найти в самых последних строках сказки Гофмана «Золотой горшок», где архивариус Линдгорст восклицает: «Разве блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> Гейне Г., Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, Гослитиздат, М. 1958, С. 219.

<sup>138</sup> Литературная теория немецкого романтизма: Документы /под ред. Н.Я.Берковского – М.: Книга по Требованию, 2012, С. 127.

<sup>139</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 214.

В отличие от Шлегеля и Новалиса, но подобно Тику, чьи произведения были ему, безусловно, известны, Гофман не занимался теорией искусства обособленно от своих художественных изысканий: он воплощал свои мысли относительно искусства непосредственно в своих произведениях. Философия романтизма не была для него предметом отдельного исследования (несмотря на значимое влияние в силу эпохи, в которую он жил), хотя Гофман скрупулезно и изучал труды Шеллинга. И его натурфилософские суждения повлияли на мировоззрение Гофмана, в том числе и на его мнение об искусстве в целом и музыке в частности.

Гофману близки размышления Шеллинга о том, что «музыка есть реальное самоисчисление души, <...> бессознательное, само себя забывающее исчисление»<sup>140</sup>. В «Философии искусства» Шеллинг писал, что древние «приписывали ритму величайшую эстетическую силу» и утверждал, что «звуки сами по себе имеют некоторое значение: они могут для себя быть радостными, нежными, грустными или мучительными»<sup>141</sup>.

В «Крейслериане» Гофмана описание впечатления героя от восприятия музыки явно написано под влиянием Шеллинга: «Причудливые образы заводят веселую пляску: они то устремляются к светлой точке, то, сверкая и искрясь, разлетаются в разные стороны и гоняются друг за другом в многоликих сочетаниях; восхищенная душа прислушивается посреди открывшегося ей царства духов к неведомому глаголу и начинает понимать самые таинственные предчувствия, её охватившие»<sup>142</sup>.

И.В. Лаптева в статье «Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв.» замечает, что на Гофмана также повлияла шеллингова концепция отношения разума и духа, которая проявилась в гофмановском творчестве в толковании безумия<sup>143</sup>. Шеллинг писал: «Люди, не носящие в

<sup>140</sup> Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С.195.

<sup>141</sup> Там же. С.196.

<sup>142</sup> Hoffman, E. T. A.: Kreisleriana. 1. Band. Eingeleitet von Hans Mayer). Berlin: Aufbau – Verlag 1958, S.168.

<sup>143</sup> Лаптева И.В. Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. Вестник томского государственного университета. № 308. 2008.

себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного ума»<sup>144</sup>. Безумцы Гофмана – всегда высокоодаренные неординарные личности, носители «высокой болезни», вносящие «замешательство в общепринятые отношения между людьми»<sup>145</sup> (таков, например, Крейслер, – alter ego Гофмана). По сути, это есть трагический конфликт гения – между разумом и безумием. Позже Шопенгауэр выразил практически идентичную Шеллингу мысль: «каждое повышение интеллекта над обычным уровнем, как ненормальность, уже располагает к безумию»<sup>146</sup>.

Помимо тех, с кем Гофмана свела судьба в Бамберге, стоит отметить и ярких посетителей берлинских салонов, с которыми Гофман познакомился благодаря своему другу Юлиусу Хитцигу, открывшему для него мир романтической литературы. Гофман встречается И.Г. Фихте и Ф. Шлейермахера, а также завязывает отношения и с К. Brentano и Й. Эйхендорфом, по-настоящему, однако, сближаясь лишь с Фуке и Шамиссо, фигурами второстепенными в романтическом культурном движении.

Теория чистого сознания Фихте оказала определенное влияние на многих современников Гофмана, не исключая и его самого. С идеями Фихте были связаны многие основные положения философской системы ранних немецких романтиков. Ярким примером утверждения Гофманом вслед за Фихте, что источником бытия является абсолютное «Я», служит фраза Шенфельда в романе «Эликсиры сатаны», обращенная к монаху Медарду: «Если я вообще существую лишь в моем сознании...», являющаяся явной отсылкой на теорию философа, на его труд «Наукоучение» (1794).

Окружение Гофмана оказало огромное влияние на становление его личности как мыслителя, писателя и музыканта. Религиозно-философские искания и эстетические идеи немецкого романтизма, новейшие

<sup>144</sup> Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 132.

<sup>145</sup> Hoffmann E.T.A. *Ausgewählte Werke*. Berlin: Directmedia Publishing GmbH, 1998. S. 928.

<sup>146</sup> Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966. С. 170-171.

естественнонаучные исследования его времени стали источником творчества немецкого писателя, побуждали его к мистическому осмыслению реальности. Заметную роль в творчестве Гофмана сыграли натурфилософия Шеллинга, труды Новалиса, Тика, Вакенродера, Шлегелей, Фихте и других философов. Изучение работ, посвященных сфере жуткого и явлениям магнетизма и сомнамбулизма (работы Шуберта, Месмера, Клуге, Рейля) привело Гофмана к мистическому осмыслению реальности.

### **1.3.1. Рецепция философии И. Канта и Г. Гегеля в творчестве Э.Т.А. Гофмана**

Мировоззрение Э.Т.А. Гофмана сложилось под непосредственным влиянием немецкого романтизма, однако нельзя не коснуться классической немецкой философской традиции, в рамках которой формировалась в целом философская культура этой эпохи. Это прежде всего влияние идей И.Канта и Г.Гегеля на взгляды писателя.

И. Кант, как и Э.Т.А. Гофман, родился и вырос в г. Кенигсберге, в Пруссии. Они оба учились в Кенигсбергском университете. Однако, во время обучения Эрнста Теодора Кант уже очень давно сошел со студенческой скамьи и числился там в роли преподавателя, профессора логики и метафизики, преподававшего обширный цикл философских, физических и математических дисциплин. Более того, во время поступления в университет Гофмана (в 1792 году) Кант уже заканчивал преподавательскую деятельность, отчего желание у студентов попасть на его лекции и успеть услышать философа из первых уст только возрастало.

Среди как отечественных, так и зарубежных исследователей творчества Гофмана бытует, однако, мнение, что несмотря на уже давно обретшие известность лекции Канта, Гофман пренебрегал их посещением. Это утверждение имеет под собой определенные основания. Мы можем



опираться на воспоминания друга Гофмана Готлиба фон Гиппеля, который писал: «Гофман рассматривал изучение юриспруденции (на сей раз совершенно в дядюшкином духе) как возможность начать быстрее зарабатывать на хлеб и быстрее покинуть бабушкин кров. То, что не относилось к искусству или праву, средству прокормить себя в будущем, его не волновало. Он шел к цели наиболее прямым путем. Поэтому ему остались чужды лекции Канта – он откровенно заявлял, что ничего в них не понимает, хотя тогдашний обычай требовал, чтобы любой студент начинал постижение университетских наук именно с лекций Канта по логике, метафизике и этике»<sup>147</sup>.

Гофман, относясь к получаемому им образованию с должным рационализмом, мог считать нужным посещение только тех лекций, которые были связаны непосредственно с его профессией или посвящены его страсти и призванию – искусству. Лекции Канта не вписываются в очерченный круг интересов. Причина убежденности исследователей об отсутствии интереса Гофмана к философии Канта основывается исключительно на воспоминаниях его друга и отсутствии упоминания о судьбе Канта и о его влиянии на него в дневниковых записях и письмах самого Гофмана.

Р. Сафрански в своей книге «Жизнь замечательных людей. Гофман» указывает на то, что даже во время громких скандалов по поводу вышедшей книги Канта «Религия в пределах чистого разума» (сочинение было запрещено по причине недозволенной критики церкви и учения о Божественном откровении) в дневниках Гофманах и в его личной переписке нет об этом ни малейшего упоминания, несмотря на то, что весь Кенигсберг с живостью обсуждал эту ситуацию<sup>148</sup>.

Однако в монографии Л.А. Калининкова «Э.Т.А. Гофман и И.Кант. Преодоление романтизма», вышедшей в 2012 году, предлагается иное

<sup>147</sup> Hoffmann E.T.A. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Herausgeben von Klaus Guenzel. Verlag der Nation Berlin. 1976. S. 43.

<sup>148</sup> Сафрански Р. Гофман / Пер. с нем., вступ. ст., примеч. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005.

рассмотрение вопроса. Автор монографии полагает, что, несмотря на отсутствие документальных доказательств, Гофман был знаком с воззрениями Канта. И даже если он действительно не был непосредственным слушателем его курса, он мог ознакомиться с его лекциями из широко ходивших в то время среди студентов университета рукописных конспектов<sup>149</sup>. Кроме того, все окружение Гофмана благоприятствовало возникновению интереса к философии Канта, и он, несомненно, с ней был знаком (см. ниже). Написанные же Гиппелем воспоминания могли преследовать определенные цели – как, примирение немецкого романтика с правительством. В то время были распространены судебные процессы над так называемыми «демагогами», которых Гофман, как юрист, блестяще защищал перед судом. Демагоги были сторонниками сохранения в условиях реставрации либеральных правовых и политических установлений Наполеона, сторонниками политических свобод и, как правило, кантианцами. В связи с этим Гофману было ни к чему быть причисленным к последователям Канта, и Гиппель, с целью обелить друга даже после смерти, приложил максимум усилий для этого.

По поводу личного знакомства Гофмана с Гегелем сомнений нет. Считается, что Гофман и Гегель встретились в берлинском кружке «Неузаконенное общество», созданном в 1809 году. Оба являлись членами этого кружка, не имевшего определенно выраженного политического или литературного характера и объединявшего представителей всех ученых профессий.

В «Тайнах» (1821) Гофман писал, что общество «не ставило перед собой иной цели, кроме как обедать на добрый немецкий манер»<sup>150</sup>. Однако, эти собрания были не столь безобидными, как представляет их Гофман. Р. Фарнхаген так рассказывает об одном из собраний тех лет: «Если бы кто-

<sup>149</sup> Калининков Л.А. Э. Т. А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма: монография; Балт. федер. ун-т им. И. Канта. - Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012. С. 13.

<sup>150</sup> Hoffmann E.T.A. Die Geheimnisse/Letzte Erzählungen. Vollständige Ausgabe. Jazzybee Verlag. 2012. S. 93.

нибудь из посторонних послушал все эти разговоры, у него бы волосы встали дыбом, столь опасны они были по духу»<sup>151</sup>.

Кроме того, известно, что Гегель непродолжительное время (1806-1807 гг) проживал в Бамберге и был там редактором центральных «Бамбергских новостей»; годом позднее Гофман переехал в этот город, где и началась его литературная деятельность.

Р. Сафрански писал, что поколение немецких романтиков «освобождает искусство от всех целей, лежащих за пределами его самого» и, включив божественные небеса в его структуру, открывает новое восприятие искусства как секуляризованной религии, при этом художник выступает в роли священника, а публика должна стать общиной верующих<sup>152</sup>. Речь идет об обожествлении искусства и, как писал Кант, о его «целесообразности без цели». Гегель писал: «Мы утверждаем, что искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме и оно имеет свою конечную цель в самом себе, ... ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег,... стремление к славе... не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому»<sup>153</sup>. Кант полагает, что изящное искусство является искусством гения. При этом философ замечает, что истинный гений не может показать, как в его голове появляются фантазии, «потому что сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого»<sup>154</sup>. Умение гения «нельзя передавать другим; оно дается (человеку) непосредственно из рук природы, следовательно, с ним и умирает, пока природа снова не одарит точно также кого-нибудь другого»<sup>155</sup>.

Гегель придерживается подобной Канту точки зрения относительно необходимости истинного гения у творца и полагает, что в случае простого следования правилам художественной продукции может получиться не

<sup>151</sup> Varnhagen R. Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Bd. 3. Berlin, 1834. S. 137.

<sup>152</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S.212.

<sup>153</sup> Гегель Г. Эстетика/[пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. М.: Искусство, 1968 – Т. 1. – С. 61.

<sup>154</sup> Кант И. Сочинения : в 6 т. М. : Мысль, 1966.– Т. 5. – С. 325.

<sup>155</sup> Там же. С. 323.

гениальное художественное произведение, а лишь формально правильное и механистическое<sup>156</sup>.

Гофман, как и великие немецкие классики, полагал, что гений дарован человеку природой. В своих рассказах про творцов (в частности про своего alter ego Иоганесса Крейсера) он нередко употребляет подобные сочетания: «композитор, в котором заложен *дивный природный дар* - чудесное *искусство гармонизации*», «*мои врожденные, природные музыкальные способности*».

В рассказе «Артуров двор», где описывается как купеческий ученик Траугот внезапно почувствовал призвание к искусству, Гофман четко выражал свою позицию устами друга Траугота, превосходного художника: «нынешний разгул посредственности в искусстве происходит оттого, что слишком многие берутся за него, побуждаемые какой-либо внешней причиной, ошибочно приняв случайный порыв за истинное призвание»<sup>157</sup>.

С точки зрения Канта природа выше искусства, поскольку природу творит сам Бог, а искусство – только человек. Гегель же критикует рассмотрение искусства как низшего по отношению к природе и полагает, что «никакое создание природы не изображает божественных идеалов, как это делает искусство»<sup>158</sup>. Воззрения же Гофмана можно назвать пантеистическими. Пантеизм Гофмана выражается во многих его произведениях в идее о слиянии человека с природой и о том, что через «бессознательное» в человеке осуществляется связь с бессознательной природой, благодаря чему человек становится ее неотъемлемой частью. Не менее явной является связь природы и искусства, где нет градации, что есть главнее. Природа и искусство сливаются воедино, дополняют друг друга: природа дает искусству неисчерпаемый источник вдохновения, а искусство

<sup>156</sup> Гегель Г. Сочинения. М.: Соцэкгиз, 1938, т. XII, С. 27.

<sup>157</sup> Hoffmann E. T. A. Die Bergwerke Zu Falun; Der Artushof. Verlag: Philipp Reclam Jun. Verlag, Stuttgart. 1966. S. 47.

<sup>158</sup> Гегель Г. Эстетика/[пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 35.

изображает красоту природы и дополняет природные красоты прекрасными творениями.

А.Г. Аствацатуров в статье «Феномен бессознательного в романе “Эликсиры сатаны”» подмечает эту связь природы и искусства, какую усматривал Гофман: «В идиллическом ландшафте природа духовными узами соединена с искусством и находится в полной гармонии с ним. Сквозь ветви темных платанов видно готическое здание, портал со статуями, фрески с образами святых. Природа, соединенная с искусством, через искусство как своего медиума раскрывается во временной перспективе»<sup>159</sup>.

Кант писал, что искусство не является подражанием природе. Гегель полагал, что целью искусства не является слепое следование природе и отрицал утверждение, что произведение искусства должно быть максимально приближено к оригиналу, по образу которого оно создано. Он полагал, что это представление об искусстве ложно, так как подражание «дает вместо подлинной жизни лишь ее оболочку»<sup>160</sup>. Это гегелевское утверждение Гофман развивает в теме «автомата»<sup>161</sup>, которая не раз встречается в его произведениях и будет рассмотрена в третьей главе нашего исследования.

Гофман, вслед за Кантом и Гегелем, видел цель искусства не в подражании природе, а в создании новой «поэтической реальности», которая в состоянии отразить душевные искания художника: «Постижение природы в глубочайшем значении высокой идеи, зажигающей все существа к высшей жизни,— это священная цель всех искусств. Может ли простое копирование природы привести когда-нибудь к этой цели? Конечно нет! Так же, как мертвой и жалкой выглядит скопированная рукопись на чужом языке,

<sup>159</sup> Аствацатуров А.Г. Феномен бессознательного в романе Э.Т.А. Гофмана "Эликсиры сатаны" // Преломления. Вып. 2. СПб., 2003. С. 226.

<sup>160</sup> Гегель Г. Эстетика/[пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 48.

<sup>161</sup> См. на эту тему Kreplin D. Das Automaten-Motiv bei E.T.A. H. (Maschinenschr. verf.) Phil. Diss. Bonn 1957. III, 126 S. Wawrzyn L. Der Automaten-Mensch. E.T.A. H.s Erzählung vom „Sandmann“. Berlin: Wagenbach (1976). 155 S.; Vietta S. Das Automatenmotiv und die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. H.s. – In: MHG. 26 (1980) S. 25-33; Gendolla P. Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. H. und Villiers de l'Isle. Marburg: Guttandin u. Hoppe 1980. 260 S.; Gendolla P. Der tödliche Blick der Automaten. Künstliche Gestalten bei E.T.A. H. In: Quarber Merkur 19 (1981), Nr. 2, S. 37-63; Boie B. Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: GQu 54(1981), S. 284-297.

которого переписчик не понимает и поэтому не может придать значения содержанию написанного, едва воспроизведенного, так и ландшафты твоего учителя только чистенькие копии оригинала, написанного чужим для него языком»<sup>162</sup>.

Существовало довольно много общих тем, крайне интересовавших писателей и философов того времени. Например, проблема безумия. Представляется важным рассмотреть, как описывается мотив безумия у Гегеля и как он отображается в творчестве Гофмана. Безумие, по Гегелю, характеризуется наличием определенного осознания противоречия между субъективным и объективным. То есть безумец знает о своем расщеплении, но он не в состоянии преодолеть его: он хочет сделать свое субъективное представление «действительностью или уничтожить действительно существующее»<sup>163</sup>. В точности таким же образом описано Гофманом безумие Серапиона из сборника новелл «Серапионовы братья»: Серапион считает действительным то, что он воспринимает как действительность и реальность восприятия служит для него лучшим доказательством реальности воспринятого.

Мотив безумия присутствует во многих произведениях Гофмана: помимо Серапиона, и кавалер Глюк, и Иоганес Крейслер, и монах Медард были в той или иной мере безумны. При этом безумие во многих случаях тесно связано с мотивом двойника, красной нитью проходящим через его творчество. Л.А. Калининков приписывает мотив двойника в произведениях Гофмана влиянию Канта. Он пишет о том, что кантовский дуализм послужил некой основой для подобных взглядов Гофмана в пику монизму остальных представителей немецкого романтизма<sup>164</sup>.

Как пишет А.В. Гулыга, «дуализм Канта – это своеобразная попытка оправдать двойственность поведения человека в обществе, где нравственное

<sup>162</sup> Hoffmann E. T. A. *Sämtliche Werke / Hrsg. Von E. Grisebach. Berlin, [s. a.], Bd. III, S. 288.*

<sup>163</sup> Гегель Г.В.Ф. *Энциклопедия философских наук. Том 3. Философия духа.* -М.: Мысль, 1977. С. 193.

<sup>164</sup> Калининков Л.А. *Э. Т. А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма: монография; Балт. федер. ун-т им. И. Канта.* - Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012. С. 36.

поведение требует героизма и самоотверженности»<sup>165</sup>. Гегель описывает безумие, являющееся «расщеплением», раздвоением личности, сосуществованием в человеке непримиримых противоречий и двойственность его поведения. Безумие монаха Медарда из романа «Эликсиры сатаны» в точности характеризуется тезисом Гегеля из «Философии духа»: «Озлобление безумцев часто превращается в настоящую манию вредить другим, даже во внезапно пробуждающееся неудержимое стремление к убийству, которое людей, охваченных им,— несмотря на присущее им подчас отвращение к убийству — с непреодолимой силой принуждает лишить жизни даже тех, кто до того был ими нежно любим»<sup>166</sup>.

Будучи монахом, Медард не мог не испытывать отвращения к убийству и осуждать убийц со всей строгостью, присущей праведному человеку. Однако, когда им овладело безумие, бессознательное взяло верх над разумом и он превратился в маниакального хладнокровного убийцу, который лишил жизни самого близкого ему человека – Аврелию, а также, сам того не ведая, своих кровных родственников.

Однако, если исходить не из писательской, а из бюрократической практики Гофмана (надо отметить, что в качестве юриста он тоже крайне интересовался случаями, в которых приходилось иметь дело с безумием и невменяемостью), то можно увидеть другой взгляд на проблему «безумия». Здесь идет речь прежде о медицинском понимании этого феномена. Гофман, в качестве юриста в Берлинском апелляционном суде, разбирая дело некоего Шмоллинга, который убил свою любовницу, сознался в содеянном и объявил, что мотива для убийства у него не было, и он не может объяснить, по какой причине он совершил преступление. Обвиняемый был признан невменяемым согласно тому факту, что без причины совершить убийство может только душевнобольной человек. В связи с этим было подано

<sup>165</sup> Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. Коперниканский поворот Иммануила Канта. Активность познания. М.: Рольф, 2001.

<sup>166</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Том 3. Философия духа.-М.: Мысль, 1977.- С. 193.

ходатайство об освобождении преступника от наказания. Гофман протестовал против распространенной в то время практики суждения относительно вменяемости преступника при совершении преступления: если не обнаружена болезнь, по причине которой было совершено преступление, то само преступление трактуют как болезнь. Этой тенденции противостояла в то время лишь кантова этика долга, отстаивавшая власть практического разума и расширявшая сферу ответственности: «человек несет ответственность и за свои аффекты, поскольку должны быть разумные основания для принятия решения о том, следует ли отдать предпочтение «природе», порождаемым ею желаниям и страстям»<sup>167</sup>.

В заключении по делу Шмоллинга (в котором он опровергал утверждение о его невменяемости) Гофман, ссылаясь на Канта, подвергает сомнению компетенцию врачей устанавливать факт душевного расстройства. Он утверждает, что медицина может квалифицированно выявлять не наличие безумия, а лишь его возможные телесные причины и сопутствующие явления.

Таким образом, при рассмотрении проблемы безумия мы сталкиваемся с дуалистичным сознанием и восприятием мира Гофмана: Гофмана-писателя и Гофмана-юриста. Гофман-писатель придерживается точки зрения Гегеля: он принимает возможность некой необъяснимой мании, «неодержимого стремления к убийству», а также отсутствия возможности безумца преодолеть свое состояние. Он в состоянии оправдать злодеяния своего героя психическим расстройством, раздвоением личности и невменяемостью; он выстраивает сюжетную линию таким образом, что преступник избегает наказания и оказывается прощен. Однако, в реальной жизни, будучи юристом-кантианцем, как называл Гофмана не один биограф и исследователь, он выступает в роли справедливого судьи, отстраненного от философских рассуждений на тему «безумия». Комментарий самого Гофмана

---

<sup>167</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S. 314.



к протоколу допроса Шмоллинга четко показывает его позицию: «Человеку, погруженному в земные дела, не дано постичь глубину своей собственной природы, и если философу позволительно предаваться спекуляциям по поводу этой темной материи, то судья обязан придерживаться лишь того, что является неопровержимо установленным фактом»<sup>168</sup>.

Гофман предпочитал высказывать философские идеи в литературно-художественной форме. В предисловии к своей сказке-капричио «Принцесса Брамбилла» он писал: «...Целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь»<sup>169</sup>. Однако, в отличие от многочисленных современников, Гофман не был склонен к пространным отвлеченным рассуждениям относительно вопросов искусства и эстетики в целом. Его идеи о сущности художественного творчества можно почерпнуть лишь из его произведений и, собрав их воедино, можно говорить о внутренней целостности философско-эстетических взглядов писателя.

В произведениях Гофмана осмыслены эстетические категории: прекрасного, возвышенного, трагического, комического и безобразного, последние две особенно были важны для его творчества.

Шеллинг определял комическое как форму эстетизации безобразного и превращения его в предмет искусства: «Изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь постольку поскольку и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание и есть сущность комического»<sup>170</sup>. Кант считал закономерным изображение безобразного в искусстве, но в определенной мере. Согласно Канту искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или

<sup>168</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S. 315.

<sup>169</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012. S. 6.

<sup>170</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966. — С. 419.

отвратительны»<sup>171</sup>, и, тем самым, преобразует безобразное в прекрасное. Гегель же этой категории специального внимания не уделял, однако, в его трудах можно найти о ней упоминание в связи с карикатурой, сатирическим изображением действительности.

Ранний романтизм отличала мысль об исправлении мира красотой и искусством, а позднее поколение романтиков усматривало в категории безобразного закономерную художественную антитезу прекрасному и «видело в мире торжество безобразия, а потому и обращалось в своих творениях ко всему уродливому»<sup>172</sup>.

Гофман синтезирует представления об эстетических категориях в своем творчестве. Комическое развивается в его произведениях благодаря безобразному, а ужасное, напротив, обретает более явные черты посредством иронии и сатиры. Безобразное у Гофмана, как и у Гегеля, часто выступает в роли сатирического изображения действительности: так, в сказке «Крошка Цахес» мы наблюдаем карикатурное изображение главного героя, уродливого и в физическом, и в духовно-нравственном отношении.

Тема безобразного, ужасного, развита Гофманом преимущественно в его «ночных рассказах», а несчетное количество двойников его героев свидетельствует о наличии некоего враждебного начала в человеке как антитезе прекрасного. Безобразное также выражается в мотиве безумия, выступающего в качестве формы уродства души: например, безумие Натанаэля в повести «Песочный человек» или монаха Медарда из романа «Эликсиры сатаны».

Однако, эстетика безобразного была не более распространенным мотивом в романтической литературе нежели другая тенденция той эпохи: наслаждение собственным «Я». По Гегелю истинной стихией романтизма была осознанная внутренняя духовная жизнь, являющаяся непревзойденным

<sup>171</sup> Кант И. Критика способности суждения. § 48 <http://iakovlev.org/zip/kant3.pdf>

<sup>172</sup> Козлова Г.А. Фантазмы Гофмана и западноевропейская философия. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сборник научных статей / Г.А. Козлова. – Армавир: РИО АГПА, 2011.

материалом для христианского искусства: «Всеобщая потребность в искусстве проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир»<sup>173</sup>. Кант же писал, что невозможно объективно познать мир, так как невозможно выйти за рамки субъекта. Поколение романтиков перевернуло это учение и вывело новую формулу: познавая себя, мы познаем весь мир. Правда, нельзя не заметить, что истоки этой формулы коренятся еще в герметической философии. Согласно герметизму, к которому романтики апеллировали в особенности в рамках своего натурфилософского учения, «мир един, и все его части связаны друг с другом. ... Поскольку един мир, едино и познание; при этом познание мира, самопознание и познание Бога оказываются одним и тем же», «следовательно, познавая себя, человек тем самым познает и Бога»<sup>174</sup>.

Гофман не прошел мимо размышлений по поводу самопознания и субъективного «Я». В письмах Гофмана своему другу Гиппелю мы можем найти такие строки: «Итак, теперь я постигаю искусство находить все в себе самом и надеюсь также со временем отыскать в себе нечто полезное для себя»<sup>175</sup> (12 декабря 1794). Действительно, познание самого себя, своего духовного внутреннего мира и попытки найти “в себе нечто полезное для себя” преследовали Гофмана всю его сознательную жизнь. Он открыл в себе таланты ко многим видам искусства, будучи одновременно и писателем, и философом, и музыкантом, и живописцем. Он пытался познать мир, открывая его с разных сторон своего “Я”.

Философия и эстетика романтизма давали богатый материал для размышлений и художественных поисков писателей того времени. Гофман, как никто другой, воплотил в себе и в своих произведениях дух эпохи немецкого романтизма с её религиозно-философскими исканиями и противоречиями.

<sup>173</sup> Гегель Г. Эстетика/[пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 34.

<sup>174</sup> Шабуров Н.В. Поймандр Гермеса Трисмегиста // Урания № 4, 1993. С. 49.

<sup>175</sup> Hoffmann E.T.A.. *Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Herausgeben von Klaus Gunzel. Verlag der Nation Berlin. 1976. S. 54.

Исходя из эстетической и религиозно-философской доктрин эпохи романтизма Гофман формулирует свою религиозно-мифологическую, эстетико-философскую платформу на которой строятся его художественные произведения.

### **Выводы:**

1. В эпоху романтизма происходило становление особого религиозного мировоззрения, которое синтезировало религию откровения, мистицизм, архаическую мифологию и народные сказания. Основой романтической религиозности был скорее мистический компонент и тяга к сверхъестественному и таинственному, нежели определенная конфессиональная принадлежность.
2. Искусство понималось немецкими романтиками как религиозное таинство, становилось для них заменой конфессиональной религии. Художественное творчество при этом воспринималось как акт божественного творения, люди искусства – как особые существа, обладавшие даром постижения сущности мира, а вдохновение творца было тождественно истинной религиозности. Искусство понималось как новый синтез, соединяющий в себе философию, поэзию и религию.
3. Э.Т.А.Гофман, как художник и философ, преимущественно связан с йенскими романтиками и их осмыслением искусства как возможного источника преобразования мира. Он развивает в своих произведениях многие идеи Ф. Шлегеля и Новалиса, например, учение об универсальности искусства и концепцию романтической иронии.
4. В отличие от Шлегеля и Новалиса, Гофман не занимался теорией искусства обособленно от своих художественных изысканий, он воплощал свои мысли относительно искусства непосредственно в своих произведениях. Заметную роль в его творчестве сыграли натурфилософия

Шеллинга, труды Новалиса, Тика, Вакенродера, Шлегелей, Фихте и других романтиков. Труды Шуберта, Месмера, Клуге, Рейля по изучению «таинственных» явлений психики привели Гофмана к мистическому осмыслению реальности.

5. Определенное влияние на взгляды и творчество Гофмана оказали И. Кант и Г. Гегель. Оно отразилось в его взглядах на проблему соотношения искусства и природы, назначения искусства, проблемы личности, нравственности и свободы, мотива безумия.
6. Философия и эстетика романтизма давали богатый материал для размышлений и художественных поисков писателей того времени. Гофман, как никто другой, воплотил в себе и в своих произведениях дух эпохи немецкого романтизма с её религиозно-философскими исканиями и противоречиями.

## ГЛАВА 2. Особенности религиозного сознания в мирозерцании

### Э.Т.А. Гофмана

#### 2.1. Религиозное мировоззрение Э.Т.А. Гофмана

В исследованиях, посвященных творчеству Гофмана, тема религиозного мировоззрения писателя не являлась глубоким предметом анализа. Биографы писателя либо не затрагивали этот вопрос в своих трудах, либо утверждали, что религия не играла роли в его жизни. Например, исследователь творчества Гофмана Х. Дамен писал: «Гофман, как всегда, не увлекается даже малейшими намеками на религиозные и этические оценки»<sup>176</sup>. В. Граль-Мегелин также отмечал: «Насколько нам известно, в его воспитании религиозный момент едва ли подчеркивался»<sup>177</sup>. П. Зухер в книге «Источники сказочного у Гофмана» пишет: «Христианская библейская идея всегда была так далека от идей Гофмана, что мы ни в коем случае не можем ее допустить в «Дон Жуане» или в «Эликисирах»<sup>178</sup>. В. Неринг придерживался мнения, что Гофман «не был набожным христианином»<sup>179</sup>, а В. Виткоп-Менардо постоянно напоминает читателю, чтобы он рассматривал Гофмана как «абсолютно нерелигиозного» человека, «свободного от догматических привязанностей», и не имевшего ничего общего с тем, что мы можем назвать традиционной религией или прикладной мистикой»<sup>180</sup>. В. Пфайффер – Белли характеризовал Гофмана как человека «увлеченного внешними формами проявления церковной жизни»<sup>181</sup>.

<sup>176</sup> Dahmen H. E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929. S. 31

<sup>177</sup> Grahl-Mogelin W. Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns. Universitat zu Greifswald., 1914. S.44

<sup>178</sup> Sucher P. Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann; Paris : F. Alcan, 1912. C. 211.

<sup>179</sup> Nehring W. Gothic Novel und Schauerroman - Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S.43.

<sup>180</sup> Wittkop-Ménardeau G. E.T.A. H. in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten.1966. S.78; S.97; S.97.

<sup>181</sup> Pfeiffer-Belli, W.: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 34.,1933. S. 310.

А Й. фон Айхендорф, чуть позднее, чем через два десятилетия после смерти Гофмана, когда отношение к писателю в Германии было весьма враждебное<sup>182</sup>, так комментировал отсутствие его религиозных основ: «Кощунственным образом преступив тот волшебный круг, который вокруг нас протягивали наши традиции и религия, он предался зловещим силам по ту сторону этого вечного круга»<sup>183</sup>.

Некоторые гофманисты, исследуя взаимосвязи искусства и религии, религии и мифологии в творчестве Гофмана, писали о религиозном компоненте его творчества. Так, Р. Фон Шаукаль в своей работе «E.T.A. Hoffmann, sein Werk aus seinem Leben dargestellt» говорил о «глубоком религиозном чувстве» Гофмана и называл «Эликсиры сатаны» католическим воспитательным романом<sup>184</sup>. Э. Клессман также писал о «мировоззрении глубокого религиозного человека», но не в отношении «вдохновленной веры в Христа», а из-за «ориентации на романтическое представление об искусстве и религии»<sup>185</sup>.

Однако, для более подробного рассмотрения религиозного сознания Гофмана, представляется важным понять не только религиозные представления эпохи романтизма в целом, но и рассмотреть окружение, в котором был воспитан Гофман, чтобы понять основы его мировоззрения, заложенные в него с самого детства. Они являются ключом к пониманию его личности, характера и творчества. Для этого обратимся к его собственным дневникам и мемуарам.

Одной из самых известных книг о жизни Гофмана считается «Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы» («Leben und

<sup>182</sup> С 1830-ых годов до конца XIX века отношение к Гофману в Германии становится более чем негативным. Как люди искусства, так и исследователи его творчества видели в нем художника, чуждого миру стабильности, покоя и позитивизма. Широко распространялось мнение о том, что его творчество – это лишь порождение фантазии безумца и алкоголика.

<sup>183</sup> Eichendorf J. Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland, in: Werke, Bd. III, Schriften zur Literatur, bearb. v. Marlies Korfmeyer, München 1976, S. 42.

<sup>184</sup> Schaukal R. E.T.A. Hoffmann, sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Zürich. 1923.

<sup>185</sup> Kleßmann E. E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1988. S. 12.

Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten»), изданная Клаусом Гюнцелем. Повествуя о семье писателя, он пишет: «Как в большинстве других бюргерских кенигсбергских домов, здесь еще не был сделан решающий шаг от пиетизма к рационализму. Атмосфера дома была пропитана верноподданническим духом, ограниченной и лицемерной моралью, направленной только на накопительство. Свобода здесь могла существовать только в мире мечты...»<sup>186</sup>.

Как мы уже говорили, после того, как родители Гофмана развелись, он жил в семье своей матери. Мать Гофмана (Луиза Альбертина Дерффер) была чрезвычайно набожной, замкнутой и слегка истеричной женщиной, воспитанной в пиетистских предрассудках. Однако, как писал Теодор Готлиб фон Гиппель в воспоминаниях о Гофмане, «...он не любил говорить о матери, когда же этого нельзя было избежать, выражения его были исполнены сострадания и почтительности»<sup>187</sup>. Воспитанием Гофмана помимо его матери, бабушки и тети, пытался заниматься и дядя Отто-Вильгельм. Он, судя по заметкам писателя, также как и его сестра Луиза, был подчеркнуто набожным человеком. Например, Гофман, описывая в дневнике свою каверзную проделку (он облил сохнувшие в саду дядины брюки содержимым ночного горшка), писал: «Дядя с жаром защищал чистоту своих брюк, заявив, что они столь же непорочны, как его вера в святого духа»<sup>188</sup>. Или, например, в письме к племяннику Отто-Вильгельм Дерффер пишет: «Настали плохие времена, повсюду слышны только жалобы и стоны, но Бог еще есть и, может быть, все как-нибудь устроится. Я завел себе двух друзей духовного звания»<sup>189</sup>.

<sup>186</sup> Hoffmann E.T.A. *Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Herausgeben von Klaus Gunzel. Verlag der Nation Berlin, 1976. S. 31.

<sup>187</sup> Там же. S. 34.

<sup>188</sup> Hoffmann E. T. A. *Tagebücher*. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971. S. 175.

<sup>189</sup> Hoffmann E.T.A.. *Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Herausgeben von Klaus Gunzel. Verlag der Nation Berlin. 1976. S.56.



Отношение Эрнста к дяде всегда было неоднозначным. Но, как пишет Рюдигер Сафрански, особенно сильно его негативное отношение проступило тогда, когда Отто потратил все состояние покойной тетушки, наследником которой был и Гофман (с условием наследования лишь после смерти Отто-Вильгельма) в пользу церкви, дабы обеспечить спасение своей души.

При этом именно дядя Отто стал первым объектом, выражаясь языком самого писателя, для «мистификаций» и фантазийных проб юного Гофмана. Угрозы со стороны его дяди делали мальчика находчивым и изобретательным, и именно эти увертки, порожденные фантазией, стали основой, источником его поэтической силы, которая буквально переворачивала действительность с ног на голову.

Можно с уверенностью сказать, что вряд ли религиозные настроения, царившие в семье Гофмана, оказали на него какое-то влияние. Скорее, напротив, из чувства противоречия они не могли быть восприняты им всерьез. Гофман словно жил взаперти в кругу близких и одновременно чужих ему людей, он научился жить в одиночестве со своими мыслями, научился дружить сам с собой.

Как мы уже писали в первой главе нашего исследования, религия, с точки зрения Ф. Шлейермахера, основана на самом субъективном из чувств, она «..есть чувство и вкус к бесконечному»<sup>190</sup>. Откровение Священного Писания мало значит по сравнению с откровением сердца. Открыть религию «значит открыть самого себя» — и наоборот. И.Г. Фихте, как и Ф. Шлейермахер, отмечал, что согласно выделенной им четвертой ступени духовного развития, человек стремится раскрыть сущность Бога в своем сердце и душе<sup>191</sup>, а религия есть «внутренний дух, проникающий, животворящий и погружающий в себя всю нашу мысль и деятельность»<sup>192</sup>. И

<sup>190</sup> Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим // Шлейермахер Ф. Д. Речи о религии. Монологи. М. — Киев : REFL-book; «ИСА», 1994. С. 83.

<sup>191</sup> Шахнович М.М. Философия религии. Учебник для академического бакалавриата. М. Юрайт. 2015. С. 165.

<sup>192</sup> Фихте И. Г. Наставление к блаженной жизни, или также учение о религии // Фихте И. Г. Сочинения. СПб. : Наука, 2008. С. 654.

лишь в этом понимании религии мы можем говорить о религиозности Гофмана в период становления его личности. Он лишь пытался открыть самого себя.

Гофман посещал городскую школу — «ученую реформатскую школу», которая имела очень хорошую репутацию. В городской школе царил дух рационализма, которому особенно страстно был предан ректор, Стефан Ванновский, учитель Гофмана в старших классах. Много внимания уделялось изучению античных авторов, прежде всего Горация, Цицерона и Вергилия. Ученики должны были упражняться в их стиле, овладевать их риторическими фигурами. Преподавание было столь основательным, что Гофман и много позже еще мог читать и писать по-латыни. Однако в дух римской античности учителя проникнуть не пытались. Классические тексты служили исключительно материалом для выработки общих суждений о морали, религии и жизненном опыте. Сочинения римских авторов считались непревзойденным образцом литературы, и на их фоне должна была с очевидностью обнаруживаться неполноценность современных литературных устремлений. Религия сводилась к моральным наставлениям; вера, религиозное чувство ставились на службу осознания разумности нравственных принципов<sup>193</sup>.

В дальнейшем это очень отразилось на мировоззрении писателя. Например, Гофман уже в зрелом возрасте решительно отвергал шиллеровское требование к театру служить целям воспитания нравственности, так как был убежден, что искусство сугубо эстетично и поэтому является единственной силой, способной объединить человека с божественным началом. Это начало в том смысле, какой вкладывал в него Новалис, то есть великое космическое Все, мерещилось и Гофману. Так, например, в одном из его сочинений мудрый пес Берганца рассуждал: «У искусства нет более высокой цели, чем воспламенить в человеке ту страсть,

<sup>193</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S. 37.

что, словно от нечистых шлаков, освобождает все его существо от земных страданий, от гнета повседневной жизни и возносит его настолько, что он с гордо поднятой головой и устремленным ввысь ликующим взором любит Божественным и даже соприкасается с ним»<sup>194</sup>.

Вспоминая о совместных студенческих годах, друг Гофмана Гиппель пишет: «Особенностью Гофмана в то время было также, что он никогда не говорил о религии, политике или властях, хотя Французская революция давала тогда богатый материал на эти темы. Как правило, он прерывал разговор, начинавший уклоняться в эти неприятные для него области, и один вид газетного листа был ему до того неприятен, что им можно было прогнать его»<sup>195</sup>.

Действительно, ни в личной переписке Гофмана, ни в его дневниковых записях, мы не можем найти тексты, касающиеся религиозного и политического мировоззрения писателя. Однако, что интересно, на полях дневника<sup>196</sup> Гофмана присутствуют некоторые заметки о днях недели, в которые были сделаны его нерегулярные записи. Заметки на полях – не характерное для него явление, их очень мало, они сделаны в разные годы жизни, но касаются исключительно сообщений о том, что в этот день отмечается тот или иной церковный праздник (за исключением двух пометок, касающихся дней рождения возлюбленной писателя).

За семь лет ведения Гофманом дневниковых записей им были сделаны следующие маргиналии:

14 февраля 1809 г – канун поста

16 февраля 1811 г – Юлиана (это день ангела Юлианы (возлюбленной Гофмана – прим. автора) (католические именины)

11 февраля 1812 г – ночь Великого поста

12 февраля 1812 г – пепельная среда

<sup>194</sup> Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т.1. - М.: Худлит., 1991. (Пер. Шлапоберской С.Е.). С. 124.

<sup>195</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S. 49.

<sup>196</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971.

16 февраля 1812 г – Юлиана

26 марта 1812 г – чистый четверг

27 марта 1812 г – страстная пятница

29 марта 1812 г – пасхальное воскресенье

30 марта 1812 г – пасхальный понедельник

17 мая 1812 г – воскр[есение] Троицын день – «зашел в кабачок и промочил горло»

18 мая 1812 г – понедельник Троицы

28 мая 1812 г – четв[ерг] праздник тела Господня – «весь день пировал»

2 марта 1813 г – вт[орник] Канун Великого поста

3 марта 1813 г – пепельная среда

18 апреля 1813 г – пасхальное воскресенье

19 апреля 1813 г – пасхальный понедельник

6 июня 1813 г – воскресенье, Троицын день

7 июня 1813 г – понед[ельник] Троицы

10-11-12 апреля 1814 г – объединил (пасх[альное] вскр[есенье], пасх[альный] пон[едельник], пасх[альный] вт[орник]) – «праздничные дни – иллюминация»/

Все отмеченные Гофманом дни касаются христианского праздника Пасхи, отмечаемого как католиками, так и протестантами. Однако, такие дни как Праздник Тела Господня и Пепельная среда характерны исключительно для католической традиции.

Праздник Тела Господня (Праздник Тела и Крови Христовых) празднуется католической церковью на 60-ый день после пасхального воскресенья, имеет статус торжества (высшая степень в иерархии католических праздников). Интересно заметить, что в странах, в которых преобладает протестантское вероисповедание среди населения, участие в процессии в этот праздник рассматривалось как акт публичного исповедания

католической веры. Гофман сам не принимал участие в церковных праздниках, в том числе и в процессии в Праздник Тела Господня, о чем свидетельствует запись в его дневнике: «утром с 7 до 12 – у консульши из-за процессии – настроение в высшей степени приятное. – Днем обедал в «Розе». Днем пирушка в «Кассино» – по поводу «Музеума». – Вечером в Буге – потом в «Розе» – весь день пировал»<sup>197</sup>.

Пепельная среда – в латинском обряде католической и англиканской церковей считается днем начала Великого поста, отмечается за 46 календарных дней до праздника Пасхи. В католицизме в этот день предписывается строгий пост, но Гофман в этот день отмечает «днем «Роза», где он по обыкновению обедал и выпивал.

Говорить о мировоззрении Гофмана как религиозного человека, возможно лишь в рамках романтического понимания религии и искусства, которое в то время имело тенденцию обращения к мифологическим представлениям и едва ли имело ориентацию на христианскую догматику. Было бы ошибочно полагать, что Гофман отрицал религиозность как таковую и рассматривал ее поверхностно, как второстепенное в своей жизни. Несомненно, он не был практикующим христианином и не посещал регулярно церковь, даже несмотря на то, что периодически слушал католические мессы или принимал участие в их исполнении. Читал ли он молитвы, характерные для любой из религий, мы не знаем. Его религиозное кредо проявлялось редко, абстрактно и обосновано, что и следует ожидать от поэта. Оно было представлено в мифической или иронично-парадоксальной форме<sup>198</sup>. В. Пфайффер-Белли также полагал, что Гофман в отличие от многих других писателей позднего романтизма не имел отношения к

<sup>197</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971. S. 342.

<sup>198</sup> Holzhausen H.D. Jacob Böhme und E.T.A. H. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität H.s aus Anlaß des E.T.A. H.-Buches von Eckart Kleßmann. In: MHG 34 (1988), S.9

традиционному христианству и его произведения не стоит истолковывать в этом смысле<sup>199</sup>.

Итак, хотя Гофман и не является материалистом в философском понимании этого слова, в его внутреннем мире практически не остается места для того, что называют традиционной религией или мистической практикой, какую бы форму они не принимали. Двойственность натуры Гофмана проявляется и в его религиозном мировоззрении: религиозные и мифологические мотивы – одни из главенствующих в его произведениях, при этом религия не затрагивает Гофмана лично; он не является воцерковленным человеком, но при этом посещает церкви и монастыри, где черпает вдохновение для своих художественных и музыкальных произведений; Гофман воспитан в протестантской семье, но чтит более католические устои и традиции; пишет мистические и страшные рассказы («Песочный человек», «Эликсиры сатаны») и одновременно с этим новеллы, которые наделены высоким смыслом, христианскими ценностями и глубокой верой («Мастер Иоганн Вахт»).

## **2.2. Своеобразие религиозного элемента в произведениях Гофмана**

На творчество любого писателя, художника или музыканта больше всего оказывают влияние веяния эпохи, в которую он жил и его окружение. Однако, изучая творчество Гофмана, мы сталкиваемся с еще одним интересным «рычагом давления», непосредственно повлиявшим на характер его произведений – им является его место пребывания, город Бамберг, в который Гофман со своей женой переехал в 1808 году.

В эпоху средневековья город Бамберг называли «Немецким Римом», поскольку он долгое время был независимым епископством, которое было основано еще в 1007 году Генрихом II. С этого времени в городе началось

---

<sup>199</sup> Pfeiffer-Belli, W.: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 34.,1933.

строительство многочисленных церквей и монастырей. Более того, знаменательным событием в истории этого маленького городка стало то, что в Бамбергском Кафедральном соборе в 1047 году был похоронен папа Климент II — больше ни одного папу севернее Альп не хоронили. На протяжении 800 лет Бамберг являлся столицей небольшого самостоятельного княжества, управляемого бамбергскими епископами, до тех пор пока в 1802 году, как раз незадолго до появления Гофмана в этом городе, по Люневилльскому миру, епископство Бамберг, не было превращено в светское владение и присоединено к баварскому Пфальцу.

Духовная жизнь города, которая несла на себе глубокий отпечаток католицизма, очень рано пришла в соприкосновение с романтическими устремлениями. Еще в 1793 году туда прибыли Тик и Вакенродер и именно там они «знакомились с роскошеством католического культа, его обычаями и завораживающей пышностью»<sup>200</sup>.

Для них Бамберг стал воплощением романтического идеала искусства и своеобразным местом паломничества. Они присутствовали на торжественных мессах с музыкой и хоровым пением в кафедральном соборе, наблюдали за красочными шествиями с хоругвями, кадилами и дароносицами. Эта атмосфера, инсценировка таинств, которую они наблюдали, сильнейшим образом воздействовала на двух молодых друзей и привела к зарождению описанных нами ранее идей обожествленного искусства, которые они пронесли через все свое творчество. Именно в Бамберге Тик и Вакенродер написали «Сердечные излияния монаха — любителя искусств», которые с увлечением читали жители этого старинного южнонемецкого городка.

Подобно Тику и Вакенродеру, и Август Вильгельм Шлегель получил в Бамберге живое представление о католическом Средневековье. В период

---

<sup>200</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S.172.

работы над переводом сочинений Кальдерона он несколько раз посещал Бамберг, о чем позднее писал в одном из писем: «В резиденции епископа Бамбергского я часто бывал на богослужении, испытывая при этом известное облегчение. Удивительно ли, что при таком настроении волшебство ритуала со всей его пышностью производило на меня огромное впечатление? Впервые я наблюдал религию во всем ее величии, в блеске торжественного облачения, вместо монотонного траурного одеяния, в каком она предстает в протестантских церквях»<sup>201</sup>.

Безусловно, такая атмосфера, как ее описывали великие немецкие романтики, не могла не повлиять и на Гофмана. Он также вдохновлялся в Бамберге духом католицизма, однако, не столько в религиозном, сколько в эстетическом плане. В период проживания в Бамберге он интенсивно занимался старинной церковной музыкой Палестрины, Марчелло, Лео, Дуранте. Именно там он сочинил свое самое обширное и наиболее удачное, но в то же время самое грустное и мистическое музыкальное произведение «Miserere» (1809). Именно там он познакомился с духом и атмосферой монастырской жизни, а также с широко представленным в Бамберге после секуляризации типом бывшего монаха, что помогло ему создать эмоциональный фон «Эликсиров сатаны». Здесь впервые церкви и монастыри стали представляться ему своего рода художественными резерватами, убежищами от удручающей культурной действительности. Именно поэтому в романе о Крейслере пребывание в монастыре ведет капельмейстера к вершине его художественного творчества. И именно в Бамберге в тесном общении с двумя незаурядными врачами-психиатрами А. Ф. Маркусом и Ф. Шпейером впервые пробудился его интерес к магнетизму и сомнамбулизму, к теории сновидений и к аномалиям психики, которые, как

---

<sup>201</sup> Safranski R. E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984. S.184.



он впоследствии утверждал, открывают перед нами «таинственные и зловещие бездны» сознания<sup>202</sup>.

Когда Гофман появился в Бамберге, старые времена, когда Бамберг еще был независимым епископством, еще были живы в рассказах местных жителей, для которых новшества, принесенные наполеоновской эрой, казались не слишком привлекательными. В своем рассказе «Мастер Иоганнес Вахт», написанным в 1822 году, он назвал Бамберг «прекрасным радушным городом» и описал в нем бывшую епископскую резиденцию, в которой царил католический дух, верующих людей, видевших во всех деяниях промысел воли Божьей, и в целом отразил те религиозные настроения, нравы и обычаи, которые были присущи всем жителям Бамберга.

Повсюду в городе ощущалось упорное, консервативно-своенравное сопротивление всему, что могло помешать наслаждаться испокон веку заведенным порядком. И даже описание тех странностей, которыми обладал, например, герой его рассказа плотник Иоганнес Вахт, который, например, считал адвокатов чуть ли не дьяволами из-за нечестной деятельности, которую они, по его мнению, ведут, тоже в какой-то мере является напоминанием о том, что кроме Всевышнего никто не может судить человека и решать каким правом он может обладать, а каким нет. Тем не менее, мастер Вахт изображен в новелле достойным и добропорядочным человеком.

Впрочем, вообще отличительной особенностью этого рассказа является любовь ко всем своим персонажам. Ни один человек, даже совершивший дурной поступок, например, вплоть до попытки братоубийства, в итоге не осужден автором, ни один человек не описан как не образумившийся злодей или негодяй, который должен понести наказание за совершенные злодеяния. Гофман, в лучших христианских традициях, и особенно в противоположность его предыдущей серии «ночных рассказов»,

---

<sup>202</sup> См.: Лаптева И.В. Измененные состояния сознания в художественном творчестве. Россия, Саранск, ГОУВПО «МГУ имени Н. П. Огарева».2005.

благосклонен и глубоко гуманистичен, а все герои в конце новеллы прощены и оправданы.

Добрые воспоминания Гофман сохранил и о девушках, которые жили в Бамберге и его окрестностях. «В Южной Германии, — пишет он в «Мастере Вахте», — преимущественно во Франконии, и почти исключительно в бюргерском сословии, встречаются такие стройные, грациозные фигурки, такие прелестные ангельские личики, с небесно-голубыми кроткими глазами, с небесною улыбкой на алых устах, что сразу же понимаешь, как легко было старинным живописцам находить образцы для своих мадонн»<sup>203</sup>.

Это была католическая среда, в которой девушки напоминали образы Девы Марии в многочисленных церквях, монастырях и часовнях Бамберга. Религиозные обряды и церковные праздники отличались яркой, барочной пышностью и даже похоронные процессии являли собой живописную картину: «В Бамберге существует такой обычай, что граждане приглашаются на похороны умершего через посредство так называемой погребальщицы, то есть женщины, которая сначала обмывает и одевает тело, а потом ходит по городу и, останавливаясь перед каждым домом, выкрикивает пронзительным голосом приглашение от имени покойника в таком роде: «Господин такой-то (или госпожа такая-то) просит вас оказать ему (или ей) последний долг»<sup>204</sup>. На бамбергских девушках, которые не пропускали возможности стать участницами похоронной процессии, так как им не представлялось много возможностей «выйти в свет», были темные траурные одеяния и чепчики с длинными лентами; при каждом порыве ветра «они преображались, уподобляясь большой стае черных ворон или орлов, стремительно и шумно расправляющих свои крылья для полета»<sup>205</sup>. Обратим внимание на

---

<sup>203</sup> Hoffmann E.T.A. Meister Johanness Wacht/Letzte Erzählungen. Vollständige Ausgabe. Jazzybee Verlag. 2012. S. 310.

<sup>204</sup> Там же. S. 318.

<sup>205</sup> Hoffmann E.T.A. Meister Johanness Wacht/Letzte Erzählungen. Vollständige Ausgabe. Jazzybee Verlag. 2012. S. 318.

ироничную метафору, употребленную Гофманом по отношению к тем девушкам в темных одеждах – «уподобляясь большой стае черных ворон».

Как известно, в западноевропейской традиции, ворона являлась своеобразным символом утраты и смерти, и, несмотря на то, что в преданиях многих народов она являлась олицетворением мудрости, католическая церковь при этом прокляла эту птицу, считая ее олицетворением темных сил. Здесь прослеживается некое противоречие с теми лестными отзывами о барышнях, которыми Гофман одарил их ранее, однако, оговорка «черных ворон или орлов», позволяет рассматривать данную метафору как лишь красноречивое описание того шествия, о котором идет речь.

Интересно заметить, что Гофман, посвятив всю новеллу описанию католического духа, царившего в Бамберге, сделал своего главного героя, Иоганнеса Вахта, протестантом, который «черпал утешение и надежду в своей вере, в истинной религии, пустившей в его душе глубокие корни», который «с детства пропитался твердым, почти фанатическим духом протестантской религии»<sup>206</sup>. При этом, не признающий благочестия и истинной добродетели у сторонников католической церкви, не веря на слово ни одному католику и не принимая жениха старшей дочери Реттель, в том числе и потому, что он был католического вероисповедания, сам Иоганнес женился на католичке, не взирая ни на какие конфессиональные предрассудки; и, если бы его жена, «вследствие чистого и пылкого убеждения, не перешла бы в лютеранскую веру»<sup>207</sup>, то он так бы и мирился с ее приверженностью к католицизму. Нельзя говорить о том, что Иоганнес Вахт является резонером автора, однако, сочетание двух непримиримых религиозных течений выражает отношение Гофмана к этой проблеме, с которой, вероятно, он столкнулся лично. Исходя из некоторых исследовательских источников, описание женитьбы Иоганнеса Вахта и его супруги является зеркальным отображением биографии самого Гофмана,

<sup>206</sup> Там же. S. 293.

<sup>207</sup> Там же. S. 313.

который, возможно, принял католичество в 1802 году для того, чтобы обвенчаться со своей будущей женой Михалиной. Исторического подтверждения данному факту не было найдено. Однако, Гофман, в одном из писем к своему издателю Кунцу (8 сентября 1813 г), демонстрирует знание обряда конфирмации и слов из «Послания к Римлянам»: «...мне кажется, что, совершенствуясь в писательском деле, я смог бы, пожалуй, прийти к чему-нибудь стоящему. Воли мне всегда хватало, но мы все согрешили и лишены... Конец изречения Вам наверняка известен со времен конфирмации»<sup>208</sup>. Здесь прослеживается прямая отсылка на катехизис католической церкви:

23. Ибо все согрешили и лишены славы Божией...(Послание к Римлянам 3:23).

Если принимать данный факт принятия католичества за истину, для Гофмана, однако, это, скорее всего, не могло стать кардинальным переворотом в жизни и мировоззрении; факт перехода из одного религиозного течения в другое, на наш взгляд, мог быть некой формальностью необходимой для заключения брака.

Гофман, подобно своему герою, вырос в протестантской семье, только не в Аугсбурге, а в Кенигсберге, и, очутившись в Бамберге, он мог испытывать схожие чувства, но, безусловно, не столь радикального характера как глубоко верующий Вахт. Гофман, как и большинство его предшественников по романтической школе, ищет идеалы не в религии, а в искусстве. Герои его произведений – музыканты, художники, поэты, которые посредством своего таланта и воображения творят новый мир, более совершенный, чем тот, где они обречены существовать повседневно.

Как уже было сказано, музыка в романтической концепции выступает в особой роли — главного и высшего в иерархии искусств. Произведения ранних романтиков, в частности книга Л.Тика и В. Вакенродера «Сердечные излияния монаха — любителя искусств», оказали безусловное влияние на

<sup>208</sup> E.T.A. Hoffmann. Briefwechsel. Hrsg. Von Friedrich Schnap. Bd. 1-3. München: Winkler 1967-69. S. 306.

Э.Т.А. Гофмана, как пишет Игорь Бэлза в статье «Чудный гений», именно из-за того, что они относились к музыке как к великому искусству, которое возвышает и облагораживает человека, помогая ему познать тайны универсума<sup>209</sup>. И именно «Крейслериана» Э.Т.А. Гофмана в первую очередь связывается в Германии с «Иосифом Берглингером».

Как художник-романтик, Гофман также считает музыку высшим, самым романтическим видом искусства, «так как она имеет своим предметом только бесконечное и наполняет душу человека бесконечным томлением»<sup>210</sup>. Как писал Е. Клесман: «Музыка для Гофмана была абсолютным выражением Божественного»<sup>211</sup>. При этом В. Эттельт отмечал, что «музыка не заменяла ему религию, она и была для него религией»<sup>212</sup>.

Гофман, в отличие от Вакенродера, был не просто теоретизирующим любителем музыки, а творческим музыкантом, композитором и дирижером, отдавшим музыке многие годы жизни. Гофман не пропускал ни дня, чтобы не шлифовать свой музыкальный талант. Музыка всегда была для него чем-то особенным даже несмотря на то, что она не стала для него именно тем средством (в отличие от литературы), с помощью которого он смог выразить себя как личность. При всей музыкальной одаренности, он не был новатор, а творил под влиянием великих музыкантов, таких как, например, Моцарт и Глюк, черпал свое вдохновение из их произведений.

Следующую запись, датированную 2-м октября 1803 года, мы можем найти в личном дневнике Гофмана, где он рассказывает свои впечатления от прослушивания написанной им мессы: «Сегодня в полдень слушал у монахинь-норбертинок мессу — музыка была блестяще исполнена — хотя они ухали, как совы, — часть «Incarvatus» из g-moll была исполнена очень хорошо. — Монахиня пела так, как будто у нее можно было чему-нибудь

<sup>209</sup> Бэлза И. Чудный гений: [Гофман и музыка] // Гофман Э.Т.А. Крейслериана; Новеллы. — М.: Музыка, 1990. С. 385.

<sup>210</sup> Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т.1. М.: Худож.лит., 1991. С. 56.

<sup>211</sup> Kleßmann E. E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1988.S. 465

<sup>212</sup> Ettelt W. E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch. Königshausen u. Neumann, 1981. S. 53.

поучиться, и это действовало на меня неотразимо. Что бы я чувствовал, если бы мне посчастливилось услышать Шик, Маркетти — если бы снова я услышал мессу в Дрездене! — это нельзя было бы выдержать, я плакал бы, как ребенок!— ... С моими музыкальными идеями дело обстоит так же, как с провидениями флорентийского мученика Савонаролы, историю которого я читаю в эти дни:—сначала в моей голове творится нечто невообразимое — затем я принимаюсь поститься и молиться, это значит — я оказываюсь за роялем, закрываю глаза, отгоняю от себя все пустые мысли и стараюсь уловить музыкальные видения, проносящиеся в моей голове,— вскоре идея становится ясной — я схватываю и записываю ее, как Савонарола свои проповеди. — Разве другие композиторы творят так же?»<sup>213</sup>.

Но больше всего Гофман отдавал свое предпочтение жанрам духовной музыки. Он не только слушал выдающиеся произведения духовной музыки, но и принимал участие в исполнении этих произведений. Кроме того, Гофман как литератор писал о различных произведениях духовной музыки, а также о жанрах духовной музыки вообще («О старинной и новой церковной музыке»). В этом отношении интересны также некоторые фрагменты «Крейслианы» и особенно части романа «Житейские воззрения Кота Мурра», относящиеся к пребыванию Иоганнеса Крейсlera в аббатстве Канцгейм.

Подобные сочинения, а также рассказ «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera», написанный в самом начале творческого пути Э.Т.А. Гофмана и объединяющий его литературные и музыкальные изыскания, являются ярким примером романтической концепции синтетического объединения искусств, развитой В.Г. Вакенродером и подхваченной романтической мыслью.

«Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» являются первым фрагментом «Крейслерианы» и описывают перипетии жизненного и творческого пути Иоганнеса Крейсlera, alter ego Гофмана.

---

<sup>213</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971. S. 164.

Рассказ представляет собой описание одного из вечеров в доме тайного советника Редерлейна, где «наряду с чаем, пуншем, вином, мороженым и проч. всегда подается немножко музыки, которая поглощается изящным обществом с таким же удовольствием, как и все остальное»<sup>214</sup>. При этом подобное «поглощение» вызывает у Крейсlera непередаваемое отвращение из-за того, что люди, абсолютно не понимающие толк в музыке и видящие в этом прекрасном искусстве лишь развлечение, способствующее хорошему настроению и приятному расположению духа, расхваливают бездарные музыкальные опыты других и сами тоже ради самоутверждения пытаются петь и музицировать. Крейслер справедливо замечает, что «поистине ни одно искусство не подвергается столь бесконечному и гнусному злоупотреблению, как дивная, святая музыка, нежное существо которой так легко осквернить! Если у вас есть настоящий талант, настоящее понимание искусства, — хорошо, учитесь музыке, создавайте нечто, достойное искусства, и в должной мере служите своим талантом посвященному»<sup>215</sup>. Крейслер страдает, видя, как его «священное искусство» становится подручным средством в борьбе за самоутверждение бездарностей, в глотку которых вселяются «адские духи, чтобы терзать, душить и рвать исторгаемые ею звуки»<sup>216</sup>, в то время как гармоничное сочетание звуков музыки должно «возносить на небо». И самым печальным для Крейсlera является то, что именно он и должен способствовать этой профанации, потому что как профессиональный музыкант он как раз и приглашен для того, чтобы развлекать буржуазную публику и помогать ей «показать себя». Именно поэтому единственным человеком, с которым капельмейстер находит взаимопонимание, оказывается домашний слуга Готлиб, к которому он, словно к себе самому, в конце рассказа обращается со словами: "Сбрось с себя это ненавистное лакейское платье, честный Готлиб, чтобы через

<sup>214</sup> Hoffman, E. T. A.: Kreisleriana. 1. Band. Eingeleitet von Hans Mayer. Berlin: Aufbau – Verlag 1958, S. 361.

<sup>215</sup> Там же. S. 356.

<sup>216</sup> Там же. S. 362.

несколько лет я мог прижать тебя к своей груди как настоящего артиста, каким ты можешь сделаться при твоём прекрасном таланте, при твоём глубоком понимании искусства!"<sup>217</sup>.

В пику буржуазному утилитарному подходу к искусству, который низвел его до положения обслуживающего персонала, Крейслер выдвигает метафизику искусства, которая возводит его в священническое достоинство. Он полагает, что «искусство позволяет человеку почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Исиды, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но, тем не менее понятными звуками»<sup>218</sup>.

У Тика и Вакенродера свой музыкант — капельмейстер Берглингер («Достопримечательная музыкальная жизнь Иосифа Берглингера»), который страдает из-за пошлого понимания искусства его современниками. В его уста вкладывается такое же религиозное превознесение музыкального искусства. Вакенродер пишет о своем герое, что с течением времени он осознал, что был послан богом в этот мир исключительно для того, чтобы стать музыкантом. Иосиф Берглингер предан музыке. Он видит в ней род высокого служения, не отделяет ее от религии. Наравне с религией музыка для него есть средство общения с высшими силами, она проникает в существо вселенной, содействует космическому призванию человека.

Через Крейслера Гофман возвещает то обожествленное искусство, которое развивали Тик и Вакенродер в уже упомянутых нами «Сердечных излияниях»: «Человеку свойственно божественное стремление создавать то, чего не поглотят пошлая цель и польза... что не приводится в действие ни одним колесиком большого механизма и само не приводит его в движение. Никакое пламя человеческой души не возносится выше и прямее к небесам,

<sup>217</sup> Hoffman, E. T. A.: Kreisleriana. 1. Band. Eingeleitet von Hans Mayer. Berlin: Aufbau – Verlag 1958, S. 402.

<sup>218</sup> Там же. S. 415.



чем искусство! Ничто так не сгущает силу духа и сердца человека, делая его самого суверенным богочеловеком»<sup>219</sup>.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что во всех произведениях Гофмана не просто присутствовал религиозный элемент, но и сами его произведения являлись своеобразным религиозным элементом обожествленного искусства.

---

<sup>219</sup> Wackenroder W.H./ Tieck L.: Herzergiessungen eines kunstliebenden. Klosterbruders. Federmann Verlag München, 1949. S. 15.

### 2.3. Концепт религиозного в «Эликсирах сатаны»

Роман «Эликсиры сатаны» является одним из наиболее противоречивых сочинений Э.Т.А. Гофмана.

Произведение отличается значительная роль религиозных мотивов для развития сюжета, в связи с чем именно оно представляет особенный интерес для философско-религиоведческого текстологического анализа.

Основная идея романа описана самим же Гофманом в письме Кунцу от 24 марта 1814 года: «Я собираюсь в нем отчетливо показать на примере причудливой, удивительной жизни человека, над которым небесные и демонические силы властвовали еще с рождения, все таинственные связи человеческого духа с высшими принципами, сокрытыми повсюду в природе и способными блеснуть лишь иногда»<sup>220</sup>.

В романе «Эликсиры сатаны» главным героем является монах-капуцин Медард, совершивший бесчисленное количество преступлений и злодеяний. Выбор Гофмана именно этого монашеского ордена, а именно ордена капуцинов, который очень сильно пострадал от секуляризаций конца 18 – начала 19 веков и практически исчез, обуславливается, скорее всего, длительным посещением Гофмана монастыря капуцинов в Бамберге в 1812 году. С этим посещением связывается написание романа в целом, а также объясняется детальность изображения капуцинов и их жизненного уклада. Ч.Е. Пассаже предполагает, что именно там Гофман смог почерпнуть «аутентичные детали для изображения монаха Медарда»<sup>221</sup>, а Н.Зауль отмечает, что и в целом «Гофман обладал внушительными знаниями римско-католического культа»<sup>222</sup>. Этому утверждению противоречит точка зрения В. Пфайффер-Белли, который пишет о том, что Гофман «совершенно не знал

<sup>220</sup> Hoffmann E.T.A. Briefwechsel. Hrsg. Von Friedrich Schnap. Bd. 1-3. München: Winkler 1967-69. S. 184.

<sup>221</sup> Passage C.E. "E. T. A. Hoffmann's The Devil's Elixirs: A Flawed Masterpiece. In: Journal of English and Germanic philology 75 (1976). S. 531.

<sup>222</sup> Saul N. Prediger aus der neuen romantischen Clique. Königshausen & Neumann, 1999. S. 100.

правила ордена капуцинов, так как на иллюстрации самого Гофмана Медард изображен в картезианском одеянии»<sup>223</sup>.

Й. фон Айхендорф в «Истории поэтической литературы Германии» пишет, что полученные в монастыре впечатления нашли глубокое отражение в литературных трудах Гофмана, однако, никоим образом не повлияли на его личную религиозность<sup>224</sup>. Н. Зауль также указывает на то, что Гофман несомненно не был верующим католиком. По мнению исследователя, католическое в «Эликсирах сатаны» - это система понятий и символов, источник ситуаций, благодаря которым Гофман мог описать определенные представления о сущности общечеловеческого опыта<sup>225</sup>.

Многие исследователи пишут также о том, что Гофман при написании «Эликсиров сатаны» опирался и на вышедший в 1796 году готический роман Льюиса «Монах». Например, В. Зегебрехт даже конкретизирует, что Гофман ознакомился с текстом романа в библиотеке, которую в 1812 открыл друг и издатель писателя – Кунц, и куда Гофман имел свободный доступ<sup>226</sup>. Таким образом получается, что прочтение романа пришлось приблизительно на тот же период времени, что и посещение монастыря капуцинов в Бамберге. Более того, возможно, что одно могло быть следствием другого и наоборот. Например, В. Хорн видит соответствие между романами «Эликсиры сатаны» и «Монах», но полагает, что лично пережитое, а именно посещение Гофманом монастыря, повлияло на него гораздо больше, чем чтение романа Льюиса<sup>227</sup>.

В тексте Гофмана даже присутствует аллюзия на этот роман, издание которого находит Аврелия: «В комнате брата я увидела однажды какую-то

<sup>223</sup> Pfeiffer-Belli, W.: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 34.1933. S. 315.

<sup>224</sup> Eichendorff J., Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Neue Gesamtausgabe, Bd. IV, S. 387.

<sup>225</sup> Saul N. Prediger aus der neuen romantischen Clique. Königshausen & Neumann, 1999. S. 103

<sup>226</sup> Segebrecht W. 'E. T. A. Hoffmann and English Literature', in Theodore G. Gish ed., Deutsche Romantik und English Romanticism, Munich: 1984, S. 53.

<sup>227</sup> Horn, W. Über das Komische im Schauerroman. E.T.A. Hoffmanns Elixiere des Teufels und ihre Beziehungen zur englischen Literatur'. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Jg. 78, Nr. 146. 1923. S. 153.

незнакомую мне книгу; я раскрыла ее, это был переведенный с английского роман "Монах"!»<sup>228</sup>.

Берковский, сравнивая «Эликсиры сатаны» с романом Льюиса «Монах», на который Гофман опирался, начиная работу над своим произведением, пишет о том, что по Льюису монастыри не прибежище для святой жизни, а бесовские жилища, и что у Гофмана тоже отчасти присутствует подобный демонизм монастыря<sup>229</sup>. Однако, целью Льюиса являлось изобличение зла, приносимого церквями и монастырями, а у Гофмана – масштабное изображение вселенского зла, способного проникнуть даже в монастырские кельи, которые априори являются как раз таки святыми угольями.

Монастырь при этом является и отправной точкой всех злодеяний, совершенных безумным Медардом, и, в то же время, местом его покаяния и исправления.

Помимо Льюиса было еще достаточно большое количество писателей, творчество которых могло подвигнуть Гофмана на написание своего романа.

Патрик Бридвотер, например, опровергает факт написания «Эликсиров» по образу «Монаха» Льюиса и предполагает, что роман был написан вслед за произведением «Гений» (1791) Карла Фридриха Аугуста Гроссе, которое на Гофмана несомненно произвело впечатление. Гофмана, как пишет Бридвотер, прельщало то, что «чувствами героев манипулируют силы, неподвластные их контролю»<sup>230</sup>. По сути подобная неподвластность привлекала не только Гофмана, но и целое поколение романтиков, которое ценило все невероятное и таинственное не за то, что можно попытаться это объяснить, а за то, что это объяснить невозможно.

В письме от 19 февраля 1795 года юный Гофман рассказывает Гиппелю: «Был прекрасный вечер, когда я дочитывал последнюю часть

<sup>228</sup> Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 164.

<sup>229</sup> Берковский Н.Я.. Романтизм в Германии. Ленинград, «Худож. лит.», 1973. С. 518.

<sup>230</sup> Bridgewater, P. The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective. Amsterdam/New York. 2013. p.314.

„Гения“, устроив пиршество для своей фантазии. Было одиннадцать часов, когда я отложил книгу в сторону. Кипение бесчисленных страстей оглушило и парализовало мой рассудок... В состоянии, одинаково далеком от сна и бодрствования, я лежал на моей кровати; легкое шуршание — словно порыв ветра пронесся по моей комнате — заставило меня очнуться, и я узрел своего Гения...»<sup>231</sup>. Вскоре после этого Гофман сделал две не увенчавшиеся успехом попытки написать подобные романы («Корнаро — мемуары графа Юлиуса фон С.» и «Таинственный»). Эти романы не дошли до наших дней.

То, что роман Гроссе повлиял и на написание «Эликсиров», видно из сравнения авторского предисловия к «Гению» со вступлением Гофмана к своему роману. «Из любого переплетения кажущихся случайностей, — пишет Гроссе, — проступает незримая рука, витающая над тем или иным из нас, повелевающая им незаметно для него самого, и нить, которую он прядет будто бы самостоятельно и по своему собственному усмотрению, уже давно спрядена ею»<sup>232</sup>. Гофман в предисловии к «Эликсирам» высказывает свое крайне схожее предположение, что «то, что мы обычно называем мечтой и воображением, пожалуй, является символическим познанием тайной нити, которая тянется через нашу жизнь, связывая воедино все ее условия»<sup>233</sup>.

Помимо этих двух романов, как полагает Ц. Ромеро, Гофман не мог не ознакомиться с такими произведениями, как «Духовидец» Шиллера (1787-89), «Заклинание дьявола» Ф. Вебера (1790), «Заклинатель духов» Л. Фламменберга (1791), «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» Ф. Клингера (1791)<sup>234</sup>.

В. Неринг, наряду с еще немалым количеством исследователей, указывает на сходство «Эликсиров» с жанром готического романа, или

<sup>231</sup> Hoffmann E.T.A. Briefwechsel. Hrsg. Von Friedrich Schnap. Bd. 1-3. München: Winkler 1967-69. S. 254.

<sup>232</sup> Гроссе К. Гений: Из записок маркиза К\* фон Г\*\* / Пер. с нем. С.С. Шик.М.: Ладомир; Наука, 2009. С. 85.

<sup>233</sup> Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 9.

<sup>234</sup> Romero C.Z., C. M.G. Lewis' The Monk and E.T.A. Hoffmann's Die Elixiere des Teufels. Two versions of the Gothic. Neophilologus 63, 1979. p. 574.

романтического романа ужасов. Эту связь он видит в «своеобразном смешении элементов ужаса, фатализма, религии и психологии»<sup>235</sup>.

Роман «Эликсиры сатаны», написанный в лучших традициях автора, сочетает в себе большинство используемых им приемов. В первую очередь стоит отметить, что произведение абсолютно дуалистично: начиная с теологического дуализма - борьбы добра и зла, заканчивая двойническими образами героев романа. Также мы сталкиваемся с такими мотивами как безумие, сон, ночь, демонизм... и т.д.

Монах Медард, неразделимо со своим двойником Викторинном, является олицетворением двух начал: и зла, и добра.

В реальной действительности борьба этих двух противоположностей имеет своим источником противоречия в сущности Бога. Если в жизни есть зло, то оно присуще и Богу; что и говорить о его наместнике на земле, монахе, который может быть подвержен всем возможным порокам. Как негативные (зло, мрак), так и позитивные (добро, любовь, свет) свойства производны от Бога. Победа добра над злом помогает постичь позитивную сущность божественной личности. В творчестве современника Гофмана философа Ф.Шеллинга Бог — самосозидающая, в то же время незавершенная (несовершенная) личность. Если бы он был совершенным, идеальным, то все в жизни бы завершилось. По Шеллингу, в каждом из нас наличествуют два начала — сознательное и бессознательное. То же самое можно сказать про Медарда, в поведении которого отчетливо можно проследить и этот дуализм. На протяжении всего романа мы задаемся вопросом сознательно ли монах совершал все свои преступления или бессознательно.

Гофман не дает однозначной оценки осознанности поведения Медарда. С одной стороны, в тексте романа мы видим, что монах тщательно продумывал, как он совершит убийства. Этот факт, безусловно, не дает повода сомневаться в том, что его поступки осознанны. С другой стороны,

---

<sup>235</sup> Nehring W. Gothic Novel und Schauerroman - Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 45.

Гофман пишет про исступление монаха и приписывает все его действия безумию, овладевшему им. В то же время все грехи, совершенные монахом, оправдываются двумя фактами. Первый из них – выпитый Медардом эликсир. Однако, на протяжении повествования мы понимаем, что эликсир сатаны – это обычное вино и, соответственно, некая метафора, обоснование грехопадения человека, который поддался искушению. Эликсир послужил неким катализатором для совершения монахом греха. Здесь можно говорить о некоем эффекте плацебо, как неосознанном внушении патера Кирилла Медарду, что выпитый эликсир влечет за собой ужасные последствия и вступление на греховный путь. При этом читателю предоставляется выбор самому решить, истинно ли поверил Медард в силу эликсира или нашел в нем удобное оправдание своих грехов. Второй – собственно родовой грех, проклятье, которое лежит на его роде и передается от поколения к поколению.

Роман «Эликсиры сатаны» раскрывает тему «греха» во всех ее проявлениях.

В христианстве различают три типа греха:

1. Первородный грех — поврежденность человеческой природы, возникшая вследствие греха прародителей.
2. Родовой грех — особая в данном роде (племени, народе и т. д.) наследственная подверженность какой-либо страсти, обусловленная тяжёлыми преступлениями своего предка (предков). Это понятие достаточно новое и признаётся не всеми.
3. Личный грех — поступок против совести и 10 Заповедей Божиих.

И в православной<sup>236</sup>, и в католической традициях грех определяется как проступок. Расхождения между двумя концептами начинаются с того, как производятся действия, квалифицируемые как грех. Для католического

<sup>236</sup> Ср.: Преподобный Макарий Великий говорит о всех трёх видах греха: «Как скоро удалишься от мира и начнёшь искать Бога и рассуждать о Нём, должен уже будешь бороться со своею природою (первородный грех), с прежними нравами (личный грех) и с тем навыком, который тебе прирождён (родовой грех)» (Беседа 32;9).

сознания грех есть там, где переступают заповеди и нормы сознательно; для православного — сознательно и бессознательно.

Мы склонны видеть в «Эликсирах сатаны» в первую очередь католические традиции. Согласно катехизису католической церкви, «грех есть проступок против истины, разума, чистой совести; это недостаток настоящей любви к Богу и ближнему из-за порочной привязанности к некоторым благам. ... Он определен как «слово, действие или желание, противные вечному Закону»<sup>237</sup>. Католическое вероучение различает разные степени тяжести греха: грехи смертные и обыденные. Грех считается смертным, если он «касается серьезной материи и, кроме того, совершен с полным осознанием и с полным согласием», при этом «мнимое неведение и ожесточение сердца не уменьшают, а увеличивают волевой характер греха»<sup>238</sup>.

В католицизме, как и в христианстве в целом, считается, что все люди подвержены грехам после грехопадения Адама и Евы. Однако, первородный грех понимается как повреждение человеческой природы, но не её полная испорченность. В католицизме первородный грех не несёт характера личной вины потомков Адама и Евы, а лишь подразумевает склонность всех людей ко злу, всеобщую подверженность страданию и смерти: «Первородный грех - основополагающая истина веры. ... Откровение дает нам твердую веру в то, что вся человеческая история отмечена первородным грехом, который сознательно совершили наши прародители»<sup>239</sup>.

По сути, грех родовой является более частным случаем греха первородного. Христианская амартология (учение о первородном грехе и его последствиях) указывает на то, что термин «родовой грех» используется для

---

<sup>237</sup> Катехизис католической церкви. Статья восьмая. <http://krotov.info/acts/20/2vatican/1846.html> (посл. обращение 03.10.14)

<sup>238</sup> Там же.

<sup>239</sup> Катехизис католической церкви. §7. Грехопадение. <http://krotov.info/acts/20/2vatican/0385.html> (посл. обращение 03.10.14)



обозначения как морального зла, совершенного тем или иным лицом или группой лиц, так и последствий этого зла, сказавшихся на их потомках.

Безусловно, монах Медард представляет собой яркий пример человека, которого гнетет родовой грех его предков. В романе мы можем найти такое описание: «Это был дивный юноша, с душою высокого полета, стремительный и пламенный в мыслях и делах. О, если б над ним не тяготели грехи отца, грехи его предка, о, если б он мог противостоять искушениям сатаны!»<sup>240</sup>.

Однако, помимо греха родового, в лице Медарда Гофман умело олицетворил все смертные, личные грехи, которые выявляет учение католической церкви:

1. Гордыня (Высокомерие; лат. *Superbia*) – первый грех по учению церкви и первый грех, который ворвался в душу Медарда. Ослепленный упоительным ароматом славы, он, как выдающийся проповедник, возомнил себя превыше всех, чуть ли не святым. Будучи невинным юношей, стремившемся отдать себя служению Богу в лоне церкви, он не смог противостоять человеческой мелочности и проповедовать учение церкви искренне и безвозмездно, ему нужно было признание не только со стороны паствы, но и в кругу своих братьев-монахов.

2. Зависть (лат. *Invidia*) – проявления зависти также наблюдаются у Медарда. В то время, когда он только ступил на свой греховный путь, приор монастыря капуцинов Леонард, со всей душой относившейся к своему возможному приемнику, попытался образумить Медарда, однако, Медард посчитал, что Леонард завидует ему и его таланту. В то время как на деле все было в точности до наоборот. Медард завидовал главенствующему положению Леонарда в церкви и считал, что это место должно быть его. Затем зависть проступает при встрече со своим братом, двойником и alter

---

<sup>240</sup>Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 201.

его, графом Викториним. Он позавидовал его положению, равно как и положению всех мирян в целом, отчего и захотел очутиться на его месте, выдав себя за него в замке барона Ф.

3. Чревоугодие (Обжорство; лат. *Gula*) – очутившись в мирском одеянии и в шумном городишке, Медард поддается искушению и поглащает всевозможные яства, запивая все изрядным количеством вина и ведет себя не подобающе своему монашескому званию.

4. Блуд (Похоть; лат. *Luxuria*) – самый страшный грех, который взлелеял в себе Медард. Из-за похоти и произошли все злодеяния, которые учинил монах. Искушение привело его в монастырь, так как он решил отказаться от всего мирского из-за насмешки девушки, в которую он был мимолетно влюблен и про которую писал еще не будучи монахом: «Порой меня охватывало такое любовное исступление, что я готов был броситься к ней и пылко прижать ее к груди!». Затем он влюбился в Аврелию, с которой был связан неразрывными нитями на протяжении всего повествования и из-за которой совершил не одно убийство и грехопадение (включая связь с ее мачехой и своей, как выяснилось позднее, сводной сестрой).

5. Гнев (Злоба; лат. *Ira*) – гнев монаха приходит на смену похоти. Он ненавидит всех и каждого, он гневается на окружающих и на себя самого из-за своих злодеяний. Злоба проявляется со всем своим неистовством, полностью обуревая душу Медарда. Он отвергает всех своих друзей и родных и гневно полагает, что все незаслуженно не понимают его.

6. Алчность (Жадность; лат. *Avaritia*) – алчность проявляется у Медарда не в отношении денег. Он щедро одаривает тех, кто ему помог (однако, не из своих средств, а из бумажника, который он украл у Викторина!), он не поддается азарту в карточную игру (при игре в фараон Медард выиграл значительную сумму и сначала чуть было не проиграл все свои дорожные деньги, но более не сел за карточный стол). Его жадность обусловлена гордыней и похотью, она вытекает из других грехов, которым он поддавался.

Первое и главное проявление алчности Медарда – в том, что он вопреки всем увещаниям брата Кирилла, хранителя реликвий, попробовал Эликсир Сатаны.

7. Уныние (Праздность; лат. *Acedia*) – праздношью сменился период покаяния Медарда в Риме. После тяжелейших преступлений, которые он совершил, наступило раскаяние, до того глубокое, что окружающие, судя по нынешнему поведению Медарда, прозвали его святым. Гордыня вновь в тот момент взяла верх над монахом, и он праздно бродил по городу, забыв и про преступления, и про раскаяние.

Наряду с лейтмотивом в романе подробно описывается история патера Кирилла, который сыграл значительную роль в жизни главного героя. В конце повествования Кирилла казнят за мнимое покушение на папу Римского. В роли карающей руки «правосудия» представлен орден доминиканцев, приближенный к папе и действующий от его лица. Читателю становится ясно, что эта казнь является предательским убийством, обусловленным завистью и алчностью окружавших папу доминиканцев. Гофман обличает их пороки не только устами Медарда, но и праведного приора Леонарда, доверие к которому у читателя абсолютное и незыблительное. Доминиканцы изображены в романе как явно отрицательные персонажи.

Помимо казни Кирилла, доминиканцы обличены в предательстве самого папы Римского. Более того, главным врагом является духовник папы из доминиканского ордена. Также в романе описывается попытка монахов-доминиканцев отравить Медарда.

Как известно, монахи из доминиканского ордена выбирались на должности инквизиторов и цензоров церкви. Орден доминиканцев беспощадно преследовал еретиков, фабрикуя при этом ложные обвинения и пытками вымогая у обвиняемых признание. В Германии Святая Инквизиция практически исчезла после Реформации, однако, в Бамберге, где жил Гофман, ее история сложилась по-другому.

Томас Райт в своей книге «Рассказы о колдовстве и магии» (1852) описывает так называемые «кровавые ведьмины процессы». Князь-епископ Бамберга Иоанн Георг II (1613-1680) «после нескольких безуспешных попыток выкорчевать Лютеранство» предал сожжению на костре за колдовство более 600 человек<sup>241</sup>.

Можно предположить, однако, что причиной резкой характеристики доминиканцев и описания их злодеяний в романе, могла послужить не только история инквизиции в Бамберге, но злободневная реакция Гофмана на восстановление инквизиции в Риме Пием VII в 1814 г.

Одним из самых ярких религиозных концептов в романе также является подбор имен персонажей.

В романе предстают несколько образов святых, которые не просто напрямую связаны с главными героями романа, но и в какой-то мере являются их двойниками.

Святой Антоний в первую очередь заслуживает нашего внимания, так как именно он получил от Сатаны губительный эликсир. Помимо этого факта важным представляется то, что Медард проповедовал о житии святого Антония, сравнивал себя с Антонием и в какой-то момент возомнил, будто святой Антоний – это он сам («Я святой Антоний!»).

В комментариях к роману «Эликсиры сатаны», а также в исследованиях на эту тему (например, труд Ш. Гоншорека «Святые в произведениях Э.Т.А.Гофмана») дается отсылка на Антония Великого (250 — 356) — раннехристианского подвижника из Египта, основателя отшельнического монашества, основной аллюзией на которого в романе является его аскетичная жизнь в пустыне и многочисленные искушения Сатаны, которым он подвергался. Однако, мы находим некоторые не менее значимые переключки с историей Святого Антония Падуанского (1195-1231), основываясь на которых можно предположить, что Гофман опирался на

---

<sup>241</sup> Wright T. Narratives of Sorcery and Magic. New York, 1852. p. 325.

жизнеописание и этого католического святого. Но уже в качестве прототипа не святого Антония, а непосредственно самого Медарда.

Вот несколько схожих моментов из жития Святого Антония Падуанского и монаха Медарда:

- Антоний Падуанский был выдающимся проповедником, и Медард обладал ярчайшим проповедническим талантом
- Первая проповедь обоих личностей состоялась по случайным стечениям обстоятельств
- Папа Григорий IX предложил Антонию почетный пост в римской курии, но Антоний отказался. Папа Римский в «Эликсирах сатаны» также предлагает Медарду стать сначала приором монастыря капуцинов, а затем и его духовником, однако, Медард уезжает.
- Святого Антония называли «Светоч ордена». Приор монастыря капуцинов Леонард называет Медарда «светочем монастыря».
- Антоний сначала был послушником в монастыре, затем изучал там богословие, потом присоединился к ордену францисканцев и решил стать монахом. Медард также изначально изучал богословие в духовной семинарии и только после этого принял решение стать монахом.

Безусловно, само имя Медард тоже Гофманом выбрано не случайно. Святой Медард (Медард Нуайонский) был одним из наиболее известных епископов французской церкви VI века. Для нас представляется важным то, что имя «Медард» поэтически предопределяет особую связь героя со святой Розалией, так как святой Медард учредил праздник роз, которыми короновали самую достойную и добродетельную девушку.

Святая Розалия, которой отводится немалое место в романе, является alter ego возлюбленной Медарда – Аврелии. По преданию Розалия (1130-1166) – католическая святая, покровительница Сицилии и, как и Святой Антоний, отшельница. В романе изображена как мученица. С точностью можно утверждать аллюзию на эту святую в связи с упоминанием в романе

дня ее памяти, а именно 4го сентября, а также воспроизведения Гофманом реального иконописного образа Розалии: «Лазоревая шаль ложилась прихотливыми складками на темно-красное платье Аврелии – совершенное подобие одеяния святой на иконе и Незнакомки в моем видении!»<sup>242</sup>.

Сходство Аврелии и святой Розалии прослеживается на протяжении всего романа. При этом, исходя из образа самой Аврелии, нельзя сказать, что она являлась ее двойником. Аврелия молилась перед образом святой Розалии, более того, собираясь принять постриг, она хотела взять ее имя. Но при всем при этом не помышляла о сходстве с ней. Это двойничество скорее было порождено большим воображением самого Медарда, который постоянно сравнивал свою возлюбленную с иконописным образом святой.

При этом икону, о которой идет речь в «Эликсирах сатаны», написал Франческо, предок Медарда, с которого и началось родовое проклятье и грехопадение, по заказу монастыря капуцинов.

С иконой святой Розалии связана не только история любви монаха к Аврелии, но и история художника Франческо и его жены. После того, как Франческо дописал икону святой Розалии, он «увидел женщину, как две капли воды похожую на ту, что была изображена на его картине. Голова пошла у него кругом, когда он увидел перед собой живую, словно сошедшую с холста, непостижимо-прекрасную женщину, образ которой он создал»<sup>243</sup>. Медард же пишет о том, что в церкви в монастыре капуцинов «был придел во имя святой Розалии с дивной иконой, изображавшей праведницу в час ее мученической кончины. В ней я узнал свою возлюбленную, и даже платье на святой было точь-в-точь такое же, как

<sup>242</sup> Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 53.

<sup>243</sup> Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 192.

странный костюм Незнакомки»<sup>244</sup>. Здесь прослеживается повторение Медардом истории своего предка.

Примечательно то, что Франческо, не уважающий христианские традиции, хотел «написать святую обнаженной, лицом и телом схожей с Венерой ... и подсунуть набожным монахам (которые и заказали ему икону – прим. автора) вместо иконы святой изображение языческого идола»<sup>245</sup>. При этом, как известно, цветок Венеры, богини любви и красоты, - роза, от которой как раз и произошло имя Розалия.

Само написание иконы также имеет в романе очень важное значение. Читателю становится известно, что художник Франческо, являлся учеником Леонардо да Винчи. В романе престарелый Леонардо удерживает своего своенравного ученика Франческо в лоне церковной традиции, но как раз гофмановский Франческо-старший привносит в искусство тенденции, характерные для исторического Леонардо – некое отхождение от иконописной традиции и попытка изобразить человека согласно его анатомическим пропорциям. Через Франческо и его увлеченность языческими традициями Гофман описывает некоторые веяния культуры Ренессанса, возвращение к античности: «Соблазненные обманчивым великолепием язычества, юноши, во главе которых встал Франческо, образовали тайный союз; преступно высмеивая христианство, они подражали обычаям древних греков»<sup>246</sup>.

Образ Леонарда да Винчи неявственно представлен также и в имени приора Леонарда, мудрого учителя и наставника, который изначально, до вступления Медарда на греховный путь, пользовался у монаха неукоснительным авторитетом. Безусловно, в первую очередь, приор Леонард является религиозным деятелем, мыслящим христианскими категориями. Его антагонистом в романе выступает сам Папа Римский,

<sup>244</sup> Там же. S. 37.

<sup>245</sup> Там же. S.186.

<sup>246</sup> Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985. S. 189.

выступающий у Гофмана в нелюбимой роли человека, пытающегося совместить душевное спасение с мирскими радостями и признавшего в уже согрешившем Медарде родственную душу и возможного духовного наставника.

Конец романа «Эликсиры сатаны» в лучших христианских традициях демонстрирует возможность преображения и всепрощения. Несмотря на все грехи, совершенные Медардом, несмотря на все соблазны мирской жизни и искушения Сатаны, он в итоге находит путь к высшему и прекрасному, снова вступает в общину братьев и получает отпущение грехов.

На протяжении всего романа описываются христианские идеалы и ценности, однако, в ту же секунду Гофман подвергает их сомнению, то обличая, то оправдывая устами своих героев.

Этот факт отнюдь не умаляет того, что в романе «Эликсиры сатаны», христианство, а именно католичество, предстает во всем своем величии, которое и в эстетическом, и в религиозном плане захватывало многих романтиков того времени. Религиозные мотивы в романе твердо служат поэтическим целям автора<sup>247</sup>. Й. Фон Айхендорф упрекал Гофмана за то, что он позволил себе использовать религиозные символы в качестве «декорации»<sup>248</sup> для своего романа. Н.Зауль и В.Неринг также обращали внимание на некую «функционализацию религиозного»<sup>249</sup> в романе, которая становится для Гофмана не более чем «средством достижения цели»<sup>250</sup>. Однако, Ш. Гоншорек, справедливо полагает, что использование религиозных мотивов в романе является не просто формальным

<sup>247</sup> Gonschoreck S. Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns, Duisburg, Essen, 2008. S. 123.

<sup>248</sup> Eichendorff J., Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Neue Gesamtausgabe. Bd. IV. München. 1958. S. 387.

<sup>249</sup> Saul N. Prediger aus der neuen romantischen Clique. Königshausen & Neumann, 1999. S.410.

<sup>250</sup> Nehring W. E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk. Ein Modell und seine Variationen, in: ZfdPh 95 (1976), Sonderheft E. T. A. Hoffmann, S. 24.



компонентом и декорацией, а «формирующим компонентом всей поэзии Гофмана»<sup>251</sup>.

В романе блестяще описывается уклад монастырской жизни, проповеди, которые произносили монахи, их смирение и покаяние наряду с бушующими страстями мирской жизни. Даются красноречивые описания пышных католических праздников, красот католических церквей и икон. С эстетической точки зрения роман является некой философско-религиозной одой в духе тех произведений, которые были написаны современниками Гофмана.

### **Выводы:**

1. Религия, с точки зрения Шлейермахера, основана на самом субъективном из чувств, она «..есть чувство и вкус к бесконечному». Откровение Священного Писания мало значит по сравнению с откровением сердца. Открыть религию «значит открыть самого себя» — и наоборот. И лишь в этом понимании религии мы можем говорить о религиозности Гофмана в период становления его личности. Он лишь пытался открыть самого себя.

2. Гофман, будучи человеком протестантского воспитания, отдавал дань католическим праздникам, однако, лишь на бумаге и, возможно, в своих благочестивых помыслах, но, на деле, не следовал католической традиции. В Бамберге Гофман вдохновлялся в духом католицизма, однако, не столько в религиозном, сколько в эстетическом плане. Если признать, что описываемая Гофманом история женитьбы Иоганнеса Вахта является зеркальным отображением биографии самого писателя, то возможно, он и принял католичество в 1802 году для того, чтобы обвенчаться со своей будущей женой Михалиной. Однако этот факт не подтвержден никакими реальными

---

<sup>251</sup> Gonschoreck S. Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns, Duisburg, Essen, 2008. S. 238.

источниками. В любом случае, его женитьба не стала кардинальным переворотом в жизни и мировоззрении; факт перехода из одного религиозного течения в другое, мог быть лишь формальностью, которая была необходима для заключения брака.

3. Гофман, как и большинство его предшественников по романтической школе, ищет идеалы не в религии, а в искусстве. Герои его произведений – музыканты, художники, поэты, которые посредством своего таланта и воображения творят новый мир, более совершенный, чем тот, где они обречены существовать повседневно.

4. Роман «Эликсиры сатаны» демонстрирует большинство используемых автором литературных приемов: начиная с теологического дуализма – борьбы добра и зла, заканчивая двойническими образами героев романа.

5. Католическое в этом романе – система понятий и символов, источник ситуаций, благодаря которым Гофман мог описать определенные представления о сущности общечеловеческого опыта. Роман «Эликсиры сатаны» раскрывает тему «греха». В образе Медарда Гофман умело олицетворил все смертные, личные грехи, которые выявляет учение католической церкви. Доминиканцы изображены в романе как явно отрицательные персонажи. Причиной резкой характеристики доминиканцев и описания их злодеяний в романе, могла послужить не только история инквизиции в Бамберге, но злободневная реакция Гофмана на восстановление инквизиции в Риме Пием VII в 1814 г.

6. В романе предстает несколько образов святых, которые не просто напрямую связаны с главными героями романа, но и в какой-то мере являются их двойниками. Однако, мы находим некоторые не менее значимые переключки с историей святого Антония Падуанского (1195-1231), основываясь на которых можно предположить, что Гофман опирался на жизнеописание и этого католического святого. Сходство Аврелии и святой Розалии прослеживается на протяжении всего романа. При этом, исходя из

образа самой Аврелии, нельзя сказать, что она являлась ее двойником. Аврелия молилась перед образом Святой Розалии, более того, собираясь принять постриг, она хотела взять ее имя. Но при всем при этом не помышляла о сходстве с ней. Это двойничество скорее было порождено большим воображением самого Медарда, который постоянно сравнивал свою возлюбленную с иконописным образом святой.

7. Конец романа «Эликсиры сатаны» в лучших христианских традициях демонстрирует возможность преображения и всепрощения. Несмотря на все грехи, совершенные Медардом, несмотря на все соблазны мирской жизни и искушения Сатаны, он в итоге находит путь к высшему и прекрасному, снова вступает в братскую общину и получает отпущение грехов.

## ГЛАВА 3. Неомифологизм в произведениях Э.Т.А. Гофмана

### 3.1. Концептуализация мифа в немецком романтизме

Романтики уделяли мифу огромное внимание. Как писал Н. Я. Берковский, «миф античный и средневековый для них был высшим видом поэзии»<sup>252</sup>. При этом как такового подражания первоначальной мифологии в их произведениях найти довольно непросто. Главной целью романтиков было создание новой мифологии, стремление воссоздать миф по-новому. В мифе романтики видели возможность соединять вымысел и действительность, явное со скрытым, не делая при этом никаких разграничений. Таким образом, у них появлялось больше свободы, которую они пропагандировали сплошь и рядом и они могли дать волю своему неисчерпаемому воображению. Миф был своеобразным усилением внутреннего смысла произведений и заложенных в них художественных образов.

Мифология как форма синкретического мышления имеет ряд специфических черт, которые обуславливают пристальное внимание немецкого философского романтизма к данной проблематике. В эстетической теории иенцев, в частности, у Ф. Шеллинга в «Философии искусства» и «Философии мифологии и откровения», у Фр. Шлегеля, в «Разговоре о поэзии», мифология занимает особое место. Она, преображенная деятельностью фантазии, представляет собой символическое выражение окружающей природы; это своего рода художественное произведение природы. А.В. Шлегель тоже понимал миф как «природу в поэтическом одеянии»<sup>253</sup>. У Шеллинга мы можем найти следующие строки: «Искусство есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает

<sup>252</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 47.

<sup>253</sup> Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. [Hrsg. von Jakob Minor]. Erster Teil (1801 – 1802): Die Kunstlehre/Von der Mythologie. Heilbronn: Henninger 1884. S. 451.

его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единении то, что в природе и в истории разделено, что в жизни и в деятельности, так же как в мышлении, вечно должно избегать друг друга. Представление о природе, которое искусственно строит философ, для искусства изначальное и естественно. То, что мы называем природой, — поэма, скрытая от нас таинственными, чудесными письменами»<sup>254</sup>.

Концепция, изложенная Шеллингом, достаточно противоречива. С одной стороны, Шеллинг подходит к мифу с исторической точки зрения. Так, сопоставление античной и христианской мифологии приводит философа не только к идее исторической изменчивости мифа, но и к выявлению отличительных особенностей древнего и нового искусства. Материалом греческой мифологии была природа, христианская мифология обратилась к истории, к духу, первая была реалистической, вторая - идеалистической; новая мифология должна осуществить синтез того и другого<sup>255</sup>. Шеллинг писал: «Современная мифология возникнет тогда, когда история будет дополнена природой; это уже происходит. Гомер, с которого начинал античный мир, в современном мире будет завершением»<sup>256</sup>. Наряду с этим миф часто понимается им как специфическая, безотносительная к каким-либо историческим границам форма мышления. Миф сближается Шеллингом с символом, т.е. с чувственным и неразложимым выражением идеи, с художественным мышлением вообще. Отсюда делается заключение, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство немислимо без мифологии: «Она – материал всего поэтического в искусстве; универсум в высшей форме. Она – сама поэзия»<sup>257</sup>. Если мифология отсутствует, то, по мнению Шеллинга, художник сам создает ее для своего употребления,

<sup>254</sup>Шеллинг Ф. Философские письма о догматизме и критицизме // Сочинения: в 2-х т. Т.1., М.: Мысль 1987. С. 484.

<sup>255</sup>Гулыга А.В. Философское наследие Шеллинга //Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т.: Т. 1., М.: Мысль, 1987. С. 27.

<sup>256</sup>Aesthetik von Schelling in Wuerzburg. 1804. S. 34.

<sup>257</sup>Там же. S. 25.

потому что она необходима каждой творческой индивидуальности: «Каждый индивид создает себе собственную мифологию»<sup>258</sup>.

Философ надеется, что в будущем возникнет новая мифология, обогащенная и оплодотворенная духом нового времени. Философия природы, по его мнению, должна создать первые символы для этой мифологии будущего<sup>259</sup>.

Ф. Шлегель также сравнивает современное искусство с античным и говорит о создании новой мифологии: «[...] В нашей поэзии отсутствует то средоточие поэтического искусства, которое было у древних, — мифология, и все существенное, в чем современное поэтическое искусство уступает античности, можно объединить в словах: мы не имеем мифологии. Но [...] мы близки к тому, чтобы ее создать [...] Древняя мифология [...] примыкает к живому чувственному миру и воспроизводит часть его, новая должна быть выделена в противоположность этому из внутренних глубин духа [...] В мифологическом мышлении идейная образность субстанционально воплощена в самих вещах и от них неотделима [...]»<sup>260</sup>. В сочинении «Разговор о поэзии» Фр. Шлегель формулирует в качестве основной задачи современной поэзии создание новой мифологии. В мифологизации поэзии он усматривает единственную возможность полного разрыва всех связей искусства с действительностью.

Будучи синкретичной по своему характеру, обладая обобщенным, универсальным содержанием и являясь чувственным представлением, мифология и миф для романтиков – первичный материал и необходимое условие художественного творчества. Как писал А.В. Шлегель, «для поэзии,

<sup>258</sup>Там же. С. 34.

<sup>259</sup>Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. М.: Мысль, 1966. С. 38-39.

<sup>260</sup> Шлегель Ф. Разговор о поэзии. / Шлегель Ф.// Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 63.

как носителя высшего смысла, миф был не самоцелью, а способом достижения поэтических целей, инструментом и средством изображения»<sup>261</sup>.

Наиболее значимая особенность мифа, импонирующая романтикам – специфика логики мифологического сознания. Как утверждает Я. Э. Голосовкер, логика мифа есть чудесное, так как миф является, в первую очередь, фантастическим отражением действительности, возникающим в результате одушевления природы и всего мира<sup>262</sup>.

Он писал, что «в чудесном мире мифа сверхъестественно-тайное, недоступное органам чувств и наблюдению, представлено как явное, то есть оно представлено чем-то материально-вещественным. Акт бога, воля бога — тайна. Но в мифе акт бога, воля бога явны, хотя бы самого бога налицо не было»<sup>263</sup>.

Здесь пресловутое романтическое разделение на мир идеальный и мир реальный исчезает; в мифе все идеальное вполне тождественно с материальным и вещественным, а всё вещественное ведет себя так, как будто бы оно всегда было идеальным. В мифе привычные логические причинно-следственные связи разрушаются, а обретают силу действия логика чудесного, фантастического, магии и волшебства. Поэтому, использование элементов фантастического и чудесного в немецкой романтической литературе служит важным методологическим принципом.

Таким образом, романтизм выдвинул лозунги обращения от разума к мифу и от рационализированной мифологии греко-римской античности к мифологии национально-языческой и христианской.

---

<sup>261</sup> Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. [Hrsg. von Jakob Minor]. Erster Teil (1801 – 1802): Die Kunstlehre/Poesie. Heilbronn: Henninger 1884. S. 393.

<sup>262</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С.10.

<sup>263</sup> Там же. С.36.

### 3.2. Мифологизация обыденной жизни

«Основание лестницы, ведущей в небо, по которой мы хотим взобраться в высокие сферы, должно быть непременно укреплено в реальной жизни, чтоб по этой лестнице легко мог взойти вслед за автором всякий. Тогда, как бы высоко он ни поднимался в фантастическое волшебное царство, он нисколько не будет сомневаться, что это царство входит и в его жизнь тоже, собственно, как чудесная ее часть. Это царство можно сравнить с великолепным цветником у городских ворот, где он может гулять и получать истинное наслаждение, если только возымеет желание на время покинуть мрачные стены своего города»<sup>264</sup> - эти строки Гофмана очень четко отражают позицию автора в отношении описания фантастических событий в реальных сюжетах своих новелл.

Как уже говорилось в первой главе нашего исследования, реальность и фантастика в литературе романтиков тесно связаны между собой. Здесь мы сталкиваемся с понятием дуализма. Термин «дуализм» был введен немецким философом Х. Вольфом и обозначал признание двух субстанций: материальной и духовной. Затем значение данного термина расширилось, и теперь мы можем понимать дуализм как философское учение, утверждающее равноправность любых противоположных начал или сфер, в данном случае мира реального и иллюзорного, а также противопоставление добра и зла, что неизменно встречается в таком литературном жанре как сказка.

Двойственность натуры Гофмана бесспорна и абсолютна. Сын родителей, чьи характеры были противоположны и противоречивы, он словно ведет два образа жизни: он музыкант и писатель, бюргер и представитель богемы, фантазер и рационалист. Гофман всегда любит одновременно двух женщин, охотно выставляет себя на обозрение, чтобы потом наглухо замкнуться в себе. Он болезнен и необыкновенно вынослив,

---

<sup>264</sup> Баландин Р.К. Сто великих гениев. М.: Вече, 2004. С. 455.



добродушен и язвитель, любвеобилен и равнодушен. В нем постоянно происходит борьба двух начал, борьба порядка с беспорядком, попеременно одолевающих друг друга.

Гофман, осознавая раздвоенность своего существования, переносит свое состояние на бумагу, используя, им же и введенный в литературу способ описания такого дуализма: тему двойника. Образ двойника всегда играет важную роль в работах Гофмана и «всегда ассоциируется с его собственной расщепленной личностью»,<sup>265</sup> – пишет М.Н. Бастиан.

Двойники действительно фигурируют во многих произведениях Гофмана. Иногда речь идет о простом феномене «природного» двойника, а именно о двух людях, которые похожи друг на друга как две капли воды. Например, сюжет новеллы «Двойники» основывается именно на таком внешнем сходстве.

Тема двойника может иметь не только личный, но и социальный аспект, так как почти все персонажи Гофмана наделены гражданским положением, профессией, страной происхождения, пусть даже они выступают одновременно в роли волшебника или саламандры. Подобно своему создателю они живут на двух разных уровнях.

Однако, Габриэль Виткоп-Менардо отмечает, что зачастую, двойник в произведениях Гофмана является не копией, а антагонистом собственного «Я». Ему известно то, что остается скрытым от «Я», он совершает чудовищные преступления, за которые «Я» приходится расплачиваться, он реализует желания и мысли, дремлющие в самых потаенных уголках души «Я»<sup>266</sup>.

Лейтмотив двойника преследует писателя на протяжении всего творчества, ведь ему достаточно лишь заглянуть в себя, чтобы найти «другого».

---

<sup>265</sup> Bastian M.N. Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg: Tectum, 2005.S. 81.

<sup>266</sup> Виткоп-Менардо Г. Э.Т.А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций). Челябинск.: Урал LTD, 1999. С . 52.

Теме «Двоемирие в творчестве Гофмана» посвящено много исследовательских работ. Так, И.В. Миримский в своих работах раскрывает тему двуплановости художественного мира Гофмана и явление духовного дуализма. «Все романтические герои Гофмана – двоедумы, страдающие «самой странной и вместе с тем самой опасной болезнью» - «хроническим дуализмом», душевной раздвоенностью. В каждом из них живут две души, постоянно враждующие друг с другом: земная и небесная, прозаическая и поэтическая»<sup>267</sup>.

Он считает, что Гофман каждым своим произведением пытался показать, насколько несовместимы эти миры. И основная трагедия его романтического героя заключается в невозможности быть совершенным человеком среди филистеров, в том, что не притянуть мир совершенный в мир реальный. Гофман, как считает И. Миримский, сам не находит решения этого противоречия.

А.Б. Ботникова в своей работе «Функция фантастики в произведениях немецких романтиков» также рассматривает проблему противоречивости реального и иллюзорного миров: «Как и у Тика, поэтический мир сказки у Гофмана принципиально противопоставляется прозаической действительности. Но у Гофмана при всей предметности и даже динамичности изображения сказочного мира четче проступает мысль о его иллюзорности. Владение фантастическим царством является исключительной прерогативой наивных поэтических душ, способных в мечте «сбросить с себя бремя пошлой жизни» и найти блаженство в царстве, «которое дух часто открывает нам, по крайней мере во сне». А.Б. Ботникова, в отличие от И.В. Миримского, считает, что целью иронии Гофмана было доказать, что мечтания о мире «иллюзорном» есть бегство от богатств мира реального, и, следовательно, абсолютно бесполезны»<sup>268</sup>.

<sup>267</sup> Миримский И.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Миримский И.В. Статьи о классиках. - М., 1966. С. 87.

<sup>268</sup> Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков // Проблемы художественного метода. Рига: Уч. зап. Латв.ГУ, 1970. С. 121.

В.Х. Гильманов в статье «Мифологическое мышление в сказке Э.Т.А Гофмана «Золотой Горшок» рассматривает «двоемирие символов». Пытаясь понять, что означает столь странная символика в сказке, Гильманов приходит к весьма интригующим результатам: за сплетением символов проглядывает алхимический путь совершенства, который приводит Ансельма к высочайшему блаженству. Между прочим, сам Золотой горшок, по одной из версий автора, может являться символом Святого Грааля, а обладание им – обретением блаженства на земле<sup>269</sup>.

Е.В. Карабегова, автор статьи «Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э.Т.А. Гофмана», определяет двоемирие самого автора, Гофмана как режиссера собственных произведений, подчеркивая именно театральный подход к построению сюжета: «Гофман рассматривает театральное действо как возможность для наиболее органического сочетания действительности с фантастикой, как наиболее адекватную форму для выражения романтического «двоемирия». Наверное, поэтому сказки Гофмана так легки в постановке»<sup>270</sup>.

М. Бент считает гофмановское двоемирие компромиссом между совершенством и реальностью, и компромисс этот найден автором только для того чтобы избежать жестокой безысходности. М. Бент считает, что компромисс этот жалок, и что Гофман сам осознает, насколько он смешон, и с горькой иронией высмеивает «рай на земле»<sup>271</sup>.

А.В. Карельский пишет про самого Гофмана: «Художник обречен жить в мире собственных фантазий, отгородившись от внешнего мира защитным валом презрения либо ошетилившись против него колючей броней иронии, издевки, сатиры. И в самом деле, таков как будто Гофман и в «Кавалере

<sup>269</sup> Гильманов В.Х. Мифологическое мышление в сказке Э.Т.А.Гофмана «Золотой горшок»//В мире Э.Т.А. Гофмана. Вып. 1.Калининград,1994. С. 32.

<sup>270</sup> Карабегова Е.В. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. С. 68.

<sup>271</sup> Бент М.И. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. С.81.

Глюке», и в «Золотом горшке», и в «Собаке Берганце», и в «Крошке Цахесе», и в «Повелителе блох», и в «Коте Мурре»<sup>272</sup>.

Обобщающее заключение можно найти в работе Н.А. Жирмунской «Новеллы Э.Т.А. Гофмана в сегодняшнем мире»: «В отличие от гейдельбергских романтиков высокое и низкое, идеальное и земное не противостоят у Гофмана друг другу как бесконечно далекие полюса, а тесно сплетаются в реальной жизни, порою — в личности одного и того же человека. Подлинные Дрезден или Берлин с их улицами, лавками, кондитерскими, увеселительными садами мгновенно оборачиваются сказочной фантазмагорией — волшебной Атлантидой («Золотой горшок») или средневековым шабашем ведьм («Выбор невесты»). Герои живут в разных измерениях пространства и времени, незаметно переходя из одного в другое, принадлежат сегодняшнему повседневному быту и легенде («Фалунские рудники», «Артуров двор»). При этом фантастический, парящий над реальностью мир так же несвободен от борьбы добра и зла, как и обыденный мир человеческих отношений. Темные и светлые силы борются и в неземных сферах и в убогой реальности карликовых немецких княжеств с их марионеточным двором, шутовским монархом, министрами и фрейлинами, а точкой пересечения противоборствующих сил оказывается главный гофмановский герой — не защищенный внешним благополучием, тянущийся к духовному началу, к искусству, к романтической мечте, хотя далеко не сразу понимающий свой истинный путь и жизненное призвание, — студент Ансельм («Золотой горшок»), художник Траугот («Артуров двор»), музыкант Иоганнес Крейслер. Действительность предстает в фантастическом обличье, которое может украшать, облагораживать ее — и тут же исказить до отвращения, оборачиваться обманчивой иллюзией и разочарованием. Фантастика, пронизывающая почти все новеллы Гофмана, выполняет разные функции — она гротескно заостряет картину действительной жизни, ее

<sup>272</sup> Карельский А.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Вступ.ст. в кн.: Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. - В 6т., Т 1. - М.: Художественная литература, 1991. С. 17.

grimасы и диссонансы, но она же создает и утопический идеальный сказочный мир, последнее прибежище романтического мечтателя. Устами многих своих персонажей Гофман на разные лады варьирует мысль: нет ничего более невероятного, фантастичного, чем то, что ежедневно совершается в реальной жизни...»<sup>273</sup>.

Мифологизацию обыденных явлений можно отметить, как стремление автора объяснить то или иное явление или объект действительности, переводя его в символ, отражённый в прошлых культурах. При этом все проявления мифологизма могут быть связаны как с фольклорно-мифологической традицией, так и с сакральными текстами.

Н.О. Осипова выделяет следующие функции мифологического подтекста в произведениях, вне зависимости от источников и способов трансформации явлений, связанных с мифологическим компонентом:

- гносеологическая (мифологический подтекст служит способом познания изображаемого мира, постижения тайн мироздания);
- аксиологическая (мифологические образы отражают авторскую оценку и отношение к изображаемым явлениям или характерам);
- эстетическая (ориентация на сюжетно-образную систему архаического мифа обусловлено представлением о его высокой художественной и национально-культурной ценности, установкой на создание собственного текста-мифа)<sup>274</sup>.

Согласно этой классификации, у Гофмана мы сталкиваемся с аксиологической и эстетической функциями мифологического подтекста, при этом первая преобладает. Именно через мифологизированное alter ego своих героев он выражает свое отношение к ним и формирует тем самым отношение читателя к своим героям. При этом интересно, что в произведениях Гофмана заметно противоборство (в основном на

<sup>273</sup> Жирмунская Н.А. Э.Т.А. Гофман. Новеллы.// Вступительная статья. Новеллы Э.Т.А. Гофмана в сегодняшнем мире. Л.: Лениздат, 1990. С. 11-12.

<sup>274</sup> Осипова Н.О. Творчество Марины Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века/Вят. гос. пед. Ун-т. – Киров: ВГПУ.2000.

психологическом уровне) «Я» и «другого Я», которые находятся как бы в противоположных мирах, но при этом не враждуют между собой, а гармонично сосуществуют. Как в двойниках, так и в параллельных мирах (реальном и фантастическом) нет привычного противоборства добра и зла, какое мы привыкли видеть в таком литературном жанре как сказка.

Эстетическая функция проявляется, прежде всего, в создании собственного текста-мифа, то есть в создании новой мифологии, о чем писал Шеллинг и его последователи.

В произведениях Гофмана мы неизменно сталкиваемся с введением фантастического элемента в описание реального мира, с некой фантастикой обыденной жизни. Как мы уже определили, фантастика обыденной жизни разворачивается на основе максимального взаимопроникновения чудесного и обыденного. За ни чем не примечательными, на первый взгляд, людьми, обыденными ситуациями и обыкновенными предметами скрываются чудесные, мифические силы из иного мира, или, напротив, фантастические силы выступают в приниженном, комическом виде. Например, в сказке «Золотой горшок» архивариус оказывается огненным саламандром, дверной молоток приобретает черты уродливой старухи, которая в свою очередь тоже не простая торговка яблоками, как представляет нам ее Гофман в самом начале повествования, а ведьма и гадалка «мифически» произошедшая от пера дракона и свекловичного корня.

Фантастические образы Гофмана возникают на непосредственном столкновении природы и культуры, быта и очень часто связаны с изображением умерщвляемой природы, но оживающих предметов культуры, бунтующих против бездушного рационализма и техницизма.

Благородная война возглавляемых Щелкунчиком игрушек против мышинового воинства («Щелкунчик»), говорящая кукла Олимпия, созданная при участии демонического алхимика Коппелиуса и ставшая невестой юного мечтателя («Песочный человек»), покровительствуемый феей маленький

уродец, чудесным образом присваивающий себе чужие таланты («Крошка Цахес»), и его антипод трагический Кардильяк – художник-ювелир, убивающий своих заказчиков, чтобы избежать отчуждения плодов своего творчества («Мадемуазель де Скюдери»<sup>275</sup>) – это различные варианты мифологизации язов современной цивилизации, в частности бездушного техницизма, фетишизма, социального отчуждения<sup>276</sup>.

Мифологический подтекст может быть прямым или косвенным, то есть обращение к мифологии бывает ярко выраженное и скрытое. Е.М. Мелетинский в своем исследовании «Поэтика мифа» отмечал, что «в вопросе о мифологизме литературы В. В. Иванов и В. Н. Топоров стоят на той точке зрения, что некоторые черты в творчестве больших писателей можно было бы понять как порой бессознательное обращение к элементарным семантическим противопоставлениям, хорошо известным в мифологии»<sup>277</sup>. А Г.А. Токарева в своей статье «Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации» говорит о том, что одним из главных моментов в исследовании мифологического аспекта в литературе, является тот факт, что обращение автора к мифу может происходить абсолютно бессознательно<sup>278</sup>. Отсюда вытекает очень неоднозначная проблема определения того, как именно миф вписывается в исследуемое литературное произведение, апеллирует к нему автор сознательно или нет.

С того момента, когда человек потерял веру в изложенные в мифах события, все образы и сюжеты стали явлениями эстетического порядка. Поэтому необходимо отличать те древние архаические мифы, художественность которых бессознательна, и мифы, которые не случайно являются частью

<sup>275</sup> См. также Kovach, T.A. Mythic structure in E.T.A. H.'s „Das Fräulein von Scuderi“. A case study in „romantic realism“. In: Sprache und Literatur. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981, S. 121-127.

<sup>276</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Русская и советская наука о мифотворчестве. М.: Наука, 1976. С. 290.

<sup>277</sup> Там же. С. 151.

<sup>278</sup> Токарева Г.А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации // Материалы ежегодной научной конференции. Петропавловск-Камчатский, 2004.

литературных произведений и становятся частью мифопоэтического произведения.

Мифопоэзия – это «обозначение всех жанров художественного творчества, тематически или структурно связанных с тем или другим древним мифом»<sup>279</sup>. Понятие «мифопоэзии», например у Голосовкера, обобщает некое сращение мифа и литературного произведения. Но не все исследователи придерживаются подобного определения: А.С. Козлов употребляет для подобного типа литературы словосочетание «мифоцентрическое произведение», а Е.М. Мелетинский называет подобное явление «неомифологическая литература»<sup>280</sup>. С подобной неомифологической литературой мы сталкиваемся у Э.Т.А.Гофмана. У читателя не возникает сомнений в том, что апеллирование к мифу не просто ярко выражено и сознательно, но является главенствующим фактором, важнейшим элементом, на котором и вокруг которого Гофман строит все повествование, создает свою новую мифологию.

### **3.3. Мифологический элемент в «страшных рассказах» Э.Т.А. Гофмана**

В Литературном энциклопедическом словаре под ред. В.М.Кожевникова и П.А. Николаева говорится о том, что изучение мифологии в литературе затрудняется тем, что не установилось общеобязательное определение границ мифологии<sup>281</sup>. Эти границы зачастую определяют наличием в повествовании упоминания мифических существ – богов, духов, демонов и героев, одаренных сверхъестественными силами и т. п. При таком понимании изучение мифов в литературе сводилось бы прежде всего к выявлению в текстах определенных имен и образов (например,

<sup>279</sup> Slockower H., *Mythopoesis*, Detroit, 1970. P. 76.

<sup>280</sup> Токарева Г.А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации // Материалы ежегодной научной конференции. Петропавловск-Камчатский, 2004.

<sup>281</sup> Литературный энциклопедический словарь под общей редакцией В.М.Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 223.



упоминаний греческих богов и героев в сочинениях античных, средневековых и новоевропейских авторов). Однако, мифологические элементы не ограничиваются мифологическими персонажами. В общепринятую сферу мифологии входят также обычные реалии жизни человека и природы, которые лишь наделены в мифологическом контексте специфическим значением. Мифологическим элементом, таким образом, может быть и нечто реальное, но интерпретированное особым образом (например, части человеческого тела, как глаз, сердце; животные – волк, змея, орел; растения – омела, дуб, а также «магические» фигуры и числа – круг, крест, 3, 7 и т.д.). Как выразился Р. Барт: «Мифом может стать все что угодно»<sup>282</sup>.

В круге мифологических элементов необходимо также упомянуть мотивы, связанные с архетипами мифотворческого мышления. В.А. Марков в своей статье «Литература и миф: проблема архетипов» определяет их как «первичные, исторически уловимые или неосознаваемые идеи, понятия, образы, символы, прототипы, конструкции, матрицы и т.п., которые составляют своеобразный «нулевой цикл» и одновременно «арматуру» всего универсума человеческой культуры»<sup>283</sup>.

Е.М. Мелетинский включает в круг мифологических элементов очеловечивание природы и всего неживого, приписывание мифическим предкам свойств животных, т.е. представления, порожденные особенностями мифопоэтического мышления<sup>284</sup>.

Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, рождая, по сути, новый миф. Таким образом, миф, использованный писателем в произведении, приобретает новые черты и значения; и, чтобы понять эти глубинные смыслы, заложенные авторским мышлением или его

---

<sup>282</sup> Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.:Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 72.

<sup>283</sup> Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV. Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 141.

<sup>284</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 165.

подсознанием, необходимо знать, каким образом может отражаться в произведении мифологический элемент.

В статье «Мифы» в Литературном энциклопедическом словаре отмечены следующие типы художественного мифологизма:

1. Создание своей оригинальной системы мифологем.
2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных времен и пространств, двойничество и «оборотничество» персонажей), которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия.
3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с большей или меньшей долей вольного «осовременивания».
4. Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями.
5. Воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания.
6. Притчеобразность, лирико-философская медитация (часто в рамках жизнеподобия), ориентированная на изначальные архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, дорога, вода, очаг, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т.п.<sup>285</sup>.

Изложенные типы художественного мифологизма помогут в дальнейшем определить мифологические элементы непосредственно в произведениях Э.Т.А. Гофмана.

Мифический элемент входит в некоторой мере и в «страшные» рассказы Гофмана, лишенные юмористического начала, но входит в них по-другому, не как преимущественное выражение поэзии и идеала, а как

<sup>285</sup> Литературный энциклопедический словарь под общей редакцией В.М.Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия. 1987. С. 224.

хаотическая (отношение Гофмана и других романтиков к хаосу двойственное: хаос несет богатство неразвернувшихся возможностей жизни, но также и смерть), демоническая, хтоническая, ночная, разрушительная сила, как злая судьба («Эликсиры сатаны», «Песочный человек», «Майорат», «Фалунские рудники» и т. п.). Немецкий психолог Г.Г. Шуберт, с которым Гофман состоял в тесном знакомстве, философски разрабатывал эту тему, называя ее «ночной стороной души»<sup>286</sup>. Для подобных произведений Гофмана характерно перенесение демонических сил и вовнутрь человеческой души в виде, сомнамбулизма, магнетизма, привидений и двойников<sup>287</sup>.

Тема двойников нами уже была рассмотрена ранее, поэтому теперь обратимся к раздвоенности сознания другого характера, а именно к сомнамбулизму, который, например, встречается в одной из новелл, входящих в цикл «Ночные рассказы», а именно в «Майорате» (1817). В ней излагается старинная легенда о вражде двух братьев из-за феодального поместья их отца-барона. Изложение сопровождается рассказами о преступлениях и разного рода таинственных явлениях, некоторые из которых (в частности лунатизм) мы склонны отнести к мифическим элементам.

В древности сомнамбулизм толковался мистически, связывался с полнолунием. Утверждалась способность страдающих сомнамбулизмом провидеть, пророчествовать, ходить по краю крыши, чудом сохраняя равновесие над пропастью.

История средневековой Европы не выносила на общественность фактов лунатизма: о ночных прогулках своих родственников или близких не принято было говорить вслух. Лунатика могли признать ведьмой (о лунатизме среди мужчин начали говорить лишь с 17 века) и покарать огнем

<sup>286</sup> Bollnow O.F. Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A. Hs. Sammlung 6, 1951, S.204.

<sup>287</sup> Мелетинский Е.М.. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 289.

или утопить. Инструкция инквизиции «Молот ведьм» («Молот ведьм» (нем. *Nexenhammer*) — известнейший трактат по демонологии, написанный двумя германскими монахами, доминиканскими инквизиторами Генрихом Инститорисом и Якобом Шпренгером, и опубликованный в городе Шпайере в 1486 году) рассматривала сомнамбулизм как одержимость человека нечистым духом и рекомендовала решение этой проблемы соответствующим способом<sup>288</sup>. В трактате мы можем найти следующие строки: «Рассказывают о таких больных, которые ночью во сне блуждают по крышам высоких зданий, не падая и не разбиваясь. Врачующие считают этих больных находящимися под влиянием злых духов. Когда эти больные получают повторное крещение, замечается улучшение их состояния. Удивительно то обстоятельство, что, когда этих больных во время их блуждания по высоким зданиям окликают по имени, они падают с высоты вниз, как будто их имя, данное им при крещении, дано им не надлежащим образом»<sup>289</sup>.

В новелле «Майорат», Даниель, дворецкий замка в Р...зиттене, страдал от сомнамбулизма. Гофман описывает его появление перед стряпчим Ф. со свойственным для страшных рассказов нагнетанием тревоги: «Стряпчий тотчас узнал дворецкого и хотел было его окликнуть, что ему надобно в такую позднюю пору, но тут от всего существа старика, от мертвенно оцепеневшего лица его повеяло, пронизывая ледяным холодом, чем-то зловещим и призрачным. Стряпчий понял, что видит перед собой лунатика»<sup>290</sup>. В болезни, от которой страдал дворецкий, кроется разгадка всех тайн, описанных в новелле. Интересно то, что персонаж, который появляется в самом начале произведения, по прибытии Ф. и его тезки, главного героя и рассказчика, в родовое имение в Р...зиттен, становится в какой-то мере ключевым героем, который стал своеобразным звеном, соединяющим два

<sup>288</sup> <http://www.beenergy.ru/health/52463-lunatism.-chto-s-jetim-delat.html>

<sup>289</sup> Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм/Пер. с лат. Цветков Н.; Предисл. Лозинский С. М., 1932. С. 112.

<sup>290</sup> Hoffmann E. T. A. *Das Majorat/Nachtstücke*. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 189.

мира: мир добра и зла, мир живых и мертвых, мир реальности рассказчика и истории, рассказанной ему его дедом.

Даниель, совершив ужасное преступление, а именно убив барона Вольфганга фон Р., словно помешался и заболел лунатизмом, в полубессознательном состоянии приходя по ночам в то самое место, где было совершено убийство.

Его постигло наказание, когда во время очередного снохождения, барон Родерих фон Р. (сын убитого дворецким барона Вольфганга фон Р.) окликнул его по имени: «Даниель, Даниель! Что делаешь ты здесь в этот час?»<sup>291</sup>. Здесь остается на усмотрение читателя: умер ли Даниель из-за того, что его окликнули по имени, что, как мы уже выяснили, с лунатиками делать не следует, то ли из-за того, что это были в точности предсмертные слова убитого им барина... При этом в лице Даниеля у нас есть не только пример человека, в которого «вселились злые духи» и он лишь бродил во сне, но и сам он становится неким злым духом, привидением, которое отпугивает всех постояльцев и жильцов родового замка. Безусловно, эти понятия сложно сравнивать, хотя бы только потому, что это словно две разные субстанции, одна из которых относится к миру живых, а другая к загробному миру, одна действительно встречающаяся в реальности, а другая придуманная воображением фантазия. Однако, в данном случае они уживаются в одном человеке, одно зловещее состояние переходит в другое, еще более мистическое и пугающее. Слова фрейлейн Адельгейды, которая служила у молодой баронессы, являются подтверждением схожести этих двух, на наш взгляд полярных, явлений: «Вот и бродишь тут всюду, словно привидение или лунатик, чтобы отыскать вас, мой храбрый охотник!»<sup>292</sup>.

Привидение в лице Даниеля собственно и является главным мифическим элементом новеллы «Майорат», потому что это в действительности самое значимое и единственное мифическое явление,

<sup>291</sup> Hoffmann E. T. A. Das Majorat/Nachtstücke. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 172.

<sup>292</sup> Hoffmann E. T. A. Das Majorat/Nachtstücke. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 161.

которое не поддается здравому смыслу (в отличие от того же лунатизма, который встречается в повседневной жизни и имеет в настоящее время вполне научное объяснение).

Существуют различные теории появления привидений в мире живых. Это явление иногда объясняется тем, что духи хотят позаботиться о незавершенных делах, передать важную информацию, не сообщенную при жизни, покарать живущих врагов, защитить близких людей или же хотят искупить вину, совершенного ими при жизни злодеяния. При этом считается, что «самое страшное в призраке — это его подчиненность какой-то неясной цели»<sup>293</sup>. Однако, согласно мистической трактовке Гофмана, «самое страшное в призраке», это как раз подчиненность не «какой-то неясной цели», а, напротив, чему-то вполне обусловленному и определенному, а именно постоянному возвращению на место преступления.

Дух Даниеля появлялся в имении в Р...тене постоянно в одном и том же месте и совершал одни и те же действия, собственно говоря, те же самые, что и во время снохождения, а именно, повторял все, что он сделал в ту роковую ночь, когда было совершено убийство. Именно это и отпугивало всех постояльцев имения от пребывания в нем и нагнетало на них страх и ужас.

Образ духа-привидения, не покидающего мир живых после совершенного злодеяния из-за угрызений совести, в литературе является довольно распространенным явлением. Например, английский оккультист, священник и теософский писатель Чарльз Ледбитер, крайне схоже с Гофманом описывал в своей книге «По ту сторону смерти» (1903 г.), в главе «Возвращение на место преступления», как раз имеющей непосредственное значение для исследования данного мифического элемента, подобное явление не успокоившейся после смерти души: «Глубокой ночью, когда вся семья спит, слышится серия отчётливых и резких стуков, как будто бьют

---

<sup>293</sup> Фодор Н. Меж двух миров. М.: Айрис, 2005. С. 42.

чем-то тяжёлым по стене или по полому месту, чего нельзя объяснить никакими физическими причинами. Этот шум редко слышится более чем один раз за ночь и обычно между двенадцатью и двумя часами. Иногда звуки достаточно сильны, чтобы разбудить спящего и заставить вздрогнуть даже того, кто к ним привык...»<sup>294</sup>.

В новелле «Майорат», на наш взгляд, можно выявить, почему же Гофман вводит именно этот мифический элемент в канву сюжетного повествования.

Самым главным для Гофмана, как писателя-гуманиста, при описании перманентного появления духа Даниеля, является не само мистическое явление привидения, а то, что оно воплощает в себе. В данном случае это совесть, которая не дает возможности душе преступника успокоиться после смерти. Таким образом, даже за образами злодеев стоит четкое авторское понимание личностных ценностей, которыми, следуя своей романтической концепции личности, Гофман, так или иначе, наделял героев всех своих произведений, даже если они изначально были призваны отражать гофмановский интерес именно к «ночной стороне души».

В буквальном смысле «ночным рассказом» является новелла «Песочный человек», рукопись которой содержит пометку автора: «16 ноября 1815 года, час ночи». Это самая известная новелла из этого цикла.

В ней контрапунктически соединяются две темы, особенно волновавшие Гофмана: тема автомата и тема безумия, помешательства.

Модная новинка того времени — автомат— представлялась писателю знаменем времени<sup>295</sup>. Еще в новелле «Автоматы»<sup>296</sup> из цикла рассказов «Серапионовы братья» Гофман устами Людвига, одного из главных героев, выразил негативное отношение к этой попытке подмены человека машиной:

<sup>294</sup> Ледбитер Ч. По ту сторону смерти. М.: Амрита-Русь, 2004. С.116.

<sup>295</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. С.50.

<sup>296</sup> Анализ новеллы см. O'Brien W.A. E.T.A. Hoffmann's critique of idealism: Psychology, allegory and philosophy in „Die Automate“. In: Euphorion 83 (1989), S. 369-409. Weinholz G. H.s Erzählung „Die Automate“. Eine Kritik an einseitiger naturwissenschaftlich-technischer Weltansicht vor 200 Jahren. Essen: Die Blaue Eule 1991.

«Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему»<sup>297</sup>. Однако, было ли это лично мнение писателя или Гофман лишь создал художественный образ, в котором было воплощено противоречие отношений к такого рода куклам? Ведь даже сам Людвиг в конце повествования отрицает свои же собственные слова: «Хотя я и утверждал сегодня прямо противоположное, наш автомат все же относится к числу самых замечательных явлений, какие только известны людям»<sup>298</sup>. В своем дневнике, еще в молодости, сам Гофман пишет: «И однажды я дал себе слово, что, когда придет время, непременно сконструирую автомат на благо и пользу всех разумных людей, которых знаю»<sup>299</sup>.

Очень четко, на наш взгляд, отношение Гофмана к автоматам выразил А.Г.Аствацатуров в своей статье «Демония бессознательного в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек»»: «Сама имитация божественного акта творения выглядела для Гофмана как бесцеремонное, наглое вторжение ослепленного собственным величием, а на самом деле несовершенного человеческого ума в переходную область живой смерти или мертвой жизни, искусственным расширением этой сферы в мире»<sup>300</sup>.

Писателя страшит мир, где стерты грани между одушевленным и неодушевленным. В новелле «Песочный человек», в любви главного героя Натанаэля к механической кукле Олимпии выражается опасение автора, что личность может быть просто нивелирована в бездуховном обществе, в той среде, где искусно сделанный автомат могут принять за живого человека. Как справедливо заметила А.Б. Ботникова: «Механизация — антиприродное

<sup>297</sup> Hoffmann E. T. A. Die Automate/Die Serapionsbrüder. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 251.

<sup>298</sup> Там же. S. 255.

<sup>299</sup> Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971. S. 263.

<sup>300</sup> Аствацатуров А.Г. Демония бессознательного в новелле Гофмана "Песочный человек" // Вестник института иностранных языков. СПб, 2002.



начало. Она чревата уничтожением личности»<sup>301</sup>. Самой страшной трагедией является то, что не только Натанаэль со своей склонностью к поэтизации и ко всему романтическому, не увидел истинную «природу» его возлюбленной, но и все остальные люди, в кругу которых появлялась Олимпия, не заметили, что она кукла.

Проникновение куклы-автомата в мир живых людей говорит о проявлении богоборческого духа, отрицания души, которое проявлялось у людей гофмановской эпохи. Гофман пишет, что после разоблачения куклы, в людей «вселилась ужасная недоверчивость к человеческим лицам. Многие влюбленные, чтобы абсолютно удостовериться, что они пленены не деревянной куклой, требовали от своих возлюбленных, чтобы они немного фальшивили в пении и танцевали не в такт, чтобы они, когда им читали вслух, вязали, вышивали, играли с комнатной собачкой...»<sup>302</sup>. Гофман подчеркивает, что, по мнению большинства, не наличие душевных качеств, а лишь условности, не присущие механизму, отличают человека от автомата. Автомат становится мифическим отождествлением механического бездуховного человека. Безусловно, в таком мире человеку с тонкой душевной организацией, каковым и представлен нам Натанаэль, уготованы безумие и гибель. Для него трагическим стало то, к чему окружающие его люди давно привыкли.

Кукла Олимпия, однако, не является единственным мифическим элементом новеллы. Для нас еще очень важна фигура самого «песочного человека». Песочный человек – это фольклорный персонаж, традиционный для Западной Европы. Согласно поверьям, он сыплет заигравшимся допоздна детям в глаза волшебный песок, заставляя их засыпать. Именно такой сказочный мифический образ и появляется в новелле у Гофмана: «Это такой злой человек, который приходит к детям, когда они не хотят идти спать, и швыряет им в глаза пригоршню песка, так что они, залившись кровью, лезут

<sup>301</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. С.50.

<sup>302</sup> Hoffmann E. T. A. Der Sandmann/Nachtstücke. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 30.

на лоб, а потом бросает ребят в мешок и несет на луну, на прокорм своим детишкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклеывают глаза непослушным человеческим детям»<sup>303</sup>.

В детском сознании Натанаэля этот мифический персонаж слился воедино с адвокатом Коппелиусом, который был частым гостем его отца. Это отождествление обусловлено тем, что каждый раз перед приходом Коппелиуса мать Натанаэля говорила: «Ну, дети! Теперь в постель! В постель! Песочный человек идет, я его уже замечаю!»<sup>304</sup>. Безусловно, у детей это вызывало безоговорочный и бессознательный страх и переросло у Натанаэля даже в некое наваждение. И, действительно, адвокат Коппелиус и продавец барометров Коппола, которые, в сущности, представляют одного и того же человека, перенимают те ужасающие функции демона лунарной мифологии, которые нарисовал в своем воображении Натанаэль, и привносят в его реальный мир действия демонических сил, приведших его к помешательству и самоубийству.

Мотив вырванных глаз фиксирует не только страх физической боли, но и ведет к другой коннотации, не менее важной для понимания душевного смятения Натанаэля. Немецкие толковые словари XIX в. дают два значения слова «глаз»: 1) согласно его биологическому предназначению, орган визуального чувства, позволяющий человеку благодаря приему светового раздражения воспринимать, различать и классифицировать явления внешнего мира, 2) метафора познания, зеркало души. По глазам можно прочесть, что происходит в душе человека. Глаза – это зеркало внутреннего мира человека<sup>305</sup>. Таким образом, мотив глаз<sup>306</sup> в рассказе выступает безумной и многоликой метафорой действительности: мы видим описание застывших стеклянных глаз Олимпии, светлых глаз Клары, искаженного барометром

<sup>303</sup> Hoffmann E. T. A. Der Sandmann/Nachtstücke. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 9.

<sup>304</sup> Там же. S.7.

<sup>305</sup> Аствацатуров А.Г. Демония бессознательного в новелле Гофмана «Песочный человек» // Вестник института иностранных языков. СПб, 2002.

<sup>306</sup> См. Matt P. Die Augen der Automaten. E.T.A. H.s Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. – Tübingen: Niemeyer 1971. 192 S.

Копполы взгляда Натанаэля... Жизнь может быть увидена по-разному, и на рассказанную историю одинаково можно глядеть взором Клары и глазами Натанаэля. Судьба героя заканчивается трагично: в мире, где люди подобны куклам, поэтический энтузиазм неизбежно обречен на гибель<sup>307</sup>.

Безусловный интерес для нас представляет также новелла «Магнетизер»<sup>308</sup>. Тема магнетизма<sup>309</sup> занимала Гофмана, она возникает также и в последующих его рассказах, таких как «Зловещий гость» и «Дух природы». Животный магнетизм (флюид) развивал в своей теории Ф. Месмер, полагая, что флюид – это магнитная энергия, выделяемая людьми. Месмер писал: «Животный магнетизм (флюид) передается, прежде всего, посредством чувства. Только чувство позволяет постигнуть эту теорию»<sup>310</sup>. Такое определение, безусловно, вызвало в романтизме, как в эпохе «новой формы чувствования», широкий резонанс и пробудило интерес к этой теории. Сеансы магнетизма были своеобразным модным развлечением в светском обществе, где обсуждались, например, успехи лечения, сделанные в магнетическом сне. В своей новелле Гофман описывает рассказ старого барона, который стал жертвой таинственного магнетизера, и его устами предостерегает от «моды гоняться за тем, что природа мудро сокрыла от нас»<sup>311</sup>. Сам же писатель был невероятно заинтересован в этой теории, и, конечно, именно поэтому он предпринял попытку литературно разработать

<sup>307</sup>См.: Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: АспектПресс, 2005. С. 49.

<sup>308</sup> Подробный разбор новеллы см. Nettesheim J. E.T.A. H.s Phantasiestück „Der Magnetiseur“, ein Beitrag zum Problem „Wissenschaft“ und Dichtung. – In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. N.F. der Chronik. Bd. 71 (1967) S. 113-127; Müller-Funk W. E.T.A. H.s Erzählung „Der Magnetiseur“, ein poetisches Lehrstück zwischen Dämonisierung und neuzeitlicher Wissenschaftskritik. Im Auftrag [...] hg. von Heinz Schott. Stuttgart 1985, S.200-214.

<sup>309</sup> О значении темы магнетизма в творчестве Э.Т.А. Гофмана см. также Kohlenbach M. Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. H. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hg. von Nicholas Saul. München 1991, S. 209-233; Barkhoff J. Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. H. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hg. von Jörg Zimmermann. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 269-283; Brandstetter G. Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E.T.A. H.s „Rat Krespel“. In: Offenbach, 1988, S. 15-38.

<sup>310</sup> Mesmer F.A., Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen, Herausgegeben von Dr. Karl Christian Wolfart, Berlin, 1814. S.119.

<sup>311</sup> Hoffmann E. T. A. Der Magnetiseur/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S.135.

ее, предварительно прочитав по рекомендации знаменитых врачей Маркуса и Шпейера, с которыми он находился в дружеских отношениях, всю литературу по этой теме, какую он только смог найти. При этом, важно отметить, что Гофман, как мы уже говорили, изучал магнетизм не только в теории, но и не раз был свидетелем магнетических сеансов лечения в больнице Бамберга.

Наибольший интерес для Гофмана представляло в магнетизме то, что же именно происходит внутри личности, которая попадает под влияние другой личности, то, как постороннее «я» способно влиять на сознание и подсознание больного.

Таким образом, факт существования феномена магнетической практики Гофман сомнению не подвергал. И даже появляющиеся в его произведениях скептики, как, например, упомянутый нами барон, не уверяют нас в том, что это абсолютная профанация, а лишь высказывают субъективные предположения, не претендующие на истинность: «Уже само слово «магнетизм» заставляет меня содрогнуться, – рассердился барон, – но каждому свое, и бог с вами, ежели природа терпит, как вы своими неуклюжими руками пытаетесь сорвать с нее покров, и не карает вас за это смертью»<sup>312</sup>.

Итак, на основе выделенных в Литературном мифологическом словаре видов мифологизма, можно заметить, что Гофман более всего уделял внимание «воссозданию глубинных мифо-синкретических структур мышления». В его произведениях мы сталкиваемся с тесным переплетением двух миров, мира реальности и мира фантастики, мира давно минувших времен и современности, с сосуществованием двух «Я» в одном человеке, будь то природные или «психологические» двойники, а также с измененными состояниями человека, такими как рассмотренные нами

---

<sup>312</sup> Hoffmann E. T. A. Der Magnetiseur/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 138.

явления лунатизма, магнетизма, появления привидений и механических людей. Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования также являет собой важный элемент творчества писателя, что мы и рассмотрим в следующей главе, посвященной именно этому вопросу.

### **3.4. Интертекстуальные квазимифологические рассказы в произведениях Э.Т.А. Гофмана (на примере новелл «Принцесса Брамбилла» и «Золотой горшок»)**

Автор монографии о фантастике Гофмана – К. Негус считает, что именно Гофману удалось осуществить мечту Ф. Шлегеля о «новой мифологии» как первоисточке и центральном пункте поэзии, но что при этом «мифология» Гофмана была не универсальным космополитическим синтезом, а мифотворчеством абсолютно нетрадиционным и персональным<sup>313</sup>. Вершиной гофмановского мифологизма Негус считает «Золотой горшок»<sup>314</sup> с его вставным рассказом-мифом о любви Фосфора и Лилии, где присутствуют трехчастная космическая модель (низ, верх, средний мир) и идея мифических первоисточков. Элементы «новой мифологии» Негус находит в «Крошке Цахесе», «Принцессе Брамбилле»<sup>315</sup> и «Повелителе блох» и только следы «новой мифологии» – в «Кавалере Глюке», «Эликсирах сатаны»<sup>316</sup>, «Песочном человеке», «Щелкунчике», «Чужом дитяти» и «Королевской невесте»<sup>317</sup>.

В творчестве Гофмана фантастика выступает, прежде всего, как сказочность, причем сказочность часто сопровождается шуткой, юмором,

<sup>313</sup>Negus K, E. T. A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and his New Mythology, Philadelphia, 1965.

<sup>314</sup> См. также Mühlher R. Liebestod und Spiegelmythe in H.s Märchen „Der goldene Topf“. In: Mühlher, Dichtung der Krise. – Wien 1951. S. 21-56.

<sup>315</sup> См. также Küchler P. Allegorie und Mythos in E.T.A. H.s „Prinzessin Brambilla“. Berlin: 1986.

<sup>316</sup> См. также Hubbard J. R. The Myth of the Hero in E.T.A. H. The Christian Adventure of Medardus and the Musical Adventure of Kapellmeister Johannes Kreisler. Diss. Michigan State Univ. East Lansing 1971

<sup>317</sup>Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 286.

иронией, отмечая тем самым свободу и произвол художественного вымысла, известную условность фантастических образов. При преимущественно эстетическом восприятии мифа Гофман и другие романтики не отделяют резко сказку от мифа, и сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев, часто проглядывает некая глобальная мифическая модель мира, соответствующая натурфилософским воззрениям романтиков. Это, в частности, выражается в наличии ключевых вставных квазимифологических рассказов и в «Золотом горшке», и в «Принцессе Брамбилле», и в «Повелителе блох», отчасти в «Крошке Цахесе» и даже в «Щелкунчике» (подобные вставные истории-мифы еще раньше были использованы Новалисом в «Учениках в Саисе» и в «Генрихе фон Офтердингене»). Иногда в таких «мифах» Гофмана действие, как в настоящих мифах, относится к «начальным» временам творения или, во всяком случае, к давно прошедшим временам, когда мир находился в ином состоянии, чем теперь, причем парадигма «начальных времен» сочетается с моделью циклического обновления жизни. Сходная вставная сказка-миф в «Принцессе Брамбилле» Гофмана трактует тему отпадения человека от природы и последующего восстановления исконной связи.

У Гофмана события основной сюжетной линии сказки (фантастической новеллы) как бы воспроизводят или продолжают эти «мифические» события, а действующие лица сказки являются перевоплощениями героев этих «мифов». При этом иногда возникает и благоприятная для фантастических превращений и шутовской игры ритуальная ситуация (карнавал в «Принцессе Брамбилле», праздники в «Повелителе блох» или «Золотом горшке», Рождество в «Щелкунчике»).

Жан-Жак Вюнанбурже писал: «Выявление мифологического повествования не есть просто деятельность воображения, понимаемая как фантазия. Ибо мифологическое повествование не «придумывается» так же, как в беллетристике создается сюжет. Миф соединяется с ядром смысла, он

следует повествовательной организации, не зависящей от авторской игры воображения, чистой игры духа. Если любой миф принимает форму истории, не любая придуманная история формирует миф»<sup>318</sup>.

Таким образом, вставные квазимифологические рассказы не являются простым дополнением к основному повествованию и не носят лишь развлекательный характер, более того, они могут представлять собой кульминационный момент новеллы.

Например, в новелле «Принцесса Брамбилла» непосредственно перед изложением мифической истории Гофман пишет: «Здесь тебе, благосклонный читатель, придется терпеливо выслушать некую историю, стоящую особняком, как будто не имеющую прямой связи с теми событиями, о которых я взялся тебе рассказать. Но как нередко бывает, что якобы неверная дорога вдруг приводит тебя к цели, так и этот побочный эпизод, быть может, введет нас в самую суть основного повествования. Итак, слушай, мой читатель, удивительную историю»<sup>319</sup>.

В этой новелле мифологическая вставка разбита на две части: первую часть рассказывает шарлатан Челионати в обществе немецких художников, а вторая исходит из уст волшебника Руффиамонте во дворце Пистойя, то есть по сути, как мы увидим далее, из уст самого мифического героя этого же рассказа, мага Гермода.

В «Принцессе Брамбилле», как мы уже говорили, вставной «миф» («О короле Офиохе и королеве Лирис») восходит к временам, когда человек еще не отпал от материнского лона природы и понимал ее язык, пока человек не «осиротел». Трагедию этого сиротства представляет аллегорическая история короля Офиоха и его супруги Лирис. Демон держит ее душу в ледяной темнице, она смеется теперь бездушным смехом, а король впадает в необъяснимую грусть, высыхает озеро Урдар и запустевает сад. Мифическая королева Лирис в основной сказочной части возрождается в виде юной

<sup>318</sup> Вюнанбурже Ж. Ж. Принципы мифопоэтического воображения. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 67.

<sup>319</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012. S. 42.

портнихи Джачинты, а король Офиох — в актере Джильо, ее возлюбленном. Кроме того, Джачинта и Джильо воплощают карнавальную принцессу Брамбиллу и карнавального принца Корнельо Кьяперо, и, наконец, мифический маг Гермод оказывается здравствующим и по ныне волшебником Руффиамонте.

Здесь опять же мы можем говорить о двойственности, которой неизменно следовал Э.Т.А. Гофман. Более того, именно в этой новелле, Гофман, устами шарлотана Челионати, вводит по отношению к главному герою Джильо уже употреблявшийся нами ранее термин «хронический дуализм» – «...приехал сюда отличнейший молодой человек, желая воспользоваться моим лечебным искусством, ибо страдает болезнью, можно сказать, редчайшей и опаснейшей из всех существующих болезней. Излечение этого недуга требует магического средства, обладать которым может только тот, кто посвящен во все тайны волшебства. Точнее сказать, молодой человек страдает хроническим дуализмом»<sup>320</sup>.

При этом это не просто, «...то странное помешательство, когда человеческое «я» раздваивается, отчего личность, как таковая, полностью распадается»<sup>321</sup>, как парировал немецкий художник Франц Рейнгольд в ответ на высказывание Челионати, не просто поиск собственного «Я», а отображение одного и того же персонажа в разных мирах – мифическом (король Офиох, королева Лирис, маг Гермод) и реальном (Джильо, Джачинта, Руффиамонте).

Франц Рейнгольд выступает здесь в роли типичного представителя немецкого романтизма. При этом с большой долей вероятности мы можем предположить, что фамилия этого персонажа выбрана не случайно и этот герой имел свой реальный прообраз.

В 1820 году, как раз в период написания исследуемой нами новеллы, вышло сочинение немецкого философа Карла Леонарда Рейнгольда «Старый

<sup>320</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012. S.95.

<sup>321</sup> Там же. S. 95.



вопрос: что есть истина? — в непосредственном применении к новым спорам о божественном откровении и человеческом разуме». К.Л. Рейнгольд пытался, посредством этой работы, высказаться по проблемам истины и откровения. При этом исследователи, в частности немецкий философ и историк Э.Целлер, пишут, что изложения Рейнгольда по большей части носили критический характер. Вероятно, что вышеуказанное произведение или другие работы Рейнгольда и его взгляды в целом, повлияли на Гофмана, или, как минимум, не остались им незамеченными, впоследствии утвердившись в образе Франца Рейнгольда, который в произведении Гофмана фигурирует как критик и правдолюбец. Таким образом, можно даже сделать смелое предположение о том, что не просто фамилия для персонажа была подобрана не случайно, но и сам персонаж появляется, чтобы его устами выразить взгляды философа-кантианца К.Л. Рейнгольда.

Действие новеллы «Принцесса Брамбилла» разворачивается во время карнавала. Карнавал можно рассматривать как некий метафорический образ, вмещающий в себя разные смыслы. В нем символически закреплено понятие о жизни, в пестрой сумятице которой скрытые масками люди порой теряют, порой находят друг друга. В более широком смысле карнавал — это игра, подменяющая жизнь и на время становящаяся ею. Карнавал отсылает нас к мифологическим героям вставного рассказа: в масках реальные люди — Джильо и Джачинта — становятся мифическими принцессой Брамбиллой и принцем Корнельо Кьяперо, а значит королем Офиохом и королевой Лирис. Таким образом, мы прослеживаем некоторое развитие образов героев посредством их преломления в мифических персонажах и перехода с одного уровня повествования на другой — то есть из реального мира в фантастический. При этом Джильо и Джачинта смогли обрести друг друга благодаря их перевоплощению в принца и принцессу, а король Офиох и королева Лирис смогли излечиться и восстановить гармонию сказочной страны Урдар-сад только благодаря Джильо и Джачинте.

Карабегова Е.В. в своей статье «Об одной династии сказочных королей: от Оберона к Офиоху» рассматривает происхождение имени «Офиох»: «Имя «Офиох», «змеедержец» восходит еще и к имени «Офионей», к первому владыке Олимпа, нередко принимавшему облик змея, а также к Океану, повелителю водной стихии»<sup>322</sup>.

В Мифологическом словаре под редакцией Е.М. Мелетинского также можно найти толкование имени Офион или Офионей, в греческой мифологии:

1. Первый владыка Олимпа, царствовавший вместе с океанидой Эвриномой, но уступивший Кроносу и Рее и низвергнутый в глубь Океана. В поздней мифологии отождествлялся с Океаном.
2. Самый могучий из гигантов, которого Зевс завалил огромной горой, названной Офионием<sup>323</sup>.

Однако, в сказке-каприччио «Принцесса Брамбилла» Гофман свободно использует и деформирует некоторые образы и ситуации не только греческой, но и скандинавской мифологии, соединяя их с плодами собственной фантазии.

Весь сюжет мифа вертится вокруг Урдар-источника, некоего талисмана Исландии, который олицетворяет жизнь и гармонию. Непосредственно перед началом сказки-мифа, вплетенного в сюжет основного повествования, Гофман пишет: «Всего каких-нибудь двести — триста лет назад мы, бродя мимо горячих гейзеров Исландии в поисках талисмана, возникшего из воды и пламени, много толковали об Урдар-источнике»<sup>324</sup>.

При этом в скандинавской мифологии, Урдар (Urdarbrunnr) – это неиссякаемый источник, дарующий жизнь и бессмертие, который находится

---

<sup>322</sup>Карабегова Е.В. Об одной династии сказочных королей: от Оберона к Офиоху // Филология в системе университетского образования. Материалы межвузовской научной конференции. М.: Издательство УРАО, 2000. С. 81.

<sup>323</sup>Мифологический словарь/Гл.ред. Е.М. Мелетинский - М.:Советская энциклопедия, 1990 .

<sup>324</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazybee Verlag, 2012. S.42.

на горе Асгард, обители богов, под мировом деревом – ясенем Иггдрасиль, корни которого гложет дракон Нидхёгг<sup>325</sup>.

В Младшей Эдде, в Видении Гюльвы, мы можем найти следующие строки: «Под тем корнем ясеня, что на небе, течет источник, почитаемый за самый священный, имя ему Урд. Там место судбища богов. Каждый день съезжаются туда асы по мосту Биврёст. Этот мост называют еще Мостом Асов»<sup>326</sup>.

Все боги, согласно сказанию, по этому мосту съезжаются к Урдар-источнику и, чтобы этот путь не был открыт для всех, кто хочет по нему пройти, мост Биврёст охвачен пламенем, о чем косвенно упоминает и Гофман в своем вступлении к мифическому сказанию. «Тогда сказал Ганглери: «Разве Биврёст охвачен пламенем?». Высокий говорит: «Тот красный цвет, что ты видишь в радуге, – это жаркое пламя. Инеистые великаны и великаны гор захватили бы небо, если бы путь по Биврёсту был открыт для всякого»<sup>327</sup>.

После мифического рассказа Челионати о священном Урдар-источнике вновь можно найти обличие в словах Рейнгольда. Он нам сообщает о реминисценции из Эдды, а также трактует миф в духе своей эпохи, называя Урдар символом юмора с дуалистическим отражением иронии: «От вашей сказки веет Эддой-Волюспой, индийскими Ведами и невесть какими еще мистическими книгами. Но если я вас правильно понял, то источник Урдар, ошастлививший жителей той страны, есть не что иное, как то, что мы, немцы, называем юмором, — чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник — иронию, по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и — да будет мне

<sup>325</sup> [http://agny-yoga.ru/temi/4\\_tetradi/hristos\\_t.php](http://agny-yoga.ru/temi/4_tetradi/hristos_t.php)

<sup>326</sup> Стурлусон С.. Младшая Эдда. Под. ред. О.А. Смирницкой и М.И. Стеблин-Каминского. Наука, Ленинградское отд-ние, 1970. С. 34.

<sup>327</sup> Там же. С. 35.

разрешено воспользоваться столь дерзким словом, — шальные трюки всего сущего на земле, — и тем забавляемся»<sup>328</sup>.

Однако, следует заметить, что Рейнгольд отсылает читателя к Эдде-Волюспе, то есть к первой главе Старшей Эдды «Прорицание Вёльвы», хотя в ней нет того толкования Урдар-источника, которое мы нашли в Младшей Эдде. Единственное упоминание Урдара в Волюспе есть в 19 строфе:

*Ясень я знаю  
по имени Иггдрасиль.  
древо, омытое  
влагою мутной;  
росы с него  
на доли нисходят;  
над источником Урд  
зеленеет он вечно*<sup>329</sup>.

Урдар-источник трансформируется у Гофмана также в утопическую страну Урдар-сад, которая была «одной из благодатнейших стран, какие когда-либо существовали и будут существовать впредь»<sup>330</sup>.

Как и все упомянутые персонажи вставного квазимифологического рассказа, мифический священный источник и страна Урдар-сад в самом конце повествования упоминаются и при описании реальной жизни главных героев и отображают некое излечение от хронического дуализма и словно являют собой некую разгадку всех хитросплетений новеллы, одновременно с тем окончательно вводя читателя в заблуждение:

«— Ты запомнил, что сегодня ровно год, как мы посмотрелись в светлые, дивные воды Урдар-озера и узнали себя?

<sup>328</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012. S.91.

<sup>329</sup> Старшая Эдда. Прорицание Вёльвы. - <http://www.fbit.ru/free/myth/texty/sedda/volusp.htm>

<sup>330</sup> Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012. S.51.

—Что ты говоришь, Джачинта? — с радостным изумлением воскликнул Джильо. — Словно прекрасный сон остались в моей памяти страна Урдар-сад, Урдар-озеро! Но нет, то был не сон! Мы в нем узнали себя и друг друга!.. О моя дорогая принцесса!»<sup>331</sup>.

А.Б. Ботникова в своем исследовании «Немецкий романтизм: диалог художественных форм» писала: «Миф об Урдар-озере, в прозрачной глади которого в перевернутом виде отражаются природа и люди, — художественное воплощение иронии и шуток, преобразующих жизнь и излечивающих болезни личности»<sup>332</sup>.

В новелле «Золотой горшок» вставной миф, в отличие от мифа о короле Офиохе и королеве Лирис, находится не совсем в центре сюжетного действия, он несколько отодвинут в сторону, но точно также объясняет нам все невероятные события, которые описаны Гофманом.

Миф так же, как и в «Принцессе Брамбилле», возникает в повествовании дважды, однако, вторая часть является не продолжением первой, а ее более подробным пересказом из других уст.

История любви юноши Фосфора к огненной лилии (она и представляет для нас интерес исследования) была рассказана архивариусом Линдгорстом в кругу своих знакомых, как абсолютно достоверная и имевшая место быть в действительности, но очень много веков тому назад.

Однако, вставной миф воспринимается лишь как весьма отдаленная предыстория, своеобразная картина начала всех начал.

Интересно заметить, что рассказ о любви Фосфора и лилии начинается следующими словами: «Дух взирал на воды...». Именно эта фраза указывает нам на то далекое время, в которое происходила эта история. Практически в самом начале первой Книги Бытия (ивр. Бе-решит — «В начале»), в которой содержатся предания о происхождении мира и древнейшей истории человечества, есть следующие строки: «...а Дух

<sup>331</sup> Там же. S. 114.

<sup>332</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005.С.150.

Всесильного парил над водою...»<sup>333</sup>. Особенно схожесть с Ветхим Заветом прослеживается в оригинале на немецком языке: «Der Geist schaute auf das Wasser...»<sup>334</sup> и в библейском тексте: «... und Der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser»<sup>335</sup>.

В этом контексте представляется важным отметить, что «особенностью любого мифологического повествования является особая парадигма времени, используемая в мифологическом дискурсе, – мифологическое прошлое не соотносится с историческим прошлым, и даже если существуют определенные пересечения этих временных шкал, то это не дает возможности соотнести время историческое и время мифологическое»<sup>336</sup>. Так и в мифе-вставке Гофмана «начало всех начал» мыслится не с исторической точки зрения как возникновение материального мира, а с мифоромантической – как обретение любви, гармонии и блаженства.

При этом с помощью интересной аллегории автор описывает возникновение мысли, которая, следуя из текста, может загубить искреннюю, слепую любовь и превратить ее в «острую боль» и «безнадежную скорбь». Мысль как искра зажглась в лилии после поцелуя Фосфора и лилия «как бы пронзенная светом, вспыхнула в ярком пламени, из него вышло чуждое существо, которое, быстро покинув долину, понеслось по бесконечному пространству, не заботясь о прежних друзьях и о возлюбленном юноше»<sup>337</sup>. Лилия возродилась после битвы Фосфора с крылатым драконом, но, терзаемая мыслью, не испытывала более тех искренних чувств к юноше

<sup>333</sup> Брейшит//Тора. Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «сончино». М.: Мосты культуры, 2008. С. 7-8.

<sup>334</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 161.

<sup>335</sup> Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Zürich: Verlag der Züricher Bibel beim Theologischen Verlag Zürich, 2007. S. 6.

<sup>336</sup> См.: Прилуцкий А.М. Семиотическое пространство религиозного дискурса как предмет религиозноведческого исследования. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Санкт-Петербург. 2008. С. 13.

<sup>337</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 162.

до того момента, пока он вновь не обнял ее. Здесь прослеживается то душевное томление, которое испытывал главный герой новеллы студент Ансельм по отношению к зеленой змейке Серпентине. Слепая любовь к ней проснулась в Ансельме также внезапно, как зародилась любовь огненной лилии и Фосфора. Ансельм был так поглощен своим чувством, что даже не позволял себе задумываться над абсурдностью происходящего. Но, когда он начинал размышлять о своей любви, она превращалась для него в некое необъяснимое болезненное чувство, вероятно, порожденное его собственным воображением, и он вновь пытался вернуться в реальность. Но, как только зеленая змейка появлялась перед ним снова, безумная любовь брала верх над разумом.

Здесь мы можем вновь убедиться в том, что герои мифа-вставки являются некими прообразами главных героев новеллы. В «Золотом горшке» история Ансельма и Серпентины в какой-то мере повторяет историю саламандра Линдгорста и зеленой змейки, а те повторяют Фосфора и Лилию. При этом сам Линдгорст в качестве чудака-архивариуса действует в сказке, а в качестве огненного саламандра, служителя князя духов Фосфора, изгнавшего его на землю, – в мифе, а огненная лилия из мифа появляется в основной сюжетной линии и вырастает из золотого горшка после помолвки героев новеллы Ансельма и Серпентины.

При этом надо заметить, что образ лилии появляется на протяжении всего повествования неоднократно, но лишь там, где речь идет о Линдгорсте. Когда Ансельм впервые приходит домой к архивариусу, он «увидел перед собой только огромный куст огненных лилий»<sup>338</sup>. А когда Линдгорст встречается со старухой Рауэрин и она бросила на него горсти песка из золотого горшка, то мы видим следующие строки: «Тут замерцали и воспламенились лилии на шлафроке, и архивариус стал бросать эти трескучим огнем горящие лилии на ведьму, которая завывала от боли; но

<sup>338</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 180.

пока она прыгала кверху и отряхивала свой пергаментный панцирь, лилии потухли и распались в пепел»<sup>339</sup>.

Описываемые фантастические события и удивительные превращения глубоко укоренены в своих мифических истоках. Такую имплицитную мифологичность мы наблюдаем опять же благодаря двуплановости гофмановских сказок, из-за сплетения реальности и фантастики, максимального взаимопроникновения чудесного и обыденного: в «Золотом горшке» тот же архивариус — огненный саламандр, добывающий огонь для сигары щелканьем пальцев, его курьер — попугай, торговка — ведьма (дочь пера дракона и свекловичного корня), бузинный куст — место обитания чудесных змей с голубыми глазами, оживающий дверной молоток. Иными словами, «за спиной» обыденных лиц, предметов, ситуаций обнаруживаются фантастические, мифические, колдовские силы из иного мира, а сами фантастические силы могут выступать в обыденном, сниженном, комическом виде, что мы уже рассматривали, исследуя мифологизацию обыденной жизни в произведениях Гофмана.

Вновь попробуем предположить, чем же обоснован выбор имен для героев новеллы и обратим свое внимание именно на мифических персонажей сказки.

Главные мифические герои – Фосфор и Лилия. Фосфор появляется в повествовании во время аллегорически описываемого рассвета, когда «солнце приняло долину в свое материнское лоно, взлелеяло и согрело ее в пламенных объятиях своих лучей» и «нежные цветочки ... нарядились в лучистые одежды», «тогда в долине показалось блестящее сияние: это был юноша Фосфор»<sup>340</sup>.

---

<sup>339</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 204.

<sup>340</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 162.



В древней Греции, Фосфор — (греч. светоносный), божество утренней зари, одно из прозвищ Венеры<sup>341</sup>. Как утреннюю звезду греки называли эту планету Эосфор, долгое время не зная, что это один и тот же небесный объект. В римской мифологии - это Люцифер, также олицетворяющий утреннюю звезду – планету Венеру. Люцифер считался сыном богини Эос и титана Астрея, почитавшимся греками также под именем Эосфор.

Таким образом, можно провести параллель «блестящего сияния» Фосфора с древнегреческим или древнеримским представлением о вышеупомянутом «светоносном» божестве, олицетворяющим утреннюю зарю/звезду. Интересно заметить, что в христианстве имя Люцифер стало одним из имен Сатаны. В Новом Завете, в Послании к Ефессянам (2:2) Апостол Павел указывает место обитания Сатаны: он «князь, господствующий в воздухе, дух, действующий ныне в сынах противления»<sup>342</sup>. И Фосфор у Гофмана является «могучим князем духов, которому служили стихийные духи»<sup>343</sup>, одним из которых был архивариус Линдгорст или огненный Саламандр.

Описание князя духов встречается не только непосредственно в мифовставке, но и в основной сюжетной линии, однако, им назван не Фосфор, а сам Линдгорст, стихийный дух, Саламандр: «Студент Ансельм осознал, что с ним говорил князь духов, который теперь удалился в свой кабинет для того, чтобы, вероятно, побеседовать с лучами - посланниками каких-нибудь планет – о том, что теперь должно случиться с ним и с прелестной Серпентиной»<sup>344</sup>.

При этом интересно заметить, что Гофман неоднократно касался общения человека с миром стихийных духов. Например, в сказке «Королевская невеста» господин Дапсель фон Цабельтау убежден в

<sup>341</sup>Мифологический словарь от А до Я. - <http://www.mify.org/dictionary/fosfor.htm>

<sup>342</sup> <http://www.otche.ru/bible/efes.htm>

<sup>343</sup>Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 162.

<sup>344</sup>Там же. S. 189.

существовании духов земли, воздуха, воды и огня, которые жаждут союза с человеком и появляются перед ним в цветке, пламени или стакане воды<sup>345</sup>.

Второй мифический персонаж – прекрасная огненная Лилия, в которую влюбился юноша Фосфор.

О лилиях было сложено множество историй, мифов и легенд. Издавна люди поклонялись лилии как одному из самых прекрасных созданий на земле. Даже пожелание благополучия звучало так: "Пусть твой путь будет усыпан розами и лилиями". Символ надежды в Древней Греции, мира и непорочности на Руси, а во Франции эти цветы обозначали милосердие, сострадание и правосудие. В Германии с лилией связано немало сказаний о загробной жизни. Она служит у немцев свидетельством преданности. Хотя лилии бывают разных оттенков, но именно белым цветам придается особый символический смысл.

Какого цвета была Лилия в произведении Гофмана сказать довольно сложно. Так как речь идет об «огненной лилии», есть вероятность того, что она могла быть красного цвета, как и те лилии, которые видел Ансельм в оранжерее у архивариуса.

О красной лилии рассказывают, что она поменяла цвет в ночь перед крестным страданием Христа. Когда Спаситель проходил по Гефсиманскому саду, то в знак сострадания и печали перед ним склонили головы все цветы, кроме лилии, которая хотела, чтобы он насладился ее красотой. Но когда страдальческий взор упал на нее, то румянец стыда за свою гордость в сравнении с его смирением разлился по ее лепесткам и остался навсегда<sup>346</sup>.

Е.П. Барановская и Н.Н Мисюров говорят о лилии как об «одном из концептуальных образов-символов в романтической культуре»<sup>347</sup>. Действительно, многие романтики обращались к образу этого цветка.

<sup>345</sup>Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков // Проблемы художественного метода. Рига, 1970. С. 179.

<sup>346</sup> <http://www.florets.ru/legendy-o-tsvetah/legendy-o-lilii.html>

<sup>347</sup> Барановская Е.П., Мисюров Н.Н. «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана как романтическая модификация платоновского мифа. Вестник Омского университета, 2003. №2. С. 67.

Например, Л. Тик в «Октавиане» писал о том, что лилия являлась божественным предметом поклонения<sup>348</sup>, а Новалис в «Генрихе фон Офтердингене» видел в склоненной лилии лик возлюбленной<sup>349</sup>.

Вероятно, что образ лилии вошел в романтическую культуру благодаря немецкому христианскому мистика Я. Беме. Он разделял историю человеческого рода на семь эпох, соответствующих вскрытию 7 апокалиптических печатей в Откровении Иоанна Богослова. Начало шестой эпохи было положено гибелью и воскрешением Христа, а ее конец был ознаменован полным «откровением Царства Божия», после чего наступала седьмая эпоха, знаменующая конец времен<sup>350</sup>. Шестую эпоху Я.Беме называет «эпохой лилии». Именно этот цветок стал для него символом надежды на духовное возрождение человечества<sup>351</sup>. Он писал: «Лилия цветет в горах и долинах, во всех уголках земли. Тот, кто ищет, тот найдет. Аминь»<sup>352</sup>. У Гофмана Лилия тоже олицетворяет обретение высшего смысла, является «видением священного созвучия всех существ»<sup>353</sup>, с которым Ансельм будет «жить вечно в высочайшем блаженстве»<sup>354</sup>, а ее золотые лучи знаменуют то, что «с верой и любовью познание вечно»<sup>355</sup>.

В финале сказки мы читаем о том, что Ансельм женится на зеленой змейке Серпентине и вместе с ней перебирается в сказочную, мифическую Атлантиду, т. е. опять же происходит перенос уже места действия мифа в реальность. Однако, именно ее «реальность», благодаря этому переносу, подвергается сомнению. Именно здесь развенчивается миф о возможности

<sup>348</sup> Tieck L. Schriften: Kaiser Octavianus. Reimer, 1828. S. 234.

<sup>349</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Berlin, 1802. S. 45.

<sup>350</sup> <http://www.pravenc.ru/text/149107.html> / Православная энциклопедия под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла./ Беме. Посл. обращение 07.11.15

<sup>351</sup> Wehr G. Jakob Böhme. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1971. S. 15

<sup>352</sup> Böhme J. Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden. Hrsg. v. Will-Erich Peuckert. B. 6: De signatura rerum oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen. Stuttgart. 1955-1961. S. 48.

<sup>353</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 213.

<sup>354</sup> Там же. S. 213.

<sup>355</sup> Там же. S. 213.

прекрасной любви, безоговорочного счастья и обладания несметными богатствами Атлантиды.

Автор в конце повествования скорбно завидует Ансельму, обретшему вечное счастье, а Линдгорст утешает его следующими словами: «Не жалуйтесь так! Разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете, вы там, по крайней мере, порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума? Разве блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»<sup>356</sup>! Поэт может уйти в царство поэзии, в Атлантиду, т. е., по существу, во внутренний мир, где человек свободен, как сама природа. Это вымышленный уход в вымышленный мир. Здесь сделан акцент на иллюзорность романтической мечты, на фактическую неосуществимость идеала в реальности, на то, что миф остается в действительности за пределами осуществимого. Миф остается только мифом.

### **Выводы:**

1. Главной целью романтиков было создание новой мифологии, стремление воссоздать миф по-новому. В мифе романтики видели возможность соединять вымысел и действительность, явное со скрытым, не делая при этом никаких разграничений. Миф был своеобразным усилением внутреннего смысла произведений и заложенных в них художественных образов.
2. Будучи синкретичной по своему характеру, обладая обобщенным, универсальным содержанием и являясь чувственным представлением, мифология для романтиков – первичный материал и необходимое условие художественного творчества.

---

<sup>356</sup> Hoffmann E. T. A. Der goldne Topf/Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 214.

3. Мифологизация обыденных явлений – стремление автора объяснить то или иное явление или объект действительности, переводя его в символ, отражённый в прошлых культурах. Согласно классификации функций мифологического подтекста, предложенной Н.О. Осиповой, у Гофмана мы сталкиваемся с аксиологической и эстетической функциями мифологического подтекста, при этом первая преобладает.
4. В произведениях Гофмана заметно противоборство (в основном на психологическом уровне) «Я» и «другого Я», которые находятся как бы в противоположных мирах, но при этом не враждуют между собой, а гармонично сосуществуют. Как в двойниках, так и в параллельных мирах (реальном и фантастическом) нет привычного противоборства добра и зла, какое мы привыкли видеть в таком литературном жанре как сказка.
5. В произведениях Гофмана мы неизменно сталкиваемся с введением фантастического элемента в описание реального мира, с некой «фантастикой обыденной жизни», которая разворачивается на основе максимального взаимопроникновения чудесного и обыденного. За ни чем ни примечательными, на первый взгляд, людьми, обыденными ситуациями и обыкновенными предметами скрываются чудесные, мифические силы из иного мира, или, напротив, фантастические силы выступают в приниженном, комическом виде.
6. Апеллирование Гофмана к мифу являлось важнейшим элементом, на котором Гофман строил свое повествование, создает свою новую мифологию. Гофман более всего уделял внимание «воссозданию глубинных мифо-синкретических структур мышления». В его произведениях мы сталкиваемся с тесным переплетением двух миров, мира реальности и мира фантастики, мира давно минувших времен и современности, с сосуществованием двух «Я» в одном человеке, будь то природные или «психологические» двойники, а также с измененными состояниями человека, такими как рассмотренные нами явления лунатизма, магнетизма, появления

привидений и механических людей. Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования также является важным элементом творчества писателя. Вставные квазимифологические рассказы не являются простым дополнением к основному повествованию, они представляют собой кульминационный момент новеллы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Движение немецкого романтизма представляло собой сложное явление, одной из главных идей которого было познание мира посредством искусства.

Художественное творчество понималось немецкими романтиками как акт божественного творения, а люди искусства – как особые существа, наделенные даром постижения сути мира.

В религиозной мысли романтизма можно выделить два направления. Первое из них было инициировано Шлейермахером с его пантеистическим пониманием религии. Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия, и в то же время послужило философским осознанием мистического чувства и привело к его утверждению в религиозном миропонимании. Другое представлено общей тенденцией позднего романтизма к ортодоксальному католицизму и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей.

В эпоху романтизма происходило становление особого религиозного мировоззрения, которое синтезировало в себе представления разных религиозных течений, веру в сверхъестественное и мистическое, представления различных мифологий и сказок. Основой романтической религиозности был скорее мистический компонент и любовь к сверхъестественному, нежели определенная конфессиональная принадлежность.

Гофман, как никто другой, воплотил в себе и в своих произведениях дух эпохи немецкого романтизма с её философско-религиозными исканиями и противоречиями и вобрал в себя тот непростой синтез, который существовал в то время.

Э.Т.А. Гофман, выросший в протестантской верующей семье, учившийся в протестантской школе, начал свою литературную деятельность

в католическом городе Бамберге, религиозные традиции которого он показал во многих своих произведениях. Гофман, безусловно, был там вдохновлен духом католицизма, но не столько в религиозном, сколько в эстетическом плане. И даже приняв во внимание существующую точку зрения, что он для заключения брака в сознательном возрасте перешел в католицизм (исторического подтверждения данному факту нет, однако, некоторые исследователи пишут о его религиозном обращении), мы можем утверждать, что писатель оставался чужд церковным, конфессиональным влечениям, которые, например, испытывали многие немецкие романтики, такие как Новалис, К.Брентано, Й. фон Айхендорф, Ф.Шлегель, Ф. Шеллинг, а также Л.Тик и В.Г. Вакенродер. Католицизм, как это видно по новеллам и романам Гофмана, часто был для него предметом крайне внимательного исследования, но без того, чтобы предмет заражал собою сколько-нибудь ощутимо и самого исследующего. Об этом также свидетельствуют пометки на полях дневника Гофмана, которые служат напоминанием о праздновании того или иного католического праздника, не требуя при этом от автора соблюдения церковной обрядности и традиций, что следует из записей, сделанных им в эти дни. Таким образом, мы можем сделать вывод, что, несмотря на то, что Гофман не является материалистом в философском понимании этого слова, в его внутреннем мире едва ли остается место для того, что называют традиционной религией или мистической практикой, какую бы форму они не принимали.

Как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях, посвященных творчеству Гофмана, тема религиозного мировоззрения писателя не являлась глубоким предметом анализа. Биографы писателя либо не затрагивали этот вопрос в своих трудах, либо утверждали, что религия не играла роли в его жизни.

Говорить о мировоззрении Гофмана как религиозного человека, возможно лишь в рамках романтического понимания религии и искусства,



которое в то время имело тенденцию обращения к мифологическим представлениям и едва ли имело ориентацию на христианскую догматику. Было бы ошибочно полагать, что Гофман отрицал религиозность как таковую и рассматривал ее поверхностно, как второстепенное в своей жизни. Несомненно, он не был практикующим христианином и не посещал регулярно церковь, даже несмотря на то, что периодически слушал католические мессы или принимал участие в их исполнении. Его религиозное кредо проявлялось редко, абстрактно и обосновано, что и следует ожидать от поэта. Оно было представлено в мифической или иронично-парадоксальной форме.

Гофман, как и большинство его предшественников по романтической школе, ищет идеалы не в религии, а в искусстве. Герои его произведений – музыканты, художники, поэты, которые посредством своего таланта и воображения творят новый мир, более совершенный, чем тот, где они обречены существовать повседневно.

При этом, как мы выяснили, это обожествление искусства касается не только литературных, но и в большей мере музыкальных изысканий Гофмана, который, посвятив музыке большую часть своей жизни, отдавал предпочтение жанрам духовной музыки, и не только как слушатель, но как композитор и исполнитель. Однако, для Гофмана духовная музыка вряд ли была связана непосредственно с религией и не являлась для него неким соединяющим мостом с чем-то божественным. Музыка божественна сама по себе. Здесь прослеживается рефлексия идей В. Г. Вакенродера, одного из ранних немецких романтиков, чьи взгляды оказали существенное влияние на формирование эстетической платформы романтизма и нашли свое отражение в трудах Э.Т.А. Гофмана. Согласно идеям Вакенродера и Гофмана музыка являлась обожествленным искусством, приравнивалась к религиозному таинству, в то время как вдохновение творца было тождественно истинной вере религиозного человека.

Эстетика и философия романтизма давали богатый материал для размышлений и художественных изысканий писателей того времени. Также окружение Гофмана и новейшие исследования того времени оказали огромное влияние на становление личности Гофмана как мыслителя, писателя и музыканта. Заметную роль в его творчестве сыграли натурфилософия Шеллинга, труды Новалиса, Тика, Вакенродера, Шлегелей, Фихте и других романтиков. Философские и эстетические идеи современников Э.Т.А. Гофмана были фундаментом его мировоззренческих установок, что отразилось на содержании художественных произведений писателя, несмотря на их самобытность и уникальность. В отличие от Ф. Шлегеля и Новалиса, но подобно Л. Тику, Гофман не занимался теорией искусства обособленно от своих художественных изысканий, он воплощал свои мысли относительно искусства непосредственно в своих произведениях. Философия романтизма также не была для него предметом отдельного исследования (несмотря на значимое влияние в силу эпохи, в которую он жил), за исключением работ Шеллинга, для которого Гофман невольно сделал исключение, скрупулезно изучая его труды. При этом натурфилософские суждения Шеллинга повлияли на мировоззрение писателя не только при написании художественных произведений, но и на некоторые суждения об искусстве в целом и музыке в частности. Изучение работ, посвященных сфере жуткого и явлениям магнетизма и сомнамбулизма (работы Шуберта, Месмера, Клуге, Рейля) привело Гофмана к мистическому осмыслению реальности.

Как художник и философ, он преемственно связан с йенскими романтиками и их осмыслением искусства как возможного источника преобразования мира. Он развивает в своих произведениях многие идеи Ф. Шлегеля и Новалиса, например, учение об универсальности искусства и концепцию романтической иронии.

Исходя из эстетической и философской доктрин эпохи романтизма, Гофман формулирует свою эстетико-философскую платформу, на которой строятся его художественные произведения. Несомненное влияние на взгляды и творчество Гофмана оказали также И. Кант и Г.Гегель. Писатель был хорошо знаком с их философскими системами, что отразилось в его произведениях и сказалось на его взглядах на проблему соотношения искусства и природы, назначения искусства, проблемы личности, нравственности и свободы, мотива безумия.

Одним из ведущих жанров в литературе позднего романтизма являлась литературная сказка, или фантастическая новелла. Любовь к этому жанру объяснялась в том числе убежденностью его представителей в способности именно сказок передавать таинственную суть бытия.

Благодаря тенденции немецких романтиков возвращения к немецкой старине в поисках религиозно-духовных оснований также возник интерес к мифологии. В мифе романтики видели возможность соединять вымысел и действительность, явное со скрытым, не делая при этом никаких разграничений.

Гофман же соединил в себе оба жанра – сказку и миф. При этом отличительной чертой рассказов писателя стало переплетение реальности, вообще не свойственной такому жанру как сказка, и фантастики.

Гофман определял миф как синтез реального и идеального, откуда возник интерес к мифологизации обыденной жизни. Мифологизацию обыденных явлений можно отметить, как стремление автора объяснить то или иное явление или объект действительности, переводя его в символ, отражённый в прошлых культурах. В произведениях Гофмана мы неизменно сталкиваемся с введением фантастического элемента в описание реального мира. До новелл Гофмана в литературе не было такого сплетения реальности и фантастики, проникновения мифических сюжетов и героев в описание реальных событий. Как мы уже определили, фантастика обыденной жизни

развертывается на основе максимального взаимопроникновения чудесного и обыденного. За ни чем не примечательными, на первый взгляд, людьми, обыденными ситуациями и обыкновенными предметами в произведениях Гофмана скрываются чудесные, мифические силы из иного мира, или, напротив, фантастические силы выступают в приниженном, комическом виде. Отсюда вытекает сквозящая через все его произведения тема дуализма. В новеллах Гофмана мы сталкиваемся с тесным переплетением двух миров, мира реальности и мира фантастики, мира давно минувших времен и современности, с сосуществованием двух «Я» в одном человеке, будь то природные или «психологические» двойники. Эта двойственность возникает из собственного мироощущения автора, который и сам вёл «двойную жизнь»: будучи человеком искусства, музыкантом, дирижером, писателем, он вынужден был состоять на ненавистной ему государственной службе.

Лейтмотив дуализма преследует писателя на протяжении всего творчества, ведь ему достаточно лишь заглянуть в себя, чтобы найти «другого».

При рассмотрении мифологического элемента в «Ночных рассказах» Гофмана, мы смогли заметить, что больше всего писателя интересовала «ночная сторона души», чему он и посвятил свой сборник. Здесь мы сталкиваемся с введением в ткань повествования описаний измененных состояний человека, таких как рассмотренные нами явления лунатизма, магнетизма, появления привидений и механических людей.

Особенное значение Гофман придавал магнетизму и появлению автоматов. Эти увлечения писателя были продиктованы ему временем: оба явления были крайне распространены на рубеже 17 и 18 веков.

На основе выделенных исследователями мифа видов мифологизма и упомянутых нами явлений дуализма (миров, времен и героев) и «оборотничества» (измененные состояния – сомнамбулизм, магнетизм, появление привидений и автоматов), мы сделали вывод, что Гофман более

всего уделял внимание «воссозданию глубинных мифо-синкретических структур мышления».

Миф в эпоху романтизма был своеобразным усилением внутреннего смысла произведений и заложенных в них художественных образов. При рассмотрении интертекстуальных квазимифологических рассказов Гофмана мы пришли к выводу, что события основной сюжетной линии сказки (фантастической новеллы) как бы воспроизводят или продолжают «мифические» события, а действующие лица сказки являются перевоплощениями героев этих «мифов». Таким образом, вставные квазимифологические рассказы не являются простым дополнением к основному повествованию и не носят лишь развлекательный характер, более того, они могут представлять и представляют собой кульминационный момент новеллы. При этом в мифологических вставках Гофман свободно использует и деформирует некоторые имена, образы и ситуации греческой, германской и скандинавской мифологии, соединяя их с плодами собственной фантазии.

Мифотворчество Гофмана было абсолютно нетрадиционным и персональным, но при этом ему, как пишет К. Негус, удалось осуществить мечту Ф. Шлегеля о «новой мифологии» как первоисточке и центральном пункте поэзии.

Через призму творчества Гофмана мы смогли рассмотреть основные тенденции религиозно-философского и мифологического сознания, которые господствовали в немецком романтизме, и понять, как именно идеи того времени нашли свое отражение в произведениях этого великого немецкого романтика.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

### *Источники:*

### *Сочинения Э.Т.А.Гофмана:*

1. Hoffmann E.T.A. Ausgewählte Werke. Berlin: Directmedia Publising GmbH, 1998.
2. Hoffmann E.T.A. Briefwechsel. Hrsg. Von Friedrich Schnap. Bd. 1-3. München: Winkler 1967-69.
3. Hoffmann E. T. A. Die Bergwerke Zu Falun; Der Artushof. Verlag: Philipp Reclam Jun. Verlag, Stuttgart. 1966.
4. Hoffmann E. T. A. Die Serapionsbrüder. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013.
5. Hoffmann E.T.A. Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 1985.
6. Hoffmann E. T. A. Fantasiestücke in Callots Manier. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013.
7. Hoffmann E.T.A. Klein Zaches. Aufbau-Verlag, 1976.
8. Hoffman, E. T. A.: Kreisleriana. 1. Band. Eingeleitet von Hans Mayer. Berlin: Aufbau – Verlag 1958. S. 133 – 598.
9. Hoffmann E.T.A. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Herausgeben von Klaus Guenzel. Verlag der Nation Berlin. 1976.
10. Hoffmann E.T.A. Letzte Erzählungen. Vollständige Ausgabe. Jazzybee Verlag. 2012. Hoffmann E. T. A. Nachtstücke. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013.
11. Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Berlin, Jazzybee Verlag, 2012.

12. Hoffmann E. T. A. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971.
13. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 8-ми т. (Т. 1 – перевод Бекетовой М., Т.2 – перевод Соколовского А.) СПб., 1896—1899.
14. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6-ти т. (Т.1. –перевод Шлапоберской С.Е) - М.: Худож.лит., 1991.

***Иные источники:***

1. Гегель Г. Сочинения. Т. XII. М.: Соцэкгиз, 1938.
2. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Том 3. Философия духа. М.: Мысль, 1977.
3. Гегель Г. Эстетика/[пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. М.: Искусство, 1968.
4. Гейне Г. Романтическая школа//Собр. Соч. в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958, Т. 6.
5. Гейне Г., Собр. соч. в 10-ти томах. Гослитиздат, М. 1958.
6. Кант И. Сочинения : в 6 т. М. : Мысль, 1966.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
8. Новалис. Фрагменты //Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н.Я.Берковского. Л.: Лениздат, 1934.
9. Стурлусон С. Младшая Эдда. Под. ред. О.А. Смирницкой и М.И. Стеблин-Каминского. Л. : Наука, 1970.
10. Тора. Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «сончино». Москва: Мосты культуры, 2008.
11. Фихте И. Г. Наставление к блаженной жизни, или также учение о религии //Фихте И. Г. Сочинения. СПб. : Наука, 2008.
12. Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе [Текст] : соч.: в 2 т. / Ф. В. Шеллинг. - М., 1989
13. Шеллинг Ф.В. Философия искусства Ф.В. Шеллинг. М.: Мысль, 1999.

14. Шеллинг Ф.В. Философские письма о догматизме и критицизме // Сочинения: в 2-х т. Т.1., М.: Мысль, 1987.
15. Шлегель Ф. Идеи./Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика.: В 2т. М.: Искусство, 1983.
16. Шлегель Ф. Разговор о поэзии. / Шлегель Ф.// Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.: Изд. Моск. университета, 1980.
17. Шлегель Ф. Философия жизни Ф. Шлегель //Эстетика. Философия. Критика.: В 2т. М.: Искусство, 1983.
18. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. М.-К.: REFL-book; ИСА, 1994.
19. Böhme J. Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden. Hrsg. v. Will-Erich Peuckert. B. 6: De signatura rerum oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen. Stuttgart. 1955-1961.
20. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Zürich: Verlag der Züricher Bibel beim Theologischen Verlag Zürich, 2007.
21. Eichendorff J., Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Neue Gesamtausgabe. München. 1958.
22. Mesmer F.A, "Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen", Herausgegeben von Dr. Karl Christian Wolfart, Berlin, 1814.
23. Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Berlin, 1802.
24. Novalis. Lehrlinge zu Sais. Schriften. Bd.4. Darmstadt, 1975.
25. Schleiermacher F. Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Berlin, 1799.
26. Schlegel F. Über die Philosophie. An Dorothea. Werke. Bd.2. Berlin, 1969.



27. Schlegel A.W. Deutsche Ritter-Mythologie/ A.Schlegel // Mittelalterrezeption: Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in deutscher Romantik / Hrsg. von Gerard Kozierek. Tübingen, 1977.
28. Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. [Hrsg. von Jakob Minor]. Erster Teil (1801 – 1802): Die Kunstlehre. Heilbronn: Henninger 1884.
29. Tieck L. Schriften: Kaiser Octavianus. Reimer, 1828.
30. Varnhagen R. Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Bd. 3. Berlin, 1834.
31. Wackenroder, W.H./ Tieck, L.: Herzergiessungen eines kunstliebenden. Klosterbruders. Federmann Verlag München, 1949.
32. Wackenroder W. H. Werke und Briefe. Hrsg. von Fr v. der Leyen. Bd 2. Jena, 1910.

***Источники в сети Интернет:***

33. Дневник Э.Т.А. Гофмана - <http://etagofman.narod.ru/2.10.1803.html>
34. Кант И. Критика способности суждения. § 48  
<http://iakovlev.org/zip/kant3.pdf>

**Словари и энциклопедии:**

35. Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.—М.: Сов. энциклопедия, 1987.
36. Малый энциклопедический словарь. Т. 2 Вып. 4: Почва — Уссоп. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909.
37. Мифологический словарь/Гл.ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990.
38. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах/ Под ред. С.А. Токарева, М.: Советская энциклопедия, 1982.

39. Новейший философский словарь: 2-е изд-е. Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001.
40. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzler Verlagsbuchhandlung 1990.
41. Kohlschmidt, W. - Mohr, W.: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 3. Band (P – Sk). Berlin : Walter de Gruyter 1977.

### ***Исследования:***

#### ***Книги:***

42. Аркан Ю.Л. Очерки социальной философии романтизма. СПб.: Наука, 2003.
43. Баландин Р.К., Сто великих гениев. М.: Вече, 2004.
44. Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994.
45. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. 523с.
46. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001.
47. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2002.
48. Бонвеч Б., Галактионов Ю. История Германии. С древнейших времен до создания Германской империи. Т.1. Москва (КДУ), 2008.
49. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005.
50. Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков // Проблемы художественного метода. Рига: Уч. зап. Латв.ГУ, 1970.

51. Бычков В. В., Эстетика. – М., 2004.
52. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
53. Ветчинов К., «Похождения Гофмана – следователя полиции, государственного советника, композитора, художника и писателя.» Пущино, «Фотон-век», 2009.
54. Виткоп-Менардо Г., Э.Т.А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций), «Урал LTD», 1999.
55. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978.
56. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.
57. Гроссе К. Гений: Из записок маркиза К\* фон Г\*\* / Пер. с нем. С.С. Шик.М.: Ладомир; Наука, 2009.
58. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. М.: Рольф, 2001.
59. Жирмунский В.М.. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996.
60. Жирмунский В.М., Религиозное отречение в истории романтизма, М.: Наука, 1919.
61. Каган М. С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1997.
62. Калинин Л.А. Э. Т. А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма: монография; Балт. федер. ун-т им. И. Канта. - Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012.
63. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. /Корнилова Е. Н. М.: МГУ, 2002.
64. Кузнецов В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII — начала XIX века: Учеб. пособие для ун-тов. — М.: Высшая школа, 1989.
65. Ледбитер Ч. По ту сторону смерти. М.: Амрита-Русь., 2004 г.

66. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Авт вступ ст А. А. Тахо-Годи. — М.: Политиздат, 1991.
67. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура / Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000.
68. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
69. Марков Б.В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. СПб: Владимир Даль, 2005.
70. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.
71. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Русская и советская наука о мифотворчестве. М.: Наук, 1976.
72. Найдыш В.М. Мифология. М.: КНОРУС, 2010.
73. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М.: Высшая школа, 1978.
74. Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. М.: Мысль, 1966.
75. Перов Ю.В. Лекции по истории классической немецкой философии. СПб.: Наука, 2010.
76. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002.
77. Сафрански Р. Гофман / Пер. с нем., вступ. ст., примеч. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005.
78. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. М. : Прогресс: Культура, 1995.
79. Фарман И.П. Воображение в структуре познания. М., 1994.
80. Философия религии. Под ред. М.М.Шахнович. Учебник для академического бакалавриата. М. Юрайт. 2015
81. Фодор Н. Меж двух миров. М.: «Айрис», 2005.

82. Шелли П. Б. Полн. собр. соч. СПб., 1907.
83. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм / Пер. с лат. Цветков Н.; Предисл. Лозинский С. М., 1932.
84. Abrams M. H. Spiegel und Lampe: Romantische Theorie und die Tradition der Kritik. Übersetzt und eingeleitet von Lore Iser. Wilhelm Fink Verlag, München 1978.
85. Bastian M.N. Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg: Tectum, 2005.
86. Bohrer K.H. Die Kritik der Romantik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
87. Bridgwater P. The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective. Amsterdam/NewYork, NY, 2013.
88. Dahmen H. E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929. 86 S.
89. Ettelt W. E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch. Königshausen u. Neumann, 1981. 143 S.
90. Fischer E. Ursprung und Wesen der Romantik. Frankfurt a. M.: Siedler, 1986.
91. Gendolla P. Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. H. und Villiers de l'Isle. Marburg: Guttandin u. Hoppe 1980. 260 S.
92. Gonschoreck S. Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns, Duisburg, Essen, 2008, 272 S.
93. Grahl-Mogelin W. Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns. Universität zu Greifswald. 1914. 133 S.
94. Gubbins P.P. An Examination of the Mythology in the Märchen of E.T.A. H. (Masch.) Diss. Queen's Univ. at Kingston (Canada) 1978.
95. Helmke U. E.T.A. H. Lebensbericht mit Bildern u. Dokumenten. Kassel: Wenderoth (1975). 180 S.

96. Hubbard J. R. The Myth of the Hero in E.T.A. H. The Christian Adventure of Medardus and the Musical Adventure of Kapellmeister Johannes Kreisler. Diss. Michigan State Univ. East Lansing 1971.
97. Kleßmann E. Die deutsche Romantik. Köln: DuMont 1979.
98. Kleßmann E. E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1988.
99. Klussmann P.G., Gruber B., Plumpe G., Romantik und Ästhetizismus. Königshausen & Neumann, 1999.
100. Köhler R. Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klostbruders“ und den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990.
101. Köpke R. L.Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig, 1855.
102. Kreplin D. Das Automaten-Motiv bei E.T.A. H. (Maschinenschr. verf.) Phil. Diss. Bonn 1957. III, 126 S.
103. Kückler P. Allegorie und Mythos in E.T.A. H.s „Prinzessin Brambilla“. Berlin: 1986. 141 S.
104. Kückler P. Implosion des Bewußtseins. Allegorie und Mythos in E.T.A. H.s Märchenerzählungen. Frankfurt/Main u. a.: Lang 1989. Diss.: Freie Univ. Berlin 1989.
105. Matt P. Die Augen der Automaten. E.T.A. H.s Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. – Tübingen: Niemeyer 1971. 192 S.
106. Negus K. E.T.A. H.s Other World, the romantic author and his „new mythology“. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1965. 183 S.
107. Péju P. L'ombre de soi-même. E.T.A. H. une biographie. Paris: Phébus 1992.
108. Safranski, Rüdiger: E.T.A. H. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien: Hanser 1984.

109. Schaukal R. E.T.A. Hoffmann, sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Zürich. 1923. 309 S.
110. Schnapp F. E.T.A. H. in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. E. Sammlung. – München: Winkler (1974). 964 S.
111. Segebrecht W. 'E. T. A. Hoffmann and English Literature', in Theodore G. Gish ed., Deutsche Romantik und English Romanticism, Munich: 1984.
112. Slockower H., Mythopoesis, Detroit, 1970.
113. Steinecke H. E.T.A. Hoffmann: deutsche Romantik im europäischen Kontext. Erich Schmidt Verlag GmbH, 1994.
114. Sucher P. Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann; Paris: F. Alcan, 1912.
115. Wawrzyn L. Der Automaten-Mensch. E.T.A. H.s Erzählung vom „Sandmann“. Berlin: Wagenbach (1976). 155 S.
116. Wehr G. Jakob Böhme. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1971.
117. Weisend A.S. Poetry, nature and science. Romantic nature philosophy in the works of Novalis and E.T.A. H. Diss.: The Ohio State Univ. Columbus 1994.
118. Wittkop-Ménardeau G. E.T.A. H. in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. 1966. 189 S.
119. Wright T. Narratives of Sorcery and Magic. New York, 1852.

***Статьи:***

120. Асмус В.Ф. В защиту вымысла // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 30-45.
121. Аствацатуров А.Г. Демония бессознательного в новелле Гофмана "Песочный человек" // Вестник института иностранных языков. СПб., 2002.
122. Аствацатуров А.Г. Феномен бессознательного в романе Э.Т.А. Гофмана "Эликсиры сатаны" // Преломления. Вып. 2. СПб., 2003.

123. Барановская Е.П., Мисюров Н.Н. «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана как романтическая модификация платоновского мифа. Вестник Омского университета, 2003. №2. С. 66–68.
124. Бент М.И. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград: Кн. изд-во, 1994.
125. Берковский Н.Я. Гофман: [О жизни, главных темах творчества и влиянии Гофмана на мировую литературу] // Статьи и лекции по зарубежной литературе. — СПб.: Азбука-классика, 2002.
126. Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма// Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: ОГИЗ, 1934.
127. Берновская Н.М. Об иронии Гофмана//Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. Издательство «Наука», 1982.
128. Бэлза И. Чудный гений: [Гофман и музыка] // Гофман Э.Т.А. Крейсериана; Новеллы. — М.: Музыка, 1990.
129. Вюнанбурже Ж. Ж. Принципы мифопоэтического воображения. Издательство: М., Директ-Медиа, 2010.
130. Габитова Р.М. Эстетика немецкого романтизма //История эстетической мысли. – М.: Искусство, 1985. Т. 3. – С. 56-83.
131. Гильманов В. Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» //В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.
132. Грешных В.И. Художественная проза немецких романтиков: Формы выражения духа. Автореферат. 2003.
133. Григоренко А. Ю. Немецкая классическая философия как теоретический источник современного религиоведения // Религия. Церковь. Общество. Исследования и публикации по теологии и религии.— Колбино: Теологический Институт Евангелическо-лютеранской Церкви Ингрии на территории России, 2012. — № 1. — С. 12-21.



134. Гронская О.Н. Миф в поэтической системе сказки Э.Т.А. Гофмана // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. - Пермь, 1993. - С. 18-26.
135. Гугнин А. Фантастическая реальность Э.Т.А.Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок; Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. — М.: Дет. лит., 2002. — С. 5-22.
136. Гулыга А.В. Философское наследие Шеллинга //Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т.: Т. 1., М.: Мысль, 1987.
137. Дмитриев А.С. Проблемы йенского романтизма. М, Издательство московского университета. 1975.
138. Дмитриев А.С. Теория западно-европейского романтизма А.С. Дмитриев II Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М.: Издательство московского университета, 1980. 5-43.
139. Дмитриев А. С. Предисловие // Избранная проза немецких романтиков. М.,1979.Т.1.С.3-30.
140. Дудова Л. Гофман, Эрнст Теодор Амадей // Зарубежные писатели: Биобиблиогр. словарь: В 2 ч.: Ч. 1. — М.: Дрофа, 2003. — С. 312-321.
141. Евлампиев И.И. Философская революция Иммануила Канта и ее историческое значение (вступительная статья) // Кант И. Критика чистого разума. – М., 2007. С. 3–22.
142. Жирмунская Н.А. Э.Т.А. Гофман. Новеллы. // Вступительная статья. Новеллы Э.Т.А. Гофмана в сегодняшнем мире. Лениздат. 1990.
143. Каверин В. Речь к столетию со дня смерти Э.Т.А.Гофмана // Серапионовы братья: Э.Т.А.Гофман. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология. — М.: Высш. шк., 1994. С. 684-686.
144. Карабегова Е.В. Об одной династии сказочных королей: от Оберона к Офиоху // Филология в системе университетского образования. Материалы межвузовской научной конференции. М.: Издательство УРАО, 2000. С. 79 – 82.

145. Карабегова Е.В. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994.
146. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Вступ.ст. в кн.: Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. - В 6т., Т 1. - М.: Художественная литература, 1991. - С. 3-25.
147. Кожин В. Размышления о русской литературе / В. Кожин. – М., 1991. С. 408-433.
148. Козлова Г.А. Фантазмы Гофмана и западноевропейская философия. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сборник научных статей / Г.А. Козлова. – Армавир: РИО АГПА, 2011.
149. Лаптева И.В. Измененные состояния сознания в художественном творчестве. Россия, г. Саранск, ГОУВПО «МГУ имени Н. П. Огарева».2005.
150. Лаптева И.В. Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. Вестник томского государственного университета. № 308. 2008.
151. Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV. Тыняновские чтения. Рига, 1990.
152. Мелетинский Е.М. Скандинавская мифология как система//Труды по знаковым системам, VII. Памяти Петра Григорьевича Богатырева. Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 38-51.
153. Милосердова Е. В. Puppen als Menschen und Menschen als Puppen // Das Wort. Germanistisches Jahrbuch. - Moskau: DAAD, 1996. S. 64-66.
154. Миримский И.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Статьи о классиках. - М., 1966.
155. Мокеева Г. И. "Золотой горшок" Э.Т.А. Гофмана как романтический миф о приобщении к священной гармонии мироздания [Текст] / Г. Мокеева. - В кн.: Балтийский филологический курьер. Калининград, 2007. №6. С. 35-50
156. Осипова Н.О. Творчество Марины Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века/Вят. гос. пед. Ун-т. – Киров: ВГПУ.2000.

157. Панкова Е.А. «Новое средневековье» в эстетике немецкого романтизма. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005, № 2.
158. Панкова Е. С. Принцип двоемирия в романтической сказке «Золотой горшок» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе М., 1979.
159. Пискунова С. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Энциклопедия для детей: Т. 15: Всемирная литература: Ч. 2: XIX и XX века. — М.: Аванта+, 2001.
160. Прилуцкий А.М. Семиотическое пространство религиозного дискурса как предмет религиоведческого исследования. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Санкт-Петербург. 2008.
161. Прилуцкий А.М. Теофания в мире и в дискурсе. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Выпуск № 2 / том 15 / 2014.
162. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и интуиция: наследие романтиков. Препринт WP6 /2003/06 — М.: ГУ ВШЭ, 2003.
163. Скобелев А.В. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес») // Художественный мир Э.Т.А.Гофмана. М., 1982.
164. Токарева Г.А.. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации// Материалы ежегодной научной конференции. Петропавловск-Камчатский, 2004.
165. Тураев С. В. Гофман // История всемирной литературы. Т. 6. М.: Наука, 1989.
166. Фодор Н. Меж двух миров. М.: «Айрис», 2005.
167. Франк С. Личность и мировоззрение Фр.Шлейермахера // Фридрих Шлейермахер. Речи о религии к образованным людям ее презирующим. Монологи. М.: Изд-во МГУ, 1994.

168. Фюман Ф. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер // Встреча: Повести и эссе писателей ГДР об эпохе «Бури и натиска» и романтизма. М., 1983. С. 419-434.
169. Харитонов М. Сказки и жизнь Гофмана: Предисловие // Гофман Э.Т.А. Маленький Цахес по прозвищу Циннобер. — Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1984. С. 5-16/
170. Художественный мир Э.Т.А.Гофмана: [Сб. статей]. — М.: Наука, 1982
171. Цвейг С. Э.Т.А.Гофман: Предисловие к французскому изданию «Принцессы Брамбиллы» // Цвейг С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Библиосфера, 1997. Т. 9. С. 400-402.
172. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. М.: Изд-во МГУ, 1997.
173. Шабуров Н.В. Поймандр Гермеса Трисмегиста // Урания № 4, 1993. - С. 47-54.
174. Шахнович М.М. Современная наука о религии и наследие И.Канта//Вопросы религии и религиоведения. Вып. II. / Сост. В. В. Шмидт, И. Н. Яблоков. М.: ИД «МедиаПром», 2010. С. 91–101.
175. Шахнович М.М. Кант и современная *Religionswissenschaft* /Актуальность Канта. Сб. статей / Отв. ред. Д.Н.Разеев. Изд-во СПбГУ, 2005.С. 85-91.
176. Aesthetik von Schelling in Wuerzburg. 1804.
177. Barkhoff J. Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. H. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hg. von J.Zimmermann. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 269-283.
178. Boie B. Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: GQu 54(1981), S. 284-297.

179. Bollnow O.F. Der „Goldene Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A. Hs. Sammlung 6, 1951, S. 203-216.
180. Brandstetter G. Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in
181. E.T.A. H.s „Rat Krespel“. In: Offenbach, 1988, S. 15-38.
182. Daemmrich, H.S.: Fragwürdige Utopie: E.T.A. H.s *geschichtsphilosophische* Position. – In: Nr. 24, S. 503-514.
183. Dumont A. Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. H.s „Elixiere des Teufels“. In: ZfG 1 (1991), S. 37-48.
184. Ettelt W.: Philosophische Motive im dichterischen Werk E.T.A. H.s. – In: MHG. 25 (1979) S. 31-45.
185. Frischmann B. Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla, Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie. In: Colloquia Germanica 38 (2005), S. 93-123.
186. Gendolla P. Der tödliche Blick der Automaten. Künstliche Gestalten bei E.T.A. H. In: Quarber Merkur 19 (1981), Nr, 2, S. 37-63.
187. Holzhausen H.D. Jacob Böhme und E.T.A. H. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität H.s aus Anlaß des E.T.A. H.-Buches von Eckart Kleßmann. In: MHG 34 (1988), S. 1-10.
188. Horn W. Über das Komische im Schauerroman. E.T.A. Hoffmanns Elixiere des Teufels und ihre Beziehungen zur englischen Literatur'. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Jg. 78, Nr. 146, 1923. S. 153-163.
189. Kohlenbach M. Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. H. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hg. von Nicholas Saul. München 1991, S. 209-233.
190. Kovach, T.A. Mythic structure in E.T.A. H.'s „Das Fräulein von Scuderi“. A case study in „romantic realism“. In: Sprache und Literatur. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981, S. 121-127.

191. Krämer J. Die Bedeutung von E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik für Richard Wagner. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 22. 2014. S. 98-113.
192. Küpper A. Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken“. E.T.A. Hoffmanns Nachtstück Ignaz Denner als poetologische Erzählung. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 21. 2013. S. 21-41.
193. Merkl H. Der paralyisierte Engel. Zur Erkundung der Automatenliebe in E.T.A. H.s Erzählung „Der Sandmann“. In: WW 38 (1988), S. 187-199.
194. Monti C. „Naturwissenschaft“ e „Naturphilosophie“ nel prospettivismo di E.T.A. H. [„Naturwissenschaft“ und „Naturphilosophie“ aus der Sicht H.s, ital.]. In: Istituto Universitario Orientale, (Napoli), Annali/Sezione Germanica. N. S. 3 (1993), Nr. 1/3, S. 161-172.
195. Mühlher R. Liebestod und Spiegelmythe in H.s Märchen „Der goldene Topf“. In: Mühlher, Dichtung der Krise. – Wien 1951. S. 21-56.
196. Müller I. Den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist“: E.T.A. Hoffmanns Ästhetik des Strophenliedes im Kontext von zeitgenössischer Liedästhetik und romantischer Universalität. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 22. 2014. S.78-97.
197. Müller-Funk W. E.T.A. H.s Erzählung „Der Magnetiseur“, ein poetisches Lehrstück zwischen Dämonisierung und neuzeitlicher Wissenschaftskritik. Im Auftrag [...] hg. von Heinz Schott. Stuttgart 1985, S.200-214.
198. Negus K. E.T.A. H.s „Der goldene Topf“: its romantic myth. Germanic Review 34 (1959) S. 262-275.

199. Nehring W. Gothic Novel und Schauerroman - Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 36-47.
200. Nehring, Wolfgang: E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk. Ein Modell und seine Variationen, in: ZfdPh 95 (1976), Sonderheft E. T. A. Hoffmann, S. 3-24.
201. Nettesheim J. E.T.A. H.s Phantasiestück „Der Magnetiseur“, ein Beitrag zum Problem „Wissenschaft“ und Dichtung. – In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. N.F. der Chronik. Bd. 71 (1967) S. 113-127.
202. Neunzig H.A. E.T.A. H. In: H.A. N.: Lebensläufe der deutschen Romantik. Schriftsteller. München 1986, S. 125-163.
203. O'Brien W.A. E.T.A. H.'s critique of idealism: Psychology, allegory and philosophy in „Die Automate“. In: Euphorion 83 (1989), S. 369-409.
204. Olbrich A. E.T.A. Hoffmanns literaturkritische Rezeption 1814–1822. Abdruck der Quellen (Teil 3). . E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Band 21. 2013. S. 77-125.
205. Passage C.E. “E. T. A. Hoffmann's The Devil's Elixirs: A Flawed Masterpiece. In: Journal of English and Germanic philology 75 (1976). S. 531 – 545.
206. Pfeiffer-Belli, W.: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 34.,1933.
207. Romero C.Z., C. M.G. Lewis' The Monk and E.T.A. Hoffmann's Die Elixiere des Teufels. Two versions of the Gothic. Neophilologus 63, Volume 63, Issue 4, 1979, pp. 574-582.
208. Saul N. Prediger aus der neuen romantischen Clique. Königshausen & Neumann, 1999.
209. Schrey D.: Mythos und Geschichte bei Johann Arnold Kanne und in der romantischen Mythologie, Tübingen, 1969.
210. Segebrecht W. E.T.A. H. Eine Skizze seines Lebens. 1996, S. 9-20.

211. Segebrecht W., 'E. T. A. Hoffmann and English Literature', in Theodore G. Gish ed., *Deutsche Romantik und English Romanticism* (Munich: 1984), pp. 52–66.
212. Smith A. B. Variations of a Mythical Theme: H. [Die Bergwerke zu Falun], Gautier, Queneau and the Imagery of Mining. – In: *Neophilologus* 63 (1979) S. 179- 186.
213. Steinecke H. Ernst Theodor Amadeus H. In: *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Hg. von G.E. Grimm und F.R. Max. Bd. 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart 1989, S. 89-105.
214. Vietta S. Das Automatenmotiv und die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. H.s. – In: *MHG*. 26 (1980) S. 25-33.
215. Weinholz G. H.s Erzählung „Die Automate“. Eine Kritik an einseitiger naturwissenschaftlich-technischer Weltsicht vor 200 Jahren. Essen: Die Blaue Eule 1991. B.8. 74 S.

***Интернет-ресурсы:***

216. Жаринов Е.В. Романтическая “массовая беллетристика” и протестантский провиденциализм.  
[http://www.samopiska.ru/main\\_dsp.php?top\\_id=1150](http://www.samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1150)(посл. обращение 02.05.13)
217. Катехизис католической церкви.  
<http://krotov.info/acts/20/2vatican/0385.html> (посл. обращение 03.10.14)
218. Легенды о лилии.  
<http://www.florets.ru/legendy-o-tsvetah/legendy-o-lilii.html> (посл. обращение 15.06.13)
219. Лунатизм.  
<http://www.beenergy.ru/health/52463-lunatism.-chto-s-jetim-delat.html> (посл. обращение 02.09.13)



220. Послание к Ефесянам святого апостола Павла.

<http://www.otche.ru/bible/efes.htm> (посл. обращение 05.06.13)

221. Старшая Эдда. Прорицание Вёльвы.

<http://www.fbit.ru/free/myth/texty/sedda/volusp.htm> (посл. обращение 10.08.13)