

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра немецкой филологии

**НЕМЕЦКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА КАК ОСОБЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР**

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Рябкова Анна Игоревна
студент 411 группы

Подпись

Квалификационная работа
допущена к защите:

Научный руководитель:
Пестова Наталья Васильевна
док. фил. наук, профессор

Руководитель ОПОП
44.03.01 – Педагогическое образование

Подпись

Профиль: иностранный язык (немецкий)

« ____ » _____ 2016 г

Зав. кафедрой

« ____ » _____ 2016 г

Екатеринбург 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ ЖАНРА.....	5
1.1. Жанровая характеристика малой прозы.....	5
1.1.1. Рассказ.....	6
1.1.2. Очерк.....	7
1.1.3. Новелла.....	8
1.2. Новеллистика немецкого романтизма.....	9
1.3. Теоретическая база исследования немецкого романтизма.....	12
1.4. Характеристика методики лингвистического и литературоведческого исследования.....	21
Выводы по главе 1.....	24
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НОВЕЛЛ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА.....	25
2.1. Жанровая принадлежность и план содержания.....	25
2.2. Сюжет и композиция.....	28
2.3. Художественная речь. Словесный образ повествователя.....	32
2.4. Художественные детали (портрет, пейзаж, мир вещей).....	36
2.4.1. Сопоставительный анализ художественных деталей в новеллах «Белокурый Экберт» и «Руненберг» Л.Тика.....	40
2.5. Художественное время и пространство (хронотоп).....	56
Выводы по главе 2.....	59
Заключение.....	61
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	63

Введение

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию немецкой романтической новеллы.

Актуальность данного исследования обусловлена научным интересом к литературе немецкого романтизма со стороны литературоведов, исследующих истоки модернизма и постмодернизма, т.е. тех тенденций в литературе, которые определили ее важнейшие современные черты. Пристальное внимание к немецкой романтической новелле вызвано современным антропоцентрическим подходом к изучению языка и литературы.

Объектом нашего исследования служит немецкая романтическая новелла. Одними из таких произведений являются «Белокурый Экберт» («*Der blonde Eckbert*», 1796), «Руненберг» («*Der Runenberg*», 1802) Л.Тика, «Удивительная история Петера Шлемиля» («*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*», 1814) А. фон Шамиссо, «Одержимый инвалид в форте Ратоно» («*Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*», 1818) А. фон Арнима и «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» («*Klein Zaches genannt Zinnober*», 1819) Э.Т.А.Гофмана, которые составляют **материал** данного исследования.

Предметом исследования является жанровая характеристика немецкой романтической новеллы.

Цель нашей работы – охарактеризовать немецкую романтическую новеллу и провести филологический анализ выбранных произведений.

Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Рассмотреть теоретическую базу исследования немецкого романтизма.
2. Выявить особенности немецкой романтической новеллы и объяснить, почему она называется особым литературным жанром.
3. Охарактеризовать методику лингвистического и литературоведческого исследования.
4. Провести филологический анализ пяти новелл.

5. Сопоставить результаты анализа новелл.
6. Сопоставить результаты с поставленной целью исследования.

Методы исследования:

1. Теоретический анализ и обобщение научной литературы;
2. Филологический анализ, который включает в себя:
 - литературоведческий анализ;
 - лингвистический анализ.
3. Герменевтический метод.
4. Сравнительно-сопоставительный метод.

Научная новизна данного исследования заключается в том, каким образом классики немецкого романтизма Л.Тик, А. фон Шамиссо, А. фон Арним и Э.Т.А.Гофман, учитывая историческую поэтику жанра, связали в осмыслении событий своих сказок романтическую философию, сказочный оригинальный вымысел и мифологические мотивы.

Теоретической значимостью исследования является описание особенностей немецкой романтической новеллы и представление теоретической базы немецкого романтизма.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования результатов данного исследования в дальнейшей разработке проблем новеллы в немецком романтизме, а также в семинарах по курсам зарубежной литературы и литературоведения.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в форме доклада на VIII международной студенческой научно-практической конференции «Актуальные проблемы лингвистики и методики» в УрГПУ (2016 г.).

Структура работы. Данная работа состоит из введения, теоретической и практической глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ ЖАНРА

1.1. Жанровая характеристика малой прозы

Жанр (от франц. *genre* – род, вид) – форма, в которой проявляются основные роды литературы в их разновидности. Так, например, к эпическим жанрам относятся роман, повесть, рассказ и др.; к лирическим – элегия, сонет и др.; к лиро-эпическим – баллада, поэма и др.; к драматическим: трагедия, комедия, драма [Тамарченко 2001: 3].

Все литературные тексты принято делить на три группы в соответствии с родами литературы. К лирике, эпосу и драме относят разные литературные жанры.

Эпос (от греч. *epos* – слово, повествование, рассказ) – изобразительный род литературы, основу которого составляет повествование, а целью является объективное изображение человеческой личности во взаимодействии с другими людьми, событиями, миром. Эпические жанры отражают жизнь подробно, с разных сторон, обычно в виде детального повествования о человеке, о его судьбе, а также событиях, которые связаны с ним [Там же: 8].

К эпосу традиционно относятся:

- 1) Малые прозаические формы:
 - рассказ;
 - очерк;
 - новелла.
- 2) Средние прозаические формы:
 - повесть;
 - путешествие.
- 3) Большие прозаические формы:
 - роман;
 - роман-эпопея [Там же: 7].

Предметом изображения в эпосе является объективная действительность, то есть быт, характеры, события, природа – те условия, в которых могут существовать и взаимодействовать герои.

Наличие сюжета или нескольких сюжетных линий является определяющим для эпического жанра, так как эпос – это всегда повествование. Повествование, в свою очередь, строится из последовательности событий – сюжета [Волков 1995: 87].

Содержанием эпоса является объективное повествование о действительности, в которой живет и действует герой (или герои). Эта действительность может быть реальной или вымышленной, но у нее в любом случае есть свой хронотоп, являющийся обязательным условием существования эпического произведения.

Хронотоп (от лат. *hronos* и *topos* – время и место) – это пространственно-временная организация текста [Белокурова 2007: 276]. Иначе говоря, герой, для того чтобы жить и действовать в произведении, должен быть помещен в определенное пространство или время.

Эпическое произведение, как правило, создается в прозаической манере, а автор использует традиционные для норм речи средства связи текста. Эпические произведения часто бывают организованы посредством подразделения на тома, части, главы, эпизоды, то есть каждый жанр эпоса имеет свою строгую норму построения.

Рассмотрим малые формы эпоса, которые, как уже следует из названия, очень невелики по объему, а объектом изображения в них является единичное событие или описание одного из аспектов жизни.

1.1.1. Рассказ

Рассказ (новелла) – широко распространенный жанр малой прозы, носит определение «новеллистика» [Тамарченко 2001: 9]. Рассказ – русский термин для новеллы [Томашевский 1999: 191].

Как правило, в рассказе один или всего лишь несколько главных героев, которые объединены единственной сюжетной линией. Событие, которое становится предметом изображения, в рассказе единично и может быть очень значимым, а может быть пустяковым, но на его примере автор исследует и показывает, как сталкиваются характеры, взгляды героев на мир

и правила, по которым устроены человек и мир. Жизнеописание персонажей в рассказах обычно отсутствует или дается кратко и лишь в том случае, если факты из биографии будут влиять на происходящее. Так как рассказ повествует об отдельно взятом событии, в нем зачастую отсутствуют такие композиционно значимые элементы, как завязка или финал. Рассказ по замыслу автора может начинаться как бы с середины или не иметь конца [Волков 1995: 76].

1.1.2. Очерк

Очерк – художественно-публицистический жанр, в котором сочетаются логико-рациональный и эмоционально-образный способы отражения действительности для решения определенных аспектов концепции человека или общественной жизни [Тамарченко 2001: 7].

В художественной литературе очерком называется разновидность рассказа, отличающаяся большей описательностью и затрагивающая преимущественно социальные проблемы. Публицистический, в том числе документальный, очерк излагает и дает оценку реальным фактам и явлениям общественной жизни, обычно в сопровождении прямого истолкования их автором.

В очерке вымысел играет меньшую роль, чем в других литературных жанрах. Очеркист художественно воплощает в слове реальные исторические лица и события, составляет о них мнение на основании системного исследования объекта. Суждение достигается путем анализа, а заключение и выводы являются его логически вытекающим завершением.

В очерке может не быть сюжета, а если и есть, то ослабленный. Автору очерка не нужно показывать развитие действия в образной форме, поэтому очерки часто пишутся от первого лица. Это дает очеркисту возможность сгруппировать материал, сопоставить результаты и провести аналогии. В очерках много публицистических рассуждений, научных обобщений, иногда даже статистического материала. Язык очерка в большей мере, чем язык любого другого литературного жанра, включает элементы

публицистического и научного языка. Но, несмотря на все особенности, черты очерка как жанра не остаются постоянными.

1.1.3. Новелла

Новелла (от итал. *novella* – новость) – жанр эпоса, появившийся в эпоху Возрождения, повествует о единичном событии в жизни героев, обычно в центре которого оказывается один или два героя [Тамарченко 2001: 17]. Именно итальянские гуманисты впервые перенесли слово «новелла» в область художественной литературы, с тех пор оно обозначает поэтическую форму. Родоначальником, или, как о нем говорят, основателем современной европейской новеллистики стал Джованни Боккаччо, который в 1352-1354 гг. написал собрание из ста связанных между собой новелл «Декамерон» («*Das Dekameron*» или «*Il Decamerone*»). Хотя в этом собрании обнаруживаются все возможные эпические формы от грубых шуток до анекдота, «Декамерон» стал временным примером для новеллы [Rath 2010: 59].

В основе новеллы часто лежит какое-нибудь необычное происшествие из жизни отдельного человека или анекдотический случай с острой неожиданной развязкой. Герой раскрывается, прежде всего, не в общественно-политической, а в моральной сущности [Жилин 2009: 387].

В то же время существуют равнозначные наименования этого жанра в разных странах: во Франции – *le conte, la fable*, в Германии – *der Schwank, die Geschichte*, в Англии – *short story*, в России – рассказ, сказка.

Стоит вспомнить знаменитое определение новеллы, данное Гете (в разговоре с Эккерманом 25 января 1827 г.) как «неслыханного события»; А.Шлегель называл ее «замечательным происшествием»; Л.Тик – «удивительным» или «чудесным»; П.Хейзе – «необычайным случаем» [Бент 1987: 9].

Специфическую роль играет «поворотный пункт», реализующий эффект удивительно-чудесного, суждение П.Хейзе о значении ключевого образа («пуанта») – вроде сокола в знаменитой новелле Боккаччо и мнение Т.Шторма о близости новеллы к драме. Некоторые теоретики новеллы

обычно синтезируют и отождествляют «замечательное происшествие», «поворотный пункт» и «силуэт» и часто подчеркивают символический аспект поворотного пункта и лейтмотива, а другие, напротив, находят в новелле черты реализма и социальности. Должно быть, не существует единого и исчерпывающего определения новеллы. Краткость является существенным признаком этого жанра, отличающим ее от больших эпических жанров, в частности от романа и повести, но объединяющим ее со сказкой, былиной, басней, анекдотом [Мелетинский 1986: 3].

Обязательное условие для романтической новеллы – это «необычное происшествие» или «пуант», после которого сюжет резко стремится к финалу. Важным признаком новеллы как жанра малой повествовательной прозы является остросюжетность, т.е. наличие неожиданного поворота событий, резкого слома в их протекании [Пестова 2014: 140]. Соколиный поворот – это неожиданный поворот действия, развязки, финала, которого не ожидают ни читатель, ни герой. Иногда это совершенно парадоксальное, анекдотическое (анекдотическое не в значении «смешное», а в значении «неожиданное» – ведь анекдот кажется нам смешным именно потому, что вслед за обычной историей следует совершенно невероятная развязка) завершение повествования о достаточно простом и естественном случае в жизни персонажей.

Центральным мотивом романтической новеллы стала важная проблема европейской жизни XIX в., в период утверждения буржуазных ценностей, которые отличались от ценностей патриархальных сообществ, а именно мотив «проклятого золота» или «проданной души» и его влияние на распад общественных и семейных отношений [Шумкова 2002: 157].

1.2. Новеллистика немецкого романтизма

Развитие новеллы в немецкой литературе в эпоху романтизма продемонстрировало подвижность жанровой формы и ее становящийся характер [Бент 1987: 4]. На протяжении двадцати лет новелла в Германии прошла целый ряд самостоятельных этапов и стала отражать в своей

структуре идеологические изменения, вызванные в сознании романтического поколения историческим процессом.

Гете стоит у истоков немецкой новеллы не только как теоретик, но и как автор первых образцов этого жанра. Б. фон Визе предваряет свои интерпретации теоретическими введениями о «сущности» и «истории» немецкой новеллы, о «пространстве» новеллистического повествования, другие авторы группируют новеллы по избранному признаку: «классическая новелла», «метафизическая новелла» и т. д., устанавливая характерные черты в новеллах разных писателей [Там же: 4]. Р.Тибергер стремился описать эволюцию внутри намеченных им аспектов: «пространство», «время», «я» и т.д [Thieberger 1969: 190]. Критика формалистичности теории новеллы и различных способов ее интерпретации, сложившихся в немецком литературоведении, подробно изложена в книге Г.Г.Мальмеде, который считал, что «структура единичного произведения всегда представляет собой обусловленную меняющимися факторами разработку жанровой структуры» [Malmede 1966: 151]. К таким факторам он причисляет содержание, вкусы и пристрастия автора.

Теория новеллы, которую разрабатывает Гете в «Разговоре» опирается на то, что жанровые признаки новеллы образуют постоянно обновляющийся «миф», так что новелла предоставляет возможность «встретить давних знакомцев в новом обличье», а с другой стороны, может приниматься «за старую сказку», в то время как она произошла в «непосредственной близости от нас» [Бент 1987: 9].

Точно подметив сложившиеся жанровые признаки новеллы, – Гете говорит о «новизне», о том, что событие берется из «частной жизни», а в рассказе должен быть «остроумный поворот». Писатель решительно отворачивается от истории, отдавая предпочтение тем рассказам, «где случай играет с человеческой слабостью и несовершенством».

В новелле не только изображаются фантастические лица и предметы, но и реальные явления представлены в фантастическом аспекте. Зависимость

вымышленных ситуаций и образов от идеи, которая лежит в основе сказки, доказывает нам, что в ней преобладает стремление сказочников изложить задуманную мысль [Аникин 1977: 208].

Отталкиваясь от гетевской формулировки о новелле как о «неслыханном происшествии», романтические новеллисты усилили эмоциональное звучание этого малого жанра и стали широко использовать в нем фантастические мотивы и образы. Отсюда вытекает пристрастие немецких романтиков к фантастике как к средству выражения непознаваемой тайны мира.

Немецкие романтики создали особую форму фантастического, связанную с поэтикой тайны, с необъяснимым и несказанным. Таковы и не подлежащие рациональному истолкованию сказки Тика, и кошмарная романтика Арнима, и «страшные» рассказы Гофмана. Фантастическое начало прочно вошло в художественные произведения романтиков. Оно может образовывать неповторимое художественное пространство, может вторгаться в повседневную жизнь, а может исказить ее до гротеска. В немецком романтизме фантастика стала полноправной эстетической категорией. Новелла возникла как порождение чистой фантазии, как игра духа, претендующая на глубинное постижение сути бытия и на своеобразное постижение разноликих и «чудесных» явлений жизни. Иронический дух, свойственный романтическому мировосприятию, давал волю безграничному полету фантазии.

Немецкие новеллисты эпохи И.В. фон Гете (Л.Тик, Г. фон Клейст, Э.Т.А.Гофман) закладывают в новеллу глубокий смысл, в ней пересекаются обыденно-прозаичная действительность и жизненный трагизм. Немыслимое становится знаком обычного и типичного, появляется страшное и таинственное. Немецкую романтическую новеллу называют особым литературным жанром, потому что она образовала самостоятельный этап в развитии литературы [Gelfert 2007: 45].

1.3. Теоретическая база исследования немецкого романтизма

Чем ближе мы к современности, тем короче становятся временные отрезки господства того или иного стиля. Временной отрезок конца XVIII – 1-ой трети XIX вв. принято считать эпохой романтизма (от фр. *Romantique* – нечто таинственное, странное, нереальное) [Храповицкая 2003: 27].

С эпохой романтизма началось формирование нового мироощущения, распад старых художественных форм, которые были сформированы в предшествующие столетия. Выделяют следующие черты художественной ситуации, сложившейся в эпоху романтизма:

- утрата стиля;
- иррациональная основа художественного творчества;
- нарастающее в течение XIX века чувство покинутости, одиночества творческой души.

На смену утрате стиля пришло бессилие разных искусств: сначала в архитектуре и прикладных искусствах, потом в музыке, живописи, поэзии, в искусстве слова [Храповицкая 2002: 36].

Романтизм – это духовное движение во всех областях культуры, прежде всего в литературе. В.М.Жирмунский подчеркивал главную особенность немецкого романтизма — религиозно-мистические мотивы, как «живое чувство присутствия бесконечного в конечном» [Жирмунский 1996: 76].

В романтизме воплотились новые идеи не только относительно природы искусства, особенностей художественного творчества, соотношения философии и искусства и его познавательных возможностей, но и поднята проблема формирования целостного мировоззрения, преодолевающего разрыв между отдельными сферами знаний, что получило дальнейшее развитие в последующей теоретической мысли и художественной практике [Берковский 2001: 176].

Теме немецкого романтизма посвящено много исследований и научных работ. К наиболее известным из них относятся работы Н.Я.Берковского

«Романтизм в Германии», В.М.Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», «Из истории западноевропейских литератур». Большое внимание немецкому романтизму уделено и в «Истории зарубежной литературы XIX века» Я.Н.Засурского и С.В.Тураева. Книга Ф.П.Федорова «Романтический художественный мир: пространство и время» представляет собой фундаментальный труд по изучению немецкого романтизма.

Слово «романтизм» обозначает не только умонастроение, поднимающее человека над обыденностью и присущее человечеству изначально, но и литературный метод и литературное направление, которое ограничивается временными рамками и связано с романтическим умонастроением. В литературоведческой среде употребляется второе значение этого слова [Белокурова 2007: 56].

Романтизм как литературное направление берет свое начало в конце XVIII в. В это время в Германии, Англии, Франции и Америки начинают издавать первые повести и романы, написанные в этом жанре. Но в 1820-е гг. романтизм исчез из Англии, во Франции продержался до середины века, в Америке – до 1870-х гг., а в Германии – до 1870-х гг. [Храповицкая 2003: 24].

Термин «романтизм» связывают со словом «роман» (*roman*), которым с XII в. во Франции называли повествование о любовных и воинских приключениях, о невероятных авантюрах, которые выпали на долю исключительных личностей. Романы были выдумкой авторов, у них не было ничего общего с реальными событиями [Жирмунская 1982: 8].

Социально-политическими предпосылками романтизма стали Война за независимость в Америке 1775-1783 гг. и Великая Французская революция 1789-1794 гг.

Эстетическими истоками романтизма принято считать сентиментализм и различные варианты предромантизма, к которым относятся пейзажная медитативная поэзия, готический роман и подражания средневековым поэтическим памятникам [Храповицкая 2002: 15].

Философскими предпосылками стали Руссо с его естественным человеком, культом природы и критикой цивилизации. Прямым предшественником романтиков в этой сфере стал И.Г.Фихте, который создал в своем «Наукоучении» (1794) концепцию абсолютного «я», чье бытие единственно бесспорно, а весь остальной мир («не-я») – продукт его деятельности – мышления. Ф.В.Шеллинг создал свою систему диалектики природы, основываясь на романтических идеях.

Культом личности, т.е. героя, активного субъекта, который определяет и формирует окружающую действительность – один из основополагающих признаков романтизма. Проблема личности – центральная для романтиков.

Романтическое двоемирие – ощущение глубокого разрыва между совершенством идеала, представлением о котором субъективно, и низкой прозаической деятельностью, нивелирующей индивидуальность, сводящей понятие о счастье к обывательскому комфорту – характеризует мировидение личности [Жирмунский 1996: 52].

Эстетика романтизма противопоставляется классицистической. Романтики считали нормы поэтики классицизма, к которым относились представление об извечном универсальном идеале красоты, принцип иерархии жанров и стилей, несмешения трагического и комического, закон трех единств в драматургии, условными и искусственными. Романтикам хотелось естественного, свободного искусства, поэтому для романтических произведений характерны выразительность, экспрессия и гротеск.

Важным является разделение немецкого романтизма на йенский и гейдельбергский, каждый из которых имел свои приоритеты и особые пристрастия.

Йенский романтизм — ранний период немецкого романтизма, он охватывает период с 1795 г. по 1805 г. Несмотря на то, что это самая ранняя форма романтизма, именно йенские романтики детально разработали романтическую теорию и дали миру выдающиеся произведения, в которой она реализована. Предметом литературы в то время были проблемы

искусства, творчества, своеобразия творческой личности и ее созидательных возможностей [Храповицкая 2003: 5]. Первым европейским романтическим объединением, «идеалом романтического симпозиума», стал Йенский кружок, основными участниками которого были Фридрих Шлегель (1772–1829), основной теоретик йенцев, автор эстетических работ «Критические фрагменты» (1797), «Фрагменты» (1798, с участием Новалиса и др.), «Идеи» (1800), «Разговор о поэзии» с включением в него «Речи о мифологии» и «Письма о романе» (1800), неоконченного романа «Люцинда» (1799), драмы «Аларкос» (1802), ряда поэтических произведений; его старший брат Август Вильгельм Шлегель (1767–1845), писавший стихи и драмы, но известный как историк литературы и переводчик произведений У.Шекспира, П.Кальдерона, Ф.Петрарки, автор одной из первых работ по теории перевода «Нечто о Шекспире» (1796). Среди них был Новалис (1772–1801), крупнейший писатель периода; Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798), автор новелл и очерков, напечатанных в сборниках «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797) и «Фантазии об искусстве» (1798); Людвиг Иоганн Тик (1773–1853), автор романов, новелл, пьес и произведений других жанров, среди которых философский роман «Странствования Франца Штернбальда» (1798), комедия-сказка «Кот в сапогах» (1797), разножанровый сборник «Романтические поэмы» (ч. 1–2, 1799–1800); философ Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854), выразивший взгляды йенских романтиков в своей «Философии искусства» (1802–1803, оп. 1907) и протестантский теолог и философ Фридрих Шлейермахер (1768–1834), который разработал романтическую герменевтику [Там же: 11].

У крупнейшего представителя раннего немецкого романтизма был псевдоним Новалис (лат. «невозделанное поле», «целина», «новь»). Его настоящее имя — Фридрих фон Харденберг (1772–1801). Он был выходцем из обедневшего дворянского рода, работал горным инженером. Несмотря на постоянную занятость на работе и короткую жизнь, Новалис внес значительный вклад в историю романтизма. Философичность Новалиса

проявляется не только в поэзии («Гимны к Ночи», 1800), где основной темой является победа над смертью, но и в прозе (философия природы в повести «Ученики в Саисе», 1800) [Вайнштейн 1994: 16].

Ко времени появления в литературе йенских романтиков в Германии уже несколько десятилетий существовал культ Шекспира, были переведены его основные произведения, было положено начало шекспироведению. Но благодаря им предромантический культ Шекспира перерос в романтический. Огромное значение имел переход немецкой культуры к пользованию новым – с романтическим акцентом – переводом произведений великого английского драматурга, осуществленным А.В.Шлегелем и продолжившим эту работу Л.Тиком. Хотя позже Г.Гейне в книге «Девушки и женщины Шекспира» не самым лестным образом отзывался об этих переводчиках, именно этот перевод утвердился в немецкой культуре в качестве классического, эталонного, через этот перевод в течение столетий знакомилась с Шекспиром не только немецкие читатели, но и писатели.

Наряду с дальнейшим развитием романтической традиции, заложенной в деятельности йенских романтиков, важную роль сыграла антинаполеоновская освободительная борьба 1806-1813 гг. Одним из центральных акцентов становится национальная немецкая традиция, связанная с патриотическим подъемом национального самосознания немецкого народа в борьбе с иноземной оккупацией. Поздние романтики обогатили немецкую национальную культуру через национальные легенды, сказания и песни [Шумкова 2002: 43].

Существуют два обозначения границ гейдельбергского этапа: первое связано с жизнью и деятельностью А. фон Арнима и К.Брентано в Гейдельберге – это 1806-1808 гг., а второе включает в этот этап вторую волну немецкого романтизма, которая начинается с 1805 г.

Гейдельбержцы, в отличие от йенских романтиков, были убеждены, что цель искусства – как можно лучше понять и выразить душу народа, сказавшуюся в народном сознании и образе мыслей, в его поверьях, обычаях,

сказках и песнях. К кружку, который образовался в Гейдельберге в 1805-1808 годах, принадлежали Ахим фон Арним и Клеменс Брентано, знаток немецкой старины Иозеф Геррес, Иозеф Эйхендорф, позднее братья Якоб и Вильгельм Гримм.

Гейдельбергские романтики были филологами, знатоками национальных древностей, мифов, поверий, правовых обычаев. У них появилась особая идеология национально-народнического характера, основой для которой стали крестьянские дворы, помещичьи усадьбы и городские цеха старой Германии. Главным достижением Гейдельберга стали сбор и публикация фольклорных памятников [Берковский 2001: 60].

Но кроме социально-политических причин, к которым относилось возрождение национального самосознания в завоеванной и униженной Наполеоном Германии, у гейдельбержцев были филологические основания обратиться к мифопоэтике фольклора. Сказка и фольклор кроме самого «сверхтипа» героя давали еще и мифический мотив преображения, пересоздания привычного в высокую поэзию. В каждом романтическом произведении герой – всегда «романтическая личность» со своей самостью и отверженностью, но «мир мистических происшествий, таинственный мир чудес – характерная принадлежность народнопоэтического творчества» [Корнилова 2001: 241]. «Миф любит таиться, но любит также и выдавать себя, свою ирреальную природу. Часто фантастика мифа играет не на главном направлении, и миф впадает в игру где-нибудь в боковых, а то и побочных эпизодах» [Берковский 2001: 62].

Одной из характерных черт обновленного немецкого романтизма является гротеск как составляющая романтической сатиры. Романтическая ирония становится более жесткой. Гейдельбергские романтики не были философами, их интересы часто противоречили идеям раннего этапа немецкого романтизма. Романтики первого периода верили в исправление мира красотой и искусством, своим учителем считали Рафаэля, а пришедшее им на смену поколение видело в мире торжество безобразия, обращалось к

«уродливому», в области живописи воспринимало мир старости и распада, а своим учителем на этом этапе называло Рембрандта. Обилие двойников также символизирует страх перед непостижимой реальностью, торжество безобразного [Шумкова 2002: 35].

Связующим звеном между ранним и поздним романтизмом стала деятельность берлинских романтиков, вначале объединившихся в «Союз полярной звезды» (1804-1806). Их печатный орган назывался «Зеленый альманах муз».

Главными участниками этого союза были Адельберт фон Шамиссо, сын французских аристократов, бежавших в Германию от революции, но не разделявший роялистских взглядов своей семьи, Фридрих де ла Мотт Фуке и Фарнгаген фон Энзе. Все они рано заинтересовались романтическими идеями и творчеством Людвига Тика. Их политические предпочтения различались: Фуке был убежденным монархистом, а Фарнгаген фон Энзе – либералом. Фарнгаген писал стихи и рассказы, но выдвинулся как влиятельный литературный критик, впоследствии много сделавший для пропаганды русской литературы в Германии. Именно он одним из первых оценил творчество А.С.Пушкина [Храповицкая 2003: 13].

Годы зрелости в творчестве берлинских романтиков отмечены их дружбой с Гофманом (после его переезда в Берлин в 1814 году). Фуке, Шамиссо (как и Brentano) входят в круг «Серрапионовых братьев», как назывались в то время участники шумных артистических сборищ друзей Гофмана в кабачке Лютера. Название «Серрапионовы братья» было увековечено в одноименном четырехтомном собрании новелл Гофмана (1819-1821), а через сто лет так стал называться кружок молодых русских писателей в революционном Петрограде – в знак почитания Гофмана.

В позднем романтизме у Арнима, Гофмана, Клейста, Шамиссо, Эйхендорфа появляется реальная действительность и реальные люди – учителя, торговцы, студенты, обыватели, жители сел с их обыденными заботами в их обычном материальном окружении. Все это находится по

соседству с волшебниками, двойниками и фантастическими поместьями. Как раз в это время появился стиль «бидермейер», изображающий обыденность и обычных людей [Храповицкая 2002: 5].

Романтизм сочетает в себе высокую духовность, философскую глубину, эмоциональную насыщенность, сложный сюжет, особый интерес к природе и убежденность в неисчерпаемых возможностях человеческой личности.

Те, кто писали о романтизме, отмечали особый интерес к личности, особое значение субъективного начала для романтического миропонимания [Гинзбург 1982: 3]. Термин романтизма, который закрепил определенное сочетание признаков культурного сознания и стиля, сложившихся на рубеже XIX в., предложили немецкие романтики.

Язык романтической мысли – это серия ответственных выборов, знак ориентации в прошлой и современной культуре, философская позиция [Вайнштейн 1994: 7].

Философские истоки в каждой стране разные, но восходят они чаще всего к немецкой философии. Идеи Канта с признанием вещи в себе и вещи для нас как бы разделяют мир на две половины, где вторая – вещь в себе – ведет в области, находящиеся за пределами рационалистического постижения мира, указывая на таинственное и мистическое.

Философский стиль романтиков оформлялся под воздействием многих факторов. Отход от риторической культуры был наиболее важным и преобладал до второй половины XVIII в. Философский стиль романтиков – это способы интеллектуальной деятельности в заданных условиях, хитрые формы умозрительной активности во имя ускользающего Абсолюта.

Основоположником деятельностной концепции стал Кант, который показал, «что чистый дух не укладывается в схоластические доказательства» [Цит. по: Вайнштейн 1994: 13]. Романтики искали ответы на такие вопросы как «Является ли философия искусством (догматикой), (наукой)? Существует ли искусство открытия без фактических данных, в Абсолюте? Реальна ли

магия? Поддаются ли доказательству свобода, бог и бессмертие?» с помощью экспериментов на границах свободы и рассудка, фантазируя, обращаясь к интуиции, поэтическому воображению и всем тайным силам человеческой души.

Романтики протестовали против усредненного рационализма, потому что они хотели остаться с вещами, смыслами, произведениями искусства «один на один», что являлось философской утопией, которую нельзя было осуществить наряду со стремлением мышления избавиться от языка или создать правильный рациональный язык, который будет зеркально отражать действительность [Храповицкая 2003: 19].

Но даже при таком радикальном настрое романтики не могли и не хотели отказываться от таких хитростей, как, например, кольцевая композиция, своевременное умолчание, последовательное раскрытие идеи.

Романтический мир – основа философской концепции романтического двоемирия, где нет невозможного, а мистическое и таинственное определяют вполне реальную и обыденную жизнь. В романтизме второй мир является трансцендентальным, то есть переходящим за пределы видимого, слышимого, ощущаемого, постигаемого обыденным сознанием. Это философская категория, которая приобрела художественное выражение как присутствие рядом с бытом фантастического, мифологического мира.

С понятием «странного» в немецком романтизме связано очень много различных произведений, в которых мистика и таинственность занимали значительное место. Для всего круга романтической литературы определение «странный» обозначало «необычный», «таинственный», «с некоей тайной или загадкой, личность, окутанная покровом непонятого, а может быть и мистического, личность, вступившая в контакт с другим, запредельным миром» [Корнилова 2001: 227]. «Странность» у романтиков символизировала кроме всего прочего еще и «страшный» мир, мир нечеловеческих сил.

На протяжении эпохи романтизма социальное отчуждение перешло в самоотчуждение, а его преодоление стало «специфической двигательной

пружиной» романтической поэзии. Характер «чуждого» постепенно становился более сложным и постоянно менял свое значение. «Чуждое» понималось теперь не только как боль и страдание, но и как наслаждение [Пестова 2002: 72]. С романтизма начинается утверждение своей чужести, и из этого источника черпаются и сила, и желания, и надежды [Landau 1969: 16]. «Чуждое» было представлено наряду с чем-то неизвестным, недостаточно интеллектуально понятным, усвоенным и проанализированным еще и тем, что обрушивается на человека в виде «каких-то захватывающих, потрясающих эмоций и событий».

1.4. Характеристика методики лингвистического и литературоведческого исследования

Чтобы провести исследование, нужно выбрать конкретную методику, которая должна быть продуктивной для изучения избранного объекта и адекватной предмету исследования. В качестве такой методики лингвистического и литературоведческого исследования мы выбрали методику профессора МГУ А.Я.Эсалнек, которая предлагает алгоритм разбора от общего к частному и сочетает в себе элементы формального и структурного методов, а также некоторые элементы композиционного анализа и метода наблюдения.

Формальный метод сосредоточен на изучении особенностей художественной формы, в которую включены три структурных уровня:

1. изображенный мир (портрет, пейзаж, вещный мир);
2. художественная речь;
3. композиция.

Структурный метод стремится описать «грамматику» произведения [Пестова 2014: 140].

План содержания предполагает анализ идейного мира художественного произведения. Идейный мир включает в себя идею, авторский идеал и пафос произведения. В понятие содержания входят:

- тематика (область отражения реальности);

- проблематика (область постановки вопросов);
- противоречие (конфликт);
- эмоциональное отношение к действительности и его виды (пафос) – трагедия, героика, романтика, романтическое, трагическое, юмор, сатира, ирония, сарказм [Эсалнек 2011: 4].

Следуя данной методике можно выстроить логическую модель изучаемого произведения, т.е. провести анализ и синтез всех составляющих сюжета и фабулы, мотивной структуры, композиции, а также композиционных приемов в виде ретроспекции, портрета и речи персонажей, пространственно-временной организации сюжетного действия (хронотопа), лирических и авторских отступлений, как внесюжетных элементов, а также роль повествователя и основные повествовательные формы [Пестова 2014: 140-141].

В задачу лингвистического анализа входит детальное рассмотрение «грамматики» произведения, которая не существует в отрыве от всех выявленных в ходе литературоведческого анализа составляющих элементов логической модели художественного произведения [Там же: 141].

Методика А.Я.Эсалнек предполагает последовательный разбор понятия художественная речь. В разделе «художественная речь» уточняются понятия диалог, монолог, речь повествователя. После этого характеризуются языковые особенности: экспрессивная или нейтральная лексика, архаизмы и историзмы, виды словесной иносказательности (метафоры, метонимии, эпитеты, гиперболы и пр.), синтаксические конструкции (инверсии, повторы, риторические вопросы, восклицания и т.п.) [Эсалнек 2011: 22].

В литературоведческом анализе используется понятие художественный образ. Это понятие ставится в один ряд с понятиями персонаж (герой) – характер (тип) – образ [Там же: 27].

Литературное произведение характеризуется и со стороны жанровой принадлежности [Там же: 46-50].

Кроме того, методика А.Я.Эсалнек рассматривает литературное произведение с точки зрения метода (литературного направления) и стиля, а также обращает внимание на такие стилеобразующие факторы, которые дают основание отнести художественное произведение к определенному стилю. Это содержательные моменты: тематика, проблематика, эмоциональная тональность, родовая принадлежность, жанровая специфика, своеобразие метода и др. [Там же: 67-69].

Компоненты используемой методики анализа литературного произведения связаны между собой и составляют единое целое. Понятия, которые используются в ходе анализа, образуют систему – совокупность взаимосвязанных элементов.

Выводы по главе 1

В первой теоретической главе было дано определение и выявлены особенности немецкой романтической новеллы. Новелла – небольшое, очень насыщенное событиями, экономно о них рассказывающее повествование с четкой фабулой. В новелле должен быть отчетливый и неожиданный поворот – эффект сокола – от которого действие сразу приходит к развязке. Новеллу понимали как строгий жанр, где не должно быть ни одного случайного компонента.

Рассмотрена теоретическая база исследования немецкого романтизма. Такой базой послужили работы выдающихся германистов Н.Я.Берковского «Романтизм в Германии», В.М.Жирмунского «Из истории западно-европейских литератур», А.Б.Ботниковой «Сказка немецкого романтизма». Даны характеристики йенскому и гейдельбергскому этапам немецкого романтизма, а также выделены их особенности и отличительные черты.

Была выбрана и охарактеризована методика А.Я.Эсалнек, которая основывается на жанровой специфике художественного произведения и его языковой организации. Данная методика рассматривает различные стороны художественного содержания литературного произведения (тематика, проблематика, идейный мир) и художественную форму его воплощения (изображаемый мир, художественная речь, композиция). Все элементы этой методики анализа литературного произведения связаны между собой и составляют единое целое.

Итак, целью данной теоретической главы являлся поиск ответа на вопрос, что такое немецкая романтическая новелла и почему ее называют особым литературным жанром.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НОВЕЛЛ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Задачей практической части данной выпускной квалификационной работы является анализ пяти произведений видных представителей немецких романтиков. В качестве таких произведений были выбраны «Белокурый Экберт», «Руененберг» Л.Тика, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо, «Одержимый инвалид в форте Ратоно» А. фон Арнима и «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Э.Т.А.Гофмана.

Для полного анализа новелл будем использовать методику А.Я.Эсалнек, в которой эпическое произведение рассматривают как некую логическую «конструкцию», включающую в себя необходимые компоненты.

2.1. Жанровая принадлежность и план содержания

Творчество Л.Тика, А. фон Шамиссо, А. фон Арнима и Э.Т.А.Гофмана принадлежит одному литературному направлению – романтизму, но разным его школам. Л.Тик принадлежит к йенской (ранней) школе немецкого романтизма, А. фон Шамиссо и А. фон Арним являются представителями раннего этапа гейдельбергского романтизма, а Э.Т.А.Гофман – позднего.

Произведения Л.Тика «Белокурый Экберт», «Руененберг», А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», А. фон Арнима «Одержимый инвалид в форте Ратоно» и «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» относят к малым формам эпического жанра, а именно к новелле. Основанием для этого является их небольшой объем и остросюжетность. Небольшое число персонажей, ровно столько, сколько необходимо для «раскрытия» героя, соподчиненность второстепенных героев главному, одна ведущая сюжетная линия, наличие нескольких трудностей – все это тоже присутствует в рассматриваемых новеллах.

Прежде чем приступить к анализу текста с точки зрения содержания, нужно рассмотреть заглавие новеллы. Заглавие – одна из важнейших составляющих текста. Несмотря на то, что оно располагается за пределами основной части литературного произведения, оно играет в нем

немаловажную роль. Заглавие – «это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Метафорически его можно изобразить в виде закрученной пружины, которая раскрывает свои возможности в процессе разворачивания» [Гальперин 1981: 133].

Заглавие новеллы «Руненберг» лаконично, не оценочно, безучастно и объективно. Из названия мы узнаем только о месте действия, происходящем в Руненберге, то есть в Рунной горе. Руны были письменностью древних германцев [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Руны>]. Гора символизирует стремление к небу, к далекой вершине. Можно предположить, что это обозначение в виде метафоры постоянного движения вверх, к цели, идеалу.

Те обстоятельства и явления, изложенные в новелле, указывают на то, что герой ищет душевной благодати не на земле, а выше. Такое стремление сбежать от повседневного, земного олицетворяет загадочный и притягивающий замок в горах Руненберг.

В названии «Руненберг» сочетаются точность и обобщенность. С первого взгляда невозможно определить, что именно несет в себе этот заголовок, но после прочтения текста становится понятен заложенный в него смысл. «Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно – множасьими и длиннющими листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывает книгу: книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1994: 17].

Заглавие повести «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» несет в себе описание главного героя. В переводе с немецкого языка «*zähes*» (*zäh*) означает – 1) жесткий, вязкий, 2) тягучий, вязкий; клейкий; густой, упорный, стойкий; выносливый; цепкий. Таким и предстает перед нами протагонист. Его ласкательное прозвище «*klein*» с немецкого языка переводится как «крошка». Циннобер – «*Zinnober*» (нем.) – ерунда, вздор, нелепость, бессмыслица, глупая болтовня.

«Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» написан в гротескной манере, в которой объединяются повседневная реальность и элементы диковинного и фантастического. Новелла напоминает обычную сказку с сюжетом, типичным для фольклорной сказки, которая строится на преодолении героем жизненных трудностей и поощрением в конце за смелость и смекалку. Гофман определял жанр «Крошки Цахеса, по прозванию Циннобер» как сказку, потому что действие происходит в сказочной стране, где живут маги, феи, а также свершаются волшебные перевоплощения. Полное отражение здесь находит трагическое мировосприятие автора, который пережил наполеоновские войны, потерял веру в осмысленность человеческих деяний и теперь не видит возможности изменения мира [Храповицкая 2003: 40].

Идея, лежащая в основе истории о Цахесе, это выявление отрицательных сторон личности, которое через присвоение чужих заслуг делает из него кумира. Три волшебных волоска, которые фея подарила крошке Цахесу, символизируют золото, то есть деньги и их неизмеримую власть над людьми.

В произведении А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» автор описывает трудную жизнь своего героя, благородного и честного человека, который оказывается изгнанным из среды чиновников, купцов и мещан, а также показывает глубокую ничтожность этой среды. Реалистические зарисовки быта Германии начала XIX в. тесно перекликаются с фантастическим сюжетом.

Шамиссо пишет о сверхъестественном, бесовском происхождении богатства. Фантастика в его творчестве выступает и как элемент миропонимания, и как стилизованный прием, который дает возможность в условной романтической форме раскрыть реальные противоречия эпохи, в частности губительную власть золота.

Новелла «Одержимый инвалид в форте Ратоно» содержит много символов, мотивов и скрытого смысла. Это история о необыкновенной

любви, которая может помочь справиться даже с такой проблемой, как проклятие, наложенное матерью Розалии на свою дочь и перешедшее на Франкера.

Ведущим мотивом «Одержимого инвалида в форте Ратоно» является огонь. Сначала горит нога графа Дюранда: «Но, увлеченный своими мыслями, Граф Дюранд «не заметил», как огонь перекинулся на его деревянную ногу и уже на треть спалил ее» [Солодунина 1991: 106]. Мотив становится заметным и во многих сопутствующих значениях: «Мне почудилось, словно у нее изо рта вырывается пламя» [Там же: 109]. Франкер как-то сказал своей жене: «Ты пахнешь пожаром Трои...» [Там же: 112].

Мотив овладения демоном как результат проклятия матерью проявляется в этой новелле. Розалия рано осталась без отца, а ее мать пыталась хоть как-то устроить судьбу дочери, при этом нарушая законы нравственности: она часто приводила в дом мужчин, которые вели себя довольно фамильярно. Мать стала виновницей ее бед, отчуждения от коллектива. Мечтательницу Розалию мать прокляла за то, что дочь проявила интерес к раненому Франкеру и позаботилась о нем, накормив горячим супом и добившись того, чтобы его устроили поудобнее в повозке. «Взгляд его повеселел – он клялся, что у меня вокруг головы сияющий нимб, как у святых», – вспоминает она [Там же: 108].

2.2. Сюжет и композиция

Продолжим анализ произведений с сюжета новеллы. Поскольку сюжет – «ход событий», «развитие действия», у него всегда есть начало и конец [Эсалнек 2011: 15].

Новелла «Руненберг» начинается со знакомства с главным героем – молодым охотником Христианом. Он сидит среди гор, в уединении, погруженный в печальные мысли и воспоминания и вслушивается в пение птиц, журчание волн и шелест листьев: «... *und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig*

waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte» [Tieck 2012: 11].

Невозможно установить точное географическое положение горной местности «Руненберг». Место действия в сказке – романтический «универсум», к художественному освоению которого было направлено романтическое искусство [Ботникова 2004: 103].

Сюжет новеллы построен на одной событийной линии. Единство действия и одно центральное жизненное обстоятельство являются характерными для малого эпического жанра. Такой сюжет называют концентрическим или центростремительным [Хализев 1999: 140].

По мере развития действия нам предоставляется информация о прошлом героя. Этот композиционный прием, используя который, автор делает отступление в пережитое, называется ретроспекцией. Благодаря такому отступлению мы узнаем о том, что Христиан убежал со своей родины и теперь ищет счастья в чужих краях, но у него так и не получилось его найти, поэтому он разочарован: *«...es dünkte ihm so einsam und er sehnte sich nach Menschen. Jetzt wünschte er sich die alten Bücher, die er sonst bei seinem Vater gesehn, und die er niemals lesen mögen, sooft ihn auch der Vater dazu angetrieben hatte; es fielen ihm die Szenen seiner Kindheit ein, die Spiele mit der Jugend des Dorfes, seine Bekanntschaften unter den Kindern, die Schule, die ihm so drückend gewesen war, und er sehnte sich in alle diese Umgebungen zurück, die er freiwillig verlassen hatte, um sein Glück in unbekanntten Gegenden, in Bergen, unter fremden Menschen, in einer neuen Beschäftigung zu finden»* [Tieck 2012: 12-13].

Когда Христиан выдергивает из земли корень, он слышит стоны. «Тик пользуется символикой Альрауна, придавая ей самое общее значение: мрачное растение – выражение болезни и зла, в котором лежит природа, ждущая исцеления. Об этой страшной ране, нанесенной природе, о жалобах ее, сотрясающих травы, растения, цветы и деревья, говорится в повести снова, ближе к ее развязке» [Берковский 1973: 257].

В анализируемой новелле сюжет составляет единое действие, и все событийные эпизоды работают на одну идею, на одного героя. Они скрепляют воедино все изображаемое. События позволяют полнее раскрыться главному герою. По канонам жанра новеллы здесь нет лишних персонажей, все герои подчинены главному и служат лишь поводом для более подробного рассмотрения центрального персонажа.

«Руненберг» можно расценить как художественное воплощение идеи возмездия за нарушение глубинных законов бытия; пусть это возмездие приходит не в облике внешних поражений, физической смерти, а в виде душевной опустошенности и потери человеческого облика.

А теперь рассмотрим с точки зрения сюжета и композиции новеллу Э.Т.А.Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер».

«Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» является одним из самых гротескных произведений Э.Т.А.Гофмана. Гротеск – максимально возможное преувеличение, основанное на нарочитом преобразовании действительности с помощью фантазии [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Гротеск>]. Уже во внешности персонажа, в честь которого названа повесть, начинает воплощаться идея гротеска: «Голова малыша глубоко вросла в плечи, и весь он, с наростом на спине и на груди, коротким туловищем и длинными паучьими ножками, напоминал посаженное на вилку яблоко, на котором вырезана диковинная рожица» [Гофман 1991: 241].

Новелла начинается с контраста: «прекрасная фея Розабельверде наклоняется над корзиной с маленьким уродцем — крошкой Цахесом. Рядом с корзиной спит мать этого «крохотного оборотня»: она устала нести тяжёлую корзину и сетовать на свою несчастную судьбу».

Завязка новеллы кроме контраста несет в себе и иронию: сколько всяких неприятностей случится оттого, что красавица-фея сжалилась над безобразным ребёнком и подарила крошке Цахесу возможность привлекать к себе людей. Затем её колдовство стало действовать на обитателей «просвещённого» княжества: когда рядом с крошкой Цахесом оказывался

красавец, все неожиданно начинали восторгаться прекрасными внешними данными Цахеса, а если какой-то человек, находящийся неподалеку от него, читал стихи, все почести принимал Циннобер. Заслуги других людей переходили крошке Цахесу, в глазах людей он был очень талантливым и симпатичным.

Нет ничего удивительного в том, что Цинноберу удастся сделать блестящую карьеру при дворе князя Барзануфа, наследника Пафнутия.

В развязке сказки тоже обнаруживается гротеск: волшебным образом кастрюли в доме Бальтазара и Кандиды никогда не будут перекипать, а блюда не подгорать. Волшебство сбережёт мебельные чехлы от пятен, не даст фарфоровой посуде разбиться, а на лугу позади дома всегда будет хорошая погода, благодаря которой белье будет быстро сохнуть после стирки.

Противостояние художника и филистера – основной конфликт сказки «Крошка Цахес». Филистер – самодовольный и ограниченный человек с узким обывательским мировоззрением и ханжеским поведением. Формально конфликт разворачивается между Цахесом и Бальтазаром. У Бальтазара свой счет к Цахесу, похитившему бальтазаров поэтический успех во время литературного чаепития у Моша Терпина: «Бальтазар вынул тщательно перебеленную рукопись и принялся читать. Собственные стихи, со всей силой, со всей живостью возникшие из подлинного поэтического чувства, все сильнее воодушевляли его. Чтение его все более проникалось страстью, обнаруживая весь пыл любящего сердца. Он трепетал от восторга, когда тихие вздохи, еле слышные «ах» женщин и восклицания мужчин: «Великолепно, превосходно, божественно!» – убеждали его в том, что стихи увлекли всех.

Наконец он кончил. Тут все вскричали:

– Какое творение! Сколько мысли! Сколько фантазии! Какие стихи! Какое благозвучие! Благодарим, благодарим, любезный господин Циннобер, за божественное наслаждение!

– Как? Что? – вскричал Бальтазар, но на него никто не обратил внимания, – все устремились к Цинноберу, который, сидя на диване, заважничал, словно индюк, и противно сипел:

– Покорно благодарю, покорно благодарю, не взыщите. Это безделица, я набросал ее наскоро прошедшей ночью» [Гофман 1991: 253-254].

Цахес продолжает возвышаться, а Бальтазара объявляют сумасшедшим, и только помощь доброго волшебника Альпануса спасает студента. Он получает свою Кандиду, открывает всем глаза на Цахеса, и злой уродец, спасаясь от преследования, гибнет, задохнувшись в ночном горшке.

В новелле «Одержимый инвалид в форте Ратоно» А. фон Арнима В произведении присутствует социальный конфликт, когда герой противостоит обществу. Этим персонажем является Франкер. Находясь в пороховой башне, он объявляет войну коменданту и говорит, что взорвет башню, не задумываясь о людях, которые могут пострадать.

Межличностный конфликт состоялся между Розалией и ее друзьями, которые отвернулись от нее.

К семейному конфликту можно отнести недопонимание Розалии своей матерью, а также стычку Франкера и его жены.

Внутриличностный конфликт произошел в самом сержанте – в нем боролись несколько чувств сразу.

2.3. Художественная речь. Словесный образ повествователя

Эту составляющую литературного произведения рассматривают как с литературоведческой, так и с лингвистической точки зрения.

Лингвистов художественная речь произведения интересует, прежде всего, как одна из форм применения языка, характеризующаяся специфическими средствами весьма многочисленными (сравнение, метафора, метонимия, эпитеты и прочие тропы). При этом опорным понятием становится «язык художественной литературы» (или «поэтический язык»), а, изучающая этот язык дисциплина, именуется «лингвистической поэтикой».

Литературоведение же в большей мере оперирует словосочетанием «художественная речь», которая понимается как одна из сторон содержательной формы.

Литературный образ может существовать только в словесной оболочке. Поэтому важнейшей характеристикой литературного произведения является его словесно-речевой строй. В художественной литературе выделяют три стилистических среза: нейтральную, сниженную и возвышенную лексику. Сниженной лексики в анализируемых произведениях нет, так как она не в стиле такого направления в литературе, как романтизм.

Новелла «Руненберг» начинается с рассказа повествователя. Вводный рассказ подчеркнуто нейтрален. Автор излагает историю молодого стрелка без каких-либо комментариев и отступлений.

Сюжетное построение дано здесь в порядке наблюдения за судьбой молодого героя. В скрытой форме главный герой Христиан является рассказчиком, т.е. при внешне отвлеченном рассказе от третьего лица сообщается, что происходит с героем. Такой подход очень характерен для новеллистического жанра, где герой является таким скрытым, потенциальным рассказчиком. Этим объясняется, почему в новеллистической форме так часто прибегают к мемуарному построению, т.е. заставляют самого героя рассказывать свою историю [Томашевский 1999: 125].

Несмотря на нейтральный стиль повествования, читатель чувствует настроение героя. Мотив одиночества и печали автор передает через состояние героя: «*Ein junger Jäger saß im innersten Gebirge nachdenkend bei einem Vogelherde, ...*», «*... er mußte sich innig betrüben, ...*», «*Christians Gemüt ward immer trübseliger, er mochte nicht nach seinem Vogelherde zurückkehren, und dennoch mochte er nicht bleiben; es dünkte ihm so einsam und er sehnte sich nach Menschen*», «*... saß er noch immer mißvergnügt und in sich versunken; er hätte weinen mögen, und er war durchaus unentschlossen, was er tun und vornehmen sollte*» [Tieck 2012: 11-14].

Особое лирическое звучание произведению придает ввод поэтических строк. Это песня молодого охотника в начале произведения, песня лесной женщины в середине повествования и стихи о прекрасной розе – ближе к развязке. Важное значение имеет то, что эти стихи о розе являются продолжением слов отца к сыну в момент высшего эмоционального напряжения. Так же как и песнь лесной девы о горных духах вводится автором в прозаический текст, чтобы подчеркнуть особенный возвышенный дух молодого героя: *«Er zitterte und wünschte doch heimlich, daß sie zum Fenster treten und ihn wahrnehmen möchte. Endlich stand sie still, setzte das Licht auf einen kristallinen Tisch nieder, schaute in die Höhe und sang mit durchdringlicher Stimme»* [Там же: 18].

Прямое авторское отношение к герою мы можем наблюдать в тексте только два раза: *«Ach, lieber Gott!», sagte der Unglückselige* и *«Der Unglückliche ward aber seitdem nicht wieder gesehen»*.

В анализируемом произведении основной объем и смысловую нагрузку несут повествование автора и внутренние монологи романтического героя. Диалоги в новелле происходят между протагонистом и незнакомцем, отцом Христиана, лесной колдуньей и Лизаветой.

Реплики героев второго плана лаконичны, а ответы главного героя разрастаются и уподобляются монологам. Такой монолог происходит после встречи с незнакомцем, когда на короткий вопрос следует ответ-монолог Христиана, в котором он рассказывает о своей прошлой жизненной истории.

Лингвисты пришли к выводу, что диалогическая речь исторически первична по отношению к монологической и составляет так называемый центр речевой деятельности. «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают – такова человеческая действительность» [Бенвенист 1974: 101].

В произведениях Л.Тика «Белокурый Экберт» и «Руненберг» есть обращенные и уединенные монологи. Первые включены в общение людей, но иначе, чем диалоги. Обращенные монологи определенным образом

воздействуют на адресата, но не нацелены на ответ. Здесь один из участников коммуникации активен (выступает в качестве непрерывно-говорящего), все иные – пассивны (остаются слушателями) [Хализев 1999: 302].

Главный герой Христиан является и главным носителем речи в исследуемой новелле. В «Руненберге» обращенные монологи часто переходят в уединенные внутренние монологи-рассуждения.

Немаловажную роль в новелле играют тропы, к которым относятся эпитеты и метафоры в превосходной степени: «... *die Wipfel der Bäume, wie die runden Bergspitzen waren vom Schein des Abends vergoldet*»; «... *blaue Berge standen groß und ehrwürdig im Hintergrunde*»; «... *die Waldströme rauschten mir entgegen, ...*». В тексте много олицетворений и сравнений, придающих особую художественную образность, создающих атмосферу фантазии и мистики. Все используемые речевые художественные приемы создают плавную текучую, музыкальную, повествовательную речь новеллы. «Создается возбужденная языковая ткань» [Вайнштейн 1994: 22].

Таким образом, художественную речь произведения можно определить как риторичную, экспрессивную, возведенную в эмоциональную степень.

Эпитеты, которые Э.Т.А.Гофман использовал в новелле «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» – праведное небо, тыквообразная спина, тысячелепестковые розы, великий час, сверкающие глаза, лучистые глаза, нежные почерк, небесные очи, черные мысли, дурная погода, золотые облака, небесная музыка.

Метафоры – трудимся до седьмого пота, помирал со смеху, с тобой сегодня пива не сварить, беседы, пролетающие на легких, воздушных крыльях беззлобного юмора, сверкнул на него глазами, в воздухе лились дивные аккорды, молодые были на седьмом небе.

Сравнения – вместо того чтоб говорить, только мурлыкает и мяучит, словно кошка; ножки, тонкие, как прутья орешника; карета была подобна открытой раковине; похожая на страуса золотисто-желтая птица; они сладки, как чистый мёд.

Благодаря таким средствам выразительности мы можем себе четко представить не только внешность и характеры героев, но и природу, их окружавшую.

2.4. Художественные детали (портрет, пейзаж, мир вещей)

Портрет персонажа – это описание его наружности – телесных, природных и, в частности, возрастных свойств. Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражение лица и глаз. Портрет, таким образом, создает устойчивый комплекс черт «внешнего человека».

В «Крошке Цахес, по прозвищу Циннобер» очень своеобразные персонажи.

Цахес – сын бедной крестьянки фрау Лизы, нелепый уродец, который, к двум с половиной годам так и не смог научиться говорить и хорошо ходить, отпугивал людей своим внешним видом: «Голова глубоко ушла в плечи, на месте спины торчал нарост, похожий на тыкву, а сразу от груди шли ножки, тонкие, как прутья орешника, так что весь он напоминал раздвоенную редьку. Незоркий глаз не различил бы лица, но, взглядевшись попристальнее, можно было заметить длинный острый нос, выдававшийся из-под черных спутанных волос, да маленькие черные искрящиеся глазенки, – что вместе с морщинистыми, совсем старческими чертами лица, казалось, обличало маленького альрауна» [Гофман 1991 :222]. Автор сравнивает крошку Цахеса то с обрубок корявого дерева, то с раздвоенной редькой. Цахес ворчит, мяукает, кусается, царапается и абсолютно не активен. По словам Розабельверде, Цахес виноват в том, что у него нет такого внутреннего голоса, который ему сказал бы, что он на самом деле не является тем, за кого его принимают.

Бальтазар – худощавый молодой человек лет двадцати трех с темными сверкающими глазами, которые передавали его живой и ясный ум. Он носил сюртук из черного тонкого сукна, отделанный разрезным бархатом и

ослепительно-белым кружевным воротником, а также бархатный берет, покрывавший его красивые темно-каштановые волосы.

Бальтазар сочиняет стихи, а его творческое нутро противостоит миру филистерской будничности. Словами другого героя, волшебника Проспера Альпануса, автор подчеркивает особенные качества Бальтазара: «Я люблю, – продолжал дальше Проспер Альпанус, – люблю юношей, у которых, подобно тебе, любезный Бальтазар, в чистом сердце заключено нетерпеливое стремление и любовь, в чьих душах находят отзвук те величественные аккорды, что доносятся из дальней, полной божественных чудес страны – моей родины. Счастливы, одаренные этой внутренней музыкой, – единственные, кого можно назвать поэтами, хотя этим словом называют многих, которые хватают первый попавшийся контрабас, водят по нему смычком и беспорядочное дребезжание стонущих от их прикосновения струн принимают за великолепную музыку, что струится из глубины их собственных сердец» [Гофман 1991: 294].

Бальтазар наделен магическим романтическим воображением, которое позволяет ему проживать одновременно в двух мирах – реальном и фантастическом.

Это его качество особенно четко просматривается, когда Бальтазар со своим другом Фабианом приходят в усадьбу Проспера Альпануса. Бальтазару, в отличие от Фабиана, все кажется здесь необычным: карета – хрустальной раковиной, локон – серебристым фазаном, лакей – золотым жуком.

Кандида – дочь Моша Терпина, возлюбленная Бальтазара. «У Кандиды были лучистые, пронизывающие сердце глаза и чуть-чуть припухлые алые губы, и она – с этим принужден согласиться всякий – была писаная красавица. Я не припомню, белокуроыми или каштановыми следовало бы назвать прекрасные ее волосы, которые она умела так причудливо укладывать, заплетая в дивные косы, – мне лишь весьма памятна их странная особенность: чем дальше на них смотришь, тем темнее и темнее они

становятся. Это была высокая, стройная, легкая в движениях девушка, воплощенная грация и приветливость, в особенности когда ее окружало оживленное общество; при стольких прелестях ей весьма охотно прощали то обстоятельство, что ее ручки и ножки могли бы, пожалуй, быть и поменьше и поизящней» [Гофман 1991: 248]. Несмотря на внешние достоинства, у Кандиды был грубый голос и она ела чересчур много сладкого. Но она была веселой и непринужденной и любила ни к чему не обязывающие разговоры.

Фея Розабельверде – фея, наделившая крошку Цахеса волшебной силой. Она была очень доброй, чуткой и сострадательной. «Фрейлейн фон Розеншен была высокого роста, наделена благородной, величественной осанкой и несколько горделивой властью. Ее лицо, хотя его и можно было назвать совершенно прекрасным, особенно когда она, по своему обыкновению, устремляла вперед строгий, неподвижный взор...» [Гофман 1991: 226]. Жители деревни удивлялись, что эта благородная госпожа не меняется вот уже на протяжении нескольких лет.

Фея Розабельверде, изменившая жизнь некоторых людей, представлена как гротескный персонаж, почти ничем не отличающаяся от обыкновенных людей, за исключением только своих волшебных способностей.

Добрая фея Розабельверде из жалости заколдовывает некрасивого телом и душой крошку Цахеса, так что многие люди, в основном относящиеся к филистерскому обществу, больше не замечают его уродства. Но в итоге ей приходится признать свою ошибку: «Бедный Цахес! Пасынок природы! Я желала тебе добра! Верно, было предрассудком думать, что внешний прекрасный дар, коим я наделила тебя, подобно лучу, проникнет в твою душу и пробудит голос, который скажет тебе: «Ты не тот, за кого тебя почитают, но стремись сравняться с тем, на чьих крыльях ты, немощный, бескрылый, взлетаешь ввысь». Но внутренний голос не пробудился. Твой косный, безжизненный дух не мог воспрянуть, ты не отстал от глупости, грубости и невежества!» [Гофман 1991: 312].

Проспер Альпанус – волшебный доктор, одетый в китайском стиле, с пышном берете и плюмажем на голове. Он ездит в карете-ракушке из блестящего хрусталя, из-под колес которой доносятся гармонические звуки. Необычным является то, что в золотой упряжке находятся два снежно-белых однорога. У доктора есть волшебные каталоги с цветными гравюрами безобразных человечков внутри. Из них то и узнает Альпанус о том, что Цахес – это просто заколдованный феей Розабельверде человек.

Мош Терпин – профессор естественных наук Керепесского университета, на чьи лекции приходил Бальтазар. «Он был, как о том уже сказано, профессором естественных наук: он объяснял, отчего происходят дождь, гром, молния, отчего солнце светит днем, а месяц ночью, как и отчего растет трава и прочее, да так, что всякое дитя могло бы это уразуметь. Он заключил всю природу в маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ, как из выдвижного ящика. Начало его славе положило удачно выведенное им после многочисленных физических опытов заключение, что темнота происходит преимущественно от недостатка света. Это открытие, равно как и его умение с немалой ловкостью обращать помянутые физические опыты в очаровательные кунштюки и показывать весьма занимательные фокусы, доставило ему невероятное множество слушателей» [Гофман 1991: 237].

Он – уважаемый в княжестве человек, которому приходилось все и всем объяснять и чьи объяснения оказывались нелепыми.

В «Одержимом инвалиде в форте Ратоно» Франкер – протагонист, психологический герой. Раненый в голову сержант, поставленный комендантом в форте Ратоно, впадает в безумие и, подняв флаг с изображением дьявола, держит в осаде и лишает продовольствия весь Марсель. Но его спасают любовь и преданность его жены Розалии. Герой часто не может контролировать свои порывы, вызванные, не только, как пишет автор, «самим дьяволом», но и медицинскими причинами (последствия ранения в голову). Франкер действует, не задумываясь о

последствиях и об окружающих. Однако на протяжении повествования главный герой изменяется внутренне и из сумасшедшего превращается в адекватного, любящего и счастливого человека.

Розалия – жена Франкера, ради любви к которому она, будучи еще молодой девушкой, покинула дом и не послушалась матери, наставшей за это на нее проклятие. Героиня не подчиняется обществу и его законам, поставив на первое место любовь, но принимает решения, руководствуясь не чувствами, а разумом. Розалия – верная, преданная своим чувствам к возлюбленному, жертвует всем ради их счастья. Родив ребенка, Розалия исцеляется.

Граф Дюранд – стереотипный герой, типичный представитель военных. Старый Марсельский комендант с деревянной ногой, начальник инвалидов, ветеран Семилетней войны, выдержал осаду Марселя и его фортов. Несмотря на суровый нрав и военную закалку, был самоотверженным и готовым прийти на помощь.

Бассе – любопытный камердинер Графа Дюранда.

Мать Розалии – женщина, которая равнодушно относилась к раненым и голодным; в ее доме в довоенное время играли в азартные игры.

2.4.1. Сопоставительный анализ художественных деталей в новеллах

«Белокурый Экберт» и «Руненберг» Л.Тика

В этом параграфе мы сравним две ранние новеллы Л.Тика – «Руненберг» и «Белокурый Экберт». Мы попытаемся рассмотреть эти художественные произведения с перспективы главных героев (центральных фигур) и потом, на основе этой перспективы, сравнить эти новеллы. Для этого мы воспользуемся герменевтическим методом. Герменевтика – современная литературоведческая наука, которая объединяет в себе философско-эстетическую теорию интерпретации текста и науку о понимании смысла произведения. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить читателя понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Герменевтика берёт начало в

древности, а именно в приёмах истолкования Библии и древнейших текстов культуры. Ведущие теоретики герменевтики – немецкие ученые XVIII-XIX вв. Ф.Д.Э.Шлейермахер и В.Дильтей [Гадамер 1988: 342].

Новеллы будут проанализированы на основе психологизма фигур. Цель анализа – установить, каким образом Л.Тик изобразил в своих произведениях главных героев и их внутренний мир, и как эти герои изменились после встречи со «сказочным миром».

Безумие в сказках Л.Тика играет настолько большую роль, что его произведения называют «безумными сказки». Т.к. Тик комбинирует элементы сказки, романа и новеллы, его работы стали называться «сказочными новеллами». Наряду с безумием важную роль играет природа, в которой господствуют опасные и необъяснимые силы.

- «Белокурый Экберт»

Старуха – стихия

Старуха – самый могущественный из всех персонажей новеллы «Белокурый Экберт». Она может превращаться в других людей (Вальтера, Гюго, крестьянина у водопада), оставаясь неузнанной. Она только намекает, кто она на самом деле, когда, будучи в образе Вальтера, называет имя собаки. У нее есть удивительная птица и верный пес, что наводит нас на мысль о том, что у этой старухи – тесная взаимосвязь с природой. Берта понимает птицу, поэтому можно сделать вывод о том, что птица поет человеческим голосом. Птица играет здесь роль искушения и нечистой совести. Берта должна была сопротивляться искушению, но ей не удалось справиться с искушением богатством. Когда она крадет птицу, покидает старуху и покупает в обмен на драгоценные камни и жемчужины дом, птица поет ей о лесном уединении и вместе с тем напоминает о долге. Поэтому девочка ее убивает.

Читатель узнает, что собаку зовут Штромиан, но, к сожалению, имя птицы ему остается неизвестным. Собака в этой новелле является символом верности, любви, преданности и долга.

Старуха очень скромно живет с животными в маленькой хижине посреди леса. Так же скромно она живет и в образе Вальтера: «...*sammelte Kräuter und Steine...*, *er lebte von einem kleinen Vermögen und war von niemand abhängig*» [Tieck, 1968: 7]. «...собирал травы и камни...; у него было небольшое состояние, и он ни от кого не зависел» [Солодунина, 1991: 42].

Мир старухи чудесен, здесь нет людей: «лесное уединение» [там же: 46], только природа и животные. Только здесь, в этом уединении, можно испытывать настоящее счастье: «*Ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen... In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude*» [Tieck 1968: 12]. «Никогда не забуду я впечатления... Все кругом было облито нежнейшим пурпуром и золотом, вершины деревьев пылали в вечернем зареве, и на полях лежало восхитительное сияние; леса и ветви деревьев не колыхались, ясное небо подобно было отверстому раю, и в ясной тиши нежно и печально звучали колокола далеких деревень» [Солодунина, 1991: 46].

Одежда старухи была черной, как и ее шапка. Некроманты в древности носили такую черную одежду, следовательно, старая женщина представляет нечто потустороннее, сверхъестественное.

Сначала она выглядит необычно, даже мистически: «*Sie faltete ihre knöchernen Hände und betete laut, indem sie ihre Gesichtsverzerrungen machte...*» [Tieck, 1968: 13]. «Старушка сложила свои костлявые руки и, громко молясь, продолжала гримасничать...» [Солодунина, 1991: 47]. Потом она стала вести себя строго, но справедливо. Она хвалит Берту за хорошо выполненную работу по дому и называет ее дочерью и ребенком.

Кроме того, читатель не знает, что старуха делает, когда Берта покидает ее дом. Она бы могла проводить свое время в уединенности в лесах, на лугах, как поет птица:

*Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut
In ewger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit* [Tieck, 1968: 12].

Уединенье –
Мне наслажденье,
Сегодня, завтра,
Всегда одно
Мне наслажденье –
Уединенье [Солодунина 1991: 46].

Старуху можно сравнить с Артемидой, древнегреческой богиней природы и животных. Как Артемида, так и старуха справедливы, но строги. Артемида была хранительницей и защитницей женщин и детей. Однако могла и наказывать как Актеона [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Актеон>].

Греки представляли себе Артемиду и всех других богов как бессмертных совершенных людей. Можно представить себе старуху мистической стихией, которую не каждый может увидеть, ее можно только почувствовать. Если жить с этой силой в гармонии, то все будет в порядке. Но если ее покинуть или обмануть, настигнет месть.

Старуха – судьба

Старуха может быть символом судьбы. Хотя Берта – это дочь рыцаря, она живет в бедности. Она не знает, что люди, у которых она живет, – ее приемные родители. Отец очень строг и всегда не доволен дочерью. Судьба (старуха) хочет, чтобы Берта забыла горе и поэтому готовит ей лучшую жизнь. Однако сначала Берта должна пройти проверку, первая часть которой

состоялась, когда Берте исполнилось двенадцать лет. Старуха открывает Берте тайну птицы и отсутствует месяцами. Берта остается в хижине и усердной работой заслуживает похвалу старухи. Чтобы пройти эту «проверку», девочке нужно быть терпеливой. Не случайно у старухи дома лежат различные рыцарские романы, где любовь играет главную роль.

Двумя годами позже старуха предупреждает Берту о штрафе: «...*wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät*» [Tieck 1968: 15]. «...но худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, не избежать им наказания, хотя, быть может, и позднего» [Солодунина 1991: 49].

Почему она говорит это только теперь, через шесть лет? Наверное, потому, что шестерка считается цифрой дьявола. А цифра семь, напротив, считается приносящей счастье и удачу. Семерка часто используется в сказках (например, «Семь гномов», «Семь воронов», семимильные сапоги).

Проверка должна была закончиться после второй части и Берта должна была получить награду. Однако девочка часто мечтает о принцах и рыцарях и хочет узнать, что такое любовь и окружающий мир, поэтому сбегает с птицей. Из-за того, что она не выдерживает второй части проверки, она должна понести наказание.

Но в конце новеллы читатель узнает, что старуха желала Берте только добра: «*Sonst hätte sich alles gut und schön geendet*» [Tieck 1968: 24]. «Все кончилось бы хорошо; конец ее испытаниям приближался» [Солодунина 1991: 56].

Берта и Экберт – жертвы

Страх из-за того, что другие люди могли узнать тайну Берты, делает Берту и Экберта жертвами. Но в то же время, то, что они вообще должны что-то скрывать, является виной только Берты. Именно из-за этого чувства угрозы Берта и Экберт так любят уединенность: «*Sein Weib liebte die Einsamkeit ebenso sehr*» [Tieck 1968: 7]. «Жена его столь же любила уединение» [Солодунина 1991: 42].

Берте нравилось уединение еще с детства: «*Oft saß ich dann im Winkel und füllte meine Vorstellungen damit an, wie ich ihnen helfen wollte, wenn ich plötzlich reich würde*» [Tieck 1968: 8]. «Часто, сидя в углу, мечтала я о том, как бы я стала помогать им, если бы вдруг разбогатела» [Солодунина 1991: 49]. Так же и в хижине ей больше нравится находиться одной, чем со старухой «*Es war mir jetzt lieber, wenn ich allein war, denn alsdann war ich selbst die Gebieterin im Hause*» [Tieck 1968: 8]. «С тех пор мне приятнее было оставаться одной, я становилась тогда полной госпожой в доме» [Солодунина 1991: 49].

Оба скромные и экономные, хотя благодаря жемчужинам и драгоценным камням они должны быть обеспеченными. Они привыкли к бедности: «*Ich bin in einem Dorfe geboren, mein Vater war ein armer Hirte. Die Haushaltung bei meinen Eltern war nicht zum besten bestellt, sie wußten sehr oft nicht, wo sie das Brot hernehmen sollten*» [Tieck 1968: 7]. «Я родилась в деревне, отец мой был бедный пастух. Хозяйство родителей моих было незавидное, часто они не знали даже, где им достать хлеба» [Солодунина 1991: 43].

Берта и Экберт – виновные

Экберт, хоть и был рыцарем, был беден до тех пор, пока не женился на Берте. Он говорит: «*Ich hatte kein Vermögen, aber durch ihre Liebe kam ich in diesen Wohlstand, wir zogen hieher, und unsere Verbindung hat uns bis jetzt noch keinen Augenblick gereut*» [Tieck 1968: 19]. «У меня не было никакого состояния, и если я живу теперь в достатке, то всем обязан ее любви; мы здесь поселились и никогда еще не раскаивались в нашем браке» [Солодунина 1991: 52]. Поэтому его тоже можно обвинить в краже птицы.

Страх Экберта, что тайна его жены будет раскрыта, делает его одержимым. Он не до конца доверяет Вальтеру и Гюго, хотя именно он и предлагает Берте поведать свой секрет. «*Freund, Ihr solltet Euch einmal von meiner Frau die Geschichte ihrer Jugend erzählen lassen, die seltsam genug ist*» [Tieck 1968: 8]. «Друг мой, не угодно ли вам выслушать рассказ моей жены о

ее приключениях в молодости, которые довольно странны» [Солодунина 1991: 43]. Чтобы Вальтер никому не рассказал об услышанном, Экберту приходится его убить. Перед смертью Вальтера Л.Тик намекает, что Вальтер, в действительности, и есть та самая старуха: «...*Walther sah sich um, und drohte mit einer stummen Gebärde, aber indem flog der Bolzen ab, und Walther stürzte nieder*» [Tieck 1968: 20]. «Вальтер оглянулся и молча погрозил ему, но стрела уже сорвалась, и Вальтер упал» [Солодунина 1991: 54]. Здесь мы можем видеть следующую вину Экберта: он убивает нечто из чудесного мира, точнее, самое могущественное, то есть старуху.

Берта убивает птицу и собаку, осознавая то, что эти животные являются воплощением чего-то чудесного. «*An dem Vogel etwas Außerordentliches sei*» [Tieck 1968: 14]. «И что птица – не простая птица» [Солодунина 1991: 47]. Экберт убивает Вальтера, не зная этого. После его убийства Экберт постоянно чувствует тревогу: «*Die Ermordung seines Freundes stand ihm unaufhörlich vor Augen, er lebte unter ewigen innern Vorwürfen*» [Tieck 1968: 21]. «Тень убитого друга неотступно стояла перед его глазами, его вечно мучила совесть» [Солодунина 1991: 54]. В отличие от Берты, у Экберта нет шанса решить, в каком мире он хочет жить. Берте же предоставляется возможность познакомиться с чудесным миром: «*Ich war zufrieden und arbeitete mich von einem Tage zum andern hinüber. – Der Mensch wäre vielleicht recht glücklich, wenn er so ungestört sein Leben bis ans Ende fortfahren könnte*» [Tieck 1968: 15]. «Я была весела и работала изо дня в день. Быть может, человека следовало бы считать истинно счастливым, если бы он мог так спокойно прожить до самой смерти» [Солодунина 1991: 48]. Но она убегает и покидает чудесный сказочный мир, который можно назвать раем и где она могла бы жить счастливо и безмятежно.

Но Берта не чувствует за собой вины и ответственности за совершенные деяния. Когда Берта рассказывает свою историю, она не говорит «я чувствовала себя виноватой», совсем наоборот: «...*aber ich vergaß die Alte und meinen ehemaligen Aufenthalt etwas mehr, und so lebt ich im ganzen*

recht zufrieden» [Tieck 1968: 18]. «...но я понемногу забывала старушку и свое прежнее местопребывание и жила довольно счастливо» [Солодунина 1991: 51]. Однако она могла таким образом обмануть саму себя: так как ее совесть не чиста из-за того, что она убила птицу и сбежала от старухи, она забывает как события сказочного мира, так и имя собаки. Но чувство вины ее все равно преследует. Вероятно, раскаяние помогло бы ей искупить вину.

Изменение Берты и Экберта после встречи с чудесным миром

Обычный и чудесный миры влияют на друг друга. Чудесный мир вмещивается в повседневный, в то время как старуха появляется у Берты и Экберта в образе Вальтера и Гюго, чтобы напомнить им о своем существовании. Берта отгоняет от себя мысли о чудесном мире. Единственное напоминание о чудесном – птица, которую убила Берта. Она спокойно живет с Экбертом, до тех пор, пока не слышит имя собаки от Вальтера. Имя действует на них настолько сильно, что будит в ней подавляемое чувство вины.

Экберт теряет рассудок после того, как убивает Вальтера, а с ним и чудесный мир: «...*aber jetzt war er ganz mit sich zerfallen*» [Tieck 1968: 21]. «...теперь же он вовсе потерялся» [Tieck 1968: 54]. Он больше не понимает, живет он в действительности или в сказке. «...*daß ihm sein Leben in manchen Augenblicken mehr wie ein seltsames Märchen, als wie ein wirklicher Lebenslauf erschien*» [Tieck 1968: 21]. «...бывали минуты, когда его жизнь казалась ему какой-то странной сказкой, а не чем-то достоверно существующим» [Солодунина 1991: 54]

Старуха держит его в безумии. Поэтому его наказание больше и строже штрафа Берты. Экберт у водопада встречает крестьянина, в которого превратилась старуха. Берта встретила старуху около этого же водопада, из чего мы можем сделать вывод, что это место – область чудесного мира. Экберт, «погруженный в свои мысли, взошел на пригорок, ему почудился близкий веселый лай, шум берез, и он услышал чудесный звук песни» [Солодунина 1991: 56]. «*Er stieg träumend einen Hügel hinan; es war, als wenn*

er ein nahes munteres Bellen vernahm, Birken säuselten dazwischen, und er hörte mit wunderlichen Tönen ein Lied singen» [Tieck 1968: 24]. Он не выдерживает встречу с этим миром и умирает от безумия: *«Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten...Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen, und den Vogel sein Lied wiederholen»* [Tieck 1968: 24]. «Тут рассудок и чувства Экберта помутились; он не мог разобраться в загадке, то ли он теперь грезит, то ли некогда его жена Берта только привиделась ему во сне; чудесное сливалось с реальным... Лежа на земле, обезумевший Экберт умирал; глухо, смутно слышалось ему, как старуха разговаривала, собака лаяла и птица повторяла свою песню» [Солодунина 1991: 56].

Вывод

Проведя анализ произведения, мы пришли к выводу, что старуха является воплощением стихии или судьбы. Сказочный мир представлен справедливым, но очень строгим. Нельзя избежать наказания. Как Берта, так и Экберт, были наказаны безумием, которое привело их к смерти.

Были ли судьбы Берты и Экберта predetermined, или же они действовали по собственной воле, нельзя точно понять из текста новеллы. Однако не нужно исключать predetermined, потому что именно этот вопрос был спорным в романтизме.

С одной стороны, природа в романтизме дает душе возможность расслабиться и высказаться. Природа спокойна, тиха и ее главная ценность – это уединение. Однако, с другой стороны, она дика и опасна. Главные герои в «Белокуром Экберте» обезумели после встречи со сказочным миром и больше не смогли жить как раньше, обычной жизнью.

- «Руненберг»

Христиан в сравнении с Бертой

Как Христиан, молодой охотник, так и Берта убегают от своих семей и родины. С Христианом хорошо обращаются дома, Бертой же, в отличие от него, пренебрегают и живут в бедности, поэтому она убегает.

Христиан хочет «вырваться из круга всего, к чему привык с детства» [Солодунина 1991: 188]. «...*sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit entfernen*» [Tieck 1968: 105]. Могущественная сила уводит его в горы. «*Tag und Nacht sann ich und stellte mir hohe Berge, Klüfte und Tannenwälder vor; meine Einbildung erschuf sich ungeheure Felsen*» [Там же: 109]. Когда Берта уходит от старухи, она испытывает тоску по чему-то новому и неизведанному, хотя хочет остаться. Однако, ее желание незначительно по сравнению с высшими силами.

Христиан чувствует себя одиноким и желает встретиться с людьми. Также Берта чувствует уединение, когда сбегает от родителей: «*Es ist unbeschreiblich, welche Sehnsucht ich empfand, nur eines Menschen ansichtig zu werden, wäre es auch, daß ich mich vor ihm hätte fürchten müssen*» [Там же: 10].

Когда Христиан извлекает корень из земли, он слышит глухое визжание, исходящее оттуда: «*Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle*» [Там же: 106]. Христиан понимает природу как живую, он чувствует ее боль. Корень – это, несомненно, мандрагора. Это ядовитое растение привлекало к себе внимание еще со времен античности, прежде всего, из-за особенной формы корня, напоминающей человека и волшебное растение. Его стали использовать раньше, чем наркотики и болеутоляющие средства, частично также как галлюциногенные наркотики. Старые греки полагали, что мандрагора – это афродизиак, пробуждающий любовь [<https://ru.wikipedia.org/Мандрагора>].

Прежде всего, важно начало новых мечтаний – мечты Христиана о богине и далеких горах начинаются после того, как незнакомый мужчина был заколдован от прикосновений к корням и отправил Христиана в Руненберг.

В Руненберге можно найти то, что хочешь больше всего. Когда Христиан идет к Руненбергу, «...und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Mut ein» [Tieck 1968: 110], в этот момент он начинает понимать природу. В начале новеллы ему грустно от того, что он не понимает голоса природы: «...und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte» [Там же: 105]. Романтический герой может слышать голоса природы.

Кажется, будто бы к Руненбергу его привела сама судьба: «...alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern, lichte Wolken zogen hinauf» [Там же: 110].

Эти силы – природа и судьба – присутствуют и в «Белокуром Экберте». Берта спасается от старухи – от стихии или от судьбы – у нее появляется шанс жить лучшей жизнью. Христиан не спасается, но попадает в магическую, демоническую засаду.

Богиня в «Руненберге»

Христиан встречает эту таинственную женщину в зале Руненберга. Исходя из его описаний, эта женщина высокого роста и «*schien nicht den Sterblichen anzugehören*» [Там же: 111]. Это означает, что она богиня. Она настолько красива, что Христиан «*zitterte und wünschte doch heimlich, daß sie zum Fenster treten und ihn wahrnehmen möchte*» [Там же: 111]. Христиан тянется к этой женщине, но дрожит, потому что она и ее мир могут оказаться опасными. Фигура богини сделана как будто из мрамора, а зал «*wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen*» [Там же: 111]. Из этого описания становится понятно, что мир, в который попадает Христиан, это мир камней.

Кроме того, мы обнаруживаем связь с античной мифологией: Христиан – смертный и видит бессмертную богиню. Охотник Актеон тоже был смертным человеком, встретившим богиню. Когда он увидел купающуюся богиню Артемиду, она превратила его в оленя, чтобы охотник никому не

смог рассказать об этой встрече. В итоге Актеон был растерзан своими собственными охотничьими собаками. В отличие от героя греческого мифа, таинственная женщина наказывает Христиана не так открыто: она дает ему дощечку, находящуюся в ее власти: *«Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging»* [Там же: 112]. После этого происшествия все исчезает, а когда он просыпается, он уже не знает, мечтал ли он о богине или это действительно произошло. Он приходит к заключению, что все было только сном или безумием.

Старуха в сравнении с таинственной женщиной из Руненберга

Богиня в «Руненберге» описана, в отличие от старухи в «Белокуром Экберте», как обладательница чего-то демонического, но в них обеих есть нечто подкупающее. Привлекательность богини играет большую роль. Романтики интерпретировали античность иначе, чем классики. Последние видели в античности апогей искусства и идеал организации общества. Также эпоха романтизма была очарована античностью. Однако романтики обнаружили нерациональную сторону античности. Существует два характерных типа романтических героинь. К первому относится та, которая привлекает и соблазняет мужчину, а второй тип – это идеал мужчины: идеальная возлюбленная, жена и мать, воплощением которой является Лизавета.

Как у старухи в «Белокуром Экберте», так и у богини в «Руненберге» есть две стороны: одна из них манящая, другая строгая и подвергающая наказанию. Прекрасная богиня превращается в безобразную лесную женщину. Старуха описана в начале сказки как мать и учитель, но позже она становится наказывающей стихией или самой судьбой.

Лизавета в сравнении с таинственной женщиной из «Руненберга»

Христиан встречается в первый день в деревне девушку. Речь идет о Лизавете, дочери мызника, одного из самых богатых людей в селе: *«Sie war schlank und blond, ihr blaues Auge glänzte von der durchdringendsten Sanftheit, ihr Antlitz war wie durchsichtig und in den zartesten Farben blühend»* [Там же:

115]. Лизавета – совершенная противоположность таинственной женщины из Руненберга.

Богиня высокого роста и очень привлекательна, она манит Христиана своей неземной красотой. У нее длинные черные волнистые волосы и строгое лицо. Лизавета белокура, стройна и нежна. Поэтому она является воплощением смертной невинной женщины, а богиня – чем-то могущественным, сказочным и магическим. Малолюдный каменный мир богини ставится в противоположность оживленному миру растений, в котором живет Христиан с Лизаветой.

Хотя Христиан счастлив с Лизаветой, он не может забыть богиню: *«Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen»* [Там же: 116]. Богиня притягивает его к себе, но Христиан сопротивляется первому искушению. Как и Берте, ему удалось выдержать первую часть проверки.

По дороге домой Христиан даже испытывает страх перед лесной нимфой: *«Seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte. Sein Schritt wurde zaghaft, er blieb oft stehen und verwunderte sich über seine Furcht, über die Schauer, die ihm mit jedem Schritte gedrängter nahe kamen»* [Там же: 117].

Богиня может превращаться как старая женщина в «Белокуром Экберте» и, как например, античные боги, в других людей: в чужеземца, который живет у семьи Христиана три месяца, есть не кто иной, как богиня. Христиан уже знает чужеземца: *«Christian saß nur oft nachdenklich, denn es kam ihm vor, als kenne er den Reisenden schon von ehemals, und doch konnte er sich keiner Gelegenheit erinnern, bei welcher er ihn gesehen haben möchte»* [Там же: 118]. Позже Лизавета говорит отцу Христиана: *«Immer spricht er von dem Fremden, und behauptet, daß er ihn schon sonst gekannt habe, denn dieser fremde Mann sei eigentlich ein wunderschönes Weib; auch will er gar nicht mehr auf das Feld hinausgehn oder im Garten arbeiten, denn er sagt, er höre ein unterirdisches fürchterliches Ächzen, sowie er nur eine Wurzel ausziehe; er fährt zusammen und*

scheint sich vor allen Pflanzen und Kräutern wie vor Gespenstern zu entsetzen» [Там же: 120]. «Всегда говорит он о чужеземце и уверяет, что знавал его прежде и что на самом деле чужеземец этот – дивно прекрасная женщина; сверх того, не хочет он уже ходить в поле или работать в саду, утверждая, что слышит ужасный подземный стон, как только выдернет какой-нибудь корень; он робеет и пугается каждого растения и травки, как страшного привидения».

Очевидна связь со скандинавской мифологией, которая была очень популярна во времена романтизма. У богини из Руненберга есть схожесть со скандинавской богиней Фрейей. Фрейя была богиней любви, красоты и плодородия. Ее причисляли к самым прекрасным женщинам, она обладала способностью перевоплощения в птиц [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Фрейя>].

Силам богини Руненберга никто не может сопротивляться, даже Христиан, несмотря на попытки, снова вести привычный образ жизни, оказывается в плену мира богини.

Христиан после встречи со сказочным миром

Изменение Христиана после возвращения на родину сравнивается с прибытием Берты в родной город. После встречи со сказочным миром Берта и Христиан возвращаются снова в привычный для них мир, где они связывают свои судьбы с Экбертом и Лизаветой. Но зло разрывает эти связи, чтобы навредить героям. Однако человек не может долго выдерживать внутреннее напряжение.

Богиня приходит к Христиану под видом чужестранца, чтобы напомнить о себе. Она дает ему деньги, которые влияют на Христиана так сильно, что он постепенно лишается рассудка. Он больше не может сопротивляться этому искушению, потому что находится под влиянием языческой богини. Он говорит отцу: *«Das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl*

nächtlicherweise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genugzutun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röter und herrlicher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an!» [Там же: 121]. «Сплю ли я, она слышится мне, гремит ли музыка, свистит ли ветер, говорят ли люди на улице, я ее слышу; в сиянии солнца не вижу я ничего, кроме этих желтых глаз, которые подмигивают мне и словно нашептывают ласковые слова приветов: вот почему я принужден бываю вставать ночью, чтобы удовлетворить страстному призыву золота; внутри его что-то радуется и веселится, когда я его перебираю пальцами; оно тогда от удовольствия становится ярче и прелестнее; взгляни сам, каким оно горит восторгом!».

Единственным шансом для Христиана было бы обращение к богу. Отец сказал ему: «*Christel, du mußt dich wieder zum Worte Gottes wenden, du mußt fleißiger und andächtiger in die Kirche gehen, sonst wirst du verschmachten und im traurigsten Elende dich verzehren*» [Там же: 119]. «Христель, обратись к слову божию, ходи чаще и прилежнее в церковь, иначе ты зачахнешь, снедаемый тяжелой тоской». Однако каменный мир языческой богини окончательно поглощает его.

Мы можем установить связь с Бертой. Берта сбегает от старухи через шесть лет. В «Руненберге» чужеземец появляется через пять лет. Он остается примерно на три месяца, потом проходит год, и Христиан больше не может сопротивляться лесной нимфе. В сумме речь идет о шести годах, когда Христиан был достаточно счастлив. По истечении шести лет оба протагониста, Берта и Христиан, совершают неправильный, жизненно важный выбор, за который потом будут наказаны.

Христиан, тоскуя, идет в лес и снова встречает знакомого чужестранца, который превращается в безобразную старуху. Этот случай служит доказательством того, что чужеземец с самого начала был богиней. Она представляется Христиану: «*Sie sagt Christian, dass man sie das Waldweib nennt*» [Там же: 122]. «Меня называют лесной женщиной». Молодой человек

снова находит магическую доску, которая открывает ему магический мир и, обезумев, пускается на поиски лесной женщины.

Когда он снова возвращается в деревню, то выглядит как лесной человек. По его бороде и венку в волосах становится понятно, что он живет на природе. После того, как он узнал в Елизавете свою жену, он говорит: «*Ich bin dir so gut wie gestorben; dort im Walde wartet schon meine Schöne, die Gewaltige, auf mich, die mit dem goldenen Schleier geschmückt ist*» [Там же: 126]. «Я для тебя все равно, что мертвый; там, в лесу, ожидает меня прекрасная, могущественная, в золотом покрывале». После того, как дочь Лизаветы и Христиана увидела своего отца в лесу с безобразной лесной женщиной, его больше никто никогда не видел.

Сравнение родителей Христиана и Берты

Как уже было сказано, Берта и Христиан по различным причинам убегают из дома. Однако позже оба хотят радовать своих родителей: Берта хочет поразить их своим богатством, а Христиан – счастьем и тем, что он – теперь садовник и крестьянин. К сожалению, родителей Берты уже нет в живых к тому времени, когда она снова приезжает в ее родную деревню. Христиана же, в отличие от Берты, ожидает счастье: ему удастся застать отца.

Отец Христиана работает садовником в замке. Он любит цветы и растения и разговаривает с ними. Кажется, будто бы отец с помощью цветов может заглядывать в будущее. Он говорит: «*Ich suchte beiher nach der Blume, konnte sie aber nirgends entdecken, und nun finde ich sie ganz unvermutet hier, wo schon die schöne Ebene sich ausstreckt; daraus wußte ich, daß ich dich bald finden mußte, und sieh, wie die liebe Blume mir geweissagt hat!*» [Там же: 118]. «Мимоходом искал я цветка, но нигде не находил, а сегодня совершенно неожиданно отыскал его здесь, в таком месте, где уж начинается долина; из этого заключил я, что и тебя найду скоро; видишь, как сбылось предсказание милого цветка!». Милым цветком мог бы быть синий цветок, символ немецкого романтизма. Этот цветок символизирует то, что тяжело получить.

Отец очень хотел встретить своего сына, и его мечта сбылась после того, как он нашел именно такой цветок. Но не только отец понимает язык растений: Христиан тоже понимает, что ему говорит корень Мандрагоры: *«Ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat»* [Там же: 121]. «Я помню ясно, как растение впервые ознакомило меня с горем земного мира».

После того, как Христиан покидает свою семью и идет искать лесную женщину, отец умирает через полгода. Был ли это долг, который его убил? К сожалению, он совершил ошибку: Он говорил со своим сыном о горах, подземных шахтах и охотниках. С того момента Христиан чувствует, что его судьба связана с горами и убегает. Родители Берты умирают от чувства вины, так как они вовсе не любили Берту. Скорее всего, они умерли от голода.

Вывод

Наказанием Берты и Экберта стало безумие и связанная с ним смерть. Христиан тоже был наказан безумием, но его наказание не так быстро приводит к смерти – он живет в лесах и пытается найти богиню. Мы выяснили, за что были наказаны Берта и Экберт. Христиан – это не предатель сказочного, чудесного мира как Берта и Экберт. Он предает свою родину и вступает в магический мир. Здесь он бессилен, вероятно, никто не мог бы сопротивляться богине.

2.5. Художественное время и пространство (хронотоп)

Как любое литературное произведение «Руененберг» пронизан временными и пространственными представлениями. История начинается с юности протагониста, затем герой в своих воспоминаниях возвращается в детство, затем снова в молодые годы, которым посвящена большая часть повествования. Завершается новелла встречей и прощанием уже состарившегося Христиана со своими родными. В новелле присутствует и календарное время (смена времен года, будней и праздников): *«Es war im ersten Frühlinge...»*, *«Nach einem halben Jahre...»*, *«... aus den Tagen wurden Wochen, und endlich Monate»*, *«Fünf Jahre waren auf diese Weise verflossen...»*.

Присутствует суточное время: «... *war die Sonne tiefer gesunken...*», «*Nachmittags befand ich mich schon unter den vielgeliebten Bergen, ...*».

Дается представление о движении времени и неподвижности, о соотношении прошлого и настоящего. Течение времени передается посредством изменения пространственных характеристик. В «Руненберге» отсутствуют конкретные показатели (даты, точный отсчет времени, приметы исторического времени). Движение времени отражается через перемещение героя в пространстве, через побег из дома, поиски счастья в горах, жизнь в долине, уход в леса.

Художественное пространство новеллы безгранично. Не даются четкие описания обстановки, интерьера. Ветры и водные потоки здесь ничем не ограничены, горизонт находится вдали и его почти нельзя различить, а пространство расширяется до бесконечности: «*Ihr findet doch kein Haus oder Dorf im Umkreis einer Meile, ...*»; «*Wir wohnten weit von hier in einer Ebene, in der man rund umher keinen Berg, kaum eine Anhöhe erblickte; ...*» <...> «*... Gärten zogen sich hin, so weit das Auge reichen konnte, ein großer Fluß glänzte wie ein mächtiger Geist an den Wiesen und Feldern vorbei*» [Tieck 2012: 19].

Необходимо заметить, что «Руненберг» – произведение чрезвычайно живописное, а изображение пространства напоминает полотна мастеров немецкого Возрождения. Как на полотнах Питера Брейгеля и пейзажных гравюрах Альбрехта Дюрера горизонты отодвинуты и тают в серебристой дымке: «*Er sah umher, und erblickte weit hinter sich und kaum noch kennbar am äußersten Horizont die Trümmer des Runenberges...*» [Там же: 21].

Пространство в новелле абстрактное, а не конкретное. Герой путешествует с небольшими передышками. В рассказе нет точных топографических обозначений. Христиан находится то на южной стороне гор, в которые зашел весной с севера, то над деревней, «из хижин коей поднимается вверх гостеприимный дым».

Время и пространство запечатлено в новелле в виде мотива гор и приобретают символический смысл, придают им философский характер.

Такие пространственные характеристики, как верх – низ, долина – горы, земля – небо символичны. «Символический подход дает то упоение мысли, ту дорационалистическую расплывчатость границ идентификации, то содержание рассудочного мышления, которые возводят понимание жизни до его высочайшего уровня» [Хейзинга 1988: 152].

Двоемирие – важнейшая особенность романтизма. Романтики делили мир на две части: мир реальный и мир идеальный. Мир реальный, обычный, повседневный, некрасивый, неинтересный, скучный. И второй мир – мир романтического идеала, романтической мечты, где всё прекрасно, где всё так, как мы хотим, этого мира нет в реальности, но он должен быть.

Гофман изображает два мира в «Крошке Цахес, по прозвищу Циннобер» – реальный и фантастический, «сталкивает реальную действительность, лишенную красоты, с миром своей романтической мечты». В этой сказке происходят странные события, предметы оживают и вступают в пространственные беседы, основной темой которых становится глубокий разрыв между идеалами и действительностью.

Фантастический, сказочный мир Гофмана заставляет верить в реальность нереального, дает возможность существовать рядом комическому и трагическому.

Основной романтический конфликт – противостояние одинокого романтического героя и большинства обычных людей. В «Крошке Цахес» таковым является романтический герой Бальтазар, который противостоит миру филистерской будничности.

Для романтиков характерно стремление ко всему необычному – к фантастике. Феи и волшебники в этой сказке летают в воздухе, когда им захочется, запрягши в тележки голубей, лебедей, даже крылатых коней.

При помощи своей сказки «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Гофман иронизирует по поводу мелких немецких государств, в которых творились беспорядки, подобные изображенным в сказочном мире и в княжестве Барсануфа.

Выводы по главе 2

Задачей практической части данной работы являлся филологический анализ пяти произведений видных представителей немецких романтиков. В качестве таких произведений выбраны «Руненберг», «Белокурый Экберт» Л.Тика, «Удивительная История Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо, «Одержимый инвалид в форте Ратоно» А. фон Арнима и «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Э.Т.А.Гофмана.

Для того чтобы наиболее полно проанализировать произведения, мы воспользовались герменевтическим и сравнительно-сопоставительными методами. Благодаря сопоставительному изучению схожих литературных явлений становится возможным установить сходства и различия в идейном проблемно-тематическом, жанровом и стилистическом характере и лучше изучить литературные произведения.

В рамках используемых методов применялась методика А.Я.Эсалнек, сочетающая в себе элементы формального и структурного методов, а также предполагающая разбор литературного произведения от общего к частному.

В ходе анализа мы пришли к выводу, что рассматриваемые романтические сказки относятся к жанру новеллы из-за небольшого объема, остросюжетности, малого количества героев, одной ведущей сюжетной линии, наличия одной или нескольких трудностей.

Анализируемые произведения были рассмотрены с точки зрения содержания, т.е. духовного начала произведения и формы – его материального воплощения.

Были выявлены общие черты, присущие романтическому направлению в литературе, которые нашли отражение в пяти рассматриваемых новеллах. Одной из них является внимание к личности как к духовному существу, а также мотив «проклятого золота», который в разной степени отражен в произведениях.

Анализ художественной формы был рассмотрен на следующих структурных уровнях: изображаемый мир, художественная речь, композиция.

Каждый компонент рассматривался в сравнении, отмечалось общее, что присуще обоим произведениям, а так же выявлялись различия в портретных, пейзажных описаниях, в вещном мире.

В ходе исследования речевой организации романтических новелл было отмечено большое количество возвышенной лексики, наличие тропов, которые придают произведениям особую художественную образность, и передают дух мистики и волшебства.

Было рассмотрено такое понятие, как хронотоп. Описываемые события романтических новелл были показаны в пространственно-временной организации сюжетного действия, а так же было продемонстрировано, как хронотоп по-разному проявляется в анализируемых новеллах.

Мы проанализировали характер конфликтов, проблематику и систему образов. Важно отметить при сравнительной характеристике новелл, что сказочность, загадочность и мистицизм были для всех четырех писателей образным выражением мировоззрения и особым способом построения художественного материала.

Заключение

Целью данной выпускной квалификационной работы являлось раскрытие понятия немецкой романтической новеллы, а также проведение литературоведческого и лингвистического анализов произведений «Белокурый Экберт», «Руненберг» Л.Тика, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо, «Одержимый инвалид в форте Ратоно» и «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Э.Т.А.Гофмана.

Немецкая романтическая новелла в данной работе рассматривалась с точки зрения проявления в ней жанровых характеристик.

Достижению поставленной цели способствовало последовательное решение следующих задач: была рассмотрена теоретическая база исследования немецкого романтизма, выявлены особенности немецкой романтической новеллы и обосновано, почему она называется особым литературным жанром.

Первым шагом в достижении поставленных целей был выбор тех методов филологического исследования, которые основаны на жанровой специфике художественного произведения и его языковой организации. В качестве таких методов были выбраны формальный и структурный, сравнительно-сопоставительный, а также герменевтический метод.

Наиболее продуктивной для изучения избранного объекта и адекватной предмету исследования оказалась методика А.Я.Эсалнек. Данный подход к анализу произведения предполагает разбор от общего к частному и сочетает в себе элементы формального и структурного методов.

Пошаговое следование этой методике позволило выстроить логическую модель изучаемых произведений, т.е. провести анализ и синтез всех составляющих сюжета и фабулы, мотивной структуры, композиции и таких важных для жанра новеллы композиционных приемов как портрет и речь персонажей, пространственно-временная организация сюжетного действия (хронотоп), пейзаж, лирические и авторские отступления как

внесюжетные элементы, а также роль повествователя и основные повествовательные формы [Пестова 2014: 140-141].

Для установления жанровых характеристик анализируемых новелл в теоретической части работы мы дали характеристику новеллы и раскрыли ее особенности. Были проанализированы жанрообразующие признаки, которые дают основание причислять исследуемые произведения к жанру романтической новеллы.

В результате филологического анализа литературных произведений была выявлена не только жанровая, но и языковая специфика романтической новеллы. В ходе исследования романтической новеллы с лингвистической точки зрения, мы пришли к выводу, что значительную роль в новеллах играют тропы, придающие художественную образность и благодаря которым создается атмосфера мистики и загадочности. Лексический состав новелл немецкого романтизма позволил выявить главный мотив романтиков – мотив «одинокости» и «проклятого золота». Лексические средства художественной выразительности подчеркивают отстраненность, отчуждение, отгороженность от внешнего мира [Там же: 142].

В перспективе данное исследование может стать базой для дальнейшей разработки проблем новеллы в немецком романтизме.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Печатные издания:

1. Gelfert H. Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte? – Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2007. – 200 S.
2. Heinz L.A. Kindlers Literatur Lexikon – Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2009. – 686 S.
3. Krämer H. Theorie der Novelle – Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2005. – 71 S.
4. Malmede H.H. Wege zur Novelle. Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft. Köln, 1966. – 204 S.
5. Neubauer M. Kompaktwissen// Romantik – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2008. – 94 S.
6. Rath W. Die Novelle – München: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. – 470 S.
7. Thieberger R. Le genre de la nouvelle dans la litterature allemande. These pour le doctorat. P.: l'Universite de Paris (Sorbonne), 1969. – 306 p.
8. Tieck L. Märchen und Erzählungen – Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. – 609 S.
9. Tieck L. Der Runenberg: Книга для чтения на немецком языке – СПб.: Изд-во Капо, 2012. – 78 с.
10. Trier J. Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes – Heidelberg: Winter, 1931. – 347 S.
11. Uerlings H. Theorie der Romantik – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2009. – 439 S.
12. Wiese B. Romantik – Wien-Heidelberg: Verlag Carl Ueberreuter, 2001. – 320 S.
13. Аникин В.П. Русская народная сказка: пособие для учителей. М.: Просвещение, 1977. – 207 с.
14. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов – СПб.: Изд-во Паритет, 2007. – 320 с.

15. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла// Генезис. Эволюция. Типология – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1987. – 120 с.
16. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии – СПб.: Изд-во Азбука-классика, 2001. – 512 с.
17. Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля – М.: РГГУ, 1994. – 80 с.
18. Волков И.Ф. Теория литературы: Учебное пособие для студентов и преподавателей. М.: Изд-во Наследие, 1995. – 140 с.
19. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основные черты философской герменевтики – М.: Изд-во Прогресс, 1988. – 704 с.
20. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: Изд-во КомКнига, 2006. – 144с.
21. Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес, по прозвию Циннобер. – На нем. и русск. яз. /Пер. с нем. А. Морозова – М.: Изд-во Радуга, 2002. – 272 с.
22. Гофман Э.Т.А. Новеллы – М.: Изд-во Правда, 1991. – 480 с.
23. Жирмунская Н.А. Французская романтическая повесть – СПб.: Изд-во Художественная литература, 1982. – 496 с.
24. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
25. Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма – М.: Изд-во Наследие, 2001. – 448 с.
26. Кржижановский С.Д. Страны, которых нет. Статьи о литературе и театре – М.: Изд-во Радикс, 1994. – 109 с.
27. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести – Екатеринбург: УрГПУ, 2002. – 433 с.
28. Пестова Н.В. Романтическая новелла как объект филологического анализа: методология, методика, методы и технология исследования // Педагогическое образование в России. – 2014. – №6. – С. 138-142.
29. Солодунина И.М. Жизнь льется через край. Сказки и истории немецких романтиков – М.: Изд-во Правда, 1991. – 720 с.

30. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001 – 50 с.
31. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие – М.: Изд-во Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
32. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе – М.: Издательский центр Академия, 2003. – 288 с.
33. Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм – М.: Изд-во Флинта, 2002. – 408 с.
34. Шумкова Т.Л. Зарубежная и русская литература XIX века. Романтизм – М.: Изд-во Флинта, 2002. – 240 с.
35. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. Практикум. М.: Изд-во Флинта: Наука, 2011. – 216 с.
36. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие – М.: Изд-во Флинта, 2004. – 112 с.

Электронные источники:

37. Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau [Электронный ресурс] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-tolle-invalide-auf-dem-fort-ratonneau-2376/1> (дата обращения: 09.01.2016).
38. Peter Schlemihls wundersame Geschichte [Электронный ресурс] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/peter-schlemihls-wundersame-geschichte-759/1> (дата обращения: 10.01.2016).
39. Актеон [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Актеон> (дата обращения: 10.12.2015).
40. Гротеск [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/Гротеск> (дата обращения: 13.04.2016).
41. Руны [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Руны> (дата обращения: 10.05.2016).
42. Фрейя [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фрейя> (дата обращения: 07.03.2016).