

А. С. Поршнева
Екатеринбург, Россия

«ЩЕЛКУНЧИК» Э.Т.А. ГОФМАНА И РАННИЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Аннотация. Предметом статьи является сказка Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный Король» в контексте немецкой раннеромантической традиции. Проводится ретроспективный сопоставительный анализ картины мира, запечатленной в сказке Гофмана, с картиной мира ранних романтиков (в первую очередь, Новалиса и Л. Тика). Особое внимание уделяется таким аспектам, как пространственная и временная организация, выбор героя, оппозиция природного и антропогенного, ирония. Анализируется преемственность Гофмана по отношению к ранним романтикам, которая в его сказках выражена в большей степени, чем в новеллах и романах. Выявляется скрытая в тексте сказки «Щелкунчик и Мышиный король» полемика Гофмана с немецкой раннеромантической культурой. Материалы статьи могут быть использованы в общих и специальных курсах по истории немецкой литературы и по романтизму.

Ключевые слова: романтизм; немецкая литература; немецкие писатели; литературные стили; сказки; сопоставительный анализ.

A. S. Porshneva
Yekaterinburg, Russia

E.T.A. HOFFMANN'S «THE NUTCRACKER» AND THE EARLY GERMAN ROMANTICISM

Abstract. The main problem of the paper is to consider E.T.A. Hoffmann's fairy tale «The Nutcracker and the Mouse King» in the context of early German romanticism. The author makes a retrospective comparative analysis of the worldview expressed in Hoffmann's fairy tale and the worldview of early romantic writers (first of all Novalis and L. Tieck). Particular attention is paid to such aspects of the problem as temporal and space organization, choice of the character, opposition natural vs. human-made, irony. Hoffmann on the one hand is considered to continue the traditions of early romantic writers what can be seen in his fairy tales but not in his novels and stories. On the other hand he is proved to be in controversy with early German romantic culture; it has been expressed in his «The Nutcracker and the Mouse King». The paper can be used in such general and special courses as history of German literature and of romanticism.

Keywords: romanticism; German literature; German writers; literary styles; fairy tales; comparative analysis.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) известен как автор во многом «итоговый» для немецкого романтизма. В своих новеллах и романах он осуществил масштабную ироническую «ревизию» творческого наследия немецких романтиков. При этом многочисленные исследования, посвященные творчеству Гофмана в контексте истории немецкого романтизма (А. В. Карельский, Ф. П. Федоров, Н. Я. Берковский, Д. Л. Чавчанидзе, С. В. Тураев и мн. др.), практически не затрагивают сказку «Щелкунчик и Мышиный Король» (1816). Между тем, это едва ли не самое известное среди непрофессиональных читателей произведение Гофмана.

Предметом научного интереса «Щелкунчик» становится, прежде всего, в рамках компаративных исследований. Проводится сопоставление сказки Гофмана со сказочными произведениями его современников (например, в рецептивном аспекте [Литвякова 2012]), с музыкальной и живописной ее версиями [Литвякова 2012; Шеваков, Андрушко 2010], а также более поздними литературными произведениями [Ботникова 1982; Сахаров 1982; Полупанова 2014; Фортунатова 1988]. В целом, «Щелкунчик» Гофмана воспринимается современной научной мыслью в первую очередь как произведение, стоящее у истоков определенной культурной традиции. Соответственно, позднейшие литературные, а также «производные» от сказки Гофмана произведения (музыкальные, живописные, а также переводы) осмысливаются как различные ответвления этой традиции. Нас же будет интересовать иной ракурс изучения «Щелкунчика» — не перспективный, а ретроспективный.

Преемственность произведений Гофмана по отношению к творчеству ранних романтиков (йенской школы) отмечается целым рядом исследователей — в работах И. Бэлзы [Бэлза 1982: 14], Д. Л. Чавчанидзе, Ф. П. Федорова [Федоров 1982: 95], Д. В. Житомирского [Житомирский 1982: 109–112] и мн. др.

Одним из основных аспектов гофмановской рефлексии о романтизме является формирование концепции двоемирия с гораздо более жестким, чем в ранних версиях романтизма, противопоставлением романтического и филистерского [см. об этом, например: Федоров 1988: 276–400 и др.]. Многие произведения Гофмана строятся таким образом, что предполагают две возможных интерпретации описанных в них событий: одна из них — «романтическая» — строится на фантастическом допущении, другая — «филистерская» — его в себя не включает. Например, события новеллы «Песочный человек» могут быть истолкованы либо как история вмешательства демонических сил в человеческую жизнь, либо как свидетельство безумия главного героя.

Сказка «Щелкунчик» построена аналогичным образом: «филистерская» версия происходящих событий диаметрально противоположна романтической. В рамках первой фактор чуда отрицается: история Щелкунчика выдумана крестным Дроссельмейером и воспринята детским воображением Мари как подлинная. При этом «филистерская» версия событий подвергается у Гофмана ироническому снижению. «Постылый филистерский мир» [Саид-Батталова 2015: 144] представляет собой в сказке Гофмана «театр марионеток, где все зависит не от

тебя, и живут в этом убогом мирке, где все изначально задано, обыватели» [Саид-Батталова 2015: 144]; «отлаженный часовой механизм, образец тому чудесный замок, который смастерил своим крестникам часовщик Дроссельмейер. Каждая из кукол в этом замке движется по своей орбите и не может сойти с нее, механически выполняя заданную программу» [Саид-Батталова 2015: 145]. Подлинная «кукольность» присуща в сказке Гофмана именно филистерскому миру, а кукла Щелкунчик, наоборот, проявляет свободную волю и самостоятельность в своих действиях. В то же время для открытого чудесам, т.е. романтического сознания события сказки — это история противостояния Щелкунчика и Мышиного Короля, завершающаяся, в полном соответствии со сказочным канонем, победой героя над противником и свадьбой.

В своем творчестве Гофман отказывается от реализации топоса странствия, который характерен для раннего романтизма и в котором происходит реализация творческого потенциала героя-художника. В «Щелкунчике» этот топос присутствует в сильно усеченном виде и во многом остается «за кадром» повествования (страны, по которым путешествуют в поисках ореха Кракатук Дроссельмейер и звездочет, в тексте Гофмана только перечисляются).

Пространство в сказке «Щелкунчик» организовано, прежде всего, вертикально. Пространственная вертикаль включает в себя подземный, «средний» и верхний уровни, что соответствует мифологическим представлениям о мироустройстве. Нижний космос фигурирует в сказке Гофмана в те моменты, когда в той или иной форме происходит вторжение волшебного мира в реальный. Иными словами, он присутствует только в «романтической» версии сказки. В филистерской истории подземного мира не существует, а неприятные события разворачиваются на среднем уровне — по определению матери, «у нас в гостиной» [Гофман 1982: 66] «в стеклянном шкафу» [Гофман 1982: 67].

Обратим внимание на то, как говорится о нижнем мире и его обитателях:

— «Мышьильда... держала под печкой большой двор» [Гофман 1982: 51];

— «...из-под пола с противным шипением и писком вылезли семь мышинных голов в семи ярко сверкающих коронах» [Гофман 1982: 39].

Нижний мир — пространство под печкой и под полом — и во дворце, и в доме Штальбаумов представляет собой место обитания мышей. И если облик королевы Мышьильды в целом соответствует внешнему виду реальной мыши, то ее сын, семиголовый Мышиный Король, — персонаж явно фантастический, и в его образе можно выделить следующие качества:

1) это хтоническое (порожденное землей) существо;

2) в силу этого Мышиный Король становится фигурой, персонифицирующей хаос. Известно, что в архаической картине мира остаточный хаос воплощают существа чудовищного облика и больших размеров [Бидерманн 1996: 35], символизирующие «первичную природу до ее овладения культурным человеком и вместе с тем стадию изначальной дикости» [Бидерманн 1996: 35]. Среди хтонических существ встре-

чается достаточно много таких, которые имеют три и больше голов (например, в греческой мифологии это Лернейская гидра, Цербер, гекатонхейры и проч.). Мышиный Король также является в сказке Гофмана «огромным» [Гофман 1982: 39] и имеет семь голов. Как и мифологические гиганты, он воплощает хаос и угрожает разрушением культурному, антропогенному миру. По определению Т. Ш. Саид-Батталовой, «Мышиный король и его мышинный рейх Мышьяндия постарались подчинить себе верхний мир, мир людей» [Саид-Батталова 2015: 145];

3) хтонические существа располагаются в соответствующих частях архаической модели пространства — на окраине и в подземном мире [Мелетинский 2000: 212]. Мышиный Король также проживает под полом и совершает нападения на верхний (по отношению к нему) мир — средний уровень пространственной вертикали.

Противостоит же Мышиному Королю именно расположенный на среднем уровне антропогенный мир. Его главный противник — Щелкунчик — представляет собой игрушечного «человечка» [Гофман 1982: 33], купленного, чтобы «аккуратно разгрызть твердые орехи» [Гофман 1982: 33]. Конфликт Щелкунчика и Мышиного Короля — это, соответственно, конфликт древних природных сил и «нового», рукотворного артефакта/создателя артефактов. Подобные конфликты, а также борьба нижнего уровня пространственной вертикали против среднего и верхнего — мотивы, для раннего романтизма совершенно не типичные. Например, у героев Тика и Новалиса познание мира и своих творческих возможностей связано как с подъемом на гору к хижине отшельника (у которого Франц покупает портрет Марии [Тик 1987: 144]), так и со спуском в пещеру к графу Гогенцоллерну (где Генрих обнаруживает в одной из книг рассказ о себе самом и Матильде [Новалис 1979: 272–273]). И верхний, и нижний уровни раннеромантического мира участвуют, в терминологии Ф. П. Федорова, в раскрытии «бесконечного»; Гофман же реализует во многом противоположный, конфликтный вариант (в новелле «Фалунские рудники» спуск в нижний мир, в «подземное царство» [Гофман 1990: 342] приводит героя к «безумию» [Гофман 1990: 341] и гибели).

Конфликт между средним и нижним миром связан с фигурой заглавного героя сказки. У Щелкунчика, как и у многих героев Гофмана (Саламандр/архивариус Лингорст, адвокат Коппелиус/Песочный человек), есть две ипостаси. Во-первых, это механизм, предназначенный для щелканья орехов и подаренный родителями детям на Рождество. Во-вторых, у этого героя есть и человеческая «версия» — он сын Кристофа-Захариуса Дроссельмейера, «мастера игрушек, резчика по дереву, лакировщика и позолотчика» [Гофман 1982: 58]. Здесь Гофман фактически использует представления об оборотничестве, заменяя, однако, зооморфную ипостась героя механической. Щелкунчик, с одной стороны, — сын ремесленника, то есть человека, изготавливающего механизмы, в перспективе наследующий профессию отца; с другой стороны — плод ремесленного труда, артефакт. В обоих случаях это-

го героя характеризует выраженная принадлежность к миру культуры, оппозиционному природному.

Конфликт природного и антропогенного мира, оборачивающийся конфликтом хаоса и порядка, — также нетипичное для немецкой романтической традиции художественное решение. В целом отношение к природному миру у романтиков преемственно по отношению к руссоистской философии. «Мировоззрение, объявившее природу высшей субстанцией мира» [Федоров 1988: 70], восходит именно к Руссо, в положительном ключе противопоставившего природу «испорченной» цивилизации. Романтики не только развивают идеи Руссо, но и приходят к пониманию «запредельной, высшей, божественной сущности природы; природа каждым своим явлением свидетельствует о том, что она — Бог; природа — не результат божественного слова, природа — слово Бога, знак, апеллирующий к постижению божественного содержания» [Федоров 1988: 72].

Так, у Новалиса его образы моделируются «в духе пантеистических воззрений на природу» [Гордеёнок 2007: 112]. Присущая не только Новалису, но и йенскому романтизму в целом «устремленность в бесконечное определяет и отношение романтиков к природе, которая воплощает в их понимании некое бесконечное сверхчувственное начало» [Славгородская 1982: 186]. О том же пишет Ф. П. Федоров: «Согласно романтикам, природа (и все ее явления) есть, естественно, конечное, но поскольку природа — это Бог, то она не что иное, как бесконечное. Романтическая природа — это радикальное преодоление дихотомии “материя — дух”, “конечное — бесконечное”, это слияние, синтез того и другого» [Федоров 1988: 74–75]. В частности, лес в раннеромантической прозе «предстает как добрый отец, защищающий от невзгод, дарящий уединение, открывающий дремлющие в человеке таланты» [Гордеёнок 2007: 112]. Анализируя третью главу романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», Т. М. Гордеёнок пишет: «Единение двух пространств [леса и сада] символизирует собой единение “дикой” и “культурной” природы, а также демонстрирует возможность достижения гармонии между человеком и живой природой» [Гордеёнок 2007: 113]. У Людвига Тика лес «предстает как защитник, как “большой дом”, гостеприимно раскрывающий свои объятия человеку с целью достижения некогда утерянного единения с природой» [Гордеёнок 2007: 113]. Заглавный герой его романтического романа о художнике — Франц Штернвальд, — «следующий» за ним повествователь, а также ряд других персонажей неоднократно затрагивают тему природы и говорят о ней в следующих выражениях: «Что за миры открываются в нашей душе, когда на смелом своем языке взывает к нам прекрасная природа, когда каждый звук ее касается нашего сердца и приводит в движение все наши чувства» [Тик 1987: 15]; «ему [Францу] показалось, что сама природа, небеса и шелест леса, и любимое дерево дарят дыхание и жизнь его картинам» [Тик 1987: 23], «Природа — вот кто созидает, всем художествам передает она драгоценности своей великой сокровищницы; мы лишь подражаем природе, наше вдохновение, наши выдумки, наше стремление к новизне и совершенству сродни внимательному взгляду младенца, который не упуска-

ет ни одного движения матери» [Тик 1987: 59]. В мире романа Л. Тика «Странствия Франца Штернвальда» природный мир находится в гармоничных взаимоотношениях с культурным: для героев-художников природа выступает как источник вдохновения, способствуя тем самым созданию новых культурных объектов. Это становится возможным потому, что «романтик полагает наличие духовного начала во всех явлениях природы» [Славгородская 1982: 195].

Если ранние романтики — Новалис, Тик — стремятся к достижению гармонии природного и культурного начал или пытаются смоделировать такую гармонию в художественном мире своих романов, то у Гофмана взаимоотношения природного и культурного выглядят уже более сложными и проблематичными. Лес в его текстах «проявляется как амбивалентный символ и в связи с этим приобретает в разных художественных текстах положительное либо отрицательное смысловое содержание» [Гордеёнок 2007: 116]. Анализируя образы леса в его произведениях, Т. М. Гордеёнок обнаруживает, что часто «введение образа леса в повествование становится сигналом приближающейся опасности, прологом к столкновению с нечистой силой и роковой судьбой» [Гордеёнок 2007: 115], лес противопоставлен у Гофмана «социальному миру» [Гордеёнок 2007: 115].

Отношения между миром природным и миром культурным — проблема, по-разному решаемая в произведениях Гофмана. В некоторых случаях Гофман следует раннеромантической концепции природы, связывающей ее с творческим началом — так, в одном из эпизодов романа «Житейские воззрения кота Мурра» музыка ассоциируется с природой, а природа — с музыкой [см.: Славгородская 1982: 202]. В «Щелкунчике» же имеет место антагонистический вариант, который был бы крайне нетипичным для раннего романтизма: разрушительному природному началу противостоит антропогенный мир, поддерживающий порядок путем создания механизмов. Полное разрушение гармонии между природным и культурным началом и изменение оценочных маркеров на шкале природное/культурное свидетельствует о расхождении Гофмана как с ранними романтиками, так и с руссоизмом.

Верхний уровень пространства, как и нижний, в сказке «Щелкунчик» присутствует только в «романтическом» ее варианте. После победы над Мышиным Королем Щелкунчик ведет Мари наверх (они поднимаются по лестнице через рукав шубы) и показывает ей «кукольное царство» [Гофман 1982: 71]. Его столица Конфетенбург, где Щелкунчика называют «принцем» [Гофман 1982: 76], — ключевой топос верхнего мира. Во-первых, в силу своего статуса столицы. Во-вторых, именно в Конфетенбурге возможен предельно иронично оформленный, но все же контакт с трансцендентным. В качестве высшей силы выступает «кондитер» [Гофман 1982: 77]. Образ верхнего мира в сказке Гофмана тесно связан с идеей Золотого века в раннеромантических произведениях, с той лишь разницей, что Золотой век удален от героев Новалиса и Тика во времени, а «кукольное царство» — в первую очередь в пространстве.

Художественное время в немецкой романтической литературе — основная тема исследований Ф. П. Федорова, который именно на основании изменения представлений о времени подразделяет немецкий романтизм на ранний, поздний и «переходный» между ними (Гейдельбергский кружок). При этом «категории раннего, “переходного” и позднего романтизма носят не столько хронологический, сколько ценностно-хронологический характер, и категории эти выделены не по хронологическому принципу, а с учетом общей тенденции истории романтической культуры, в классической форме проявившейся в Германии» [Федоров 1988: 23].

Представление о времени, присущее раннеромантическим авторам (прежде всего — членам Йенского кружка), Ф. П. Федоров демонстрирует на примере Новалиса: «Если настоящее является “вырождением”, “одичанием”, то прошлое и будущее представляет собой Золотой век; история от Золотого века через “одичание” движется к новому Золотому веку, который и является целью и пружиной исторического процесса. Золотой век Новалиса — это единство человека и природы, земли и неба, материи и духа, всемирный синтез, универсальная целокупность, осуществленная на некоей духовной, божественной основе; это идеальное, блаженное миросостояние, не свершающееся, а свершившееся, самим этим фактом преодолевшее движение, историю, время; Золотой век — не что иное, как вечность. Из вечности во время и из времени в вечность — такова новалисовская концепция истории — истории человека и человечества» [Федоров 1982: 82–83]. «Новалис утверждает своего рода безболезненное вращение времени, истории, земного мира в вечность, в Золотой век, растворение времени в вечности» [Федоров 1982: 86].

У гейдельбергских романтиков, творчество которых Ф. П. Федоров характеризует как переходный этап, отношения между временем и вечностью приобретают конфликтный характер. Происходит «распад конечного и бесконечного, материи и духа, их противопоставление» [Федоров 1988: 427]: «истина, гармония, норма всецело относятся к небесному миру бога, в то время как земной мир характеризуется гармонией, антинормой» [Федоров 1988: 427]. Обозначенная эволюция представлений о времени происходит под знаком «христианизации» романтической картины мира [см.: Федоров 1988: 427].

В картине мира поздних романтиков «двоemiрием характеризуется не только земной мир, но и мир небесный, высший, сверхреальный» [Федоров 1988: 428]: «Высший мир, переставший быть для человека, для земного мира надеждой и целью, высший мир, суть которого составляет борьба равновеликих по могуществу и власти субстанций — Бога и Сатаны, определяет человеческую историю (и всеобщую, и персональную) как хаотическую, погруженную в дисгармонию, как трагедию, из которой нет исхода» [Федоров 1988: 429]. И у Гофмана, хронологически и типологически представляющего поздний этап эволюции немецкого романтизма, «реальный, земной, исторический мир ... занимает чрезвычайное место; сознание не в силах его

преодолеть, не в силах, как у Новалиса, возвыситься до вечности» [Федоров 1982: 90].

В качестве позднего романтика, носителя трагического мироощущения Гофман в романах и новеллах, «как правило, отнимает надежду, декларирует господство мрака и безысходности» [Федоров 1982: 93]. Что же касается сказок, то в них, согласно Федорову, «новалисовская концепция мира ... становится до некоторой степени предметом реставрации; Гофман как бы создает собственную версию, собственную модель новалисовской концепции истории» [Федоров 1982: 95]. «В каприччио Гофман исповедует надежду, верует в прогресс, в торжество человеческого, в Золотой век; именно поэтому Гофману и важен опыт Новалиса, опыт раннеромантического искусства. Творчество Гофмана, как и сознание Гофмана, — вечное снование между отчаянием и надеждой, между разрушением и построением Золотого века» [Федоров 1982: 95].

«Щелкунчик», не привлекаемый Ф. П. Федоровым для анализа, демонстрирует тем не менее выделенные им особенности функционирования времени у романтиков вообще и у Гофмана в частности. В сказке наблюдается типичное для них «столкновение двух временных сфер» [Федоров 1982: 91]. «Время быта, повседневности, время явлений, земное, историческое», которое «одновекторно и необратимо» [Федоров 1982: 91], представлено течением жизни в доме Штальбаумов, воплощающем филистерский мир. В «космическом, сакральном времени, времени мифа, вечности» [Федоров 1982: 91–92] разворачиваются события, связанные с противостоянием Щелкунчика и Мышиного Короля. «Система событий ... берет свой отсчет с момента вторжения вечности в сферу бытовой истории» [Федоров 1982: 93]; «Пафос гофмановских каприччио и каприччиообразных сказок заключен в преодолении настоящего, в преодолении современности, в достижении и восстановлении первородного мифического единства. В этом состоит принципиальное отличие каприччио от новелл и романов, в которых современности отдано последнее слово, в которых торжествует ночь» [Федоров 1982: 98] — эти наблюдения Федорова, сделанные на материале новелл и каприччио, можно распространить и на сказку «Щелкунчик».

Момент такого «вторжения вечности», «обнаружения сверхреального в реальном» [Федоров 1982: 93] — рождественская ночь. В связи с этим «Щелкунчик» Гофмана может быть рассмотрен и в рамках традиции святочного рассказа, время формирования которого относят обычно к романтической эпохе [Старыгина 1992: 114].

Рождество — праздник, в котором христианская традиция соединилась с более древним, языческим празднованием зимнего солнцеворота [Старыгина 1992: 113]. Солнцеворот в архаической картине мира является одной из важных, энергетически насыщенных точек на шкале времени, когда происходит очищение и обновление мира [см.: Фрейдберг 1997: 75; Элиаде 1994: 52]. Соответственно, в святочном рассказе очень важно понятие «чуда», которое разворачивается в цепочке событий, локализованных в особом «рождественском хронотопе»

[см.: Першина 2013: 159; Старыгина 1992: 119–121; Сухих, Плющ 2015: 301]. И у Гофмана именно в Сочельник, в полночь, начинает разворачиваться та цепочка чудесных событий, которая приводит к победе над Мышиным королем и свадьбе героев.

В финале сказки можно наблюдать наступление Золотого века, когда Мари становится «королевой в стране, где ... ты всюду увидишь сверкающие цукатные рощи, прозрачные марципановые замки — словом, всякие чудеса и диковинки» [Гофман 1982: 84]. Гофман в своей сказке обращается к временной модели Новалиса (Золотой век — Железный век — Золотой век), и такое художественное решение включает в себя чрезвычайно важный элемент иронии, на котором следует остановиться особо.

«Кукольное царство» включает в себя столицу Конфетенбург [Гофман 1982: 76], село Пряничное [Гофман 1982: 73], Леденцовый луг [Гофман 1982: 71], Апельсинный ручей [Гофман 1982: 73] и другие объекты с подобными названиями. Образ «кукольного царства», имеющий фольклорные корни (Schlaraffenland, русский аналог — страна «молочных рек и кисельных берегов»), возникает в результате иронического снижения идеи идеальной романтической страны (например, по сравнению с Атлантидой из «Золотого горшка»). Конфетенбург — это иронически нагруженный образ небесного Иерусалима, рая. Е. А. Панкова, ссылаясь на Ж. Ле Гоффа, приводит следующие данные: «Иудейско-христианская традиция, основанная на первобытном представлении о Рае как о природном уголке, предлагает человечеству в качестве перспективы райского блаженства сад, как возврат к истокам; но постепенно происходит замена сада на город. Вечное будущее человечества, грядущее после конца света счастье — это город. Библия завершается видением вечного города» [Панкова 2006: 35].

Ф. П. Федоров пишет об этой черте капрично и сказок Гофмана: «Гофмановское вечное блаженство есть блаженство, даруемое не реальностью, не историей, а игрой, карнавалом. Строя вечное блаженство, Гофман тем не менее убеждает не доверять обретенному его героями вечному блаженству, не доверять построенному Золотому веку. Дело в том, что в гофмановский Золотой век фантазмагорически введен быт, Золотой век наполнен “конечными” вещами; в достигнутом “бесконечном”, в каждой его частице вопиет, топорщится конечное; в царство духа предусмотрительно захвачена материя; в Золотом веке растворен вполне конкретный современный быт; Золотой век выглядит идеальным бытовым веком; идеальные миры, к которым устремлены гофмановские герои, недаром именуются “усадьбами”, “поместьями”, “именьями”. Самый разительный и самый знаменитый пример — “именье”, даруемое Проспером Альпанусом Бальгазару (“Крошка Цахес”») [Федоров 1982: 103–104]; «Воздвигнутый Гофманом Золотой век тронут иронией» [Федоров 1982: 105].

Еще один момент, который содержит иронию по отношению к раннеромантической традиции, — это выбор героя. Для раннего романтизма — и во многом для самого Гофмана — герой-художник однозначно более предпочтителен, чем герой-ремесленник. В

этом смысле очень показательна новелла Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья». Развитие сюжета данного произведения посвящено утверждению превосходства искусства над ремеслом: Розу получает в жены реализовавший свой талант художник, а не ремесленник. Причем в трактовке С. В. Тураева «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» — это «новелла-идиллия» [Тураев 1982: 43], где имеет место синтез обозначенных полюсов, а Фридрих — это герой, в котором «сливаются человек труда и художник. Искусство для него не забава и тем более не средство ухода от жизни, искусство это форма его деятельности на радость и пользу людям» [Тураев 1982: 43]. «В этом идеале, — утверждает С. В. Тураев, — снимается противоречие, которое мучает современного Гофману художника, трагически не понятого окружающими» [Тураев 1982: 43].

Не стоит забывать и о том, что любимым героем Гофмана по праву считается музыкант — капельмейстер Крейслер. В сказке же «Щелкунчик» наблюдается противоположная картина. Необходимым для «подключения» к волшебному романтическому сознанию наделяются: 1) растущая в филистерской семье Штальбаумов девочка Мари; 2) крестный Дроссельмейер, «старший советник суда» [Гофман 1982: 27] — человек, который чинит часы и делает затейливые игрушки; 3) сын резчика по дереву Дроссельмейера из «Сказки о твердом орехе». Ни один из этих трех героев художником не является, а везде, где в повествовании о них фигурирует труд, это труд ремесленный. Такое художественное решение, опять же, содержит скрытую иронию по отношению к романтической характеристологии. Если у ранних романтиков «возвращение человека к Богу, возвращение его к первооснове, к “мировой душе”, к синтетической целостности» [Федоров 1988: 84], «врастание времени, истории, земного мира в вечность, в Золотой век, растворение времени в вечности» [Федоров 1982: 86] осуществлялось благодаря деятельности художника, благодаря искусству, то в сказке «Щелкунчик» оно обеспечивается усилиями девочки из филистерской семьи и героев, занимающихся не искусством, а ремесленным трудом.

Еще одна осуществляемая Гофманом инверсия касается оппозиции детского и взрослого. Детство, наряду с природой, имеет особую ценность в философии руссоизма, поскольку оно связано с чистотой и неиспорченностью. Некоторые ранние романтики наследуют такое отношение к детству, что видно на примере героя Л. Тика Франца Штернбальда. Свое главное откровение — знакомство с Марией — он переживает в детстве, и последующие годы посвящены ее поискам. Встретив Марию и постигнув дух подлинного искусства благодаря знакомству со «Страшным судом» Микеланджело, Франц комментирует это такими словами: «Я вернулся в детство! Я снова владею всем тем, что было когда-то моим, и больше уж этого не потеряю. В детстве мы ближе к вечному и ко всему невидимому, тогда мы еще не сознаем разницы между преходящим и непреходящим, все окружающее — в согласии с нами, во всем мы находим самих себя и ощущаем магическую связь между тем, что рядом, и всем мирозданием.

Но время идет, наш рассудок развивается, и все вокруг исчезает, и остается лишь наше одинокое «я» в опустевшем мире, вера и дружественные образы покидают нас» [Тик 1987: 226]; «... ты, далекое детство, все знакомое и незнакомое, я был отнят у вас, но теперь снова навеки возвращен» [Тик 1987: 226]. Выражаясь словами Новалиса, озаглавившего части своего романа «Генрих фон Офтердинген» «Ожидание» и «Свершение», «ожидание» для Франца Штернбальда — это пребывание во взрослом состоянии, «свершение» — возвращение в детство.

В сказке «Щелкунчик» акценты расставлены противоположным образом. То, что для ее героев — в первую очередь Мари, а также Щелкунчика, крестного Дроссельмейера — является «ожиданием», связано с пребыванием героини в фазе детства. «Свершением» же становится свадьба Мари и «молодого Дроссельмейера» [Гофман 1982: 83]. В финале сказки Мари, соответственно, выходит из статуса ребенка и вступает во взрослую жизнь. Становясь королевой волшебной страны, Мари обеспечивает тем самым наступление вечности — «гармонического, исполненного истины, красоты и блага, идеального мироздания» [Федоров 1988: 117], но с возвращением в детство «свершение» у Гофмана не связано. Детское и взрослое здесь — по сравнению с раннеромантической прозой — меняются местами.

Таким образом, мы отмечаем в сказке Гофмана многочисленные точки полемики с творческим наследием раннего романтизма. Характеризуя авторскую иронию в «Щелкунчике», более правильно говорить не о том, что она «направлена прежде всего на несостоятельные просветительские идеи и на героев Просвещения» [Саид-Батталова 2015: 144], а о ее направленности на раннеромантическую картину мира, с которой Э.Т.А. Гофмана связывают сложные отношения притяжения и отталкивания.

ЛИТЕРАТУРА

- Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. — М.: Республика, 1996. — 312 с.
- Ботникова А. Б.* Страница русской гофманианы (Э.Т.А. Гофман и М.Ю. Лермонтов) // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 151–172.
- Бэлза И.* Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 11–34.
- Гордеев Т. М.* Пространственные образы леса и сада как художественные формы воплощения идеи судьбы в немецкой романтической прозе (Новалис, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман) // *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки.* — 2007. — № 1. — С. 112–117.
- Гофман Э.Т.А.* Мастер Мартин-бочар и его подмастерья // *Гофман Э.Т.А. Новеллы.* — М., 1983. — С. 377–436.
- Гофман Э.Т.А.* Фалунические рудники // *Гофман Э.Т.А. Новеллы.* — Л., 1990. — С. 317–344.
- Гофман Э.Т.А.* Щелкунчик и Мышиный Король / пер. с нем. И. Татариновой // *Мальчик-звезда: Литературные сказки зарубежных писателей.* — М., 1982. — С. 27–84.
- Житомирский Д. В.* Гофман и музыкальный театр // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 107–128.
- Литвякова Н. В.* Сказки братьев Гримм, Э.Т.А. Гофмана и В. Гауфа в русской рецепции XIX–XXI вв. (к постановке проблемы) // *Вестник Томского*

государственного педагогического университета. — 2012. — № 9 (124). — С. 161–165.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Восточная литература, 2000. — 408 с.

Новалис. Генрих фон Офтердинген // *Избранная проза немецких романтиков: в 2 т.* — Т. 1. — М., 1979. — С. 205–342.

Панкова Е. А. Проблема семиотики средневекового города у йенских романтиков // *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика.* — 2006. — № 1. — С. 34–43.

Першина М. А. Идеино-нравственные традиции рождественской повести Ч. Диккенса в святочном рассказе Н. С. Лескова // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* — 2013. — № 6 (24): в 2-х ч. — Ч. II. — С. 158–161.

Полупанова А. В. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX–XXI вв.: Э.Т.А. Гофман («Песочный человек») — А. Грин («Серый автомобиль») — Д. И. Рубина («Синдром Петрушки») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* — 2014. — № 10 (40): в 3-х ч. — Ч. II. — С. 142–145.

Саид-Батталова Т. Ш. Ирония и пародия в сказочной повести Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» // *Вестник ВЭГУ.* — 2015. — № 2 (76). — С. 142–146.

Сахаров В. И. Э.Т.А. Гофман и В. Ф. Одоевский // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 173–184.

Славгородская Л. В. Гофман и романтическая концепция природы // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 185–217.

Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // *Проблемы исторической поэтики.* — 1992. — Вып. 2. — С. 112–126.

Сухих О. С., Плющ В. Н. Святочный рассказ в художественном осмыслении Ф.М. Достоевского («Мальчик у Христа на елке») и М. Горького («О мальчике и девочке, которые не замерзли») // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология.* — 2015. — № 3. — С. 301–306.

Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. — М.: Наука, 1987. — 360 с.

Тураев С. В. Гофман и романтическая концепция личности // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 35–44.

Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и капризничии Гофмана // *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.* — М., 1982. — С. 81–106.

Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. — Рига: Зинатне, 1988. — 456 с.

Фортунатова А. В. К традиции Гофмана в литературе ГДР и ФРГ // *Межлитературные связи и проблема реализма: межвуз. тематич. сб. науч. тр.* — Горький, 1988. — С. 56–76.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.

Шевяков А. А., Андрушко Ю. П. Сказки Гофмана в искусстве иллюстрации (на материале работ М. В. Шемякина и М. А. Гавричкова) // *Мировая литература в контексте культуры.* — 2010. — № 5. — С. 142–144.

Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.

REFERENCES

- Bidermann G.* Entsiklopediya simvolov. — M.: Respublika, 1996. — 312 s.
- Botnikova A. B.* Stranitsa russkoy gofmaniany (E.T.A. Gofman i M.Yu. Lermontov) // *Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana.* — M., 1982. — S. 151–172.
- Belza I.* E.T.A. Gofman i romanticheskiy sintez iskusstv // *Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana.* — M., 1982. — S. 11–34.

Gordeenok T. M. Prostranstvennye obrazy lesa i sada kak khudozhestvennye formy voploshcheniya idei sud'by v nemetskoj romanticheskoy proze (Novalis, L. Tik, E.T.A. Gofman) // Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya A. Gumanitarnye nauki. — 2007. — № 1. — S. 112–117.

Gofman E.T.A. Master Martin-bochar i ego podmaster'ya // Gofman E.T.A. Novelly. — M., 1983. — S. 377–436.

Gofman E.T.A. Falunskie rudniki // Gofman E.T.A. Novelly. — L., 1990. — S. 317–344.

Gofman E.T.A. Shchelkunchik i Myshiny Korol' / per. s nem. I. Tatarinovoy // Mal'chik-zvezda: Literaturnye skazki zarubezhnykh pisateley. — M., 1982. — S. 27–84.

Zhitomirskiy D. V. Gofman i muzykal'nyy teatr // Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana. — M., 1982. — S. 107–128.

Litvyakova N. V. Skazki brat'ev Grimm, E.T.A. Gofmana i V. Gaufa v russkoy retseptsii XIX–XXI vv. (k postanovke problemy) // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. — 2012. — № 9 (124). — S. 161–165.

Meletinskiy E. M. Poetika mifa. — M.: Vostochnaya literatura, 2000. — 408 s.

Novalis. Genrikh fon Ofterdingen // Izbrannaya proza nemetskikh romantikov: v 2 t. — T. 1. — M., 1979. — S. 205–342.

Pankova E. A. Problema semiotiki srednevekovogo goroda u yenskikh romantikov // Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. — 2006. — № 1. — S. 34–43.

Pershina M. A. Ideyno-nravstvennye traditsii rozhdvenskoy povesti Ch. Dikkensa v svyatochnom rasskaze N. S. Leskova // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. — 2013. — № 6 (24): v 2-kh ch. — Ch. II. — S. 158–161.

Polupanova A. V. Transformatsiya «kukol'nogo» syuzheta v proze XIX–XXI vv.: E.T.A. Gofman («Pesochnyy chelovek») — A. Grin («Seryy avtomobil») — D. I. Rubina («Sindrom Petrushki») // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. — 2014. — № 10 (40): v 3-kh ch. — Ch. II. — S. 142–145.

Said-Battalova T. Sh. Ironiya i parodiya v skazoch-noy povesti E.T.A. Gofmana «Shchelkunchik i Myshiny korol'» // Vestnik VEGU. — 2015. — № 2 (76). — S. 142–146.

Sakharov V. I. E.T.A. Gofman i V. F. Odoevskiy // Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana. — M., 1982. — S. 173–184.

Slavgorodskaya L. V. Gofman i romanticheskaya kontsepsiya prirody // Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana. — M., 1982. — S. 185–217.

Starygina N. N. Svyatochnyy rasskaz kak zhanr // Problemy istoricheskoy poetiki. — 1992. — Vyp. 2. — S. 112–126.

Sukhikh O. S., Plyushch V. N. Svyatochnyy rasskaz v khudozhestvennom osmyslenii F. M. Dostoevskogo («Mal'chik u Khrista na elke») i M. Gor'kogo («O mal'chike i devochke, kotorye ne zamerzli») // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Filologiya. — 2015. — № 3. — S. 301–306.

Tik L. Stranstviya Frantsa Shternbal'da. — M.: Nauka, 1987. — 360 s.

Turaev S. V. Gofman i romanticheskaya kontsepsiya lichnosti // Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana. — M., 1982. — S. 35–44.

Fedorov F. P. Vremya i vechnost' v skazkakh i kaprichio Gofmana // Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana. — M., 1982. — S. 81–106.

Fedorov F. P. Romanticheskyy khudozhestvennyy mir: prostranstvo i vremya. — Riga: Zinatne, 1988. — 456 s.

Fortunatova A. V. K traditsii Gofmana v literaturne GDR i FRG // Mezhliteraturnye svyazi i problema realizma: mezhvuz. tematich. sb. nauch. tr. — Gor'kiy, 1988. — S. 56–76.

Freydenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. — M.: Labirint, 1997. — 448 s.

Shevyakov A. A., Andrushko Yu. P. Skazki Gofmana v iskusstve illyustratsii (na materiale rabot M. V. Shemyakina i M. A. Gavrichkova) // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. — 2010. — № 5. — S. 142–144.

Eliade M. Svyashchennoe i mirskoe. — M.: Izd-vo MGU, 1994. — 144 s.

Данные об авторе

Алиса Сергеевна Поршнева — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Россия, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51.

E-mail: alice-porshneva@yandex.ru.

About the author

Alisa Sergeevna Porshneva is a Candidate of Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg).