
К 250-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ НОВАЯ ЖИЗНЬ КЛАССИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.Т.А. ГОФМАНА

Аннотация. В статье рассматриваются рассказы Гофмана, в которых эксплуатируются сюжеты хорошо известных произведений. В «Разбойниках» Гофмана двойники персонажей одноименной драмы Ф. Шиллера осознают свою взаимосвязь с предшествующим текстом. В новелле «Взаимосвязь вещей» сюжетная интрига строится вокруг девочки, на первый взгляд идентичной Миньоне из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте, в то время как центральная идея произведения отсылает к роману «Избирательное сродство». В «Выборе невесты» воспроизводится фабула «Венецианского купца», а ряд персонажей является отражением шекспировских героев. В «Известии о дальнейших судьбах собаки Берганца» Гофман адаптирует стилистические приемы М. де Сервантеса. Сопоставление пса Берганцы, ставшего у Гофмана бессмертным, и капельмейстера Крейслера отражает саморефлексию писателя. Использование чужих сюжетов представляет собой один из излюбленных приемов Гофмана, с помощью которого он вписывает собственные тексты в контекст мировой литературы.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Ф. Шиллер; И.В. Гёте; М. де Сервантес; немецкий романтизм; двойничество.

Для цитирования: Финогонов В.А. Новая жизнь классических героев в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Социальные и гуманитарные

¹ **Финогонов Виктор Анатольевич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0000-0002-1167-9376; p_jh@mail.ru

науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 9–25. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

Поступила: 07.02.2026

Принята к печати: 03.03.2026

FINOGENOV V.A.¹ New life of classical heroes in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Abstract. The article examines Hoffmann's short stories that exploit the plots of well-known works. In Hoffmann's novella *The Robbers*, the characters adopted from Friedrich Schiller's play of the same name recognise their connection to the preceding text. In the novella *The Mutual Interdependence of Things*, the plot intrigue is built around a girl who, at first glance, is identical to Mignon from Johann Wolfgang von Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, while the central idea of the work refers to the novel *Elective Affinities*. *Choosing the Bride* recreates the plot of *The Merchant of Venice*, and several characters mirror Shakespearean heroes. In *Report on the Latest Fortunes of the Dog Berganza*, Hoffmann adapts Miguel de Cervantes' stylistic devices. The juxtaposition of the dog Berganza, immortalised in Hoffmann's work, and the composer Kreisler reflects the writer's self-reflection. The use of plots from other writers is one of Hoffmann's favourite techniques, by which he places his own texts into the context of world literature.

Keywords: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; Friedrich Schiller; Johann Wolfgang von Goethe; Miguel de Cervantes; German romanticism; romantic dualism.

To cite this article: Finogenov, Victor A. "New life of classical heroes in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 9–24. DOI: 10.31249/lit/2026.02.01

Received: 07.02.2026

Accepted: 03.03.2026

В малой прозе Гофмана сюжет нередко строится вокруг того или иного произведения искусства – живописного, музыкального или литературного. Если таким каркасом служит классическое литературное произведение, то связь с непосредственным первоисточником может только подразумеваться: так, это происходит в

¹ **Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0002-1167-9376; p_jh@mail.ru

«Состязании певцов» и «Фалунских рудниках», отсылающих к «Генриху фон Офтердингену» Новалиса. Совсем иными представляются те случаи, когда гофмановские персонажи напрямую соотносятся с героями текста-предшественника, а их вторичность становится предметом литературной игры. Как пишет А.В. Карельский, «гофмановские двойники как реальные явления обособляются от того, чей образ они повторяют, отчуждаются» [Карельский, 2007, с. 285]. Как правило, двойственная природа героев Гофмана либо реализуется в фантастическом пространстве и времени, либо воплощается в каком-либо предмете искусства – будь то картина, опера, или литературное произведение. В.В. Королева и О.В. Февралева, анализируя многочисленные отсылки к творчеству и личности И.В. Гёте в произведениях Гофмана, предлагают дополнить концепцию романтического двоемирия оппозицией «реальность – “литературность”» [Королева, Февралева, 2024, с. 79]. Гофман предпочитал повествовательную стратегию, когда читателю постоянно напоминает о том, что история – сплошная выдумка. Динамика творческого процесса – одна из главных тем «Фантазий в манере Калло», а «Серапионовы братья» и вовсе представляют собой плод фантазии шестерых героев рамочного повествования. Полубезумного отшельника Серапиона, у которого «некая враждебная звезда отняла понятие о двойственности» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (1), с. 52]¹, Гофман делает своим творческим манифестом. Если человеческим сознанием полностью овладевает мир вымысла, то тексты растворяются в культуре. Словно паразитируя на классических произведениях, адаптируя созданные другими писателями образы и мотивы под собственные эстетические нужды, Гофман показывает, что связь между автором и его произведением во многом носит эфемерный характер. В.В. Королева, рассматривая тексты Гофмана в рамках разработанной Ю. Кристевой теории интертекстуальности, отмечает, что благодаря «аллюзиям, цитации и диалогизму» писатель «создает свой особый мир произведения и тем самым вступает в полемику с автором заимствованного образа и сюжета» [Королева, 2019, с. 33].

Новелла «Разбойники» (*Die Räuber*, 1821), пародирующая одноименную драму Ф. Шиллера 1781 г., представляет собой самый яркий тому пример. Подзаголовок «Приключение двух друзей в одном божьем замке» («Abenteuer zweier Freunde auf einem

¹ «...irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 1, S. 70].

Schloss in Böhmen») сразу же говорит об ироническом снижении шиллеровской патетики. Во время путешествия, проезжая через богемские леса, два приятеля по имени Гартман и Виллибальд на пути из Берлина в Италию подвергаются нападению неизвестных разбойников, после чего попадают в замок, обитателей которого зовут так же, как и героев шиллеровской пьесы. На первый взгляд их взаимоотношения полностью соответствуют драматической коллизии оригинальных «Разбойников». Гофман, тем не менее, с самого начала показывает, что персонажи его истории вовсе не идентичны героям первоисточника. Семейство Мооров получает фамилию «фон Ц.», а Амалия – «фон Т.» вместо оригинального прозвания «фон Эдельрайх». Кроме того, графский замок перенесен из Франконии в Богемию, где по сюжету драмы орудовала банда Карла. Топосы леса и замка сливаются теперь в единое целое, в совокупности представляя собой пространство спектакля.

В отличие от написанного двумя годами ранее «Дон Жуана», где граница между сценой и реальностью обозначается отчетливо, в «Разбойниках» Гофман избирает совершенно иной способ репрезентации известного произведения. Если в «Дон Жуане» речь идет о влиянии искусства на жизнь, то здесь ситуация прямо противоположная – в литературный сюжет вторгаются зрители и пытаются оказать влияние на его развитие, что во многом напоминает раннюю драматургию Л. Тика. «Приключение» друзей предстает аллегорией посещения театра, что герои осознают далеко не сразу. Получивший легкое ранение во время нападения разбойников Гартман первым отмечает странные вещи, происходящие в замке старого графа Максимилиана: «Разве ты не заметил, что мы с тобой обеими ногами увязли в “Разбойниках” Шиллера? Местом действия является старинный замок в Чехии, – следовательно, с декорациями все в порядке. В качестве действующих лиц выступают: Максимилиан, владетельный граф, Франц, его сын, Амалия, его племянница. Ну вот! А Карл, вероятно, атаман напавших на нас разбойников. Я чрезвычайно рад столкнуться наконец в реальной жизни с событиями, заставившими Шиллера написать эту трагедию» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 53]¹. Ирония Гофмана здесь

¹ «Merkst du denn nicht, daß wir mit beiden Füßen recht in der Mitte der Schillerschen »Räuber« stehen? – Der Schauplatz ist ein altes Schloß in Böhmen, mithin die Dekoration richtig. Als spielende Personen treten auf: Maximilian, regierender Graf, Franz sein Sohn, Amalia seine Nichte. – Nun! und Karl mag der Hauptmann der Räuber sein, die uns anfielen. Es freut mich sehr, die Begebenheit endlich einmal in der

состоит в том, что конфликт, разворачивающийся на страницах его новеллы, будто бы и послужил прообразом шиллеровской драмы, а не наоборот.

Именно появление двух странствующих приятелей поднимает театральный занавес: для начала спектакля было готово все, не хватало только зрителей. Однако Гартман и Виллибальд становятся не только наблюдателями и комментаторами разворачивающегося действия, но и допускают возможность своего непосредственного вмешательства в сюжет: «Интересно только знать, допустим ли мы, в качестве случайно присутствующего хора, графу Францу запереть старого отца в башню» [Гофман, 1896, с. 280]¹. При таком подходе шиллеровская драма, как, собственно, и любое другое литературное произведение, размыкает зафиксированные границы текста, допуская наличие бесконечного множества интерпретаций. Появление Гартмана и Виллибальда в замке сравнимо со стремлением Фрица из «Щелкунчика» попасть в кукольный замок Дроссельмейера, чтобы заставить игрушечные фигурки двигаться по собственной воле. В отличие от мальчика, Гартману и Виллибальду удается не только попасть в замок и тем самым фактически запустить механизм кукольного представления, но и принять непосредственное участие в развитии альтернативной истории «Разбойников». Если Гартман, ассоциирующий себя с трагическим хором, избегает активного вмешательства в конфликт, то Виллибальд включается в действие, причем его роль в сюжете нарастает по мере развития его любовной интриги с Амалией. Парная композиция из двоих друзей, как и во многих других произведениях Гофмана, позволяет писателю метафорически противопоставить различные способы восприятия искусства – отстраненную позицию критика и экзальтированную реакцию романтика.

Ключевой эпизод рассказа – сцена, в которой Виллибальд рассказывает Францу об открытии, сделанном его другом: «...в этом старинном великолепном замке, собрались все главные персонажи шиллеровских “Разбойников”, за исключением Германа и

wirklichen Welt anzutreffen, die Schillern zu dem Trauerspiel Anlaß gab» «...irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 84].

¹ «Fraglich ist nur, ob wir als zufälliger Chorus es zulassen dürfen, daß Graf Franz den Vater in den alten Turm sperrt» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 84].

старого Даниэля» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 55]¹. Осознание этого факта сначала приводит Франца в ужас, после чего он в любовном неистовстве нападает на Амалию, спасающуюся благодаря помощи Виллибальда от его домогательств. Франц желает слиться со своим литературным прототипом, но одновременно осознает свою отчужденность: «Да, я и есть Франц! И хочу им быть! Я вынужден быть им, я...» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 56]². Постигание Францем собственной литературности вступает в противоречие с его нерешительным характером и делает именно его, а не карикатурного злодея Карла и беспутную Амалию, настоящим трагическим героем в интерпретации Гофмана. Обнаруженная связь с исходной пьесой позволяет Францу впервые определить свое место внутри разыгрывающейся на протяжении многих лет семейной драмы. Произведение Шиллера становится для него таким же откровением и открытием собственного «я», каким у Новалиса была для Офтердингена книга с описанием его жизни. Гофман пародирует этот типичный для немецкого романтизма прием, вкладывая в уста Франца целый набор клише: «Я не считаю, однако, случайностью, что вы напомнили мне о странном сходстве, существующем между нашей семьей и семьей, изображенной в той жуткой трагедии, – нет, тот же мрачный рок, что угрожающе навис надо мной, заставил вас обратить внимание на это странное сходство, которого я раньше не замечал, хотя оно действительно бросается в глаза. У меня появилось такое ощущение, словно вы передали мне ключ к страшной тайне, которая мне вот-вот откроется, и что вас привел сюда отнюдь не слепой случай, о нет, вас привел тот самый злой рок, дабы столкнуть меня в пропасть» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 57]³.

¹ «Hier in einem alten prächtigen Schloß wären die eben auch in einem Schloß spielenden Hauptpersonen der Schillerschen Räuber versammelt, bis auf Hermann und den alten Daniel; als nun bei der Tafel wirklich solch ein alter Diener namens Daniel –» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 85].

² «Ja, ich bin Franz! ich will es sein! ich muß es sein – ich –» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 89].

³ «Ich nenne es nicht unbedachtsam, nein, dasselbe finstere Geschick, das bedrohlich über mir schwebt, zwang Sie dazu, mich an die seltsame Ähnlichkeit der Gestaltung unseres Hauses mit der in jenem schauderhaften Trauerspiel zu erinnern, an die ich, so sehr sie ins Auge springen mag, doch früher niemals gedacht. Es war, als reichten Sie mir den Schlüssel dar zu dem furchtbaren Geheimnis, das sich mir nun auftun würde, und nicht der Zufall, nein, eben jenes finstre Geschick habe Sie hergeführt, mich zu stürzen in den Abgrund» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 90].

«Страшные» события в семействе графа Максимилиана представляют собой утрированный набор штампов, характерных для немецкой литературы начала XIX в. И Карл, и Амалия оказываются плодом внебрачной связи, причем находятся в довольно запутанных родственных отношениях: мать Карла и Франца вышла замуж за графа Максимилиана по принуждению, и предполагается, что Карл мог быть ее сыном от любимого мужчины, который в свою очередь также стал отцом Амалии от другой женщины. Тем не менее инцестуальная подоплека, вокруг которой строилась сюжетная интрига, например в «Мессинской невесте» Шиллера или «Белокуром Экберте» Л. Тика, у Гофмана преподносится между делом и не становится предметом рефлексии. Франц иронично отмечает: «Вы видите, что здесь многое нуждается в толковании опытного психолога, каковым ни один из вас не является» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 57]¹. Взяв за основу шиллеровскую тему соперничества двух братьев за сердце одной девушки, Гофман переосмысливает ее совершенно иным образом и делает сюжетное развитие новеллы нарочито непредсказуемым. Карл превращается в ходульного злодея, во многом напоминающего Эдмунда из шекспировского «Короля Лира», в то время как противоречивой фигурой становится именно Франц, объект зависти и ненависти со стороны незаконнорожденного брата.

Старый слуга Даниэль в новелле Гофмана играет роль, прямо противоположную его функции в шиллеровской драме. Тайный агент и ближайший сподвижник Карла, он помогает ему похитить Амалию, а затем напасть на замок отца с целью его ограбления. Похожий образ вероломного слуги по имени Даниэль появляется в новелле «Майорат» (*Das Majorat*, 1817). В ее основе также лежит братоубийственный конфликт, приводящий к уничтожению владетельного семейства. В этом произведении Даниэль фактически становится главным героем, вокруг которого строится вся интрига. Параллельной отсылкой к классическим «Разбойникам» и собственной более ранней новелле Гофман создает своеобразную линию преемственности. Шиллер остается источником вдохновения, но уже зеркально преломляется через предшествующие тексты Гофмана. Л.А. Бангертер, проводя сравнительный анализ «Разбойников», указывает на то, что гофмановский текст не представляет

¹ «Sie sehen, daß für einen handfesten Psychologen es hier viel zu deuteln gibt, keinen von Ihnen mag ich aber dafür halten» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 91].

собой имитацию, а предлагает «альтернативный способ трактовки литературного сюжета» [Bangerter, 1977, p. 108].

Центральная фигура новеллы «Разбойники» – это, безусловно, Амалия, которая предстает объектом восхищения не двух, а уже четырех мужчин, причем трое из них активно добиваются ее благосклонности. При первом появлении она выглядит безмолвной куклой и отчасти напоминает Олимпию из «Песочного человека» (*Der Sandmann*, 1817), но, по мере того, как Виллибальд своими ухаживаниями приводит в действие пусковой механизм, она обнаруживает черты роковой, соблазнительной интриганки. Если во время первого ужина в замке «графиня смотрела на него большими прекрасными, но точно мертвыми глазами, не достаивая его ни единым словом, и опять, отворачиваясь от собеседника, устремляла свой взор в пустое пространство» [Гофман, 1896, с. 278]¹, то под конец визита двух друзей она бросается на шею Виллибальду, убеждая его увести ее подальше от ненавистного Франца. Эти планы срываются вмешательством со стороны ее возлюбленного, атамана Карла, считавшегося ранее погибшим. Характерно, что Карл со своей бандой тоже активизируется только в момент появления Гартмана и Виллибальда. При этом отъезд героев уже не мешает сюжету развиваться своим путем.

Композиционно новелла делится на две неравные части. Основная часть представляет собой, собственно, само приключение. Оно начинается с появления героев в лесу и замке, а заканчивается их отъездом. О последующих событиях в замке графа Максимилиана мы узнаем уже из второй, эпистолярной части. Театральной линии с разбойниками подводит итог письмо Гартмана Виллибальду, тогда как о завершении любовной интриги между Амалией и Виллибальдом мы узнаем из его письма Гартману. Из первого письма становится известно о многочисленных событиях, поведанных Гартману замковым капелланом: Франц оправился от раны, полученной в столкновении с разбойниками; коварные планы Даниэля оказались вовремя раскрыты, Амалия была обнаружена в цыганской шайке и насильно возвращена в замок; Карл напал на замок и погиб от руки Франца, не узнавшего своего брата; граф умер от горя, Амалия исчезла бесследно, а замок сгорел дотла. От шиллеровской фабулы, на первый взгляд, остается не так уж и

¹ «Doch alles umsonst, die Gräfin blickte ihn mit ihren großen schönen, aber etwas toten Augen an und wandte sich, ohne ihn einer Antwort zu würdigen, wieder von ihm ab, um ins Leere zu schauen» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 81].

много: по сути, только нападение ватаги Карла на фамильный замок и его последующее разрушение, а также смерть старого графа. Однако Гофман показывает, что произведенная им инверсия мало что меняет: Карл в новелле – злодей вполне шиллеровского толка; Франц, напротив, принимает на себя всю неоднозначность оригинального Карла. Подобно Гартману и Виллибальду, оба брата символизируют две стороны театральной условности, только уже со стороны сцены, а не зрительного зала.

Письмо Виллибальда подводит итоги всему рассказу и содержит ряд концептуальных выводов, важных для понимания роли Шиллера в эстетике Гофмана. Во время пребывания на курорте в Теплице Виллибальд встречает в лесах обезумевшую и несколько постаревшую Амалию, которая излагает уже третью интерпретацию развернувшихся событий, совершенно отличную как от шиллеровского оригинала, так и от версии, изложенной в предыдущем письме. Героиня, подобно Францу прежде отмечавшая роковое сходство «здешних обстоятельств с расстановкой сил в некой известной и страшной трагедии» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 61]¹, теперь сливается со своим прототипом, отчетливо сознавая свою театральность: «Да, я – та самая несчастная Амалия, графиня фон Моор, но что мой Карл убил меня своими руками, это злобная клевета. Он только сделал вид, что убивает, дабы утихомирить беснующуюся свору. И приставил к моей груди не настоящий, а театральный кинжал» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]². Погруженная в альтернативную реальность Амалия напрасно ожидает возвращения своего Карла, причем она также упоминает о своем спасении от рук Швейцера и Косинского. Ненависть Амалии к Францу получает теперь аллегорическую трактовку: помешанная героиня утверждает, что у него три жизни, из которых он живет последнюю; и «как только она прервется насильственным путем, что и случится вскорости, все будет хорошо» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]³. Неслучайно именно фантазмагорическая трактовка сюжета

¹ «...die Verhältnisse hier im Schloß mit der Exposition eines gewissen furchtbaren Trauerspiels...» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 97].

² «Ja, ich bin jene unglückliche Amalia, Gräfin von Moor, aber die schwärzeste Verleumdung ist es, daß mein Karl mich selbst getötet haben sollte. Nur scheinbar tat er das, um die wilde Horde zu beschwichtigen. – Es war nur ein Theaterdolch, den er mir auf die Brust setzte» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 123].

³ «...ist das geendet auf gewaltsame Weise, wie es bald geschehen wird, so ist alles gut» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 123].

«Разбойников» фактически заключает новеллу. Амалия, вопрошающая обескураженного Виллибальда «Вы считаете меня красивой? Могли бы вы полюбить меня?» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 77]¹, словно говорит от лица знаменитой шиллеровской драмы, которая через три с лишним десятка лет утратила прелесть новизны, но по-прежнему оставалась одним из главных ориентиров в немецкой литературе. Пародийная новелла показывает одновременно уважительное и снисходительное отношение к оригинальным «Разбойникам» и самому Шиллеру. В финале исцеленный от своей меланхолии Виллибальд вместе с другом «вспоминают ту страшную трагедию в чешском замке, в первом действии которой им довелось участвовать, и в глубине души все еще содрогаются от ужаса» [Гофман, 1991–2000, т. 6, с. 78]. Штюмерский период Гофман, тем самым, интерпретирует как первый акт современной литературной истории Германии. Как отмечает Н.Н. Мисюров, «переиначенная Гофманом шиллеровская драма “провоцирует” читателя на самостоятельное истолкование исходного текста и предложенного автором нового оригинального его прочтения» [Мисюров, 2020, с. 35].

Новелла «Взаимосвязь вещей», входящая в состав «Серапионовых братьев» (1819–1821), как кажется на первый взгляд, представляет собой аналогичную «Разбойникам» пародию, предметом которой предстают романы И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Избирательное сродство». Два друга, Евхарий и Людвиг, встречают старика с пятнадцатилетней девочкой, танцующей фанданго с яйцами. Людвиг сразу же распознает в ней литературный образец, и его реакция соотносится исключительно с сюжетом романа: «О Миньон, – вновь вскричал Людвиг, – божественная, небесная Миньон! Подобно второму Вильгельму Мейстеру я вырву ее из рук коварного злодея, которому она служит» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 352]². В отличие от «Разбойников», в состоянии литературной иллюзии пребывает только один из персонажей, а лже-Миньона оказывается испанкой Эмануэлой и вообще не понимает, о чем говорит Людвиг. Принципиальная для Гёте итальянская специфика полностью исчезает, и боль-

¹ «Finden Sie mich schön? – Könnten Sie mich lieben?» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 11, S. 124].

² «“O Mignon!” rief Ludwig von neuem, “göttliche, himmlische Mignon! – Ja, ich rette sie, ein zweiter Wilhelm Meister, aus den Händen des heimtückischen Bösewichts, dem sie dienstbar!”» [Hoffmann, 1845, Bd. 4, S. 178].

шую часть произведения занимает рассказ Евхария о его приключениях в Испании во время Наполеоновских войн.

Тем не менее в своей любовной линии новелла воспроизводит вполне узнаваемые гётевские коллизии. Эротические фантазии Людвиг неслучайно сосредоточены именно в художественном мире знаменитого гётевского романа, столь значимого для Гофмана. Так, у Перегринуса Тиса из «Повелителя блох» (*Meister Floh*, 1821–1822) в конфискованных дневниках обнаруживают такие записи: «“Я похитил у него эту Марианну, эту Филину, эту Миньону!” Поскольку он чересчур увлекался этими персонажами, то фантазировал о старом арфисте и ссорился с Ярно. “Вильгельм Мейстер” – книга не для тех, кто только что оправился от тяжелого нервного расстройства»¹. Погруженность Людвиг в романизированный мир приводит в конечном счете к тому, что он вступает в брак с баронессой Викториной – женщиной, любящей на самом деле его друга Евхария, а перед этим ухитряется перепутать Викторину и ее кузину. Подобно Гартману в «Разбойниках», Евхарий отвечает за внешнюю часть фабулы, а Людвиг, как и Виллибальд, больше соотносится с рефлексивной стороной сюжета. Он следует путем Вильгельма Мейстера, в карикатурном и гипертрофированном виде воплощая неспособность последнего разобраться в любовных хитросплетениях и, говоря шире, в целях собственного существования. Учение о «взаимосвязи вещей», которое Людвиг называет «часовым механизмом макрокосма»², представляет собой не что иное, как пародию на теорию «избирательного сродства», изложенную в одноименном романе веймарского классика. Именно со спора двух друзей об этом романе начинается сама новелла: Людвиг отказывается принять вслед за Евхарием «прекрасную мысль Гёте о красной нити, которая проходит через всю нашу жизнь и благодаря которой мы, узрев ее в светлые миги нашего бытия, сознаем обитающий в нас высокий дух» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 348]³ и придерживается фаталистического взгляда

¹ «“*Entführt habe ich ihm diese Marianne, diese Philine, diese Mignon*”; denn zu sehr vertiefte er sich in diese Gestaltungen, phantasierte von dem alten Harfner und zankte mit Jarno. “*Wilhelm Meister*” ist kein Buch für solche, die eben aus schwerer Nervenkrankheit erstehen» [Hoffmann, 1961, S. 229]. Этот фрагмент повести не прошел цензуру.

² «*Räderwerk des Makrokosmus*» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 191].

³ «*Goethes schönen Gedanken vom roten Faden, der sich durch unser Leben zieht, und an dem wir, ihn in lichten Augenblicken gewahrend, den über uns, in uns*

на мир – хотя и он вполне соотносится с ключевой концепцией романа Гёте. В этом смысле Евхарий и Людвиг, интерпретируя произведение веймарского классика, приходят к прямо противоположным выводам. Так же, как и в «Разбойниках», Гофман снова сталкивает между собой взаимодополняющие трактовки оригинального текста.

Любовный четырехугольник между Евхаром, Людвигом, Викторией и Эмануэлой также отсылает к аналогичной сюжетной композиции «Избирательного сродства». Викторина выступает главным критиком концепции своего супруга: «Вам известна теория моего мужа о взаимосвязи вещей. Однако истинную взаимосвязь создают, как мне кажется, глупости, которые мы совершаем, в которых раскаиваемся, чтобы немного спустя совершить их вновь, отчего наша жизнь представляется нам неким безумным призраком, что без устали преследует нас, пока не затравит и не загонит в гроб» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 392]¹. Благополучный конец новеллы, где Викторина объясняется с обоими мужчинами, Эмануэла предстает уже в роли знатной дамы и супруги Евхария, а Людвиг остается недоумевать по поводу действительной «взаимосвязи вещей», указывает на стремление Гофмана переписать классический текст в комически сниженном ключе. С другой стороны, воскрешая шиллеровскую Амалию и гётевскую Миньону, убитых своими авторами, он закрепляет за ними функцию бессмертного художественного идеала и тем самым отдает дань уважения своим литературным предшественникам.

По сравнению со «Взаимосвязью вещей», в «Выборе невесты» (*Die Brautwahl*, 1819) Гофман следует иным путем: лишь в финале новеллы полностью раскрывается смысл заглавия, отсылающего к шекспировской комедии. Золотых дел мастер Леонгард, выступающий в амплу сказочного помощника, своим вопросом отцу невесты «Видели вы на сцене “Венецианского купца”?» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 73]² театрализует действительность

wallenden höheren Geist erkennen, so entstellen darfst» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 173].

¹ «Sie kennen meines Mannes System vom Zusammenhange der Dinge. Den wahren Zusammenhang unsers ganzen Seins bilden, denk' ich, die Torheiten, die wir begehen, bereuen und wieder begehen, so daß unser Leben ein toller Spuk scheint, der uns, unser eigenes Ich rastlos verfolgt, bis er uns zu Tode neckt und hetzt!» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 4, S. 235].

² «“Haben Sie,” fragte der Goldschmied, “haben Sie in dem Theater den ‘Kaufmann von Venedig’ gesehen?”» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 3, S. 105].

точно таким же образом, как в «Разбойниках» это делают Гартман и Виллибальд. Характерно, что шекспировские мотивы «Венецианским купцом» в новелле не ограничиваются: две шуточные отсылки к комедии «Как вам это понравится» не случайны, поскольку напоминают об универсалии «мир – театр», воплощенной в знаменитом монологе Жака-меланхолика. Поверхностно воспроизводя фабульные элементы «Венецианского купца», Гофман полностью переворачивает шекспировскую коллизию. Если незадачливые женихи Порции остаются ни с чем, то двое нежеланных воздыхателей Альбертины приобретают волшебные предметы, функционал которых для них оказывается намного более ценным, чем сама невеста. Однако главный приз теряет привлекательность в глазах счастливого жениха Эдмонда, променявшего возлюбленную на изучение живописи в Риме: «Как знать, возможно даже, что брак их расстроится» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 82]¹. Адаптация шекспировских мотивов у Гофмана здесь осуществлена в согласии с теми же принципами, как и в случае с Гёте и Шиллером. Ироничное отношение к первоисточнику, прямые и завуалированные отсылки, развитие сюжета в прямо противоположном направлении по сравнению с оригинальным текстом – характерные особенности «литературных» новелл Гофмана.

Иным и куда более очевидным случаем возвращения к жизни литературного персонажа предстает «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, 1813), заявленное как непосредственное продолжение «Новеллы о беседе собак» М. Сервантеса. Н.Я. Берковский отмечает, что, «подобно Сервантесу, Гофман берет зверя на его путях к человеку, в его приближениях к человеческому миру и всего только удлиняет пути, заходя дальше черты, до которой дошло реальное это приближение» [Берковский, 2001, с. 485–486]. Тем не менее различия между испанским и немецким Берганцой существенны. Будучи наследником европейской новеллистической традиции, Гофман не столько следует за Сервантесом, сколько переворачивает его идею с ног на голову. Гофман делает собеседником Берганцы не хвостатого собрата, а рассказчика, от которого собака ожидает публикации их диалога: «Так, например, наш сегодняшний разговор ты без сомнения запишешь и отдашь печатать, а посему я буду стараться показать себя с наилучшей сторо-

¹ «Wer weiß, ob am Ende einmal gar aus der Heirat der beiden jungen Leute etwas wird» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 3, S. 120].

ны и говорить так красиво, как только смогу» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 97]¹. Если у Сервантеса новелла о собаках, представляющая собой продолжение «Обманной свадьбы», завершает весь цикл «Назидательных новелл», то гофмановский текст, несмотря на то, что он является составной частью сборника «Фантазии в манере Калло», сюжетно замкнут на самом себе. В структуре сборника «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» отделено от «Крейслерианы» «Дон Жуаном». Гофман, очевидно, хотел не только отдать дань повествовательной структуре сборника Сервантеса, связавшего вместе две новеллы, но и предложить более запутанную композицию, в которой его собственные герои проецировались бы как на персонажей Сервантеса, так и на героев его собственных сочинений.

У Сервантеса лицензиат Перальта подводит итог сочинению поручика Кампусано, якобы втайне записавшего подслушанный им разговор двух собак: «Хотя беседа эта – выдумка и никогда не имела места в действительности, но, по-моему, она так хорошо написана, что господин поручик может с успехом приняться за вторую» [Сервантес, 1961, с. 91]. Такое заключение относится не только к последней новелле из сборника, но и всему циклу новелл, постулируя тем самым близкий Гофману принцип безграничной свободы художественного вымысла. Берганца у него заимствует часть функций у поручика Кампусано, становясь соавтором текста о самом себе. В тот момент, когда рассказчик сомневается в истинности рассказа Берганцы, тот упрекает его, называя лицензиатом Перальтой: «Или ты тоже один из тех людей, которые не видят ничего чудесного в том, что вишни цветут, а потом приносят плоды, поскольку потом они могут их съесть, но зато считают настоящим все, что до сего времени не могли ощутить физически? О, лицензиат Перальта! Лицензиат Перальта!» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 105–106]² Пес прекрасно знаком не только с произведением Сервантеса, но и с творчеством самого рассказчика, кото-

¹ «So wirst du z.B. ohne Zweifel unser heutiges Gespräch aufschreiben und drucken lassen, weshalb ich mich denn bemühen will, meine beste Seite herauszukehren und so schön zu sprechen, als es mir nur möglich ist» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 114].

² «Oder bist du auch einer von denen, die es für gar nicht wunderbar halten, daß die Kirschen blühen und nachher zu Früchten reifen, weil sie diese dann essen können, die aber alles für unwahr halten, wovon ihnen bis dato die leibliche Überzeugung abgeht? O Lizentiat Peralta! – Lizentiat Peralta!» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 126].

рый «сочиняет плохие стихи и хорошую музыку, которого девять десятых сограждан терпеть не могут» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 97]¹ и держат его за дурака. Фигура рассказчика ассоциируется с другим персонажем Гофмана и его своеобразным альтер-эго, капельмейстером Крейслером. Тот показан в новелле промежуточным хозяином Берганцы перед тем, как пес попадет в дом прекрасной Цецилии, окружение которой и становится предметом язвительной иронии. Если в новелле Сервантеса хозяева пса являются собой обобщенные, универсальные примеры личных и социальных пороков, то Гофман делает сатирической мишенью конкретных лиц, включая самого себя.

По сравнению с испанским первоисточником, Гофман снимает всю сюжетную неопределенность. Берганца досконально объясняет свою фантастическую способность жить уже более ста лет и обретать дар человеческой речи раз в год. Поскольку «Фантазии в манере Калло» были написаны через двести лет после публикации сборника Сервантеса, такой анахронизм указывает на бессмертие художественного образа. Собака встает в один ряд с бесчисленным множеством гофмановских персонажей, либо существующих в параллельной сказочной реальности, либо представляющих выходцами из прошлых эпох: «...я скитаюсь по свету, как Вечный жид, и не найду места, где бы мог отдохнуть» [Гофман, 1991–2000, т. 1, с. 108]². Это сравнение роднит гофмановского Берганцу с Манассией из «Выбора невесты», образ которого навеян легендой об Агасфере.

Для Гофмана «серапионовский принцип», которым руководствуются рамочные герои «Серапионовых братьев» при адаптации старинных хроник и рукописей, применим и в отношении к авторам классических текстов. Старый отшельник рассказывал об исторических событиях «так, словно они запечатлелись у него в душе и он видел все это вживе, собственными глазами, а не вычитал из книг» [Гофман, 1991–2000, т. 4 (2), с. 23]³. Этот же принцип Гофман кладет в основу своей концепции литературной преемственности. Произведения Сервантеса, Шекспира, Гёте, Шиллера

¹ «...der schlechte Verse und gute Musik macht, den Neunzehntel nicht mögen, weil sie ihn für unklug halten – den» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 114].

² «...stichfest in der Welt umher wie der ewige Jude; und meine Ruhestätte ist nirgends zu finden» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 7, S. 130].

³ «...erzählte, wie er alles selbst mit eignen Augen lebendig erschaut und nicht, wie er es gelesen» [Hoffmann, 1844–1845, Bd. 2, S. 141].

и других классиков для него представляют собой источник вдохновения с неиссякаемым потенциалом, из которого можно черпать бесконечный материал для создания новых произведений.

Список литературы

Bangerter L.A. Die Räuber : Friedrich Schiller and E.T.A. Hoffmann // The Germanic review : literature, culture, theory. – 1977. – Vol. 52, Iss. 2. – P. 99–108.

Hoffmann E.T.A. Gesammelte Schriften : in 12 Bd. – Berlin : Reimer, 1844–1845.

Hoffmann E.T.A. Prinzessin Brambilla. Meister Floh // Hoffmann E.T.A. Poetische Werke : in 12 Bd. – Berlin : Walter de Gruyter, 1961. – Bd. 10. – 299 S.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.

Гофман Э.Т.А. Разбойники // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 8 т. – Санкт-Петербург : Типография бр. Пантелеевых, 1896. – Т. 4. – С. 272–306.

Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Художественная литература, 1991–2000.

Карельский А.В. Э.Т.А. Гофман // Карельский А.В. Немецкий Орфей. – Москва : Издат. центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2007. – С. 277–301.

Королева В.В. Интертекстуальность как прием в творчестве Э.Т.А. Гофмана // Вестник Тверского государственного университета. Серия : Филология. – 2019. – № 1. – С. 28–34.

Королева В.В., Февралева О.В. И.В. Гете и Э.Т.А. Гофман: к вопросу о творческом диалоге (влияние И.В. Гете на формирование сказочной поэтики Э.Т.А. Гофмана) // Art Logos (искусство слова). – 2024. – № 4. – С. 78–90.

Мисюров Н.Н. Новелла Э.Т.А. Гофмана «Разбойники» как новое прочтение знаменитой драмы Ф. Шиллера // Вестник Томского государственного университета. – 2020. – № 451. – С. 34–39.

Сервантес М. де. Новелла о беседе собак // Сервантес М. де. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Правда, 1961. – Т. 4. – С. 21–91.