

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РОМАНТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**Э.Т.А. ГОФМАНА****Екатерина НИКУЛЬЧА***Бельцкий государственный университет им.Алеку Руссо*

Cercetarea categoriilor esențiale ale fantasticului demonstrează că divizarea existenței în două lumi incompatibile (realitatea și lumea imaginației), care devine mai intensă în visuri, viziuni, halucinații, pe de o parte, și în descrierea lumii după modelul universal, pe de altă parte, este numai aparentă. Legătura dintre realitatea obiectivă și lumea fantasticului se efectuează prin intermediul numeroaselor metamorfoze (schimbarea îmbrăcăminte, balul de măști), influența cărora duce receptorul la un alt nivel, unde are loc penetrarea unei lumi în alta. Confuzia celor două lumi se escalează prin identificarea parțială, mai rar absolută a autorului cu naratorul sau protagonistul. Toate categoriile analizate produc, dar și exagerează, caracterul fantastic al operelor lui E.T.A. Hoffmann, marele reprezentant al romantismului german.

The research of the main features of fiction demonstrates that the existence is divided into two contradictory worlds: the real world and the world of fantasy. This division is intensified in dreams, visions, hallucinations on the one hand and in the universal picture of the described/represented world on the other hand. But this division only seems to exist. There is a connecting-link between the objective reality and the fantasy world. These are numerous metamorphoses (changing of clothes, masquerade). Their influence leads the recipient to another level, where the penetration of one world into the other one takes place. The confusion of the two worlds is intensified by the partial, seldom even complete identification of the author with the narrator or with the main character. All the investigated categories cause and intensify the fantasy-character in the works of E.T.A. Hoffmann, the representative of late romanticism in Germany.

Разнообразие трактовок фантастического и перечисление его проявлений не привело к раскрытию своеобразия этого понятия. Более глубокое исследование его природы позволяет, в первую очередь, установить тесную взаимосвязь реального и фантастического. При этом мы сознательно избегаем понятия «ирреальный», так как оно только усилило бы антагонизм двух миров, тогда как для них характерно взаимопроникновение объективного мира и воображаемой действительности.

Каждый новый этап развития человеческого общества знаменуется изменениями, произошедшими в нем: меняется видение мира, вместе с ним преобразуется картина мира, отображенная в литературе и требующая новых методов и средств изображения действительности. Следовательно, применение диалектического принципа при исследовании фантастики глубоко обоснованно.

Остановившись на различных этапах изображения мира в художественном творчестве – начиная с античности до состояния современной литературы, особое внимание уделяем периоду романтизма, прежде всего немецкому. Именно с этого времени можно говорить о существовании фантастической литературы в полном объеме, когда художник сознательно избирает фантастическое как способ изображения.

Подобную позицию развивают составители “Larousse Universel” [1] и «Словаря современного русского литературного языка» [2], в которых Э.Т.А. Гофмана относят к писателям-фантастам, авторам фантастических произведений. Не случайно сборник его рассказов, в который входят «Золотой горшок» („Der goldene Topf”), «Кавалер Глюк» („Ritter Gluck”), «Крейслериана» („Kreisleriana”), называется «Фантазии в духе Калло» („Fantasiestücke in Callots Manier”), а еще ранее В. Гауф, представитель раннего романтизма (йенская школа), употребляет в предисловии к сказочным альманахам образ сказки, называя ее старшей дочерью королевы фантазии [3].

Богатый запас приемов, методов, тем, сюжетов, мотивов, накопленный на протяжении разных веков, был обобщен романтиками как йенской, так и гейдельбергской школы, что привело к симбиозу и вместе с тем к рождению совершенно нового типа произведений, в которых фольклорные элементы сочетались с мифологическими, мир духовный с общественными кризисами, бытовые сцены перемежались воображаемыми, христианство боролось, но часто сосуществовало с язычеством, за превращениями следовало разоблачение.

Совокупность этих элементов, представленных в произведениях романтиков, но наиболее полно раскрытых в романах, повестях, сказках-новеллах Э.Т.А. Гофмана, определяется специфическими особенностями атмосферы фантастического. Румынский филолог Д. Бэдэрэу называет их, но не выделяет их в один класс. Это – сон/мечта и реальность („vis și realitate”) [4]; универсальность модели мира („model universal”) [5]; маска как проявление иронии („masca”) [6]; терзания от вечно преследующей ностальгии („vesnica nostalgie”) [7], что определяет своеобразие фантастических произведений немецкого романтика.

Рассмотренные категории раскрывают отличительные черты сочетаемости мотивов у Э.Т.А. Гофмана и являются производными нового миропонимания и порожденных им новых задач в литературе. Так с помощью взаимодействия мечты и объективного мира и полного (или частичного) устранения границ между ними, ощущения вечно довлеющей тоски и потребности постоянно носить маску, чтобы скрыть свое истинное лицо, формируется универсальный характер творчества писателя, на который указывает румынский литературовед.

Вместе с тем, подчеркивая всю сложность окружающего мира: безнаказанность произвола высоких сановников («Крошка Цахес по прозванию Циннобер» – „Klein Zaches, genannt Zinnober”), бесполезность псевдонаучных изысканий, претендующих на мировое значение («Хайматохара» – „Haimatochare”), тщетность сохранения душевной чистоты и невозможность противостоять душевной черствости действительности («Житейские воззрения кота Мурра» – „Lebensansichten des Katers Murr”), – немецкие романтики, в особенности Э.Т.А. Гофман, находят единственно возможный выход освобождения от мирской обыденщины и нравственной нечистоплотности: это погружение в себя, уход в мир фантазии.

Останавливаясь исключительно на произведениях периода романтизма, Д.Бэдэрэу вычленяет следующие категории фантастического: демонизм („demonism”) [8], дух Прометея („prometism”) [9] и титанов („titanism”) [10], присутствие фаустовского начала („faustianism”) [11], стремление к протесту, разрушению („luceferism”) [12], которые образуют ядро персонажей романтиков в их классическом понимании. Таковы главные действующие лица поэм и трагедий Д.Г. Байрона, повестей и новелл П.Мериме. Их герои идут наперекор судьбе, разрушают сердечные привязанности, провоцируют открытый конфликт, чтобы доказать свою правоту, вновь обрести душевное равновесие, ставят себя вне закона и живут согласно своим духовным принципам.

Действующие лица в произведениях немецких романтиков совершенно другие. Они не титаны, стремящиеся разрушить свои оковы, не Прометеи, терпящие лишения и созидающие во благо народа, не демоны, попирающие законы бытия. Они представляют терзаемые сомнениями характеры, это люди, живущие на грани между реальным миром и миром, выдуманном ими самими, будь то мир воображения или болезненных галлюцинаций, видений. Некоторые из героев сохраняют свою детскую несмышленость, наивность и в зрелом возрасте, другие живут попеременно то в одном измерении, то в другом, часто надевая маску послушного, хотя и не совсем расторопного служащего или писаря, срывая ее и становясь самими собой в своих мыслях, в своей фантазии.

Категория фантастического находит выражение прежде всего в мотиве маски и связанном с ним приемом переодевания с целью изменения своей личности, что было известно еще в эпоху Возрождения. Этот мотив неоднократно опробован на действующих лицах трагедий, драм и комедий В.Шекспира. Так, переодетый Ромео проникает незнанным в дом Капулетти; Виола, переодетая в мужское платье, выдает себя за юношу; Джулия, переодевшись, бежит в лес, спасаясь от преследователей.

Этот же мотив часто встречается и в произведениях Э.Т.А. Гофмана, но в обновленном качестве. Ему был уготован особый путь развития в произведениях немецкого писателя, он им был переосмыслен, поэтому нелегко однозначно охарактеризовать его роль в создании образов у Э.Т.А. Гофмана. В своем первом романе «Эликсиры сатаны» автор еще следует традиционной трактовке маски. В нем путем многочисленных и быстро следующих друг за другом переодеваний и других приемов изменения внешности монах Медард старается скрыть свое истинное лицо, выдает себя за другого, т.е. надевает на себя маску.

В более зрелых произведениях писателя, когда разница между реальностью и миром, в котором царит видимость, стала постепенно усиливаться, это внешнее получало другую форму и содержание.

Все преобразовалось в мир ирреальный. А маска, полностью утратив свое первоначальное значение – сокрытие действительного лица, получила новое, противоположное первому содержание – раскрытие еще неосознанных, сокровенных возможностей, желаний, стремлений.

Именно в таком свете можно рассматривать капричио «Принцесса Брамбилла». На фоне карнавала, начавшегося в Корсо, в котором участвуют ряженые во всевозможные костюмы и маски – жители города и приезжие, разворачиваются пути поиска принца принцессой Брамбиллой и самой принцессы молодым актером Джильо. Во время маскарада, когда все кажется изменчивым и видится в неверном свете, Джильо суждено найти принцессу. Его даже для карнавала странный костюм и волшебные очки, изготовленные шарлатаном Челионати, должны помочь в поисках.

Так преобразуется мотив маски, получается, что именно атмосфера нереального, фантастического способствует достижению цели, реализации романтического идеала.

Исследуя далее текст Е.Т.А. Гофмана, приходим к выводу: наслоение многочисленных элементов, призванных вызвать недоверие ко всей истории принцессы Брамбиллы, воспринимается совершенно иначе – несуразный костюм, помощь мнимого волшебника и обладающие необычными свойствами очки теряют волшебную оболочку, а действительность отходит на второй план. Только благодаря вмешательству всех этих фантастических деталей Джильо и Джачинта узнают друг в друге принца и принцессу и находят в гнетущей своей бедностью действительности оставшуюся тайной даже для них самих любовь.

Благодаря особой роли деталей получается, что каждодневная рутина быта, надевшая на обоих любящих друг друга молодых людей маски обыденности, скрыла таким образом от всех их настоящий облик принца и принцессы, юных, красивых, исполненных самых пылких чувств. И лишь необычная атмосфера карнавала, жизнерадостность, присущая («comedia del' arte») комедии масок, а также таинственные приготовления Челионати, вырвали влюбленных из атмосферы повседневности и, облекая их в маски, причудливые только в сравнении с действительностью, раскрыли их затаенные качества.

У писателя осуществляется переосмысление «маски», устанавливается доминанта мира фантазии, позволяющего полнее проявить и реализовать заложенный в замысле произведения потенциал; фантастическое превалирует над миром реальным, скрывающим идеал под бременем привычных забот, но в то же время очевидна их взаимосвязь.

Нами установлено: разница между объективной реальностью и миром воображения отражена как на сюжетном уровне, так и в плане выражения фантастического.

Выделим те черты фантастического в работе Д. Бэдэрэу, которые мы считаем важными в раскрытии этого понятия: принцип дистанцирования («procedeu de distanțării») [13], усиление дистанцирования («amplificarea distanțării») [14]; прием устранения момента неожиданности («tehnica suspendării surprizei») [15], а также категории псевдофантастического, к которым можно отнести галлюцинации, сны, пророческие сны, видения, телепатию, спиритизм.

Причины четко проводимой границы между категориями первой группы и псевдофантастикой можно толковать по-разному. Согласно пониманию румынского филолога, их отличает друг от друга возможность объяснения или произошедшего в соответствии с закономерностями реального мира. Но такое толкование идет вразрез с выдвинутыми другими исследователями положениями о том, что любая форма фантастического отталкивается, прежде всего, от действительности.

Принципы достижения фантастического, обнаруженные румынским филологом, можно считать общими для фантастической литературы в целом. Некоторые из них можно распространить на произведения немецких романтиков, в частности – на творчество Э.Т.А. Гофмана.

Здесь преобладают принципы дистанцирования и усиления дистанцирования, в результате которых при чтении художественного текста возникает впечатление от развертывающихся событий как бы со стороны, невозможно отождествление ни с одним из действующих персонажей, нет ощущения сходства ни с одним из них. Своего кульминационного пункта этот принцип достиг в «романтической иронии», нашедшей теоретическое обоснование в произведениях Ф.В.Шеллинга, особенно в «Философии искусства» [16], и в программных работах Ф.Шлегеля, которые, в свою очередь, оказали сильнейшее влияние на становление романтизма в Германии.

Представители йенской романтической школы, а затем и гейдельбергский кружок усвоили принцип «романтической иронии» и стали отображать объективную реальность сквозь ее призму, уводя читателя в мир ирреальный, функционально противопоставленный действительности, но родственной ей по своей природе, усиливая образовавшуюся дистанцию между изображаемым и воспринимающим это субъектом, между миром действительным и миром иллюзорным.

Прием устранения момента неожиданности присущ творчеству Э.Т.А. Гофмана. Жанр, избранный им для своих произведений, во многом определил и особенности их сюжетной канвы. Борьба добра и зла, находящая отражение в народных сказках и образующая их основу, перешла и в сказки немецкого романтика с единственным изменением: воплощением добра становится мир фантазии, которому противопоставляется реальность («Золотой горшок», «Принцесса Брамбилла», «Щелкунчик и мышинный король»), хотя в некоторых произведениях, таких как «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», характеризующихся бытовой направленностью при разворачивании идейного содержания, автор следует все же их традиционному пониманию. Следовательно, счастливый конец, венчающий литературную сказку, не будет для читателя чем-то удивительным, как не покажется ему странной победа добра над злом в народных сказках.

Неожиданным может показаться решение того или иного героя остаться в мире фантазии («Золотой горшок», «Щелкунчик и мышинный король» и др.) или вернуться в душный и тесный, но вместе с тем недостижимый (для персонажа-мечтателя) мир действительности («Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»). Внимательный анализ текста позволяет заключить обратное: финальное решение зачастую главного действующего лица исходит из тщательно обдуманного развития сюжета, чем и снимается весь эффект неожиданности.

Отметим, что обращение к псевдофантастическому, т.е. к снам, видениям, галлюцинациям, указывает в таком ракурсе на возможность использования его в качестве приема, незаметно увлекающего читателя в сферу вымысла, воображаемого, в сферу фантазии, что позволяет поместить эти приемы на один уровень с другими принципами выражения фантастического.

Как видим, в художественных текстах Э.Т.А. Гофмана разнообразны приемы воплощения фантастического начала. Они в известной степени своеобразнее принципов, выдвинутых Д. Бэдэрзу, которые он считает важными для создания фантастического эффекта. Подчеркнем, что всегда сохраняется своеобразная связь между фантастическим, выраженным в характерах действующих лиц, и событиями, в которых они задействованы, между разворачиванием сюжетных линий и стилистическими приемами их реализации.

Полагаем: всем главным персонажам, связанным с творческим процессом или открывающим для себя нечто загадочное в самых обычных предметах, присущи в какой-то мере черты юродивых. Неприятие их другими членами общества, некоторые странности в их поведении, несоответствие момента содержанию произносимой ими речи во многом соответствуют положению капельмейстера Крейсlera, студента Ансельма, офицера Виктора фон С., монаха Медарда, даже архивариуса Линдхорста и мастера Абрахама, несмотря на его особое положение при дворе князя Иеремея. Их окружает сказочная атмосфера, возвращающая как персонажей, так и читателей в мир сбывающихся желаний и отделяющая от грядущей и разрушающе воздействующей действительности.

Сравнительный анализ образов и исследование биографии немецкого романтика приводит к следующему выводу: образ капельмейстера Крейсlera во многом повторяет личность автора, Э.Т.А. Гофмана, следовательно, необходимо рассматривать автора в его взаимосвязи с повествователем и протагонистом. Подобное сочетание позволит установить различия, определяющие каждого из этих субъектов.

На начальном этапе литературного творчества немецкого романтика прослеживается дистанция как между автором, т.е. личностью Э.Т.А. Гофмана, и повествователем, так и между повествователем и протагонистом. В романе «Эликсиры сатаны» автор и повествователь не идентичны. Повествователь – один из монахов, брат монаха Медарда по вере, записавший с его слов рассказ о мытарствах и духовных поисках в миру, выпавших на его долю. Этим обстоятельством доказывается близость повествователя к протагонисту, но не их идентичность.

В более поздних произведениях Э.Т.А. Гофмана, когда человек творческий становится все более значимой фигурой, можно говорить об усиливающемся сходстве между автором и протагонистом, но не

об их идентичности. Так, образ музыканта становится центральным в серии очерков «Крейслериана», названных по имени капельмейстера Иоганнеса Крейслера. Немецкий писатель вводит этот образ и в незавершенный роман «Жизненные воззрения кота Мурра». Он – музыкант, создающий необыкновенную музыку на грани безумия и погружающийся в грезы, чтобы в своей мечте обрести все то, что для него недоступно в действительности (любовь к Юлии), из которой он черпает свое вдохновение и силы для дальнейшего творчества.

Очевидно, качества, присущие самому писателю, формируют в какой-то степени личность и придуманного им героя капельмейстера Крейслера и других вымышленных персонажей. Глубокий анализ и знание политической жизни в Пруссии, в частности в Берлине и Саксонии, музыкальный талант, проявившийся у самого Э.Т.А.Гофмана, помогли ему получить должность капельмейстера в Бамберге, а часто испытываемое забвение, порой безумная жажда деятельности, приходящие после выпитого вина или пунша, являются теми моментами из биографии писателя, которые, в большинстве случаев, стали доминирующими в одном или в другом образе, или даже в целом произведении. Но невозможно отождествить героев Э.Т.А. Гофмана с личностью самого писателя: черты характеров героев, их поступки разнятся, мотивируются разными причинами, хотя отдельные свойства совпадают.

Таким образом, исследуя дифференциальные признаки фантастического, приходим к выводу: разделение бытия на два несовместимых мира (действительность и мир воображения), усиливающееся в снах, видениях, болезненных галлюцинациях, с одной стороны, и в универсальной картине изображаемого мира, с другой, является лишь кажущимся. Связующим звеном между объективной реальностью и миром фантазии видится нам ряд многочисленных метаморфоз (переодевания, маскарад), воздействие которых выводит реципиента на совершенно новый уровень, в котором и происходит взаимопроникновение одного мира в другой. Смещение двух миров усиливается частичной, реже полной идентификацией автора с повествователем или с главным героем. Все рассмотренные категории порождают и одновременно усиливают фантастический характер произведений представителя позднего романтизма в Германии Э.Т.А. Гофмана.

Литература:

1. Larousse Universel en 2 volumes. 1-er volume A-K/ Claude Augé. - Paris: Librairie Larousse, SA. -1278 p.
2. Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти т. // АН СССР, Институт русского языка. / Ред. А. М. Бабкин. - М.-Л.: Наука, 1964, т.16. - 1610 с.
3. Digitale Bibliothek 3.0 Band 1: Deutsche Literatur: [CD]
4. Bădărău G. Fantastical în literatură. - Iași: Institutul European, 2003. - 88 p.
5. Там же, с.37.
6. Там же, с.38.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же, с.25.
14. Там же, с.26.
15. Там же.
16. Шеллинг Ф. Философия искусства. - М.: Мысль, 1966. - 496 с.

Prezentat la 29.03.2007