**Тема 2. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РОМАНТИЗМА**

**В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.**

1. *Особенности литературного развития.*
2. *Этапы развития немецкого романтизма.*
3. *Школы романтизма.*
4. *Трагическое мировосприятие Г. Клейста.*
5. *Творчество Э.Т.Гофмана.*

Национально-исторические особенности развития Германии на рубеже XVIII - XIX веков определяли своеобразие немецкой культуры в этот период, и в первую очередь своеобразие немецкого романтизма. Прогрессивная революционная тенденция в немецком романтизме, не имея реальной опоры в социально-политической жизни, проявилась слабо и непоследовательно. Напротив, консервативные и реакционные тенденции сказались в творчестве многих художников.

Романтики не были в период с 90-х годов XVIII века до 30-х годов XIX века единственными представителями немецкой литературы. К этому времени относится значительная часть творческого пути Гете (умер в 1832 году), последние годы жизни и творчества Шиллера (умер в 1805 году) и деятельность ряда менее значительных писателей-просветителей, вступивших впервые в литературу в 50-80-е годы XVIII века.

Особенность немецкого Просвещения заключается в том, что оно в отсталой стране развивается позднее, чем в Англии или во Франции, и все сколько-нибудь значительные немецкие просветители, за исключением Лессинга и Винкельмана, дожили до французской революции и до первых выступлений романтиков.

Романтизм, явившийся основным литературным направлением в Германии на протяжении всей первой трети XIX века, зародился в середине 90-х годов XVIII века.

Порожденный в конечном счете великими изменениями в экономической и политической структуре общества, немецкий романтизм, как всякое значительное литературное явление, был идеологически и художественно подготовлен предшествующим литературным движением - так называемой литературой «Бури и натиска» (молодые Гете и Шиллер, Гердер, Бюргер, Клингер и другие). Это, разумеется, не исключает принципиально нового в идеологии и художественном методе романтизма и тем самым борьбы романтиков с сентиментализмом и с идеологией и эстетикой немецкого Просвещения в целом.

За длительный период своего существования (некоторые писатели-романтики продолжали жить и творить не только после Июльской революции 1830 года, но и вплоть до революции 1848 года и даже после нее) немецкий романтизм пережил значительную эволюцию, отражавшую те социально-политические процессы, которые происходили на протяжении этого периода в Германии.

**Первый этап развития немецкого романтизма** - этап зарождения и оформления целостной романтической доктрины - продолжается с 1795 по 1806 год, совпадая с периодом Директории и Консульства во Франции и началом наполеоновских войн, закончившихся разгромом Пруссии и Австрии. Этот этап связан с именами братьев Шлегель, Тика, Вакенродера, Новалиса.

**Второй этап** начинается с 1806 года и продолжается до Июльской революции 1830 года во Франции, охватывая, таким образом, второй этап наполеоновских войн и Реставрацию. В это время заметно эволюционирует творчество романтиков, выступивших на первом этапе (например, Фридриха Шлегеля), и выдвигаются новые писатели-романтики: Арним, Брентано, братья Гримм, Клейст, Эйхендорф, Гофман, Шамиссо.

**Третий этап**, начинающийся после французской революции 1830 года, является периодом изживания и преодоления романтических тенденций в немецкой литературе и оформления новых литературных направлений.

Первые немецкие романтики - братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегель, Тик и Вакенродер - выступили в середине 90-х годов, когда господствующее место в литературе занимали писатели-просветители, определявшие вкус и интересы читающей публики.

К концу 90-х годов молодые критики и писатели-романтики, выступившие независимо друг от друга, создали свой печатный орган (журнал «Атенеум») и кружок, объединивший немногих единомышленников и обращавшийся к узкому кругу сочувствующих.

Молодые романтики выступили как новаторы, искавшие новых эстетических принципов и художественных форм для воплощения нового содержания - проблем современности.

В начале развития немецкого романтизма в центре внимания молодых писателей прежде всего стояли проблемы эстетические и этические и романтическое движение было тесно связано с немецкой идеалистической философией Фихте и Шеллинга. Ведущими писателями-романтиками были на этом этапе наиболее философски мыслящие Фридрих Шлегель и Новалис.

Братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегель были первыми теоретиками немецкого романтизма. В то время как Фридрих Шлегель был оригинальным мыслителем, старший брат Вильгельм лишь применил новые идеи брата к критике и истории литературы, популяризируя их среди более широкой публики.

**«Йенский кружок» романтиков.** В конце 90-х годов возникает романтический кружок - «Йенский», названный так потому, что в Иене жило в это время большинство его членов. Помимо братьев Шлегель, в этот кружок входили Людвиг Тик, Новалис, философы Шлейермахер и Шеллинг. Боевым органом этой группы был журнал «Атенеум» (1798-1800) - первый романтический журнал в Германии. В нем печатались статьи и фрагменты братьев Шлегель, «Гимны к ночи», цикл фрагментов Новалиса и т. д.

**Людвиг Тик (1773-1853).** Меньше всего философом и критиком и больше всего поэтом был в этой группе Людвиг Тик. Он родился в Берлине в семье ремесленника. Отец его был представителем той мещанской берлинской среды, до которой великие идеи немецкого Просвещения дошли в наиболее ограниченном виде - как сухой рационализм, мелочная рассудительность, как отрицание всего того, что не укладывается в узкие рамки формальной логики, как бескрылый практицизм.

Эту трезвую мещанскую рассудительность, унаследованную от окружающей среды и усиленную литературными и личными связями с мещанско-ограниченными представителями берлинского Просвещения, подобными Николаи, Тик сохранял на протяжении всей жизни, и она вполне уживалась в нем с романтическими крайностями.

Тик начал рано увлекаться театром и литературой - произведениями Гете и Шиллера, Шекспира, Сервантеса. Одно время он собирался сделаться актером, но отец пригрозил ему проклятием. Тик учился в университете, сначала на теологическом факультете в Галле, затем в Геттингене. Он начал рано писать. Писал быстро и много, и его литературное наследие весьма обширно и разнообразно.

Первое более или менее значительное произведение Тика - эпистолярный роман «Вильям Ловелль» (1793-1796), написанный под влиянием популярных романов XVIII века.

Действие романа происходит в Англии; герой его, юный «энтузиаст» Ловелль, - мечтатель, богато одаренный фантазией, восприимчивый и неустойчивый, с преувеличенным представлением о своей значимости. Внутренний крах и гибель Ловелля составляет тему романа - крах «энтузиазма», приводящий героя в бездну животного эгоизма, грубой чувственности, опустошенности и мизантропии. Слишком преувеличенное представление о своих духовных силах, полное незнание реальности и прежде всего собственной эгоистической и чувственной природы - вот причина гибели героя.

Тик в своем романе рисует буржуазную личность, эгоистическая природа которой побеждает идеальные порывы и стремления.

В романе Тик основное внимание уделяет душевным переживаниям героя, его мучительным представлениям о своем полном одиночестве, затерянности в хаосе окружающего мира. Образ соблазнителя и развратника, каким становится Ловелль, трактуется не в плане социально-нравоописательном, как в просветительных романах, подобных, например, «Клариссе Гарлоу» Ричардсона, а в философско-психологическом плане.

Заканчивая этот роман, в котором так четко выступает романтическая проблематика, Тик одновременно по заказу главы берлинских просветителей Николаи пишет рассказы, близкие по своему духу к опошленному и ограниченному просветительству Николаи и его соратников. В этих рассказах («Фермер гениальный», 1796; «Ульрих чувствительный», 1796, и других) высмеиваются преувеличенная чувствительность, модное одиночество, рыцарские романы, увлечение театром, т. е. как раз то в современном быте и литературе, что было свойственно сентиментализму и романтизму и чему сполна отдал дань в этот период сам Тик.

**Второй этап развития немецкого романтизма (1806-1830).**Нашествие Наполеона и те изменения, которые повлекли за собой в социальной и политической жизни французская оккупация и борьба с ней, явились содержанием общественной жизни Германии с начала века и до 1814 года.

Освободительные войны, направленные против господства Наполеона, носили двойственный характер возрождения, сочетавшегося с реакцией. С одной стороны, впервые со времени Великой крестьянской войны подлинное народное движение всколыхнуло всю страну. На арену общественной, политической жизни выступили народные массы, что было важным моментом формирования национального самосознания немецкого народа. С другой стороны, это было движение народа, жившего в условиях многочисленных пережитков феодализма и не осознавшего себя самостоятельной социальной силой в противоположность господствующим классам.

Сразу же после победы над Наполеоном началась жестокая реакция, и всякое народное движение было подавлено, всякие либеральные преобразования прекращены.

Массовые патриотические настроения эпохи освободительных войн нашли свое выражение не в творчестве художников-романтиков, а в творчестве таких популярных в свое время поэтов как Э. -М. Арндт (1769-1860), Т. Кернер (1791-1813), стоявших в стороне от романтического движения.

Но новые проблемы, поставленные жизнью, конечно, не могли не отразиться в творчестве романтиков и не определить в конечном счете характер художественного мышления писателей-романтиков.

Проблемы народа, его истории, соотношения личности и общества все более настойчиво давали себя знать в творчестве романтиков. Значительно большая конкретность художественного мышления по сравнению с творчеством романтиков 90-х годов XVIII века характерна для Гофмана и Клейста, Арнима и Брентано, Эйхендорфа и Шамиссо и тесно связана с постановкой в их творчестве новых проблем.

**«Гейдельбергский кружок» романтиков.**Братья Гримм. Одним из отражений народного движения эпохи освободительных войн является пристальный интерес романтиков к народному творчеству. Продолжая дело, начатое в Германии «штюрмерами» во главе с Гердером, романтики любовно собирают, изучают и издают памятники народного творчества - народные книги, песни и сказки.

Самым замечательным сборником народных песен, оказавшим огромное влияние на развитие немецкой лирики, был сборник «Чудесный рог мальчика», составленный Иоахимом Арнимом (1781-1831) и Клеменсом Брентано (1778-1842).

Эти писатели вместе с Иозефом Герресом и некоторыми другими составили кружок, названный Гейдельбергским по месту, где они все собирались в 1808 году.

**Генрих Клейст (1777-1811)**. На период оккупации Германии французскими войсками падает творчество Генриха Клейста - одного из наиболее значительных писателей-романтиков. При жизни Клейста его творчество не получило сколько-нибудь широкого признания. Лишь спустя много лет после смерти Клейст был признан одним из крупнейших немецких писателей XIX века.

Творчество Клейста в известном отношении наиболее полно и последовательно выражает дух романтизма. Проблема одиночества человека, столь характерная уже для первых произведений немецких романтиков (например, для произведений Тика 90-х годов), находит крайнее выражение в творчестве Клейста. Герой его драм и новелл - одинокий, замкнутый в себе человек, искусственно изолированный от общества; поэтому внутренняя жизнь такого человека приобретает преувеличенно напряженный, иррациональный, почти патологический характер. Конфликты, которые рисует Клейст, как и чувства и поступки его героев, носят крайне односторонний, как бы преувеличенный характер. В центре произведений Клейста, как правило, исключительные случаи - странное, необычное является для писателя проявлением самого существенного и важного в людях и в жизни. Хотя фантастика в его произведениях не играет такой значительной роли, как в сказках и новеллах Тика и Гофмана, случаи, которые описывает Клейст, стоят на грани вероятного и возможного, поражают своей необычайностью. Клейст проявлял большой интерес к анекдоту как странному, исключительному случаю, и многие его произведения строятся как анекдот, правда, почти всегда трагический анекдот, волнующий и одновременно удивляющий своей нелепостью.

С другой стороны, в творчестве этого романтика ощутимы значительные реалистические тенденции, и в рамки романтизма творчество Клейста отнюдь не укладывается. Объективный мир выступает в его произведениях как решающее начало. Клеист не разделяет романтических иллюзий об автономности духовного начала, не разделяет веру во всесилие человеческого духа, которую питали, хотя и по-разному это выражали, и Новалис, и Ф. Шлегель, и Тик. Герои Клейста - люди со сложной и напряженной душевной жизнью, с огромной духовной энергией, в них часто проявляется такая сила духа, которую, казалось бы, ничто не может сломить. И вместе с тем в столкновении с объективным миром они терпят трагическое поражение. Разрыв между человеком и действительностью, столь характерный для романтизма, достигает у Клейста такого трагического напряжения и остроты, как ни у кого из немецких романтиков. Драматизм конфликтов, составляющий отличительную особенность произведений. Клейста, связан именно с остротой и напряженностью этого основного конфликта одинокого человека и окружающего его мира, конфликта, оканчивающегося гибелью человека.

Пристальное внимание к объективному миру определило и острую наблюдательность Клейста, и тот дар пластического изображения, которым он обладал в высокой степени.

Жизнь Клейста сложилась трагически, была полна тяжелых кризисов и конфликтов. Будущий писатель родился в 1777 году в небогатой дворянской семье; отец его был майором прусской армии. В юности Клеист тоже служил в прусской армии, принимал участие в походе против Франции (1793-1798), но военной службой тяготился и уже в 1799 году вышел в отставку. Одно время Клеист усиленно занимается математикой и философией. Однако скоро разочаровывается в науке - знакомство с философией Канта окончательно подорвало его веру в познаваемость мира и в возможности разума.

Гражданская служба столь же тяготила его, как и военная, прослужил он недолго (1805-1806). Решив посвятить себя литературе, Клеист также испытывает тяжелые сомнения и разочарования: в 1803 году он уничтожает свою драму «Роберт Гюискар», отрывки из которой он читал своим друзьям, очень высоко оценившим ее (в 1808 году Клеист опубликовал отрывок из этой драмы, то ли сохранившийся в его бумагах, то ли восстановленный по памяти).

Современник огромной социальной ломки, Клеист остро ощущал обреченность всего старого, традиционного и мучительно искал выхода. Однако сам он оставался на реакционных позициях. В результате этого душевного и идейного конфликта он в 1811 году покончил с собой.

Первое законченное и опубликованное произведение Клейста - драма «Семейство Шроффенштейн» (1802)- история вражды двух семейств одного дворянского рода. Как выясняется в конце драмы, поводом для этой вражды явилось трагическое недоразумение, да и вся история этой вражды - сплошное нагромождение недоразумений и случайностей, в результате которых гибнут члены рода. Примирение происходит лишь над мертвыми телами любивших друг друга юноши и девушки, принадлежавших к враждующим семействам. Они убиты собственными отцами опять-таки в результате трагического недоразумения.

Взаимное недоверие, непонимание реального смысла слов и поступков друг друга характеризует героев этой драмы.

Одинокие люди, не находящие пути друг к другу, бессильные разобраться в иррациональном хаосе окружающего мира, в себе и других, - таковы герои произведений Клейста. В первой драме его это выступает с такой обнаженностью и прямолинейностью, которых нет в художественно более зрелых произведениях Клейста.

Из ранних пьес Клейста самой реалистической является комедия «Разбитый кувшин» (1803-1806). Умение Клейста увидеть и сжато, в конкретных, типических чертах воссоздать действительность не искажено здесь романтическим иррационализмом и односторонней абсолютизацией.

В этой комедии звучат социальные мотивы. Правда, диапазон охвата действительности в произведении ограничен: социальная критика не выходит за рамки довольно типичного, но все же не очень значительного случая. Судья Адам, своекорыстный и глуповатый представитель местной власти, разбирает дело о разбитом кувшине; виноват сам судья, но он пытается с помощью различных хитростей и вопиющих нарушений правил судопроизводства свалить свою вину на других и оказывается в конце концов разоблаченным.

Крестьянка Ева, зная о мошенничестве судьи, молчит, терпя несправедливые упреки матери и любимого ею крестьянского парня, надеясь спасти его своим молчанием от солдатчины. «Одиночество» Евы среди окружающих людей, ее сознание внутренней правоты, хотя видимость и говорит против нее, напоминают состояние других клейстовских героинь, но здесь это одиночество имеет вполне реальную социальную причину: запуганность крестьянки, ее боязнь всяческих «властей». Это не метафизическое одиночество человеческой души вообще.

Во многих других вещах Клеист использует реалистическую точность наблюдений и образного языка для передачи иррациональных переживаний и исключительных, выходящих за рамки вероятного, событий. Для иррационализма Клейста характерна его драма «Пентезилея» (1806-1807). Античная мифология, которая служила просветителям, и в первую очередь Гете, для выражения гуманистических, гражданских идей, использована Клейстом в его драме для выражения наиболее темных сторон души буржуазного индивида.

Перед зрителем разыгрывается любовная драма Пентезилеи и Ахилла, приводящая к кровавой катастрофе. В любви героев выступают на первый план эгоистическая жажда обладания, стремление любой ценой покорить душу другого, непросветленные, вырвавшиеся из-под контроля разума инстинкты. Эта любовь, изолированная от действительности, от какой бы то ни было общественной среды, оказывается и вне этических норм, т. е. всегда норм общественных. Любовь Пентезилеи и Ахилла - некая абсолютная игра страстей, любовный поединок одиноких человеческих душ вне времени и пространства. Но за этой «вневременностью» ясно выступает в романтическом преувеличении душа буржуазного человека и его понимание любви как эгоистической жажды обладания, как разрушительного инстинкта.

Народное движение против Наполеона захватило Клейста, пробудило в нем чувство патриотизма. Его активная публицистическая деятельность в этот период способствовала постановке в его произведениях новых проблем. Клейст, правда, остался чужд духу каких бы то ни было, даже умеренно либеральных социальных преобразований. В газете «Берлинер Абендблеттер» (которую Клейст редактировал с октября 1810 по март 1811 года) он выступал против реформ Гарденберга, за что газета была запрещена правительством.

В 1810 году Клейст пишет драму «Германова битва». Хотя материалом для нее послужили события эпохи первых столкновений германских племен с римлянами - гибель римских легионов в Тевтобургском лесу в результате столкновения с германцами под водительством херуска Германа (Арминия), эта пьеса Клейста является скорее актуальным политическим манифестом, чем исторической драмой. Ее идея - единство немцев в борьбе с иноземными врагами, в борьбе, не знающей пощады, без возможности примирения.

В этой пьесе Клейст впервые поставил большую общественную национальную тему; героев его окружает общественная среда, и их поступки расцениваются с точки зрения общественных интересов.

Новая общественная проблематика дает себя знать в лучших, наиболее реалистических произведениях Клейста: в драме «Принц Фридрих Гомбургский» (1809-1810) и в новелле «Михаэль Кольгас» (1808-1810).

«Принц Фридрих Гомбургский» (эта пьеса была издана Тиком вместе с «Германовой битвой» спустя лишь десять лет после смерти Клейста) - историческая драма. Действие ее происходит в XVII веке в курфюршестве Бранденбургском, из которого позднее выросло Прусское государство.

Герой драмы, принц Гомбургский,- одинокий человек, живущий в мире собственных грез и мечтаний. Требования окружающей жизни, ее законы для него не существуют. Трагический конфликт между ним и объективным миром оказывается неизбежным.

Погруженный в свои одинокие мечты о славе и любви, принц не слушает приказаний и поступает вопреки им, увлеченный порывом во время решающей битвы со шведами. Поступок принца неожиданно способствует победе, но в глазах курфюрста это не может служить оправданием самовольных действий принца. Принц осужден на смерть. Вначале он думает, что это простая уступка требованиям воинской дисциплины и помилование не заставит себя ждать. Когда же он убеждается, что ему действительно грозит казнь, в нем пробуждается вдруг животный страх смерти. Он молит племянницу курфюрста Наталию - любимую им и любящую его - спасти его, добившись помилования у курфюрста. Принц готов на все - жить где угодно и как угодно, отказаться от Наталии - лишь бы жить! Курфюрст соглашается помиловать принца, если тот считает, что приговор несправедлив. Но принц не может признать этот приговор несправедливым; став судьей собственного поступка, принц побеждает себя и готов идти на казнь, считая ее справедливым наказанием. Теперь принц, признавший обязательность для себя требований объективной реальности, может быть помилован.

Таким образом, Клейст в этой драме делает шаг вперед - он ищет путей преодоления героем своего одиночества, судит его с точки зрения общественных норм. Однако идейная слабость и ограниченность этой драмы заключается в том, что благодаря выбору темы эта пьеса в современных Клейсту условиях звучала как оправдание подчинения человека традиционным установлениям - реакционной прусской государственности.

Выдающийся драматург, Клейст был также мастером новеллы. В своей лучшей новелле «Михаэль Кольгас», использовав старинную хронику XVII века, Клейст рисует эпизод, происшедший в период Реформации. Герой новеллы становится жертвой социальной несправедливости. Кольгас ищет управу на обидчика-юнкера и сталкивается со всей социальной несправедливостью, господствующей вокруг. С непоколебимым мужеством, страстностью, доходящей до фанатизма, какой-то «одержимостью» (столь характерной для героев Клейста) он вступает в неравный поединок со всем миром несправедливости.

Но здесь столь же ярко, как и в последней драме Клейста, выступает вся слабость клейстовского героя и самого Клейста, остро переживавшего великую общественную ломку на рубеже XVIII-XIX веков и не нашедшего себе места в борьбе за социальное обновление своей родины.

По мере развития действия для Михаэля Кольгаса вопрос о социальной справедливости все более подменяется вопросом о данном конкретном случае, о законности поведения юнкера, о формальной справедливости. Став на эту почву «законности» или «незаконности» поведения юнкера, Кольгас вынужден признать также «незаконность» своих самовольных поступков с точки зрения законов этого общества. Кольгас получает формальное удовлетворение: то, что он требовал, выполнено, но он сам осужден на казнь. Внутреннее приятие им казни означает его поражение, хотя формальная справедливость, казалось бы, восторжествовала.

Это означает и трагическое поражение самого Клейста в разрешении большой социальной проблемы, поставленной эпохой.

**Э. Т. А. Гофман (1776-1822).** На годы реакции падает в основном творчество самого значительного и наиболее известного за пределами Германии немецкого романтика Эрнста Теодора Амедея Гофмана.

В его творчестве реалистические тенденции выступают гораздо сильнее, чем в творчестве других немецких писателей-романтиков, за исключением, может быть, только Клейста. За фантастическими образами Гофмана почти всегда стоят существенные конфликты современной ему действительности. Художнически страстное изображение окружающей действительности придало значительность причудливым видениям его богатой творческой фантазии.

Сравнивая Гофмана с Новалисом, Гейне писал: «Новалис со своими идеальными образами постоянно парил в голубом воздухе, между тем как Гофман со своими карикатурными масками постоянно цепляется за земную действительность» («Романтическая школа»).

Гофман родился в Кенигсберге, в семье чиновника. В бюргерской чиновничьей среде он рос и воспитывался. Шестнадцати лет он поступил в Кенигсбергский университет для изучения юридических наук. В нем рано проявились разносторонние художнические наклонности. Гофман увлекся живописью, музыкой и литературой. После окончания университета Гофман поступил на прусскую государственную службу, служил в Глогау, Берлине и в польских городах Познани и Плоцке. Из маленького местечка Плоцка, куда он попал потому, что навлек гнев начальства карикатурами на влиятельных особ, ему удалось с помощью друзей перевестись в Варшаву. Одновременно Гофман продолжал заниматься живописью, музыкой и литературой.

Вступление наполеоновской армии в Варшаву после поражения Пруссии в битве при Иене внесло перемену в жизнь Гофмана; прусские власти были упразднены, чиновники распущены, и Гофман уехал из Варшавы (1807), решив посвятить себя искусству. В Бамберге, Дрездене, Лейпциге он служил дирижером и режиссером в театрах, писал музыкальные произведения и рецензии, давал уроки музыки. В 1814 году Гофман переехал в Берлин и снова поступил на службу, ведя двойную жизнь — чиновника и писателя.

**«Фантазии в духе Калло».**Первая значительная новелла Гофмана «Кавалер Глюк» была опубликована в 1809 году в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». За этим произведением последовали другие, и все они вскоре были объединены в сборник «Фантазии в духе Калло» (1814—-1815). С этого времени Гофман окончательно решил посвятить себя литературе, несмотря на успех написанной им в это же время оперы «Ундина» (1814).

Тема художника и искусства, занимающая столь важное место в творчестве Гофмана, становится центральной уже в первом его сборнике «Фантазии в духе Калло». В рассказах этого сборника появляется образ музыканта и композитора Иоганна Крейслера — самый значительный художественный образ, созданный Гофманом.

Крейслер, талантливый музыкант с пламенной фантазией, страстно любящий искусство, страдает от пошлости окружающих его филистеров. Настоящее, большое искусство недоступно буржуазным филистерам; им непонятен и настоящий художник, бескорыстно и самозабвенно посвятивший себя искусству. Искусство в этом обществе унижено и нужно лишь для того, чтобы украсить пошлую, лишенную настоящих духовных интересов жизнь сытых и самодовольных людей.

В отрывке «Крейслерианы», озаглавленном «Музыкальные страдания Иоганна Крейслера, капельмейстера», рассказывается о вечере в доме советника Родерлейн, двух бездарных дочерей которого Крейслер должен обучать музыке. На вечере хозяева и гости играют в карты, поглощают напитки и доставляют мучительные страдания Крейслеру, поодиночке и вместе насилуя музыку, — поют соло, дуэтом, хором.

Цель музыки в этом обществе — «доставить человеку приятное развлечение и специально приятным образом отвлечь его от серьезных или, лучше сказать, единственно подобающих ему дел, именно таких, которые приносят ему хлеб и честь в государстве». Поэтому, с точки зрения этого общества, «художники, т. е. лица, которые (разумеется, по глупости!) посвящают свою жизнь делу, служащему только для отдыха и развлечения, должны рассматриваться как ничтожные существа» («Крейслериана. Мысли о высоком назначении музыки»).

Филистерский мир в конце концов обрекает Крейслера на безумие. Из этого Гофман делает романтический вывод о бесприютности искусства на земле и видит его цель в том, чтобы избавить человека «от всех земных страданий, от унижающей тяжести повседневной жизни», т. е. утверждает то же, что еще в 90-х годах утверждали Тик и Вакенродер.

Сатирически рисуя современное ему буржуазное и дворянское общество, Гофман, таким образом, критикует его прежде всего в его отношении к искусству, которое делает основным критерием оценки людей и общественных отношений. И в этом Гофман продолжает Фридриха Шлегеля, Тика и других ранних романтиков. Настоящими людьми оказываются, помимо художников, люди, причастные к большому искусству, искренне и бескорыстно любящие его. Таких людей мало, и всем им в этом обществе уготована трагическая судьба.

Критика современного общества только с позиций искусства, представление о настоящем человеке как о художнике, беспомощном и обреченном в этом обществе, показывают романтический пессимизм Гофмана и его отличие от просветителей, выдвигавших идеал всесторонне развитой личности, находящей свое место в обществе.

Правда, у Гофмана изображение судьбы художника в современном обществе более реалистично, понимание социальной проблематики искусства более глубоко, чем у иенских романтиков.

В сборник «Фантазии в духе Калло» Гофманом включена повесть «Золотой горшок».

Герой этого произведения, студент Ансельм, — характерный романтический образ. Ансельм, человек с богатой, интенсивной внутренней жизнью, крайне неловок и беспомощен в обыденной жизни. Подобно Крейслеру и другим романтическим героям, он живет как бы в двух мирах: во внутреннем мире своих переживаний и мечтаний и в мире повседневной житейской прозы. Но если в образе Крейслера конфликт мечты и реальности приобретает трагический характер, то в образе Ансельма этот конфликт носит скорее гротескно-комический характер.

Ситуация «Золотого горшка» близка к ситуации сказки: за душу героя борются светлые и темные силы, и герой, напоминающий простаков из сказки, неудачник, у которого даже бутерброды всегда падали маслом книзу и который неизменно рвал или пачкал в первый же день новое платье, сказочно легко достигает счастья.

Темные силы — это филистерский мир житейской прозы: ограниченная мещанка Вероника, мечтающая стать женой Ансельма и надворной советницей, красоваться в окне в элегантном утреннем туалете на удивление проходящим франтам; конректор Паульман и регистратор Геербранд — ограниченные, прозаичные чиновники. Но этот филистерский мир имеет свое мистическое продолжение — он связан со сверхъестественными силами: няня Вероники оказывается злой колдуньей, стремящейся овладеть Ансельмом, женив его на Веронике.

Светлые силы имеют также свое «земное» и сверхъестественное воплощение; это — архивариус Линдхорст, который в то же время оказывается князем саламандр, и его дочь Серпентина — золотисто-зеленая змейка.

Победа светлых сил в повести — это в конце концов победа внутреннего мира, мира мечты и поэзии, над житейской пошлостью и мещанской прозой. Эта победа символизирована женитьбой Ансельма на Серпентине и их счастливым существованием в сказочной стране Атлантиде. Последняя является воплощением внутреннего мира человека, мира его мечтаний. «Да разве блаженство Ансельма не есть не что иное, как жизнь в поэзии?» — этими словами Гофман заканчивает свою повесть.

Реальный мир и его законы сохраняют для Гофмана свою обязательность в значительно большей степени, чем для других романтиков, и в первую очередь Новалиса. Законы реального мира вносят существенный корректив в самые причудливые фантазии Гофмана, и в этом заключается смысл того гротескно-иронического сопоставления мира фантазии и мира обыденности, внутреннего мира человека и реальной действительности, которое последовательно выдерживается на протяжении всей повести «Золотой горшок» и так или иначе почти всегда присутствует в произведениях Гофмана.

В своих произведениях Гофман часто дает как бы реальную мотивировку всему чудесному и фантастическому, что происходит с его героями, давая возможность читателю считать все это результатом субъективного состояния героев — душевной взволнованности, влияния винных паров. И хотя такое объяснение и является своеобразным ироническим коррективом к романтическим представлениям о мире, все же это чудесное и фантастическое не сводится только к субъективному состоянию героя, ибо при этом всегда что-то остается необъяснимым.

Иногда в произведениях Гофмана фантастическое и чудесное служит символическим, поэтически условным выражением реальных явлений. И хотя Гофман подчеркивает сознательно этот иносказательный, метафорический смысл фантастического, но и в подобных случаях фантастический, чудесный элемент не может быть сведен только к аллегории, иносказанию.

Своеобразие романтической фантастики Гофмана и заключается в очень подвижном единстве всех этих элементов: иронических реалистических мотивировок, символики и аллегории и наконец, того, что остается не объяснимым ни тем, ни другим — какой-то «тайны».

Многое из того, что Гофману и его современникам-романтикам представлялось таинственным и необъяснимым в окружающем мире, в душе человека, было художественно объяснено лишь великими реалистами XIX века — от Стендаля и Бальзака до Достоевского и Толстого.

Гофман во многом смутно угадывал сложную диалектику действительности, диалектику человеческой души и в романтически мистической, односторонне преувеличенной форме раскрыл ее в своем искусстве.

В своих рассуждениях об искусстве Гофман исходит из положения, что реальное и действительное является лишь выражением чего-то духовного, «идеального» и поэтому наблюдение и простое обобщение недостаточны.

Свою творческую манеру Гофман в «Фантазиях в духе Кал-ло» определяет, ссылаясь на манеру французского художника XVII века Жака Калло, как стремление передать обычное, повседневное в необычном, «романтическом» освещении, т. е. как своеобразное преломление реальных вещей в представлении художника («Жак Калло»).

Фантазия художника трактуется, таким образом, не как способность творческого обобщения, а как нечто такое, что по своим собственным законам преображает реальный мир.

Символическая повесть, сказка или новелла как повествование об исключительном случае были для Гофмана-романтика жанрами, наиболее соответствовавшими его представлениям об искусстве, дававшими наибольший простор для фантазии художника так, как ее понимал Гофман.

**«Маленький Цахес».**Повесть-сказка «Маленький Цахес по прозванию Циннобер» (1819)— одно из лучших гротескно-сатирических произведений Гофмана.

В сказке рассказывается о том, как получивший в дар от феи Розабельверде три золотых волоска маленький уродец Цахес вдруг начинает казаться всем окружающим красавцем, и что бы хорошее ни происходило в его присутствии, всем кажется, что это сделал маленький Цахес. Все похвалы и награды достаются только ему.

Все эти чудеса происходят в стране князя Пафнутия, который ввел декретом в своей стране «просвещение» и где всё сверхъестественное запрещено. Однако демонические силы властвуют над этим «просвещенным» дворянско-обывательским миром, и только влюбленный поэт Бальтазар не поддается злым чарам.

В фантастически «произвольной» символической форме здесь выступают реальные черты буржуазных отношений: награды выпадают на долю не тех, кто трудится, а тех, кто присваивает себе плоды чужих трудов.

Гофман обладает замечательным мастерством рассказчика. Им создано большое число новелл, вошедших в сборник «Ночные рассказы» (1817) и «Серапионовы братья» (1819—1821). Часть рассказов вошла в сборник «Последние рассказы» (1825), вышедший после смерти писателя.

**«Серапионовы братья».** Творческий метод Гофмана. Сборник «Серапионовы братья» имеет своеобразное обрамление. Во вступлении рассказывается о четырех друзьях, которые встретились после длительной разлуки. Один из друзей рассказывает историю некоего графа Р., блестяще одаренного и впоследствии сошедшего с ума. Граф вообразил себя Серапионом — отшельником и мучеником эпохи раннего христианства. Безумец твердо верил в реальность своих фантазий.

Друзья рассуждают о том, что этот безумный Серапион имеет много общего с настоящим поэтом, ибо поэт должен реально представлять себе свои фантазии, видеть их. Поэт должен стремиться «картину, которая родилась в его душе, представить себе со всеми образами, красками, светом и тенью». Поэт не может выразить свой внутренний мир иначе, как с помощью явлений внешнего мира. От безумца поэт отличается тем, что знает о существовании этих двух миров, внутреннего и внешнего, и не принимает свои фантазии, как бы они ни были похожи на реальность, за подлинную действительность.

Друзья решают встречаться в определенные дни недели и читать Друг Другу свои произведения. «Отшельник Серапион да будет нашим покровителем, его дар видения да витает над нами, его правилам будем следовать, как истинные Серапионовы братья!»

Это понимание Гофманом искусства и собственной творческой манеры имеет своим исходным пунктом то же представление о существовании двух метафизических и противопоставленных друг другу миров — духовного и материального, «внутреннего» и «внешнего», что и рассуждения о «манере Калло». В рассуждениях Гофмана о том, что внутреннее, духовное можно выразить лишь с помощью элементов реального внешнего мира, есть реалистическая тенденция, как и в рассуждениях о «манере Калло». Реальная действительность — необходимый элемент творчества настоящего художника. В рассуждениях «Серапионовых братьев» реальная действительность — средство выразить духовное; в рассуждениях о «манере Калло» она — исходный пункт для фантазии поэта. И в обоих случаях этой реалистической тенденции противостоит романтическое утверждение присутствия в искусстве некоего противоположного реальности духовного, абсолютного начала.

О своей творческой манере Гофман рассказал в одной из лучших своих новелл «Угловое окно». Он закончил ее незадолго до своей смерти (новелла вошла в сборник «Последние рассказы»).

Герой этой новеллы — больной, парализованный «бедный кузен», который не способен самостоятельно передвигаться и который часами, сидя в кресле, наблюдает из углового окна жизнь на базарной площади.

Наблюдая за людьми на базарной площади, следя за их поведением, за отношениями, в которые они вступают друг с другом, кузен старается представить себе историю каждого из них, угадать, «додумать», дорисовать с помощью фантазии ту часть их жизни, которая протекает вне базарной площади, вне поля зрения наблюдателя, ограниченного узкими рамками углового окна.

В ситуации своей новеллы Гофман удачно нашел пластически наглядную форму для выражения своей творческой манеры. Исходным пунктом творческого процесса художника является непосредственное наблюдение, частный случай, живая, конкретная деталь. Но это конкретное — лишь толчок для творческой фантазии, которая свободно распоряжается суммой конкретных наблюдений. Абсолютная свобода, с которой кузен распоряжается материалом наблюдений, выражается в том, что он сочиняет иногда два варианта истории увиденных им людей, т. е. не пытается вскрыть логику конкретного факта, не считает себя связанным ею, ибо наблюдения его слишком случайны, ограниченны и пассивны.

Художник в этой новелле не активный участник событий, а пассивный созерцатель. Между художником и окружающей жизнью стоят непреодолимые препятствия, трагически обрекающие его на роль наблюдателя, который живет лишь в мире собственных раздумий и фантазий. Таков, по мнению Гофмана, романтический художник, такова собственная творческая манера Гофмана с присущим ей романтическим разрывом между наблюдаемым и фантазией, частным и общим, действительностью и мечтой, материей и духом.

Мир, который рисует в своих произведениях Гофман, — это враждебный человеку мир, игралище темных, загадочных сил.

В обстановке феодально-абсолютистской реакции, господствовавшей в Германии, процесс буржуазного развития принимал болезненные и уродливые формы, и это в значительной степени определяет тот призрачно-уродливый характер, который принимает эта действительность в произведениях Гофмана.

Реальные конфликты современной ему жизни Гофман романтически абсолютизирует и мистифицирует, рисуя их как борьбу темных и светлых сил. Темные силы в конечном счете — это эгоистические стремления собственнического мира, его бездушие, поклонение материальным ценностям и поэтому — задавленность живого человеческого чувства мертвой, фетишизированной вещью. Эти силы Гофман рисует иногда гротескно-сатирически, иногда они выступают как страшные, демонические силы.

Светлые силы —это мир живых человеческих чувств, мир фантазии, мечты, внутренний мир человека; поэзию и красоту этого мира Гофман умел передать с удивительным искусством.

Любовь как хищнический инстинкт обладания рисует Гофман в новеллах «Магнетизер» и «Страшный гость».

В первой новелле некто Альбан входит в семью барона, у которого есть дочь Мария. Она невеста любимого ею Ипполита. Альбан любит Марию и постепенно подчиняет ее себе, лишает ее собственной воли и страшными, неведомыми узами приковывает к себе. Во время венчания с Ипполитом Мария падает мертвой у алтаря — она уже не может жить без Альбана. Хищническая жажда Альбана обладать Марией убивает ее.

Во второй новелле в семью полковника фон Г., подобно Альбану, входит некий итальянский граф; он стремится завладеть любовью дочери полковника Анжелики, которая любит другого. С помощью таинственных, страшных сил граф почти добился своего, и свадьба его с Анжеликой уже назначена. Но загадочные обстоятельства вызывают смерть графа, и освободившаяся от тяжелого кошмара Анжелика может стать женой любимого ею человека.

В новелле «Майорат» глава дворянского рода превращает свои владения в майорат (владение, которое нельзя дробить при передаче наследникам), и это становится причиной взаимной ненависти двух братьев. В старшем брате, которому достается майорат, пробуждается жадность, младший завидует ему. Майорат приводит к кровавым преступлениям и к трагической гибели рода.

Гофман в некоторых произведениях пользуется мотивом вещи, имитирующей живую жизнь человека: говорящий механический турок и другие автоматы в новелле «Автомат», ожившие механические игрушки в новелле «Чужое дитя», ожившие овощи в «Королевской невесте», ожившие игрушки в сказке «Щелкунчик и мышиный король» и, наконец, механическая кукла в новелле «Песочный человек». В этой последней новелле юноша Натанаэль страстно влюбляется в бездушный автомат, сделанный двумя загадочными личностями — Спаланцани и Коппелиусом. Спаланцани выдает эту автоматическую куклу за свою дочь; она ходит, поет, танцует, как живая, только гораздо более правильно. Натанаэль решается сделать ей предложение и приходит в дом Спаланцани в тот момент, когда этот последний дерется с Коппелиусом из-за обладания куклой: один тянет возлюбленную Натанаэля за ноги, другой за руку, Коппелиус бьет куклой по голове Спаланцани и убегает, волоча ее за собой по лестнице. Натанаэль сходит с ума.

Трагическая судьба художника в буржуазном мире, где все продается за деньги, в том числе и произведения искусства, изображена в новелле «Мадмуазель де Скюдери».

Художник-ювелир Кардильяк создает подлинные произведения искусства. Изготовив по заказу прекрасное украшение, он всячески старается оттянуть момент отдачи его заказчику — ведь украшение для него не просто вещь, а как бы его духовное детище, в которое вложена частица его души, его творческого гения. Отдав, наконец, вещь заказчику, он, однако, рано или поздно возвращал ее себе, убивая заказчика.

**«Жизненные воззрения кота Мурра»**. Проблема искусства и судьбы художника проходит через ряд произведений Гофмана, начиная с его первых новелл и кончая последним незаконченным романом «Жизненные воззрения кота Мурра» (1820—1821). В этом романе Гофман снова вернулся к образу композитора Крейслера.

Стремясь раскрыть действительность в ее многообразии, романтик Гофман пошел по линии сочетания различных планов: временных, сюжетных, эмоциональных — различных планов реальности. Все эти различные планы Гофман связал в очень своеобразной композиции: в автобиографические записки кота оказываются по недосмотру включенными части, рассказывающие о различных событиях, участником и свидетелем которых является композитор Иоганн Крейслер.

В своем повествовании Гофман искусно сочетает элементы трагедии и комедии, сатиры и высокой лирики, гротеска и шутки. Мир кота Мурра — это по преимуществу мир комический и сатирический; мир людей изображен гротескно, иногда лирически-взволнованно, иногда с подлинным трагизмом.

Гротескно-сатирический характер приобретает само сопоставление этих двух миров.

Гофман не впервые, преследуя сатирические цели, сделал объектом своего изображения очеловеченный мир животных. В сборнике «Фантазии в духе Калло» есть два рассказа, героями которых являются животные.

В «Сообщениях о новейшей судьбе собаки Берганцы» мир людей показан глазами собаки, мыслящей и чувствующей гораздо более человечно, чем многие «почтенные» представители человеческого общества. Когда мать продает свою дочь старому развратнику, это преступление только в собаке вызывает человеческие чувства возмущения и протеста.

В «Известии об одном образованном человеке» рассказывается о том, как попавшая в человеческое общество обезьяна вскоре перестает отличаться от людей и становится вполне «достойным» членом общества, без труда перенимая все его «добродетели». Это общество, следовательно, находится на том же моральном и интеллектуальном уровне, что и «образованная» обезьяна.

В животном мире, в котором живет кот Мурр, все происходит, как в настоящем человеческом обществе. Кот дружит, увлекается искусством и наукой; он переживает разочарования, выходя из своего уединения и сталкиваясь с «миром»; переживает любовь со всеми ее перипетиями; ведет жизнь бурша; попадает в «высший свет». В мире кота бушуют «человеческие» страсти: любовь, ревность, вражда.

А в мире людей — в истории Крейслера — страсти принимают уродливо-животный характер. Советница Бенцон борется за влияние при дворе герцога Иринея, за власть над герцогом, любовницей которого она была в молодости, и готова ради этого пожертвовать дочерью, выдав ее замуж за слабоумного принца Игнатия. Принцем Гектором движет эгоистический расчет и животное сластолюбие.

Над героями этой человеческой драмы мрачным роком нависают прошлые заблуждения и преступления. Эгоистические страсти, убийства, обманы, подлоги ведут к распаду всех человеческих связей и уз.

За «высокими» чувствами кота Мурра всегда легко найти их эгоистическую подоплеку; эгоизм кота достаточно наивен и безобиден, ограничиваясь сферой «естественных» инстинктов. Эгоизм людей, напротив, выступает в рафинированно-извращенной форме, далеко выходит за пределы «естественных» инстинктов, глубоко упрятан и лицемерно скрыт за благопристойностью манер и внешней красотой. Кот в своем эгоизме забавен и смешон, люди — безобразны и страшны.

Непрерывно сопоставляя животный мир и человеческое общество, Гофман как бы составляет иерархию человеческого эгоизма — от самого наивного и «естественного» до самого изощренного и страшного.

Двор герцога Иринея — сатира на германские феодально-абсолютистские порядки. Герцогства, собственно, уже больше не существует: карликовые владения герцога медиатизированы 1и за государственными делами, громкими титулами, придворными церемониями и герцогским достоинством нет никакой реальности.

Кот Мурр — сатира на немецкого буржуазного обывателя, верноподданного этих карликовых феодально-абсолютистских «государств».

Если вплоть до начала XIX века буржуа-обыватель кичился своей «просвещенностью», то в 20-х годах, когда романтизм стал официально признанной идеологией периода Реставрации, обыватель приспособил к своему пониманию романтические идеи. И вот кот Мурр говорит часто столь же патетически-взволнованно, как и Крейслер; Мурр — одинокий мечтатель; столкновение с миром приносит коту столь же мучительные разочарования, что и заправскому романтику. Когда после приключения с каретой Мурр, до сих пор не покидавший комнаты своего хозяина и соседних крыш, попадает в «мир», он с открытой душой подходит к позвавшему его мальчику, и тот щиплет его за хвост. Голодный, бесприютный Мурр бродит по незнакомым улицам, мечтая скорее возвратиться домой, из этого мира, «полного лжи и обмана», к своей полной миске и теплой лежанке. «Романтичность» кота и немецкого буржуазного обывателя — лишь прозрачный покров, наброшенный на его филистерское самодовольство и прозу его существования.

Дворянско-обывательскому миру эгоизма противопоставлен образ художника Крейслера. Один из героев так объясняет советнице Бенцон, почему она и весь этот эгоистический мир не любят Крейслера: «Крейслер не носит ваших цветов и не понимает ваших речей, и тот стул, который вы ему подставляете, желая, чтобы он сидел среди вас, ему слишком узок и мал; вы не можете считать его равным, и это злит вас. Он не хочет признавать важность договоров, которые вы заключили при образовании жизни, и думает, что то безумие, на которое вы пойма-лись, мешает вам видеть настоящую жизнь, а та торжественность, с которой вы будто бы управляете подвластным вам царством, имеет смешной вид — вы же называете это озлобленностью. Больше всего он любит шутку, которая происходит от глубокого понимания человеческой натуры и может называться прекраснейшим даром природы, зарождаясь в чистейшем источнике ее жизни. Но вы, важные и серьезные люди, вы не хотите шутить. В нем живет дух настоящей любви, но мог ли он согреть сердце, которое навеки застыло в неподвижности, где никогда и не было искры, которую дух этот мог бы превратить в пламя! Вам неприятен Крейслер потому, что вам невыносимо то превосходство, какое вы в нем невольно видите, и потому, что вы все боитесь его, видя, как он занимается возвышенными вещами, которые не идут к вашему узкому кругу».

Подлинный художник, человек с богатой и глубокой душой, Крейслер гибнет в борьбе с окружающей действительностью. По замыслу Гофмана, Крейслер должен был кончить безумием.

Для своих героев — мечтателей-«энтузиастов» — Гофман знал только два пути: они или гибнут в борьбе с окружающей действительностью, или находят убежище в воображаемом мире фантазий и грез.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Периодизация немецкого романтизма.
2. Что делает Гофмана романтическим писателем?
3. Главное произведение Гофмана?
4. Какие темы подымает Гофман в своих произведениях?

**Литература:**

1. Низамова М.Н. Основные тенденции развития английского романа XIX века. Учебное пособие. В 2-х частях. - Ташкент, НУУз, 2003, 2005.
2. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008.
3. История западноевропейской литературы. XIX век: Германия, Австрия, Швейцария. Учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед./ А. Г. Березина, А.В. Белобратов, Л.И. Полубояринова. Под. ред. А.Г. Березиной. - СПб.: 2005.
4. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / Л. В. Сидорченко, И.И. Бурова, А.А. Аствацатуров. Под ред. Л.В. Сидорченко. - СПб.:2004.