

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО**

Навчально-науковий інститут іноземних мов
Кафедра російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання
014 Середня освіта (Мова і література (німецька))

До захисту допускаю
Завідувач кафедри
Л. В. Корновенко

(дата, підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
освітнього ступеня «Магістр»

Традиції Е.Т.А. Гофмана в літературілюбомудрів

Студент групи МН-18 Коломієць І.І.

(підпис)

Науковий керівник канд. філол. наук, ст. викл. Іванова Н.П.

(підпис)

Черкаси – 2020

**MINISTERIUM FÜR BILDUNG UND WISSENSCHAFT DER UKRAINE
NATIONALE BOHDAN-CHMELNYTZKYJ-UNIVERSITÄT
TSCHERKASY**

Lehrwissenschaftliches Institut für Fremdsprachen
Lehrstuhl für Russische Sprache, Weltliteratur und Methodik
Fach 014 Sprache und Literatur (Deutsch)

Lehrstuhlleiterin

(Datum, Unterschrift)

QUALIFIKATIONSARBEIT

Bildungsstufe «Master»

**TRADITIONEN VON E. T. A. HOFFMANN
IN DER LITERATUR VON «LYUBOMUDRY»**

Studentin Kolomiets Irina Igoriwna, Gruppe MH-18

(Unterschrift)

Wissenschaftliche Betreuerin Oberlehrerin, Dr. sc. philol. Iwanowa N. P.

(Unterschrift)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ 1. ВПЛИВ НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ НА СТАНОВЛЕННЯ РОСІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ	8
1.1. Філософські та естетичні засади німецького та російського романтизму	8
1.2. Діяльність та творчість Любомудрів: програма творчості, її естетичні домінанти	17
Висновки до розділу 1	25
Розділ 2. МИСТЕЦТВО ТА МИТЕЦЬ У ТВОРЧОСТІ	
Е. Т. А. ГОФМАНА ТА ЛЮБОМУДРІВ	27
2.1. Мистецтво як релігія у творах Е. Т. А. Гофмана та любомудрів	27
2.2. «Генії» у творах Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського та Д. В. Венєвітінова	31
Висновки до розділу 2	51
Розділ 3. ПОЕТИКА «ФАНТАСТИЧНОГО» В СТРУКТУРІ РОМАНТИЧНОГО ТВОРУ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ	52
3.1. Символіка фантастичного в новелах Е. Т. А. Гофмана та оповіданнях В. Ф. Одоевського, В. П. Тітова	52
3.2. Традиції готичної літератури в творах Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського та В. П. Тітова	62
Висновки до розділу 3	72
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	76
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ	90

ВСТУП

Творчість Ернста Теодора Амадея Гофмана відкриває блискучу сторінку в історії світової культури. Композитор, художник, критик, у своїх численних творах (три збірки новел, два романи, казки, лібрето, есе) одним з перших в німецькій літературі спробував поєднати різні види мистецтва в одне ціле, вбачаючи велику помилку попередників у їх розмежуванні. Пафос творчості письменника полягав у пристрасному протиставленні і викритті бюргерської обивательської дійсності, утвердженні та прославленні внутрішньої краси людини. Митець прагнув продемонструвати неідеальне суспільство, основу якого складають філістери. Розуміючи, що вдосконалити або просто змінити існуючу дійсність неможливо, автор, як і його сучасники романтики, надавав перевагу втечі у світ ідеальний.

Реалізація провідних тем його творчості, актуальних в усі часи, – теми мистецтва, боротьби добра і зла, кохання, відбувається завдяки характерному для романтиків принципу дуалізму. Двосвітовість, своєю чергою, втілюється шляхом розмежування реального та ірреального світів. Ірреальне у Е. Т. А. Гофмана, на відміну від творів російських романтиків, є ідеальним простором для творчої особистості. Фантастичне, таким чином, виконує різні функції в поезиці німецького романтика та любомудрів і є не тільки розважальним елементом, а й змушує читача замислитися над справжніми цінностями, поглянути на життя по-іншому.

І хоча автор був мало визнаний сучасниками в Німеччині, він став взірцем для літераторів Франції, Англії, Польщі, Росії (див.: [4, с. 426]). Виключної популярності творчість Е. Т. А. Гофмана набуває в Росії, особливо в середовищі гуртка молодих митців – любомудрів. І хоча гурток проіснував достатньо короткий час (з 1823 по 1825 роки), естетична програма німецького романтизму тісно вкорінилася у творчості російських романтиків, зокрема, у В. Ф. Одоєвського, якого жартома називали «російським Гофманом».

Пропонована робота присвячена дослідженню німецько-російських літературних зв'язків, впливу творчості Е. Т. А. Гофмана на традиції російського романтизму. Особливу увагу приділено творчій діяльності представників гуртка Любомудрів (В. Ф. Одоевського, Д. В. Веневітінова, В. П. Тітова, І. В. Кошелева та інших). Серед численних досліджень творчості зазначених авторів практично немає розвідок, присвячених компаративному аналізу поетики їх творів. Тексти, що нами вивчаються, вирізняються різноманітністю, а також містять в собі риси різних жанрових форм, що було характерним саме для романтичної творчості. Адже самі романтики не вбачали суттєвої різниці між різними жанрами, зокрема, повістю, новелою, оповіданням, а, дивно змішуючи їх, експериментували над жанром. Отже, **актуальність** роботи обумовлена необхідністю узагальнення набутих вчених у сфері осмислення романтичної літератури, а також можливістю провести компаративний аналіз творів Е. Т. А. Гофмана і представників гуртка Любомудрів. Такий погляд дозволяє вбачати риси новаторської художньої системи Е. Т. А. Гофмана, її традицію і впливи на розвиток поетичної сфери європейського романтизму.

Мета дослідження полягає у вивченні сприйняття творчого спадку Е. Т. А. Гофмана російськими письменниками-любомудрами та його впливами на формування російської романтичної літератури. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні **завдання**:

- систематизувати сучасні наукові погляди на проблему творчості Е. Т. А. Гофмана;
- визначити місце та роль гуртка Любомудрів у розвитку російської романтичної літератури;
- розкрити мотивну структуру творів Е. Т. А. Гофмана, що найбільше вплинула на становлення естетики та філософії авторів-любомудрів;
- визначити спільне та відмінне в поетиці сюжетів «про митців» російських авторів та Е. Т. А. Гофмана;

– проаналізувати символіку фантастичного в творах Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського та В. П. Тітова;

– дослідити готичні мотиви в творах Е. Т. А. Гофмана та любомудрів.

Об’єктом дослідження є естетичні та філософські засади творчості Е. Т. А. Гофмана та письменників-любомудрів.

Предметом дослідження є поетичні особливості творів Е. Т. А. Гофмана та митців гуртка любомудрів.

Матеріалом дослідження стали новели Е. Т. А. Гофмана «Принцеса Брамбілла» (1820), «Кавалер Глюк» (1809), «Золотий горнець» (1814), «Пригоди в новорічну ніч» (1814), «Еліксири сатани» (1815), «Пісочна людина» (1815), «Епізод з життя трьох друзів» (1818), «Історія з привидами» (1819), «Маркіза де ла Півардьер» (1821), «Мадемуазель де Скюдери» (1819); В. Ф. Одоевського «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831), «Импровизатор» (1833), «Орлахська селянка» (1842), «Насмішка мерця» (1834), «Косморама» (1840), «Последний квартет Бетховена» (1831), «Себастьян Бах» (1835), що увійшли до філософського циклу «Русские ночи» (1844), В. П. Тітова «Самотній будиночок на Васильєвському» (1829), поезія Д. В. Венєвітінова.

Теоретичну та методологічну основу роботи складають філософсько-естетичні та літературознавчі концепції В. В. Ванслова [9], О. Ф. Лосєва [33], Ю. М. Лотмана [34], Ю. Б. Борєва [5], Д. С. Наливайка [40], Н. Я. Берковського [3; 4], Цв. Тодорова [55], В. М. Жирмунського [19; 20], О. С. Дмитрієва [18; 24], Ю. В. Манна [37], М. Я. Вайскопфа [8], А. Б. Ботнікової [6], О. В. Александрова [1], Р. Лахманн [31], Л. О. Софронової [54], Т. А. Чернишевої [59], Б. Стейглера [71], Р. Шмідта [69], Д. Сузи [70], в яких висвітлюються актуальні проблеми загальної та романтичної поетики, а також принципи компаративного аналізу літературних творів.

Необхідність зіставлення типологічних рис творчості в німецькій та російській літературних традиціях обумовлює вибір провідних історико-

функціонального та історико-типологічного **методів** дослідження. Залучаються також герменевтичний, структурний методи, котрі дозволяють сформулювати низку питань, пов'язаних з умовами і факторами, що вплинули на формування філософських та естетичних принципів творчості німецьких та російських романтиків.

Наукова новизна роботи полягає в компаративному вивченні творчості Е. Т. А. Гофмана і представників гуртка любомудрів, а також в актуалізації фантастичної складової поетики їх творів у порівняльному аспекті, що дає можливість розширити межі наукового уявлення про традиції фантастики у період романтизму, її роль у світовій літературній практиці.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її матеріалу в шкільній та вузівській практиці викладання курсів історії зарубіжної літератури, теорії літератури, історичної поетики, тематичних теоретичних спецкурсів, а також під час підготовки курсових робіт, рефератів тощо. Результати дослідження можуть бути застосовані і в подальших студіях, присвячених творчості Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського, В. П. Тітова, Д. В. Веневітінова.

Апробація роботи. Окремі положення магістерської роботи були висвітлені на IV Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мовної особистості: лінгвістика і лінгводидактика» (м. Черкаси, 18–19 жовтня 2018 року); на VII Всеукраїнській науковій конференції «Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства» (м. Суми, 18–19 квітня 2019 року); на XXI Всеукраїнській конференції молодих учених «Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених» «Родзинка – 2019» (м. Черкаси, 18–19 квітня 2019 року).

Структура роботи. Робота містить вступ, три розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки, список використаних джерел

(найменувань) та список джерел фактичного матеріалу (найменування).

У вступі зазначено актуальність роботи, визначено мету та завдання дослідження, описано фактичний матеріал, методи, обґрунтовано наукову новизну, теоретичну та практичну цінність проведеної роботи.

У першому розділі зроблено аналіз та систематизація сучасних наукових поглядів на проблеми романтичної філософії та естетики, які є основою творчості, а також визначенно місце та роль гуртка любителів у розвитку російської та світової літератури.

У другому розділі роботи ми визначаємо місце та роль мистецтва і художника у філософсько-естетичній системі німецького та російського романтизму. Такий вибір можна пояснити тим, що саме німецьким романтикам – філософам, письменникам – довелося першими формулювати світоглядні та естетичні засади усього руху, а любителі, підхопивши ці ідеї, удосконалюють та переносять їх на національний ґрунт.

У третьому розділі роботи ми аналізуємо літературні явища, тісно пов'язаних з феноменом «російського гофманізму». Шляхом компаративного аналізу ми намагаємося знайти і проаналізувати особливості основних рецептивних стратегій творчості Е. Т. А. Гофмана у російській літературі першої третини XIX століття.

У загальних висновках проаналізовано результати дослідження.

Загальний обсяг роботи становить 83 сторінки, із них сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ВПЛИВ НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ НА СТАНОВЛЕННЯ РОСІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Романтизм як цілісна культурна сфера, а не лише як художньо-літературний напрям, виникає на межі XVIII – XIX століть у багатьох країнах Європи. Він пронизує усі сфери духовного життя і охоплює усі види мистецтва: літературу, музику, живопис, театр, – формуючи, таким чином, «фундаментальні фактори цілісності, що знайшли відображення у спільності його суттєвих ознак» [2, с. 3]. Безумовно, це спричинено спільністю соціокультурної ситуації, спільністю світосприйняття та світосвідомості. Однак кожна країна, кожна школа, кожен автор виробили свій власний, відмінний від інших, стиль.

Пропонований розділ роботи присвячений аналізу та систематизації сучасних наукових поглядів на проблеми романтичної філософії та естетики, які є основою творчості, а також визначенню місця та ролі гуртка Любомудрів у розвитку російської і світової літератури.

1.1. Естетика і філософія німецького романтизму

Кінець XVIII – початок XIX століття в німецькій культурі – це період глибоких змін, що знаменував собою перехід до літератури нового типу. Романтизм як літературний напрям зазнав суспільно-історичних впливів. Звичайно, їх не слід абсолютизувати, оскільки література, як слушно зауважує Д. Наливайко, розвивається передусім за своїми власними, іманентними законами [40, с. 3–58]. Проте не можна й не враховувати суспільно-політичних умов, що склалися у період романтизму.

Найбільший вплив на свідомість молоді інтелігенції справила Французька революція. Молоді романтики із захопленням сприйняли ідеї «рівності, братерства, свободи». Проте високі ідеї революції не справдилися, і замість обіцяних волі і братерства, ще більше посилювався жорстокий терор.

Духовні цінності стали поступатися владі грошей і буржуазному розрахунку. Усе це, звісно, не могло не викликати протестних настроїв й обурення у творчої інтелігенції. Зрозумівши, що інтереси людини й моральні пріоритети всього людства зневажені, вони, всупереч дійсності, проголошують цінність особистості. Проте у реальному світі, як виявилось, бажаної гармонії немає, тому романтики створюють власний ідеальний світ у різних варіаціях: фантастичний, екзотичний, історичного минулого тощо. Так вони прагнули «з позиції створеної ними художньої реальності осмислити глобальні проблеми буття» [49, с. 67]. Власне відтоді знаком світосприйняття романтиків є пошук втраченої гармонії, цілісності буття творчої людини. Тому романтичний розлад ідеалу та дійсності, пошук самого ідеалу та ідеального буття стає «своєрідним онтологічним принципом концепції романтизму» [2, с. 4].

Як результат глибокого розчарування у наслідках французької революції і пов'язаного з нею Просвітництва, виникає явище романтичної «світової скорботи». Відомо, що переважна більшість ідеологів Просвітництва щиро вірила в близьке настання царства розуму та загального добробуту. Проте на практиці все обернулося нескінченими загарбницькими війнами, царством гендлярства, бездушності та егоїзму. Так, через невдачу однієї революції романтики відкинули взагалі ідею перетворення світу. Тоді як німецька класична філософія обґрунтовувала не одну історичну подію, а революційність самої соціальної дійсності, яка лише потребує осмислення і прийняття. І це є ідеологією модернізаційного суспільства: ніяка одна революція не вирішить суспільних проблем, потрібно постійне революційне оновлення, творення світу. Саме внаслідок нерозуміння масштабності цього завдання, як зауважує Т. Андрущенко, «розчарування романтиків набуло особливої гостроти, почало переростати у настрої цілковитої безнадії та глибокого відчаю» [2, с. 6]. Появу такого відчаю у молоді дослідниця пояснює втратою уявлень про перспективи суспільного розвитку: стан внутрішнього бродіння та хаосу сприймався як закономірний для світу, а

шляхи розвитку цього несталого світу – таємничими й непізнаними. Відчуття «світової скорботи» поволи підштовхувало до романтичного відчуття двох світів – переконаності у цілковитому розладі мрії та реальності [2, с. 6].

Ще одним підґрунтям романтизму можна назвати й теорію Й. Гердера про оновлення мистецтва шляхом звернення до народно-національних витоків. Філософ вважав, що література й культура є продуктами традицій, духовних здобутків різних народів, а не окремих «витончених особистостей». А предметом мистецтва постає «духовний досвід народу» [15, с. 69–82]. Такі ідеї пояснюють підвищений інтерес романтиків до народних казок, легенд, пісень тощо, а також спонукають збирати, обробляти і видавати фольклорні твори, які, своєю чергою, надихали їх на нові мистецькі пошуки.

Інтерес до минулого Н. Я. Берковський пов'язує з тим, що романтики «шукають зустрічей чужого, нового зі своїм, звичним.» [4, с. 32]. Особлива поезія для них міститься на межі двох сторін, у проникненні одного в інше: у чужому вони знаходили своє, а в своєму – чуже, справжньому – несправжнє та можливе, в національному – світове, і навпаки, – це те, чого вони прагнули. Кожна така зустріч, на думку вченого, є збагаченням теми. Невідоме, яке приходить ззовні, розкриває у людині невідоме. Таким чином зовнішній світ розширюється та оновлюється, те саме змінює і наше «я», спонукає до руху усе незрозуміле в нашій душі, її незайману глибину, яка для романтиків «наповнена чудес і несподіванок» [4, с. 32]. Звернення до витоків, до виявлення первинного у розвитку, як вважає дослідник, можна віднайти не лише в міфології та древності, але і в будь-якій іншій епосі: «Народна культура, фольклор у кращому випадку потрібні були романтикам не для того, щоб заглибитися в архаїку, а заради оновлення. Найдавніше у них часто ставало найновішим [4, с. 33].

Як відомо, в романтизмі утверджується особливий спосіб творчого мислення, що характеризується універсальністю та філософічністю. Звісно, романтиків хвилювали певні історичні події та явища, але вони вміли

узагальнювати їх таким чином, що ті набували значення для всього людства і світу загалом. Романтичний універсалізм, на думку Т. П. Руденко, реалізовувався в тому, що «всезагальність мислення була характерною рисою романтичного світовідчуття і водночас відчуттям причетності кожної окремої людини і всього людства до ходу історичного розвитку» [49, с. 67].

Суттєвим чинником розвитку напряду став взаємозв'язок літератури та філософії, зокрема, ідеалістичної, про яку Ф. Шлегель у «Лікейських фрагментах» писав: «Вся філософія – це ідеалізм, і не існує істинного реалізму, окрім реалізму поезії. <...> Вся історія сучасної поезії є безперервним коментарем до короткого тексту філософії. Мистецтво повинно стати наукою, і наука повинна стати мистецтвом. Поезія й філософія повинні об'єднатись» [65, с. 189–192]. Так, в Єні братами Августом та Фрідріхом Шлегелями, першими, хто зробили систематичний виклад романтичної теорії, було засновано товариство письменників і вчених, яке згодом отримало назву «єнського гуртка». Сюди входили Новаліс, Л. Тік, В. Ваккенродер, Ф. Шеллінг, Й. Фіхте. Близькими за поглядами до цього гуртка був поет К. Brentano і філософ Ф. Шлейєрмахер.

Також брати А. та Ф. Шлегелі обґрунтували принцип історизму, згідно з яким будь-яке явище слід розглядати в розвитку, а літературу – у зв'язку з дійсністю. Тобто література покликана досягнути універсальні, всезагальні закономірності світобудови, а творча інтуїція є найдосконалішим і найповнішим засобом пізнання, а «розум – лише одна зі здатностей людського духу, і то недостатня для глибинного пізнання світу» [45, с. 185]. З огляду на таку настанову романтиків розум трактувався як не єдиний і не головний засіб пізнання. «Основне, глибинне пізнання здійснюється серцем (тобто через почуття та інтуїцію). Отже, мистецтво розглядається тепер разом із наукою як інший, але не нижчий шлях пізнання» [45, с. 185].

Формуванню романтизму сприяла і філософія Просвітництва, зокрема ідеї Ж. Ж. Руссо про протиставлення природи й цивілізації, людини «природної» і людини «культурної». Слідом за Руссо романтики

відмовлялися від раціонального розуміння людської природи, утверджували велику роль почуттів у формуванні особистості й осягненні нею світу. Важливим для них було прагнення розгадати таємниці буття, однак це буття постійно втручалось в життя особистості, котра, хоча і відчувала себе незалежною, не могла повністю відокремитися від світу, бо шукала шляхів воз'єднання з ним, а також подолання тих суперечностей, що стояли на заваді її гармонії зі світом та людством. У зв'язку з цим особливої інтерпретації набуває природа у працях німецьких мислителів. Так, у низці своїх робіт Ф. Шеллінг розвинув філософію природи, утверджуючи її динаміку через боротьбу суперечностей (див.: [61; 62]). Подібні ідеї про безмежність проявів природи, про панування в ній різних стихій, про багатство і неповторність її форм були підхоплені і розвинуті наступниками з різних країн, а особливо в літературі (Л. Й. Тік, Г. ф. О. Новалис, В. У. Вордсворт, А. Б. Міцкевич, О. С. Пушкін, М. В. Гоголь, О. М. Сомов, В. Ф. Одоєвський, Т. Г. Шевченко та багато інших).

Актуальними для романтизму були роздуми Шеллінга про рефлексію свідомості, тобто занурення у власне «я» у процесі творчої діяльності, про пріоритет інтуїції в пізнанні світу, про свободу виявлення особистості. Через вільні діяння окремих людей, за словами філософа, виявляється той закономірний процес, у якому поєднуються дух і природа, суб'єкт і об'єкт, свобода і необхідність. Ф. В. Й. Шеллінг розробив також «філософію тотожності», що відіграла не аби яку роль у формуванні світоглядних засад романтизму. Головна ідея цього вчення полягала в тотожності об'єкта і суб'єкта, а вищим законом проголошується закон тотожності єдиного розуму самому собі. В останній період творчості філософ вважав недостатніми раціональні засоби пізнання світу в усіх проявах. На думку мислителя, природа дає зразок цілісності й багатогранності світу, тому для пізнання його треба обирати такі засоби, які б не зводилися до чистої логіки, раціональної схеми, – зокрема, інтуїцію, прозріння, що здатні знайти істину за межею раціонального: у сфері почуттів, підсвідомого (про це див.: [61; 62; 63]).

О. С. Дмитрієв зазначив, що естетичні погляди Ф. Шеллінга були яскравим виразом романтичної концепції мистецтва і прекрасного. Так у трактаті «Філософія мистецтва», уже відчутним є шлях філософа до релігійного містицизму, а «суть мистецтва трактується як найбільш досконалий вираз світового духу, синтез суб'єкту і об'єкту, свідомості і природи, тобто мистецтво являється «самоспогляданням абсолютного духу» [18, с. 38]. А в «Системі трансцендентального ідеалізму» Ф. Шеллінг стверджував, що мистецтво – «одвічний і справжній органон філософії» [18, с. 38].

Великий вплив на розвиток романтизму справив також ідеалізм І. Канта і Й. Г. Фіхте. І. Кант підходив до явищ дійсності та до людини з позицій дуалізму. На його думку, світ має певні межі і водночас він нескінченний, на людину впливають умови існування і разом з тим вона вільна у своїх почуттях і вчинках. Як відомо, в романтизмі також поєдналися різноманітні начала: історичність та «універсальність», земне й піднесене, конкретне й абстрактне, дійсність та ідеал, реальне та фантастичне тощо.

Й. Г. Фіхте належить теорія суб'єктивного ідеалізму, якою він прагнув вивести усе розмаїття формопізнання. Філософ вірив, що людина – абсолютний активний суб'єкт, здатний одухотворити й творити світ. Думку про внутрішню духовну активність особистості підхопили письменники романтизму, надавши людині безмежні права в досягненні й перетворенні себе і світу.

Поміж інших літературних напрямів романтизм вирізняється яскраво вираженим суб'єктивним началом мистецтва. Романтики заглиблюються у внутрішній світ особистості і, перш за все, у свій власний світ, намагаються передати приховані імпульси людської душі. Об'єктом романтичної літератури стає не навколишня дійсність як це було, наприклад, у класицизмі, а людина як суб'єкт, неповторна індивідуальність з її протиріччями і геніями. Почуття і переживання людини у романтиків завжди на першому плані, а якщо вони й зображують реальні явища та події, то

роблять це з точки зору певної особистості, виходячи з її бажань, мрій, прагнень та ідеалів. Романтики зробили акцент не на зображенні світу, а на вираженні свого ставлення до нього, до природи, до вічних проблем буття. Тому і герой романтизму принципово відрізняється від героїв попередніх епох. Романтики відкрили нові духовні виміри особистості. Вони поставили її в центр світобудови і показали, що людина є величезним і розмаїтим світом, безмежним у своїх проявах. Романтичний герой переймається глобальними питаннями буття, його хвилює не лише власне існування, а й життя всього людства. Він намагається звалити на себе весь тягар філософських, морально-етичних і суспільно-історичних проблем світу. У цьому плані образ романтичного героя є універсальним, всезагальним бо у ньому втілено ідеї романтиків про величезні можливості людського духу в пізнанні світу. Романтичний герой пізнає не розумом, а душею, серцем, інтуїцією. Тонко відчуючи атмосферу епохи, він належить їй і, водночас, зазирає за межі реального – у світ можливого. Образ героя у романтизмі наділений великою творчою силою. Він здатний не тільки осягати дійсне, а й творити у своїй уяві нові світи, де його душа не тільки знаходить саму себе, а й має надію доторкнутися до «вищої», «сокровенної» істини. Внутрішній світ романтичного героя підноситься митцями на високий щабель, вищий за реальну дійсність, бо саме тут відбувається реальне життя людини, тут вона живе і дихає на повні груди, тут у своєму власному світі, вона є, врешті решт, сама собою, вільна й незалежна від будь-яких обставин чи умов. Відштовхуючись від традицій попередніх літературних епох, А. Шлегель зауважував, що персонаж має бути індивідумом, неповторною особистістю, яка самотійно творить дійсність, а не підкоряється її законам (про це див.: [64, с. 182–183]).

Звідси романтики проголосили свободу і творчий злет фантазії однією з основних умов існування особистості. Без внутрішньої свободи людина не існує, вона не може бути повною мірою людиною. Разом із тим митці стверджували необхідність волі й у суспільному житті. Прагнення до

свободи, духовне звільнення людини й усього людства визначає пафос багатьох творів романтиків. Суспільній залежності, підкоренню обов'язку, що становили зміст класицизму, представники романтичного напрямку протиставили абсолютну свободу особистості. Людина у творчості романтиків стоїть на перетині історичних епох і суперечливих начал. Світ навколо неї сповнений протиріч і боротьби, стихійних сил і нерозгаданих таємниць. І романтичний герой намагається проникнути в нерозкрити таємницю світу і природи, аби досягти бажаної гармонії. Однак цей процес є надзвичайно напруженим і драматичним, що визначає високий ступінь напруги в душі романтичного героя. У його внутрішньому світі не просто змінюються певні почуття й переживання, психологічні стани, а відбувається справжня особистісна драма. Драматизм романтичного героя відображає і його власний душевний біль, і невлаштованість світу загалом, і проблеми високого духовного значення. Романтична свідомість характеризується також зміною ставлення до світу. Якщо в попередні віки світ у мистецтві поставав у певних завершених формах, то у романтиків він представлений як живе й рухливе ціле, він – різноманітний у своїх проявах, мінливий аж ніяк не довершений. Стихія руху, динаміка світу виразно передається романтиками різноманітними засобами. Тут усе пов'язане одне з одним, і людина є невід'ємною часткою цього постійного світового руху. Серцевину романтизму становлять вічні питання, які порушують митці у своїх творах: сенс буття, кохання, воля, стосунки між людьми, таємниці природи тощо. Ці глобальні проблеми вимагали й особливої поетики. Так, заперечуючи нормативність у художній практиці, основними рисами поетики романтиків стали: романтична іронія; уява, яка була не тільки вимислом, фантазією, але й засобом сприйняття світу та художньою реалізацією цього пізнання; схильність до символотворення (про це див: [2, с. 7]).

Надзвичайно своєрідним явищем у поезії романтизму була так звана романтична іронія, яка є результатом «неприйняття реального стану речей, життєустрою» [45, с. 187] та невідповідності між ідеальним і реальним

світами А усі можливі обмеження реального світу романтики зображують як бездумне насильство над природним плином життя, як результат глупоти та дурості людей.

Використання символіки, що дозволила митцям говорити про найважливіше для всього людства, є притаманною для естетичної системи романтизму. Скажімо, Ф. Шеллінг визначає символічне як спосіб зображення, що синтезує схематичне й алегоричне [63, с. 106], а також чуттєвий й нерозкладний вияв ідеї, що виражає безкінечне в кінчному. На думку Д. С. Наливайка, філософ зближує символ з міфом, який, у його трактуванні, символічно відбиває природу. Крім того, «будівельним матеріалом» для символізації романтиків слугувала не оточуюча повсякденна дійсність, а міфи й легенди, філософсько-пантеїстичні уявлення, народні перекази тощо [40, с. 251–252]. Запозичені образи і мотиви романтики наповнювали «узагальненим сучасним змістом, перетворюючи їх в символічне вираження первнів і принципів, що борються як на світовій арені, так і в духовній сфері людини» [40, с. 251–252]. За словами Н. П. Іванової, символізація у романтиків проникає на різні рівні організації художнього тексту, а особливо на сюжетно-композиційний та образний [21, с. 76].

Характерною для романтизму є поетика контрастів. Завдяки контрастам показані протистояння різних начал у світі, внутрішні конфлікти особистості, несумісність високих ідеалів з буденною дійсністю, недосконалістю людства. Контраст стає у романтиків структуроутворюючим принципом. Він організує образну систему, простір і час, систему тропів тощо. Водночас виражає буремний і бентежний дух, що визначає пафос романтизму. Шукаючи нових шляхів розвитку мистецтва, романтики звертаються до національних традицій, народних основ. У їхній творчості нерідко використовуються традиційні народні жанри.

Крім того, зруйнувавши нормативну систему жанрів, романтики змінили її на культ живописного синтезу протилежних мистецьких рис. Так

виникли ліро-епічний і ліро-епіко-драматичний жанри (Дж. Байрон, П. Шеллі). Зацікавленість у фольклорі призвела до створення літературної казки (Л. Й. Тік, Е. Т. А. Гофман, Г. Х. Андерсен). Зацікавленість у всьому оригінальному, неповторному призвела до відкриття колориту, а зацікавленість в історичному колориті – до створення жанру історичного роману (В. Скотт).

Отже, романтизм утвердив цінність людської особистості, багатство її внутрішнього світу, право на вільне життя, здатність одухотворяти світ. Водночас романтики змінили ставлення до дійсності. Протиставляючи їй більш досконалий та гармонійний світ – ідеальний світ романтичного героя, вони разом з тим прагнули досягнути таємниці буття, вічного руху, що відбувається в історії, природі, суспільстві. Поетиці романтизму властиві різноманітні контрасти, багатство символіки, звернення до фольклору та міфології. Усе це дає підставу говорити про романтизм як про справжній художній переворот, який відбувся в Європі наприкінці XVIII – початку XIX століття.

Історія вивчення романтизму в літературі значною мірою сходиться до спроб визначення цієї суперечливої єдності, пошуків його «головної прикмети», без якої дефініції неможливі. Якщо говорити про головні ознаки романтизму, то, перш за все, необхідно зазначити наступне: переважання суб'єктивного начала: акцент не на зображенні, а на вираженні почуттів, мрій, настроїв; заглибленість у внутрішній світ особистості. Людина постає найвищою цінністю, яка здатна до створення нових світів й одухотворення дійсності. Культ природи, що є прикладом розмаїтого у своїх проявах буття, гармонії, цілісності; інтерес до минулого, народної творчості, міфології; незвичайність головного героя, що вирізняється з-поміж свого оточення, його схильність до рефлексії, заглиблення у власний внутрішній світ, до пошуку гармонії з природою та світом.

1.2. Творча програма Любомудрів

Складні й суперечні питання історії та теорії романтизму не мають однозначного вирішення в сучасній науці. Із самого початку формування романтизму як методу і напрямку дослідники відзначають своєрідність у зображенні героя, принципах побудови і розвитку конфлікту як окремо взятого автора, так і певних угруповань. Зразком духовної спільності творчих людей у пошуках істини, основних первнів художньої творчості, естетичного у мистецтві у 20-ті роки XIX століття став гурток Любомудрів. Саме з їх діяльністю пов'язують появу в Росії однієї з романтичних течій – філософського романтизму.

Питання про діяльність представників гуртка і в наші часи є маловивченим. Цікавими видаються окремі проблеми естетики романтичного світосприйняття Любомудрів, що визначає актуальність нашого дослідження.

Поняття «Любомудр», «Любомудріє» є досить умовними і є буквально перекладом слова «філософія». Це дозволяє у широкому сенсі сприймати Любомудріє як філософську направленість творчості поетів, письменників, драматургів різних епох. Мета товариства визначалась його назвою – любов до мудрості, старання вивчення античних і німецьких філософів та робота над створенням оригінальної вітчизняної філософії, з якої мала виникнути нова російська література. Основою естетичної позиції учасників товариства стала шеллінгіанська філософія, якою захоплювалися, до речі, не лише «Любомудри». Також тут перекладалися і обговорювалися праці І. Канта, Й. Фіхте, Л. Окена, Й. Гете [52, с. 77–79].

Як відомо, офіційне існування гуртка було недовготривалим (1823 – 1825 роки), а кістяк складався усього з п'яти осіб – прозаїк В. Ф. Одоєвського (голова), поета Д. В. Веневітінова (секретар), критика І. В. Кирєєвського, літераторів М. М. Рожаліна та О. І. Кошелева. До них доєдналися історик М. П. Погодін, поет і філолог С. П. Шевирьов, письменник і дипломат В. П. Тітов. Угруповання збиралося у квартирі

Володимира Одоєвського в Газетному провулку аж до 14 грудня 1825 року, допоки не розпустилося із метою безпеки, а його статут і протоколи засідань було спалено. На думку В. Кожінова, таємне товариство, насправді, відігравало роль керівного центру, але справжніми любомудрами були і ті, хто офіційно не входили до його складу (детально про це див.: [29, с. 64]). Наприклад, З. А. Каменський у книзі «Московський гурток любомудрів» зазначає, що М. В. Станкевич не входив до складу гуртка «любомудрів», проте був прихильником, одноступцем і продовжувачем його ідей (про це див.: [26, с. 5]). А В. В. Кожінов називає «любомудрами» не тільки безпосередньо учасників товариства, а й їхніх талановитих в літературному плані товаришів по службі в Московському Архіві Іноземних Справ, членів літературного гуртка Раїча та інших, близьких до гуртка, серед яких були М. Максимович, С. Соболевський, А. Муравйов, М. Путята, В. Андросов та навіть Ф. Тютчев (див.: [29, с. 63–70]).

Незважаючи на офіційне припинення роботи таємного товариства у грудні 1825 року, ідейна єдність гуртка, насправді, стала міцнішою. Як писав О. І. Кошелєв, події часів повстання декабристів «нас, между собою знакомых, чрезвычайно сблизили и, быть может, укрепили ту дружбу, которая связывала Веневитиновых, Одоевского, Киреевского, Рожалина, Титова, Шевырева и меня» (цит. за: [36, с. 161]). Те, що об'єднувало любомудрів, їх літературні та ідеологічні завдання, які вони перед собою ставили, після повстання не тільки не втратили свого значення, але й отримали новий і живий інтерес. Трагічна невдача, що спіткала благородних людей Росії на Сенатській площі, заставила немало чесних та думаючих людей (а любомудри належали до числа саме таких, відомо, що вони співчували декабристам, а не уряду) піти в своєрідне «духовне підпілля», усамітнитися в світі поезії та філософської думки. У них з'являється потяг до знань, стремління до глибини, до найповнішого і цілісного пізнання світу і речей, у тому числі чи не найголовніше – до філософсько-естетичного пізнання. Літературні та ідеологічні цілі любомудрів, таким чином, знаходять

глибоке об'єктивне виправдання в умовах реакції, що настала після повстання 1825 року. І яким би це не видавалось парадоксальним, своє справжнє історичне буття Любомудри починають не тоді, коли виникло товариство, а з тих пір, коли воно формально перестало існувати. Недарма в історії російської літератури та історії російської суспільної думки за усіма, хто був членами гуртка або близькими до них, – наприклад, за Шевирьовим та Хом'яковим, – міцно закріпилась назва письменників-любомудрів та поетів-любомудрів.

Уже в 1824 році в журналі «Мнемозіна» В. Ф. Одоевський висловив негативне ставлення до французької філософії XVIII століття, якою захоплювалося покоління попередників, наголошуючи тим самим на істинності німецької філософії: «До сих пор философа не могут представить иначе, как в образе французского говоруна XVIII века; много ли таких, которые могли бы измерить, сколь велико расстояние между истинною, небесною философией и философией Вольтеров и Гельвециев?» [44, с. 163]. До цього судження Одоевський далі дасть примітку, в якій зазначить, що «по сему-то мы для отличия и называем истинных философов – Любомудрами» [44, с. 163].

В основу поезії Любомудрами покладено шеллінгівську філософію, оскільки вони вважали, що російська поезія, не виключаючи й самого О. С. Пушкіна, страждає від нестачі думки і її потрібно наповнити філософським змістом, незважаючи на те, що це дещо ускладнює її вираження та сприйняття. Тому головним творчим завданням для них було вивчити німецьку романтичну філософію, у якій вбачали програму життя і літератури. Наприклад, Д. В. Венєвітінов формулює програму роботи угруповання так: «Опираясь на твердые начала новейшей философии, представит... полную картину развития ума человеческого, картину, в которой бы она видела свое собственное предназначение...» [29, с. 70].

Відповідно до уявлень Любомудрів у світі не існує ідилічних відносин, і гармонія між людиною та природою може бути досягнута, шляхом

подолання цих протиріч. У ході складного, болісного та водночас натхненного пізнання природа досягає себе у своєму вищому та досконалому духовному творінні – поеті, а кожній людині завдяки поету відкривається насолода вищими істинами.

Як зрозуміло, в заняттях гуртка любомудрів переважала естетична направленість. Є. А. Маймін навіть називає його філіалом гуртка Раїча, пояснюючи це тим, що деякі його члени, наприклад, В. Ф. Одоевський, стали його натхненниками. Близкість гуртків визначалась спільністю цілей. Це були цілі художньої та естетичної освіти. Проте якщо гурток С. Є. Раїча був переважно літературно-естетичним, то гурток любомудрів, на додачу, ще й філософським і політичним. Про це свідчать наведені дослідником уривки «Записок» О. І. Кошелева: «Другое общество было особенно замечательно, оно собиралось тайно и об его существовании мы никому не говорили. <...> Тут мы иногда читали наши философские сочинения <...> беседы продолжались до 14 декабря 1825 года, когда мы сочли необходимым их прекратить, как потому, что не хотели навлечь на себя подозрение полиции, так и потому, что политические события сосредоточивали на себе все наше внимание...» [36, с. 160–161].

Починаючи з другої половини 20-х років, тобто після повстання декабристів, в ідеологічній позиції любомудрів, в їх поглядах все більш помітним стає естетичний нахил. Естетичне пізнання, у відповідності до їх поглядів, – це найбільш цілісне і глибоке пізнання. Особливий інтерес до естетики наочно можна прослідкувати в двотижневому журналі «Московський вісник», який почав виходити з 1827 року і став живим свідченням того, що діяльність любомудрів не завершилась, а їх ідеї тільки набиратимуть обертів у своєму розвитку.

Редактором журналу був М. П. Погодін. Його головними співробітниками, разом з О. С. Пушкіним, були Д. В. Веневітінов, С. П. Шевирьов, В. П. Тітов та О. І. Кошелев, автори низки філософсько-естетичних есе; М. О. Мельгунов – письменник, перекладач, музикант,

музичний критик та інші. Відомо, що вже в першому номері журналу, в його теоретичному розділі, надруковано програмну статтю С. П. Шевирьова «Разговор о возможности найти единый закон для изящного», уже назва якої вказує на естетичний характер і зміст. Уся творча діяльність Степана Петровича була орієнтована на німецьку філософію, хоча він дозволяв собі сперечатися з «вчителями», (про це див.: [36, с. 162]). Зокрема, німецькі романтики вважали, що витвір художника не можна пізнати, спираючись на раціональні закони, на правила, які відкриті розумом. Фрідріх Шлегель, наприклад, писав, що «поезію можна критикувати тільки з допомогою поезії» [65, с. 192]. Про те ж писав В. Г. Ваккенродер в книзі «Про мистецтво і художників»: «Геній мистецтва залишається для людини вічною загадкою; розум, маючи бажання проникнути в цю незрозумілу безодню, не виносить її глибини» (цит. за: [36, с. 163]. С. П. Шевирьов високо цінував книгу В. Г. Ваккенродера (до речі, саме він разом зі своїми друзями М. О. Мельгуновим та В. П. Тітовим переклав її російською мовою), проте це не завадило йому не погодитися в одному із важливих питань естетики. Так, автор стверджує, що «коли людина завдяки силі свого генія і фантазії може творити, то завдяки силі розуму, що пізнає сам себе, може відкрити закони, за якими вона творить» [60, с. 515]. Тобто геній – це рідкісний дар природи, а поезія – справа обраних. Відповідно існує багато людей, які відчувають творіння поетів, але мало хто з них її розуміє, тому що вони пізнають самих себе та перевіряють свої відчуття» [60, с. 515]. І далі: «Коли ж ти зрозумієш закони краси, коли розгадаєш цю тайну художника – тоді, усвідомивши його твір, ти неначе знову перетворюєш його, ти будеш сам творити...» [60, с. 511]. Позиція С. П. Шевирьова у даній статті, як зазначає Є. Маймін, – «не тільки (і не стільки) позиція романтика, скільки просвітителя», адже він довіряє розуму і водночас вірить в його силу [36, с. 163]. Шевирьов упевнений, що людина, яка наділена вищим розумом, може пізнати сама себе і в пізнанні віднайде закон краси, тим самим пізнає закони художньої

творчості [60, с. 516]. Подібні ідеї були характерними для більшості Любомудрів.

Проте виявляється для С. П. Шевирьова цього мало. Він мріє про журнал, повністю присвячений естетичній освіті. Під час подорожі по Італії із сім'єю Зінаїди Волконської у якості домашнього вчителя, Степан Петрович захоплюється тим, наскільки все у цій країні просотане естетичним. Навіть у звичайних речах простих людей можна побачити піднесене. Це нашттовхує його на думку про створення спеціальних «проектів» естетичної освіти, програма яких включала б переклади на російську мову усіх грецьких та римських класиків, видання в прозі драматичних творів (грецьких, римських, іспанських, англійських, німецьких тощо); видання перекладеної збірки народних казок з додатками, в яких би містилися казки мовами оригіналів і багато іншого. Також він посилає своїм друзям-любомудрам проект естетичного музею в Росії і отримує у відповідь слова підтримки і схвалення.

Високий рівень естетичного виховання у німців Любомудри вбачали у свободі та у постійному прагненні до неї, – чого, власне, катастрофічно не вистачало російській культурній сфері. У щоденниках С. П. Шевирьова можна знайти пояснення: у «мужика російського» все пов'язане з вигодою, користю, недалекістю, адже «будь-яка естетична насолода вимагає свободи, а у нього все придушене думкою, що він нічого свого не має: що ж за задоволення не для себе» (цит. за: [36, с. 165]; і далі запис від 16 червня 1830 року: «...російський мужик раб, а раб не знає насолоди від витонченого. Витончене куштує душа вільна. Раб має лише тваринні насолоди» [36, с. 165].

Отже, естетичне і політичне у молодого С. П. Шевирьова знаходили в одному смисловому і ціннісному колі. Це демонструє яскраву своєрідність російської естетичної думки 1820 – 1830-х років, її глибокий зв'язок з життям і потребами часу.

Естетичний ухил в поглядах був властивий всім Любомудрам, проте розробляли вони досить широке коло питань і проблем. Наприклад,

О. С. Хом'яков в своїх сужденнях поняття «естетичне» і «художнє» співвідносив найбільше з проблемами пізнання. Існують різні можливі шляхи пізнання реального: раціональний, за допомогою досвіду, естетичний (або художній). Останній шлях пізнання О. С. Хом'яков вважав більш досконалим, адже, в його розумінні, краса та істина є нерозлучними. А правда реального пізнається не через документи та роздуми, а поетично та естетично (про це див.: [36, с. 166]).

Теоретичні суждення філософа були підтримані і літературною практикою. Для його письменницької манери та дослідницького методу характерні відмова від послідовності у побудові логічних доказів, звернення до того, що переконує через навіювання або естетичне співпереживання та спрямоване безпосередньо на душевний відгук.

Письменник близьким у своїх поглядах до О. С. Хом'якова був голова товариства – В. Ф. Одоєвський, який присвятив своєму товаришу оповідання «Ігоша». Головна думка твору полягає у проголошенні великого значення та цінності для людини поетичного начала. Ця ідея поєднує усіх любомудрів. Одоєвський всебічно підходив до вирішення проблеми. Так, в «Російських ночах» вустах свого героя Фауста він стверджує, що *«потребность светлой истины свидетельствует о существовании сей истины, а <...> темнота, заблуждения, сомнение противны природе человека; стремление человека постигнуть причину причин, проникнуть в средоточие всех существ, – потребность благоговения, – свидетельствуют, что есть предмет, в который доверчиво может погрузиться душа»* (4, с. 43). Поезія та поетичне для В. Ф. Одоєвського – не тільки вид мистецтва, а й особливий стан і відчуття. Вона займає виключну роль в житті окремої людини та суспільства загалом. *«Человек, – стверджує в «Російських ночах» Фауст, – никак не может отделаться от поэзии; она, как один из необходимых элементов, входит в каждое действие человека, без чего жизнь этого действия была бы невозможна. <...> ...в мире психологическом поэзия есть один из тех элементов, без которых древо жизни должно было бы исчезнуть»* (4, с. 64).

Тож не дивно, що на сторінках філософського циклу «Російські ночі», де ведуться постійні дискусії світоглядного характеру, тема поезії і поета займає першорядне місце. Ставлення до митця і мистецтва стає маркером моральної атмосфери суспільства, а сам митець – вищим суддею.

Отже, гурток Любомудрів, який проіснував офіційно всього два роки, мав неймовірний вплив на становлення філософської та естетичної думки в Росії першої половини XIX століття. Пріоритетами членів гуртка були естетичний розвиток російського суспільства, а найважливіші складові естетики – проблеми митця та мистецтва. Відповідно весь розвиток російського інтелектуального пейзажу від так званих «сорокових років» до «російського відродження» початку XX століття постає як своєрідне продовження і перетворення певних державних програм, закладених у тому товаристві, передовсім інтуїції довкола світової, національної і персональної «цілісності». Унікальній життєдайності програми Любомудрів у подальшому розвитку російської культури сприяв їхній артистичний темперамент, намагання передати основоположні свої ідеї не абстрактно-філософським, а літературно-мистецьким шляхом. Чи не цілком розчинившись у російському літературному та, зрештою, і загальномистецькому процесі XIX століття, ці ідеї відрезонували у багатьох явищах того процесу, включаючи найбільш авторитетні.

Висновки до розділу 1

Головна соціокультурна передумова появи романтизму як цілісного напрямку в культурі глибоко прихована в наслідках Великої Французької буржуазної революції. Подібно до того, як революція визначила корінний переворот в соціальному житті, так і романтизм позначив своєю появою і своїми естетичними принципами революцію в культурі.

Заперечуючи класицизм і просвітницький реалізм, їх поетичну регламентацію та світогляд, романтики прославляють самоцінність окремої людської особистості, її цілковиту внутрішню свободу. Вони розкривають дивовижну складність та суперечливість людської душі, її одвічну невичерпність. Заглибленість у внутрішній світ особистості, пильний інтерес до могутніх пристрастей та яскравих почуттів, до всього надзвичайного, тяжіння до інтуїтивного та неусвідомленого – характерні риси напрямку.

Найбільшою цінністю для романтиків і романтичної естетики постає людина, оскільки вона є осередком великої душевної боротьби. Людина як міра й критерій оцінки дійсності стала осмислюватися з точки зору проблем особистості, її духовної реалізації.

Принцип універсалізму стає характерною особливістю романтизму, він поєднав мистецтво, філософію та науку. Як естетичне явище романтизм характеризується синтезом художності та філософської рефлексії.

Головними ознаками напрямку є: перевага суб'єктивного начала (акцент не на зображенні, а на вираженні почуттів, мрій, настроїв); заглибленість у внутрішній світ особистості; культ природи, що є прикладом розмаїтого у своїх проявах буття, гармонії, цілісності; інтерес до минулого, народної творчості, міфології; незвичайність головного героя, що вирізняється з-поміж свого оточення, його схильність до рефлексії, заглиблення у власний внутрішній світ, до пошуку гармонії з природою та світом.

Усі ці складові філософії та естетики німецьких романтиків безпосередньо вплинули на становлення поглядів Любомудрів. Їх філософські настанови були в тісному зв'язку з провідними, глибинними процесами російського життя після повстання декабристів. Те, що робили та до чого прагнули Любомудри в плані своїх поетико-філософських шукань, об'єктивно стало виразом не поодиноких, а загальних тенденцій в розвитку російського суспільства та російської літератури. Творчим завданням Любомудрів було вивчення німецької романтичної філософії, у якій вони вбачали програму життя і літератури.

Ідеологічна позиція членів гуртка мала переважно естетичний нахил, згідно з яким естетичне пізнання є найбільш цілісним і глибоким.

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ТА МИТЕЦЬ У ТВОРЧОСТІ

Е. Т. А. ГОФМАНА ТА ЛЮБОМУДРІВ

У пропонованому розділі роботи ми ставимо за мету визначити місце та роль мистецтва і художника у філософсько-естетичній системі німецького та російського романтизму. Такий вибір можна пояснити тим, що саме німецьким романтикам – філософам, письменникам – довелося першими формулювати світоглядні та естетичні засади усього руху, а любомудри, підхопивши ці ідеї, удосконалюють та переносять їх на національний ґрунт.

2.1. Мистецтво як релігія у творах Гофмана та любомудрів

Романтизм як епоха великих розчарувань, змін і звершень став етапом надзвичайного розвитку мистецтва, зокрема, літератури, музики та живопису. Художня система романтизму неодноразово ставала предметом дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Більше, ніж за півтора століття, вона була вивчена в різних аспектах: філософсько-естетичному (В. В. Ванслов [9], Ю. Б. Борєв [5], Т. І. Андрущенко [2], І. О. Монастирська [39]), історико-генетичному (О. В. Александров [1], О. С. Дмитрієв [18; 24]), компаративному (В. М. Жирмунський [19; 20], Д. С. Наливайко [40], М. В. Бурковський [7], Д. Р. Хапаєва [58]), культурологічному (П. М. Сакулін [50; 51], Н. Я. Берковський [3; 4], Р. Лахманн [31], О. С. Дмитрієв [18; 24], В. І. Сахаров [52; 53], Д. Л. Суза [70]). Проте актуальними, на наш погляд, залишаються питання романтичного трактування мистецтва, тісно пов'язаного з образом творця, художника як виняткової особистості, митця як деміурга. Відповідь на окремі актуальні питання романтичної естетики дозволять більш повно і глибоко осягнути особливості романтичного світорозуміння, принципи творення образу романтичного героя, зокрема постаті митця, та простежити

взаємозв'язки творчості з філософськими та естетичними засадами свого часу.

Творчість німецьких художників тяжіла до міфологічної форми мислення, до інакомовлення, до фантастики. Основи нової естетики розробили брати А. та Ф. Шлегелі, а далі систему їх естетичних поглядів доповнювали інші письменники, зокрема, представники Ієнської школи німецького романтизму (Г. Новаліс, Л. Тік), а також філософи – Й. Фіхте, Ф. Шеллінг, К. Зольгер. Вони були далекими від життєвої практики та більшою мірою цікавилися життям духа, піднесли художню натуру на неймовірну висоту [67, с. 35–58]. За твердженням А. Б. Ботнікової, романтики вважали, що митець є носієм божественної іскри та істини, прихованих від очей натовпу [6, с. 8–16].

Джерела такого ставлення до художньої творчості сягають міфології. М. В. Бурковський, досліджуючи міфологічну культуру романтиків, говорить про те, що міфологія для них була не лише відображенням уявлень первісної людини, а потрактовувалась як основа будь-якої творчості. Відповідно, художник є творцем нової власної міфології. Як приклад, автор наводить лист Г. Новаліса до Ф. Шлегеля, в якому зазначається про наміри заснування нової релігії, яка має бути виключно магією [7, с. 99]. Не важко збагнути, що під «релігією» Г. Новаліс розумів міф як поезію, що цілком відповідало настроям епохи. Отже, у такому потрактуванні міфу як несвідомої поетичної творчості, пов'язаної з ритуалами та магією, романтики вбачали не просто фантазію. Вони, згідно із думкою В. П. Римського, «відмічають і генетичний зв'язок міфу (поезії) з релігією, і їхнє подальше відокремлення, не втрачають з поля зору їхню специфіку – міф видається органічним для культури, більш живучим, ніж історичні форми релігії, і проявляється в сучасності як актуальність» [46, с. 33]. Отже дослідник констатує, що романтичний погляд на мистецтво можна назвати історичним. Таким чином, первісна пізнавальна система – міф, вона ж релігія і водночас поезія, стає джерелом натхнення й ідеалом романтичної доби.

Сама ж творчість розуміється романтиками як щось високе, сокровенне, непоясненне і таке, що не завжди залежить від волі митця. І. Я. Кронеберг зазначає, що у момент творчості художник, «знаходиться, наче зачарований, у яснобачення» [30, с. 295]. Про такі властивості, притаманні особливій, обраній, геніальній людині, говорили і самі романтики, наприклад, Г. Новаліс: «Поет воістину творить в самозабутті, через що у ньому все можливе...<...> Чуття поезії є близькоспорідненим чуттю пророчому та релігійному чуттю провидіння загалом» [42, с. 325]. Усе це породжує думки про генія як «щось божественне в людині, яке, проявляючи усюди свою творчу силу, прагне зобразити ввій внутрішній світ у вигляді творінь, що споглядаються внутрішнім та зонішнім відчуттям. <...> Геній – творчий початок, який містить та спонукає іншою силою до породження останніх у чуттєвих творіннях» [30, с. 296]. «Інакшість» художника полягає, на думку І. Я. Кронеберга, у його винятковості: «Звичайні люди думають, що необхідно неймовірно спонукати ззовні <...> щоб бачити щось значне <...> ...генію це менше потрібно тому, що він сам по собі багатий! Маючи, так би мовити, подвійні органи, інший зір, інший слух, він нбагато більше бачить, розуміє побачене та сприймає свою глибину» [30, с. 296].

Проте така «винятковість» художника завжди супроводжується невідворотною трагічністю. Оскільки митець не здатен пристосуватися до законів і правил суспільства. Адже їх прийняття, як правило, означає втрату таланту. Причини трагічності долі митця, на думку Ю. В. Ковальова, полягають не стільки в конфлікті з суспільством, скільки в самій специфіці творчої свідомості, котра робить художника «несхожим» на інших, відчужуючи його від людства [28, с. 19]. Не випадково романтики обирали героями своїх творів художників, музикантів, архітекторів, поетів.

Наприклад, більша частина творів Е. Т. А. Гофмана зосереджена на особистості художника – від музичних новел («Кавалер Глюк», «Дон Жуан») до роману «Життєва філософія кота Мурра» – присвячена темі зіткнення між

художником і вульгарним середовищем, яке його оточує. У першій книзі «Fantasiestücke in Callot's Manier» (1814 – 1815) автор стверджує, що художник – не професія, а спосіб життя. Таким є Ансельм із новели «Der Golden Topf» (1814). Уже ця рання новела демонструє головні особливості творчості Е. Т. А. Гофмана: зображуючи матеріальний світ, він майстерно передає колорит через естетичну деталь (дія новели відбувається у Дрездені, місто легко впізнається), реально передає тенденції, які існують у світі німецького бюргерства (мрії Вероніки є типовими мріями духовно обмеженої особистості жіночої статі) (2). А у невеликій новелі «Кавалер Глюк» письменник формулює питання синтезу мистецтв. Найромантичнішим автор вважає музику, адже вона найменше пов'язана із побутом, через неї відбувається прорив у сферу духовного. Саме вона здатна поєднувати живопис, театральне дійство (пор.: в оповіданні В. Ф. Одоєвського «Сільфіда», героя котрого «повернули до життя» зі світу фантазії в реальний говорить про те, що *«я художник такого искусства, которое не существует, которое ни есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, – искусство, которое я должен был открыть...»* (5, с. 125). Тобто мова йде про поєднання в одному творі різних мистецьких форм).

Лучіано де Суза пов'язує світ гофманівської музики, звуків із фантастикою, інфернальним світом, адже «саме музика дозволяє привидам композитора Глюка з'явитися в реальному світі, щоб дати оцінку виконанню своїх творів» [71, с. 21].

У новелі «Klein Zaches, genannt Zinnober» автор доходить висновку, що багатство й людська глухота, а також те, що люди забувають закони природи й краси, призводить до панування безглуздості й вульгарності (2).

Отже, тема мистецтва та митця в літературі епохи романтизму стала однією із головних, пов'язуючи різноманітні аспекти творчості. Такий інтерес романтиків до природи творчого процесу продиктований їх філософією та естетикою, а головною причиною можна назвати принципово нове уявлення про роль і місце мистецтва у житті суспільства. Мистецтво у

розумінні романтиків, – категорія, яка не залежить від політики, науки, економіки; вона здатна перетворити світ і допомогти людині досягти ідеалу. Відповідно, романтизм робить із мистецтва своєрідний культ, а митця проголошує творцем.

2.2. «Генії» у творах Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського та Д. В. Веневітінова

Протягом багатьох століть розвитку західноєвропейської і російської літератури, аж до початку XIX століття, художники не часто ставали героями творів, а саме мистецтво – предметом зображення і художнього осмислення. Тому складно визначити закономірності цього процесу. Виняток складають лірична поезія, змістом якої є внутрішній світ поета, його відчуття, роздуми, емоції та жанр автобіографії. Але в більшості випадків образ художника поставав із загальнолюдського боку, в його творчій свідомості, тобто в тому, що робить поета поетом. Романтики були переконані, що людина створена для світу світлого і гармонійного, що людська душа з її вічною жагою прекрасного постійно прагне до цього неймовірного і недосяжного світу. Ідеал романтиків становили незримі, духовні, а не матеріальні цінності. Вони стверджували, що цей ідеал, нескінченно далекий від понуро-ділової повсякденності буржуазного життя, може здійснитися лише у творчій фантазії художника. Відчуття дисгармонії, несумісності між понурим низинним хаосом реального життя і далекою чудесною країною мистецтва, куди вабить людину натхнення, було добре знайоме і самому Е. Т. А. Гофману.

Більше двох століть минуло з того часу, як народився Ернст Теодор Амадей Гофман у Кенігсберзі. Там він зробив свої перші несміливі кроки у різних видах мистецтва. Проте у XIX столітті він був популярнішим і більш відомим у Росії, ніж у самій Німеччині. Його читали О. С. Пушкін і

В. Ф. Одоевський, М. В. Гоголь і Ф. М. Достоевський. Про нього говорили в літературних салонах, його наслідували і йому заперечували [17, с. 110–116].

Німецькі романтики прагнули до створення універсального мистецтва шляхом синтезу його різних видів. Сам Е. Т. А. Гофман був водночас музикантом, письменником, художником. Він як ніхто інший, мав покликання виконати цей пункт естетичної програми сучасників. Професійний музикант, він не тільки відчував чари музики, а й знав, як вона створюється, і, можливо, саме тому зумів зафіксувати в слові чарівність звуків, передати вплив одного мистецтва засобами іншого. Стосовно художньої творчості, то вона мислилася одночасно і як самовираження художника, і як вираження сутності життя. За словами Фрідріха Шлегеля «до поезії має бути додано ієрогліфічне зображення навколишньої природи, просвітлене фантазією і любов'ю» [66, с. 390]. Згідно з уявленнями художників і філософів романтизму, наближення до нескінченного могло здійснюватися тільки в мистецтві. Йому відводилася грандіозна роль у пізнанні і перетворенні життя. На думку Шеллінга, «мистецтво знову набуває форми перетворення нескінченного в кінечне як особливу форму...» [63, с. 251–252]. Тому поезія вище науки, адже поет здатний зрозуміти більше, ніж учений. Звідси виникає культ «божественної геніальності» і культ художника, творця.

У німецькому романтизмі не було митця більш складного і суперечливого, а разом з тим і більш своєрідного й самобутнього, ніж Е. Т. А. Гофман.

Вся незвична, на перший погляд, безладна й дивна поетична система німецького романтика, з її подвійністю і розірваністю змісту і форми, змішуванням фантастичного і реального, веселого і трагічного, з усім тим, що сприймалося багатьма як примхлива гра, як свавілля автора, приховує в собі глибокий внутрішній зв'язок з німецькою дійсністю, повною гострих, болісних суперечностей і суперечливих мук зовнішньої і духовної біографії самого письменника.

Е. Т. А. Гофман починає свою творчу діяльність у першому десятилітті XIX століття, коли романтична література в Німеччині вже відбулася. Це був час руйнування стереотипів, що склалися в художній свідомості, час осмислення практики попередників і повернення до романтизму межі XVIII – XIX століть, але в руслі нового художнього мислення. Уже в новелі «Кавалер Глюк», що відкриває його літературну спадщину, письменник заявляє свою магістральну тему: мистецтво і художник в умовах сучасного йому світу. Ця тема оспівувалася ранніми романтиками, але Е. Т. А. Гофман вирішує її на новому рівні розвитку художньої свідомості. Він не тільки прагне показати суперечності художника в самому собі і в суспільстві, але, на відміну від своїх попередників, відмовляється від монологічного автора і створює полілог у свідомості героїв. Митець розвиває думку про багатовимірність людської свідомості, певним чином передбачаючи художні пошуки і стиль мислення письменників XX століття. Для Е. Т. А. Гофмана тема мистецтва і художника була, умовно кажучи, родовою, невід’ємною частиною його буття, адже по натурі своїй він був художником у найширшому сенсі цього слова, натурою артистичною. Все життя він серйозно, професійно займався музикою, театром, непогано малював. Глибокі «сліди» його різноманітних занять знайшли відображення у літературних творах, зокрема у створеному ним типі художника-ентузіаста, для якого буденний світ – це щось вторинне в порівнянні з красою і гармонією музики, мистецтва взагалі.

Його улюблений герой Іоганнсен Крейслер «*der nichts anders ist, als die Begeisterung der Kunst selbst*» (Е. Т. А. Hoffmann. Lebensansichten des Katers Murr. URL: <http://www.gutenberg.org/files/38780/38780-h/38780-h.htm>). Такими неспокійними, одержимими ідеєю ствердження в житті Краси, Музики, Мистецтва і Добра, є й інші його герої: Глюк («Кавалер Глюк»), Натанаель («Пісочна людина»). Таким був і сам письменник – мандрівником і страждальцем від недосконалого устрою світу. Правда, він завжди сподівався, що в світі все має змінитися на краще. Не випадково його улюбленим висловом було «*non olim sic erit*» – «не завжди так буде».

Отже, з одного боку, надії на майбутні зміни, віра в силу Добра і Краси, а з іншого – реальне життя з усіма його суперечностями породжували в душі письменника і його героїв сум'яття і розлад. Суто романтичною є авторська інтерпретація музики і творчого акту в новелі «Кавалер Глюк». Музика народжується в результаті перебування в царстві мрій, в іншому, вищому світі: *«Ich war in einem wunderschönen Tal und hörte zu, wie Blumen miteinander sangen... <...> Dann war ich dazu verdammt, wie ein einsamer Geist zwischen den Gottlosen zu wandeln - formlos, damit mich niemand erkennen würde, bis die Sonnenblume mich zum Ewigen emporhebt»* (8Е. Т. А. Hoffmann. Ritter Gluck. URL:https://briefly.ru/gofman/kavaler_gljuk/2). Двосвіття письменника реалізуються також в системі персонажів, які чітко розділяються за належністю або схильністю до сил добра або зла.

Відповідно до естетичних принципів романтиків, які цілком поділяв і сповідував Е. Т. А. Гофман, можна зіставити різні види мистецтв. На думку письменника, скульптура – античний ідеал, у той час як музика – ідеал сучасний, романтичний. Поезія ж прагне примирити, звести воедино два світи. У цьому сенсі музика – більш високе мистецтво. Це те, до чого поезія прагне, адже в музиці усе *«говорит на языке царства духов»*; *«Эти звуки просветили меня, как духи благодати, и каждый из них говорит: «Hebe deinen Kopf, unterdrückt! Kommen Sie mit uns in ein fernes Land, in dem Trauer blutige Wunden verursacht, aber die Brüste, wie vor großer Freude, von unbeschreiblicher Erschöpfung erfüllt sind»* Письменник пов'язує музику з природою, називає її *«Ausdruck in den Klängen der Sprache der Natur»* (Е. Т. А. Hoffmann. Die Serapionsbrüder. URL: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann E. T. A./ Die Serapionsbrüder. Erzählungen, Märchen und Schriften](http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann%20E.%20T.%20A./Die%20Serapionsbrüder.Erzählungen,Märchen%20und%20Schriften)) і найкращим засобом пізнання її таємниць. Відповідно до своїх поглядів Е. Т. А. Гофман дає суб'єктивне тлумачення інструментальної музики улюблених ним Л. Ван. Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Й. Гайдна, зараховуючи їх програмні твори до романтичних. Неабияке музичне обдарування давало письменнику підстави мріяти про славу музиканта: він чудово грав на органі,

фортепіано, скрипці, співав, диригував. Музика покращувала його сумну одноманітність канцелярської служби в містах, що змінювалися з волі керівництва майже кожні два роки. У цих мандрах музика була для нього, за його власними словами, «супутницею і утішницею»: *«Seit ich Musik schreibe, vergesse ich alle meine Sorgen, die ganze Welt. Weil die Welt, die aus den Tausenden von Geräuschen in meinem Zimmer unter meinen Fingern hervorgeht, mit allem, was darüber hinausgeht, unvereinbar ist»* (Е. Т. А. Hoffmann - Gesammelte Werke: Don Juan, Die Elixiere des Teufels... URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ldFOCwAAQBAJ&pg=PA3580&lpg=PA3580&dq=In+dem+Augenblick+erfaßt>). У цьому зізнанні – вся натура Е. Т. А. Гофмана, його незвичайна здатність відчувати прекрасне і завдяки цьому бути щасливим усупереч життєвим негараздам. Цією рисою він наділяє згодом найулюбленіших своїх героїв, називаючи їх ентузіастами через величезну силу духу, яку не можуть зламати ніякі біди.

Схожими за своїм внутрішнім настроєм були повісті В. Ф. Одоевського, присвячені поетичній натурі: «Останній квартет Бетховена», «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Себастьян Бах».

Досить високу оцінку О. С. Пушкіна отримав «Останній квартет Бетховена», про що писав О. І. Кошелєв В. Ф. Одоевському в лютому 1831 року: «Пушкин весьма доволен твоим Квартетом Бетховена. Он говорит, что это не только лучшая из твоих печатных пьес, но что едва когда либо читали на русском языке статью столь замечательную и по мыслям, и по слогу» (цит. за: [35, с. 260]).

У цьому оповіданні російський письменник не тільки одним з перших змалював образ митця у прозовому творі, але й показав його трагічну долю. В. Ф. Одоевський вбачав винятковість у творчій особистості через її обдарованість та особливе місце в житті суспільства.

Так, наприклад, в його «Записній книзі» читаємо про поета-пророка: «У хвилину натхнення він пізнає сутність того часу, в якому живе, і показує мету, до якої має прагнути людство, щоб бути на природному шляху, а не на

протиприродньому» [43, с. 178]. Але в художніх творах письменника ця особистість не ідеальна, а суперечлива. Причина її подвійності – в бездуховності середовища.

В. Ф. Одоевський увійшов в історію російської літератури як автор повістей, які М. І. Надєждін визначив як філософські. На думку письменника, зміст мистецтва складає вічна ідея, що постійно розвивається. Розрізняючи і певною мірою протиставляючи сутність і явище, письменник: убачає завдання мистецтва в осягненні не так індивідуального, скільки загального [39, с. 97–101].

Поет, як і філософ, у процесі пізнання занурюється у власну душу. Як зазначає В. Ф. Одоевський: «...чем дальше вы проникаете во глубь души, тем более уверяетесь, что в ней, как идеи, существуют вместе все добродетели, все пороки, все страсти, все отвращения... <...> [находятся] в таком же равновесии, как в природе, так же каждый имеет свою самобытность, как в поэзии» [43, с. 177].

У романтичній концепції людини відбилосся основне протиріччя естетики В. Ф. Одоевського. Мова йде про співвідношення загального і одиничного в художньому образі. Адже у творі мистецтва ідея існує тільки в конкретній формі, проте така індивідуалізація, згідно із цією концепцією мистецтва, ускладнює її вираження. Звідси універсалізм «Російських ночей», покликаний забезпечити повноту знань про людину і світ. Розширюючи романтичні аспекти, думка письменника прагнула обійняти «універсум» як сукупність складових його ідей. Ідей, що поширюються по всій строкатій масі фактів органічного життя, політичної економії, релігії, політики, мистецтва.

Центральний персонаж оповідання В. Ф. Одоевського – Піранезі – наділений ім'ям історичної постаті – італійського художника і архітектора XVIII століття, відомого своїми фантастичними проектами. Маючи багату уяву, архітектор створює проекти, реалізація яких перевищує можливості людини: *«Я нигде не мог найти работы; тщетно я предлагал мои проекты и*

римському імператору, у королю французському, у папам, у кардиналам: все мене вислушували, все восхищались, все одобряли мене, але коли справа доходило до постройкі, тоді починали відкладати рік за роком» (4, с. 61).

Піранезі перетворюється на Вічного Жида, його настрої коливаються від надії до розпачу. Архітектор відчуває себе в'язнем своїх винаходів, створюючи серію проектів темниць. Герой В. Ф. Одоевського наділений самосвідомістю деміурга. Він малює проекти, які свідчать про прагнення до зміни вигляду всієї планети. Для реалізації планів Піранезі *«необходимо иссечь скалы, оборотить реки в фонтаны»* (4, с. 59), *«соединить сводом Этну с Везувием»* (4, с. 60), знести Монблан, щоб він не відбирав вид у розважального замку (4, с. 63). Велика заздрість спонукає його шукати *«разрушенных зданий, которые мог бы воссоздать»* своєю творчою силою; у Римі вночі бив він марно в купол будівлі, побудованої його суперником Мікелем; в Пізі чіпляється *«обеими руками на эту негодную башню, которая, в продолжение семи веков, нагибается на землю и не хочет до нее дотянуться»*, він аплодує бурям і землетрусам, радіє руйнуванням (4, с. 62).

Завдяки фантастиці В. Ф. Одоевський загострив думку про існування суперечності між духовно багатою особистістю художника і оточенням. Незадоволеність архітектора дійсністю така, що він відчуває необхідність у руйнуванні побудованого іншими. Звідси – демонічні риси в його поведінці. Це геній, котрий вимушений займатися жебрацтвом, пророк, який цілком залежить від меценатів, альтруїст, який зображає «всілякі тортури і страти». Однак його біографія – це щось ціле і завершене, що досягається завдяки граничній узагальненості образу художника. Важливе значення має в цьому вимірі умовність зображення.

Умовний насамперед час персонажа. Це людина, відомості про яку містяться в «Історичному словнику» і разом з тим – учень Мікеланджело. Йдеться не стільки про окрему людську особистість, скільки про долю художника взагалі; з різних фактів створюється збірний образ. Мозаїчність

породжена тим, що письменник прагне показати суперечливість героя у всій різноманітності її проявів. У житті Піранезі немає переломних моментів, подій, які змінили б його положення в світі, вони зовні одноманітні. Окремі моменти біографії персонажа об'єднані в ціле завдяки наскрізному образу дороги – символу життєвого шляху.

Блукач і вигнанець Піранезі відчуває себе Агасфером, покараним безсмертям. Очевидно, ця особливість твору В. Ф. Одоєвського дала підставу Є. А. Майміну вважати його новелою-притчею. Піранезі переміщується в просторі з легкістю героя чарівної казки. У своєму нескінченному русі він долає величезні відстані: *«Я уже пробежал всю Европу, Азию, Африку, переплыл море»* (4, с. 59). Фантастично легко підкоряється герою висота: він може доторкнутися рукою до собора святого Петра в Римі або ж повисіти на верхівці знаменитої вежі в Пізі.

Твір В. Ф. Одоєвського є свого роду оповіданням-біографією. Але письменник ігнорує зовнішні події життя героя, він цілком зосереджений на їхньому внутрішньому змісті. Сповідальна форма дозволяє викласти його стисло, а символічні образи підсилюють узагальнююче значення в оповіді про життя художника.

Біографічність властива, наприклад, і повісті В. Ф. Одоєвського «Себастьян Бах». Життя її героя показане від початку і до кінця. Передаються і зовнішні події, і їх внутрішній зміст. При цьому виділяються певні періоди, які є найважливішими етапами духовного життя героя. Так, наприклад, зображення дитячих років, коли І. С. Баху відкрився світ гармонії, час навчання і перше кохання, коли саме життя представляється юнакові настільки ж прекрасним, як і музика. Другий період – розбіжності у спілкуванні з дружиною, після смерті якої настав час самотності. Примітно, що паралелізм розкриття зовнішнього і внутрішнього світів героя, який тут спостерігається, поєднується з реальністю, а не умовністю відображення, з відмовою від сповіді як основного засобу створення персонажа.

Неподільність та довершеність надають особистості І. С. Баха вірність його покликанню. Цілеспрямованість його характеру, підсилена творчою волею, дозволяють композитору завжди залишатися самим собою. Ця повість-біографія присвячена початку, розвитку, розквіту та згасанню творчого відчуття, яке знайшло місце як у музиці І. С. Баха, так і в його поведінці.

Створення повісті «Себастьян Бах» розтягнулося на роки. Задум виник ще раніше повісті «Бетховен», у Москві – у пору першого знайомства і захоплення великим композитором, коли юний В. Ф. Одоєвський став одним з перших фанатичних його шанувальників в Росії, а твори І. С. Баха – «майже першою навчальною музичною книгою», більшу частину якої він знав напам'ять. У 1827 році він присвячує «Тіні Себастьяна Баха» власну фугу і все життя перевіряє свої музичні оцінки масштабом С. Баха і ступенем наближення до нього. Однак художнє втілення таємничого образу композитора давалося важко (детально про це див.: [56, с. 259]). До кінця 1831 року В. Ф. Одоєвський, захоплений регулярними відвідинами петербурзької «Хорової Академії», де на щотижневих зборах «все співало» Г. Ф. Генделя, І. С. Баха, церковну музику, знову посилено працює і над задуманою новелою.

Задум «Себастьяна Баха» з роками, очевидно, зазнавав змін, але, безсумнівно одне: відомий композитор ніколи не був в очах В. Ф. Одоєвського, подібно іншим героям «Будинку...», романтичним «божевільним». Навпаки – музика його завжди справляла на письменника таке ж враження, що і «розмова доброї, розумної людини». Однак не зовнішня біографія композитора цікавить нового її творця, а події внутрішнього життя.

Водночас саме зовнішня лінія життя розказана на цей раз В. Ф. Одоєвським з невластивими йому до цього подробицями. Біографія «жерця» музики занурена в сучасний композитору німецький побут і простежена від народження і до смерті; сам же він оточений такою кількістю

супутніх персонажів, яких не знали попередні історії. Словом, якщо тільки стежити за розвитком сюжету, оповідання цілком можна було б зарахувати чи не до реалістичних життєписів – і зовнішні факти виявляються тут не менш важливішими, аніж «події внутрішнього життя» [56, с. 260].

Духовність, здатність до творчої діяльності видаються В. Ф. Одоєвському вродженими рисами особистості. Його герої-митці зазвичай суперечливі, оскільки на них впливає соціальне оточення. Людина мистецтва може під його впливом перетворитися на істоту далеко не ідеальну.

Для людини є природним прагнення висловити себе, свою особистість, неповторність, і найкраще вона це може зробити, затвердивши себе як духовна істота, в мистецтві. З точки зору В. Ф. Одоєвського, поетичне начало є важливим в житті людини, найбільш повно і глибоко, як і у Е. Т. А. Гофмана, проявляється в музиці. Саме музика більше, ніж література, живопис або скульптура, здатна передати «невимовне», тобто найглибше в людині. Крім того, в музиці закладено найвище і позитивне знання. Не дивно і закономірно, що письменник в тих місцях твору, які для нього особливо були значимі, прагне надати своєму слову якомога більшого музичного характеру і форми. Закономірним видається і те, що в «Російських ночах», присвячених проблемам пізнання і людського щастя, його складові оповідання «Останній квартет Бетховена», «Імпровізатор», «Себастьян Бах» розповідають про музику і музикантів та розміщені у ключовому і вирішальному місці оповіді – перед розв’язкою. В них закладена ідейна кульмінація макросюжету роману.

Бетховен і І. С. Бах в зображенні В. Ф. Одоєвського – справжні художники, митці. Їм відомі радість і муки творчості, важка радість духовного вираження і подолання матеріалу. Це і робить їх видатними. Для Л. ван Бетховена, наприклад, мистецтво – це *«высокое усилие творца земного, вызывающего на спор силу природы»* (4, с. 123). Разом із Л. ван Бетховеном так розуміє сенс мистецтва і сенс життя художника сам

В. Ф. Одоевський. Там, де немає зусилля, немає і творчості, немає і високого щастя в мистецтві. Біда імпровізатора з однойменної новели у тому і полягає, що йому все дається без особливих зусиль. Створюючи усе із легкістю і механічно, він не відчуває своєї духовної сили і не знає, що таке «соладкі муки творчості» та висока радість творіння.

Не поступається в художньому відношенні і оповідання про І. С. Баха, улюбленого композитора письменника. Мова оповіді «Себастьяна Баха» нагадує музику митця: високо-старовинна, чиста, без афектації, спокійно-велична.

Вийнятковим є образ митця, який будучи геніальним композитором і музикантом так і не пізнав багатьох звичайних людських радощів, тому йому невідома була «повнота життя»: *«...ему хотелось, чтобы кто-нибудь рассказал, как ему горько, посидел возле него без посторонних расспросов, положил бы руку на его рану... <...> [Но] ему рассказывали похвальные отзывы всей Европы <...> Он все нашел в жизни: наслаждение искусством, славу, обожателей – кроме самой жизни...»* (4, с. 181). Адже сам В. Ф. Одоевський наголошував, що «повнота життя» не замикається лише у мистецтві, вона охоплює і звичайні повсякденні радощі.

Отже Л. ван Бетховен і І. С. Бах у присвячених ним творах зображені письменником-любомудром відповідно до його ідеалістичних уявлень. Вони «інші», але не ідеальні, так само не може бути цілком ідеального знання та ідеальної науки.

В поезії любомудрів також багато говорилося про призначення митця та мистецтва. Так, для Д. В. Венєвітінова література – найголовніший вид мистецтва. Любомудр проголошував необхідність боротьби за ідейну насиченість літератури, а мистецтво і література для нього – знаряддя самопізнання. Відповідно до поета він пред'являв певні вимоги, підкреслюючи його величезну, незамінну роль в суспільному житті.

Мислення відіграє першорядну роль в процесі художньої творчості: «истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями и,

так сказать, венцом просвещения» [11, с. 203]. Ці поетичні висловлювання відбилися і в поетичній творчості поета, який зумів узгодити думку з почуттям, ідею з формою.

З роками змінюється і саме уявлення Д. В. Веневітінова про місце і роль поета, змінюється і сам поет – не тихий мрійник, не простий борець, а «созиданья созидатель». У вірші «Три участи» (1827) поет напише:

*Завидней поэта удел на земле.
С младенческих лет он сдружился с природой...
И ум непокорный воспитан свободой,
И луч вдохновенья зажегся в очах.
Весь мир облекает он в стройные звуки.
Стеснится ли сердце волнением муки –
Он выплачет горе в горячих слезах (1, с. 293).*

Веневітінову була близька ідея гармонії у відносинах людина–природа, тому що «поэт, без сомнения, заимствует из природы рифму искусства; ибо нет формы вне природы» [12, с. 199].

Натхнення поет шукає у навколишньому світі, адже його має хвилювати усе що відбувається. Поет – «сын богов», «любимец муз и вдохновенья» – такий він у вірші «Поэт» (1826) (1, с. 37). Але водночас поет самотній. Так виникає антитеза: поет – навколишній світ. У поета – «строгий ум», «ясный луч высоких дум // Невольно светит в ясном взоре» (1, с. 37).

Для натовпу характерні інші епітети: «чада утех», «безумный крик», «холодный смех» – все это «чуждо, дико» для поета. Він переймається нерозумінням сучасників:

*Когда ж внезапно что-нибудь
Взволнует огненную грудь, –
Душа без страха, без искусства,
Готова вылиться в речах (1, с. 38).*

«Готова вылиться», проте не стає поезією. І в цьому нерозумінні, у цій неможливості висловитися – трагедія справжнього митця. Характерним є те, що початок і кінець твору практично збігаються: поет – вище натовпу:

Початок:

*Тебе знаком ли сын богов?
Любимец муз и вдохновенья* (1, с. 37).

Кінець:

*И молви: это сын богов,
Питомец муз и вдохновенья!* (1, с. 38).

Подібна антитеза «поет – натовп» притаманна твору «Послание к Рожалину» (1826). Проте тут конфлікт видається неможливо вирішити. У поета – «небесный пламень», натовп – «бездушный і пустий», для неї характерне «равнодушное бесстрастье» (1, с. 292). Поет самотній у натовпі, проте гордий своєю самотністю.

Особливе місце в поезії Д. В. Веневітінова займає вірш «Утешение» (1826). Поету дано «высокий дар речей», «дивный дар», своєю «волшебной силой» (1, с. 293). Д. В. Веневітінов порівнює поета з Прометеем; він так само – «похитил... творящий луч, небесный камень» (1, с. 293). Неначе Пігмаліон, який надихнув життям статую, поет спроможний одушевити мертвий «хладный камень» (1, с. 293). У поета «искра страсти благородной» ніколи не зникне. Проте цей дар приносить йому одні страждання:

*Я знал сердечные порывы
Я был их жертвой, я страдал,
И на страданья не роптал...* (1, с. 293).

Хоча поет Д. В. Веневітінова дуже схожий на аналогічних героїв російського романтизму, він має певні відмінності. Зокрема, це поет-мислитель, філософ. Слідуючи ідеям Ф. Шеллінга про те, що пізнання світу невід’ємне від художньої творчості, поезія невіддільна від гносеології, Д. В. Веневітінов ставить питання про найважливіше завдання митця – проникнути в сутність буття, зробивши своєю зброєю думку. Звідси художній образ думки («высокие думы», «ясные думы», «гордые думы», «раздумье на челе», «замысл глубокий», «великий ум», «без мыслей гений не творит», «суровых размышлений» (1, с.)) як головна деталь «портрету» та як філософський лейтмотив образу героя.

Д. В. Венєвітінов, один із перших поетів-шеллінгівців, засвоїв ідею поета як людини мистецтва, наближеної більшою мірою до божества, аніж до натовпу обивателів. Він – Прометей, який приніс на землю світло божественного вогню, – і тому він, *«пламенный жрец искусства»* (1, с. 293), повинен високо тримати своє полум'я, *«над суетою духом вознесясь»* (1, с. 293).

Висновки до розділу 2

Таким чином, романтизм як епоха великих розчарувань, змін і звершень став етапом надзвичайного розвитку мистецтва, зокрема, літератури, музики та живопису. Не випадково в літературних творах цього періоду актуальності набувають проблеми романтичного потрактування мистецтва, тісно пов'язаного з образом митця як виняткової особистості та деміурга. Такий інтерес романтиків до природи творчого процесу продиктований, перш за все, їх філософією та естетикою, а головною причиною можна назвати принципово нове уявлення про роль і місце мистецтва у житті суспільства. Мистецтво, у розумінні романтиків, – категорія, яка не залежить від політики, науки, економіки; вона здатна перетворити світ і допомогти людині досягти ідеалу. Відповідно, романтизм робить із мистецтва своєрідний культ, а митця проголошує творцем. Такі ідеї, звісно, першочергово виникають в межах німецької ідеалістичної філософії, а згодом переносяться на ґрунт російської літературної традиції.

«Ідеальним» видом мистецтва, на думку романтиків, є музика (пор. в античності – скульптура): якщо поезія прагне примирити «античний» і «романтичний» світи, то музика їх синтезує та пов'язує усі види мистецтва.

Творчість Е. Т. А. Гофмана стає зразком для наслідування улюбомудрів. Маючи схожі схильності, Е. Т. А. Гофман та В. Ф. Одоєвський створюють неперевершений образ музиканта-композитора (Кв. Глюк,

Л. ван Бетховен, І. С. Бах тощо), натхненого творчо, але далекого від реального життя. Проте на відміну від німецького романтика, який наділяє можливістю своїх «творців» співіснувати одночасно в реальному та потойбічному світах, російський – переміщує їх в реальний світ, підкреслюючи драматизм їх ситуації. Митець у В. Ф. Одоевського – дивак, життєва позиція якого не зрозуміла натовпу, що робить його нещасним. Схожим є образ поета у Д. В. Веневітінова, однак він, більшою мірою, гордий тим, що не такий, як інші.

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА «ФАНТАСТИЧНОГО» В СТРУКТУРІ РОМАНТИЧНОГО ТВОРУ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Метою пропонованого розділу роботи є аналіз літературних явищ, тісно пов'язаних з феноменом «російського гофманізму». Шляхом компаративного аналізу ми намагаємося знайти і проаналізувати особливості основних рецептивних стратегій творчості Гофмана у російській літературі першої третини XIX століття.

3.1. Символіка фантастичного в творах Е. Т. А. Гофмана та любомудрів

Романтична фантастика стала закономірним результатом двосвітовості, яка була закладена в романтичній філософії та естетиці. І хоча проблемам фантастичного присвячено багато наукових праць різних поколінь дослідників (Ю. В. Манн, В. М. Жирмунський, Цв. Тодоров, Т. А. Чернишева, А. З. Вуліс, Д. Р. Хапаєва та ін.), однак у порівняльному аспекті символіка фантастичного у творах Е. Т. А. Гофмана і любомудрів не аналізувалась. Таке дослідження, на нашу думку, допоможе краще зрозуміти взаємозв'язки і взаємовпливи німецької та російської естетичних систем.

Фантастичне має давню історію, сягаючи своїм корінням міфологічної традиції, і неодноразово піддавалось визначенню (про це див.: [21]). Так, Цветан Тодоров під фантастичним розуміє: «...коливання, що відчуває людина, якій знайомі лише закони природи, у той час, коли вона спостерігає явище, що видається надприродним» [55, с. 25], – тобто невпевненість, «імпліцитно втілена в тексті» в «функції» читача [55, с. 30]. Для відтворення фантастичного плану письменники вдаються до різних художніх засобів, серед яких особливого значення набуває символіка.

У романтичній творчості аспект символічного набуває виняткового значення, про що говорили самі романтики. Скажімо, Ф. Шеллінг вбачав у символічному такий спосіб зображення, в якому поєднуються схематичне з алегоричним. Під схематичним автор розуміє «спосіб зображення, в якому загальне позначає особливе або в якому особливе споглядається через загальне» [63, с. 106]. Під алегоричним – «спосіб зображення, в якому особливе позначає загальне або в якому загальне споглядається через особливе» [63, с. 106]. Отже в символі Шеллінг вбачає чуттєвий і нерозкладний вираз ідеї, відображення нескінченного в кінцевому. Філософ зближує символ з міфом, який, в його трактуванні, символічно виражає природу. А «будівельним матеріалом» для символізації романтиків, на думку Д. С. Наливайка, стає не навколишня повсякденна дійсність, а міфи, легенди, філософсько-пантеїстичні уявлення та народні перекази [40, с. 252–253]. Таким чином, символ пов'язаний із «культурною пам'яттю», коли «індивідуальність художника проявляється не лише в створенні нових okazіональних символів», а й в актуалізації «архаїчних образів символічного характеру» [34, с. 225].

А оскільки символ і символічне є «найгострішим знаряддям переробки дійсності» [33, с. 15], згідно з визначенням О. Ф. Лосева, ми можемо стверджувати, що для романтиків символізація стає винятковим прийомом створення художнього світу. Вона пронизує різні рівні організації художнього тексту, особливо сюжетно-композиційний і образний.

Спробуємо розглянути дзеркальну символіку, яка виходить з романтичної філософії та естетики, тісно поєднуючи плани реального та фантастичного.

Семантика дзеркала досить широко висвітлена як в культурологічному, так і в літературознавчому плані. У романтичній літературі символ дзеркала стає елементом поетики, обумовленим філософськими і естетичними ідеями напряду. Зокрема, це пояснюється фізичними властивостями дзеркала, його здатністю до відбиття, і таким чином, можливістю «подвоєння» та

«розширення» дійсності. Так, А. З. Вуліс інтерес до дзеркала вбачає у тому, що воно є «матеріальним знаком симетрії, подвійним, дуалістичним, як сама симетрія. Дзеркало бачить реальний світ та відтворює реальний світ. Разом з тим у його глибинах проступає образ, подібний до привида: він невловимий, неосяжний, суперечливий» [14, с. 72]. Безсумнівно, такі властивості дзеркала розширювали для романтиків можливості втілення в художньому тексті ідеї подвоєння дійсності і світу, пов'язаної з шеллінгівською ідеєю єднання світу. Згідно з нею, світ творчої первісної природи тісно пов'язаний із реальністю людської свідомості, однак цей зв'язок є діалектичним, адже не передбачає як змішування цих світів, так і їх окремого існування.

Функцією дзеркального в романтичній літературі наділені всі предмети, які володіють відбивною здатністю. Це дозволяє розширити спектр художніх засобів і мотивів, пов'язаних з ідеєю двох світів (мотив двійництва, автоматизму), але іноді подвоєння дійсності здійснюється без явного предмета-відображувача, тоді ця межа передбачається.

Нездоланий потяг до образного потенціалу дзеркал представлено в багатьох новелах Е. Т. А. Гофмана, а сам предмет стає ключовим, змістоутворюючим і розкривається в різноманітних аспектах, художньо реалізуючи всю палітру семантичного потенціалу дзеркала.

Так, в образній системі німецького романтика всі дзеркала є чарівними. У першу чергу, вони виявляються знаками появи ірреального і вводять мотив ілюзорності. Наприклад, дзеркальні вікна карети індійського мага у новелі «Принцеса Брамбілла»: *«Ein anderer warf ihnen einen Blick zu und stellte sofort fest, dass er selbst in dieser prächtigen Kutsche saß, was ihn wütend machte»* (Е. Т. А. Hoffmann. Prinzessin-brambilla <http://originalbook.ru/printsessabrambilla-deutsch-prinzessin-brambilla-e-t-a-hoffmann/?highlight=hoffman>). Або наскрізний образ кількох оповідань Гофмана – кондитерська Фукса, *«Reich, funkelnd mit Spiegeln»* (Е. Т. А. Hoffmann Fantasiestücke in Callots Manier. 1990 в: S 163) («Пустий дім», «Помилки», «Пригоди у новорічну ніч»).

Дзеркальні образи, зважаючи на загальне смислове наповнення дзеркала як магічного предмета, приховують у собі небезпеку, яку деякі персонажі Е. Т. А. Гофмана чітко усвідомлюють. Придворні філософи короля Офіоха («Принцеса Брамбілла») «Es wird dringend geraten, nicht in dieses Wasser [Spiegel des Urdar-Sees] zu schauen, denn eine Person, die sich selbst und die Welt verärgert sieht, kann sich leicht schwindelig fühlen » (Е. Т. А. Hoffmann. Prinzessin-brambilla. <http://originalbook.ru/printsessas-brambilla-deutsch-prinzessin-brambilla-e-t-a-hoffmann/?highlight=hoffman>), а незнайомець попереджував Теодора: «Hüten Sie sich vor Spiegeln, die so heimtückisch lügen » (Е. Т. А. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg, 1990, S 173) («Пустий дім»).

Однак застереження не діють, адже будь-яка людина, чи то мрійливий студент, чи поважний пан у зрілому віці, не можуть протистояти темним силам. Проникнути в таємницю дивного будинку і побачити загадкову незнайомку в вікні, чи то реальну дівчину, чи то майстерний портрет, Теодору допомагає підзорна труба. Однак «Gutes Glas» (Е. Т. А. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg, 1990. S 118) недостатньо чітко показує («Пустий дім»). Цю проблему допомагає вирішити дзеркало, відображуючи, воно дає кращий ракурс. Таким чином, через дзеркало реалізується у Е. Т. А. Гофмана мотив спокуси: як тільки цей предмет – «маркер» потойбічного – потрапив до рук юнака від таємничого незнайомця, пастка закрилася. Теодор ображається, коли старий пан намагається запевнити його, що дівчина у вікні – лише відображення, а дзеркало тільки підсилює оптичний обман: «... *du kannst dir vorstellen, wie ich mich fühlte, als ich sah, dass sie mich wie einen dummen, rücksichtslosen Träumer behandelten*» (Е. Т. А. Hoffmann: Das öde Haus: Hofenberg. 1990. S 173). Така мрійливість головного героя, інтерпретована нами як сліпота, стала однією з причин його хвороби, адже зробила його беззахисним. Довго спостерігаючи в дзеркало за «*Engelhaft schöne Vision*» (Е. Т. А. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg, 1990. S 171), він відчував залежність: «...*als ich mehr und mehr auf das gesicht im fenster*

schaute, überkam mich ein seltsames, unbeschreibliches gefühl, das ich einen wachtraum nennen würde. Es war so etwas wie ein Tetanus, der meine Bewegungen weniger lähmte als vielmehr einen Blick, den ich nicht mehr vom Spiegel nehmen konnte» (E. T. A. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg.1990. S 171).

У такому стані «сну наяву» для героя переплітаються реальна й ірреальна дійсності. Він вже не може відрізнити правду від фантастики, які постійно підміняють одне одного у його свідомості: «*...Ich wollte den Spiegel wegwerfen - und das konnte ich nicht, aber hier sahen mich die himmelblauen Augen meiner Schöpfung an und ihre Augen waren direkt auf mich gerichtet und drangen in mein Herz ein»* (E. T. A. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg.1990. S. 172). Як наслідок – душевне нездужання героя, розшарування особистості: «*...Es war ein schreckliches Gefühl, dass diese Figur ich war und mich umgibt und der Nebel umgibt mich ... <...> der Zustand endete normalerweise mit starken Brustschmerzen und tiefer Apathie, woraufhin es zu völliger Erschöpfung kam»* (E. T. A. Hoffmann: Das öde Haus : Hofenberg.1990. S 171). Такі «межові» моменти, викликані спогляданням у дзеркало, свідчать про руйнування цілісності людського «я», вони небезпечні тим, що можуть призвести до загибелі. На щастя, цієї долі Теодору вдається уникнути.

Подібна ідея дзеркальності як подвоєння світу простежується у повісті В. Ф. Одоевського «Сильфіда», в якій функцію дзеркала виконує ваза – лоно майбутньої ірреальної істоти. Головний герой повісті, Михайло Платонович, – ентузіаст, гнаний спліном, «нервовою хворобою», – прибуває до свого маєтку в пошуках свободи від туги, навіяної вищим світом. У бібліотеці померлого дядька він знайшов книги середньовічних містиків, через які «постигает тайны бытия <...> и любовь к стихийному духу» [57, с. 188]. Спілкування з Сильфідою дозволяє Михайлу Платоновичу «освободить в себе инстинктуальное чувство, отрастит крылья мысли, развернуть их во всю ширь и унести за грани видимого и конкретного», в світ синкретичного відчуття [51, с. 73]. У світі Саламандри «веет солнце, звучат

цветы, благоухают звуки» (5, с. 122), там «нет страдания: оно удел лишь несовершенного мира, – создание лишь существа несовершенного» (5, с. 122), у нього «на возвышенном троне восседает мысль человека» (5, с. 122).

Позбавлення «турботливим» оточенням Михайла Платоновича від можливості спілкуватися зі світом іншим, поетичним, вищим, робить його життя нещасним. Своє уявне «божевілля» герой трактує як вищу здатність: *«А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, – искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков...» (5, с. 125).*

У повісті В. Ф. Одоєвського «Косморама» функцій дзеркальності набуває скло іграшки-косморами, що служить своєрідною межею між реальним («тут») і чуттєвим («там»). Чуттєве в косморамі є паралельною дійсністю, в якій діють двійники справжніх героїв, про що свідчать слова доктора Біна: *«Мои мысли я должен передавать себе посредством сцепления мелочных обстоятельств жизни, посредством символов, тайных побуждений, темных намеков, которые я часто понимаю криво или которых вовсе не понимаю» (3, с. 203).* Дивний подарунок доктора Володимиру в дитинстві відкриває в ньому дар «все бачити»: *«С той минуты я [доктор Бин] невольно передал тебе чудную, счастливую и вместе бедственную способность; с той минуты в твоей душе растворилась дверь, которая всегда будет открываться для тебя неожиданно, против твоей воли, по законам, мне и здесь непостижимым...» (3, с. 203).* Ця дивовижна здатність бачити справжню сутність людей, їх помисли, їх минуле і майбутнє дана головному герою для того, щоб не робити помилок у майбутньому. Однак він не здатен протистояти долі, руйнуючи тим самим життя своїх коханих Софії та Елізи. Володимир керувався лише своїм коханням і не скористався своїм «даром». Вторгнення в світ графа-мерця, потойбічної істоти, незмінно призведе до руйнування світу героя. Але автор дає йому шанс в особі Софії, яка пожертвувала своїм життям заради Володимира. Вона теж «особлива», в

ній «голос всередині говорить», в ній є «схильність до містицизму», і водночас чистота помислів виділяє її з натовпу обивателів. Таким чином, поетика дзеркальності «Косморами» відображає уявлення романтиків про єдність елементів світу (реального та ірреального, раціонального і духовного), його цілісності.

У новелі «Золотий горнець» дзеркала виявляються сюжетотворчим елементом, поєднуючи воедино світ реальний та фантастичний. Металеве дзеркало (hellpolierten Metallspiegel) (7, с. 45) стає сполучною ланкою між філістерським світом Вероніки та Ансельмом, який потрапив до рук чарівника. Мета цього предмета, виготовленого в процесі містичного обряду – ввести в оману уразливого романтичного мрійника. Водночас воно стає атрибутом зла у творі, якому протистоїть Ліндгорст. Архіваріус також має своє кришталеве дзеркало, зроблене з промінів світла від його персня «die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel» (E. T. A. Hoffmann. Der Goldne Topf: Märchen aus der neuen Zeit http://originalbook.ru/wp-content/uploads/2015/08/Der-Goldne-Topf-E.T.A.-Hoffmann_de.jpg). Однак варто звернути увагу на різницю між цими атрибутами чарівництва. Якщо залізо тільки відбиває світло (належить чаклунці), то кришталі – конденсує його в собі (використовує Лінгорст).

У новелі «Повелитель бліх» дзеркало відіграє особливу роль: один з героїв – породження і одночасно ілюстрація двох «дзеркальних» аспектів: спотворення дзеркалом дійсності і «єдиномножинності світу» (термін М. В. Рон [Рон 2004]), що відображується в ньому. Натуралісти Левенгук та Сваммердам матеріалізували принцесу Гамахею, відобразивши її образ через мікроскоп. Вони «...trennte dieses Bild geschickt von der weißen Wand ... <...> ihr Bild schwebte frei in der Luft, als ob ein Blitz in das Glas [den Spiegel] flog, das in Tausende von Stücken zerbrach. Die Prinzessin stand lebendig und unversehrt vor uns» (E. T. A. Hoffman, Meister Floh: Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde: Ein skurriles Weihnachtsmärchen 1962: S. 371). Однак, використавши дзеркало і мікроскоп, майстри оживили не саму

принцесу, а лише її образ – відображення у дзеркалі. Цей дзеркальний «привид», який, безумовно, втратив свою ідентичність, повертається назад, відображується іще раз, спотворюючись двічі, і розбиває дзеркало. На довершення всього він роздроблює свою примарну цілісність. Така «роздроблена» природа образу пояснює появу дівчини одночасно в трьох особах: Аліна – двійник старої няні Перегрінуса Тиса, принцеса Гамагея і Дерт'є Ельвердінк – племінниця приборкувача бліх. Перед нами вже не двоїстий, а потрійний образ, що втілюється в різних персонажах. І це закономірно для породження відображень і розбитого дзеркала: *«Was, unterbrach Peregrinus Dertier Elverdink, was sagst du, mein lieber Freund? Bin ich die Tochter eines mächtigen Königs? Bin ich eine Prinzessin? Aber ich bin deine Alina, die dich bis zum Wahnsinn lieben wird, wenn du es bist - aber was ist es mit mir? <...> Sie haben es schon lange gehabt; Ich habe mit ihr gesprochen»* (E. T. A. Hoffman, Meister Floh: Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde: Ein skurriles Weihnachtsmärchen 1962: S. 415).

«Eine so nette, süße Frau, <...> Gamakheya, - sie sprach weiter wie eine Somnambulin, - <...> Ja, ich erinnere mich an mich in Famagusta! - Ich war in der Tat eine wunderbare Tulpe...» (E. T. A. Hoffman, Meister Floh: Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde: Ein skurriles Weihnachtsmärchen 1962: S. 415).

Важливу роль в новелі Е. Т. А. Гофмана «Пригоди в новорічну ніч» відіграє часовий аспект: у багатьох культурах новорічна ніч, так само як і різдвяна, – особливий час, чарівний та містичний, коли темні сили стають особливо могутніми. Невипадково дзеркало саме в такий момент «виконує роль межі, що маркує вхід у потойбіччя» [25, с. 121]. Щоразу, коли головний герой залишається наодинці із дзеркалом, починаються марення (*«Wie in dunklen Tiefen von Spiegelglas schwebt ein nebliges Bild ... <...> in einem seltsamen magischen Flimmern, die Züge einer schönen Frau tauchten deutlicher auf ... Ich erkannte Julia»* (E. T. A. Hoffman. Die Abenteuer der Silvesternacht. 1990в: S. 74). А у фіналі новели містичне та реальне остаточно змішуються:

«*Was ist es, wer schaut mich aus dem Spiegel an? Bin ich es wirklich? Oh, Julia ... Julia ... Himmlisches Bild ... Höllengeist ... Freude und Qual, Sehnsucht und Verzweiflung ...*» (Е. Т. А. Hoffman. Die Abenteuer der Silvesternacht. 1990в: S.94). Таким чином дзеркало стає атрибутом надприродного, з одного боку, воно може подарувати бажане та водночас погубити. Символічним є момент, коли Джульєтта намагається умовити Еразма подарувати їй своє відображення, адже вони стоять «*gegen einen großen schönen Spiegel an der Wand hängen*» (Е. Т. А. Hoffman. Die Abenteuer der Silvesternacht. 1990в: S.84), в глибині якого закохані ніжно обіймають одне одного. Це оманливе, але таке прекрасне пророцтво майбутнього щастя і вічного блаженства обертається для героя втратою свого відображення, а відповідно і свого «я». Хоча ми знаємо, що Джульєтта, Дапертутто і сам Еразм неодноразово наполягають на тому, що відображення – це лише ілюзія «я» («*Sogar die gespenstische Illusion deines „Ich“, die im Spiegel flackert, will mich nicht anstelle von dir geben*» (Е. Т. А. Hoffman. Die Abenteuer der Silvesternacht. 1990в: S. 85). «*Der Verlust ist nicht zu groß, denn jede Reflexion ist nur eine Illusion*» (Е. Т. А. Hoffman. Die Abenteuer der Silvesternacht. 1990в: S. 88) Однак в реальному світі всі від нього відвертаються.

Отже використання символу дзеркала як «порталу», за допомогою якого можна не тільки спостерігати на відстані, але і здійснювати своєрідні переміщення в просторі, стає наскрізним для гофманівської творчості.

За дзеркальним принципом вибудовує сюжет повісті «Саламнадра» В. Ф. Одоєвський. Двічі в ній з'являється символ дзеркала. Перший раз, коли фінський хлопчик Якко приїжджає до Петербурга: «*Особенно поразило его небольшое зеркало в простенке. Якко сначала обрадовался, увидев финна, но потом испугался, отбежал и спрятался в угол*» (5, с. 153–154). Він – дитина природи, незіпсований цивілізацією. Страх перед своїм відображенням, на думку Н. П. Іванової, – це страх перед невідомим, яке чекає на героя в новому світі, в новій його якості, страх втратити свою ідентичність [22, с. 6]. Але в ході сюжету ситуація змінюється, і другий погляд в дзеркало вже Якко-

граф, викликає нові почуття: «...в смущении подошел к небольшому круглому зеркалу, висевшему в лаборатории, и в нем, вместо себя увидел изрытое морщинами лицо, седые волосы, – словом, старого графа» (5, с. 216). Збентеження, викликане «новим» відображенням, свідчить не про страх втратити своє «я», а про боязнь того, що розкриється його жахливий злочин і обман. Дзеркало, таким чином, є інструментом, який констатує зміни, що відбулися з героєм. Воно виявляється межею і водночас сполучною ланкою кожного нового етапу життя фіна: дитинство (єднання з природою) – юність (навчання за кордоном) – зрілість (життя в Петербурзі, яке призвело до морального падіння героя).

Крім того, В. Ф. Одоевський вибудовує композицію повісті за дзеркальним принципом: її герої (Ельса і Якко) одночасно співіснують в двох світах – реальному та ірреальному, що дозволяє автору розкрити їх двоїсту сутність. Так, Ельса постає в образі стихійного духу вогню – Саламандри – і водночас простою фінської дівчиною. Вона наділена здатністю бачити майбутнє і змінювати дійсність: «*Нет ничего... невозможного... для воли человека... стоит только пожелать...*» (5, с. 216). Друг Ельси – Якко – розумний і освічений сподвижник Петра I, зрадивши духу предків, на певному етапі свого життя стає алхіміком, одержимим ідеєю збагачення. Перевтілення фіна в графа, підказане і здійснене Ельсою-Саламандрою, знаменує розрив Якко зі світом природи і остаточне моральне падіння героя. Сентиментальна ідея протиставлення світу природи (Ельси і Якко) і цивілізації (Петербурга) по-новому осмислена в творчості В. Ф. Одоевського. Вона має витоки з шеллінгіанського принципу паралельного співіснування цивілізації (реального, раціонального світу) і природи (ідеального, ірраціонального світу), що не допускають перетину або змішування. Порушення межі призводить до моральної, а потім і фізичної смерті героя та його близьких.

Аналізуючи містицизм героїв В. Ф. Одоевського, М. А. Тур'ян протиставляє «ірраціональну» містику Ельси «раціональній» містиці Якко

[57, с. 196], як добре та зле начала. «Ірраціональна» здібність Ельси, побудована на «інстинктуальному, надчуттєвому пізнанні речей та явищ» [57, с. 196], яка природно втілюється через благі наміри допомогти співвітчизникам. А «раціональний» містицизм «графа»-Якко, який не вірить у диво, – надбаний, руйнівний, його рушіями є прагнення до збагачення та «утвердження своєї людської та національної гідності» [57, с. 196].

Таким чином, В. Ф. Одоевський продовжує ідеї Е. Т. А. Гофмана та німецьких романтиків, які наполягали на перевазі чуттєвого над раціональним, ідеального над матеріальним.

Окремо слід приділити увагу мотиву погляду і очей, оскільки семантично очі пов'язані з дзеркалом. Загальновідомою фразою є «очі – дзеркало душі людини». Романтики велику увагу приділяють в портретній характеристиці саме очам і погляду, який є в їх трактуванні віддзеркаленням внутрішнього світу героя, його сутності. Л. О. Софронова стверджує, що «розпізнавання та інтерпретація представників «іншого» світу» як в народних оповіданнях про надприродне, так і в літературі «відбувається за допомогою зору та слуху, рідше дотику, нюху» [54, с. 101]. Не завжди за зовнішнім виглядом можна ідентифікувати демона, а за очима, поглядом – так.

Фауст, герой «Російських ночей» В. Ф. Одоевського, читаючи рукопис своїх приятелів, знаходить в ньому безліч питань, пов'язаних з очима: *«...отчего все тело может выдержать прикосновение грубого вещества, кроме глаза? отчего, в минуту грусти, невольно склоняются взоры? отчего глаз, всегда одинаковый, всегда по наружности неизменный, служит выражением всех сокровеннейших степеней человеческого чувства и дает характер всей физиономии? Словом: что такое выражение глаз?»* (4, с. 50). Ці питання водночас є і відповідями. Очі безпосередньо визначають сутність людини.

Погляд Варфоломія, героя повісті В. П. Титова «Самотній будиночок на Васильївському», розкриває в ньому потойбічну сутність. Він *«одним*

взглядом обезоруживал» (6, с. 33), мав «неодолимое действие» (6, с. 34), «пресекал все набожные помыслы и, как рана, оставался врезанным в душу» (6, с. 35). Його очі автор називає «бесстыдными» (6, с. 39), оскільки Варфоломій за всяку ціну прагне спокусити безневинну дівчину, непокора і протидія якої змушує його очі «светиться как уголья» (6, с. 48), а втративши дар переконання, він випромінює «две струны огня» з очей, оживляючи покійну матір Віри (6, с. 49–50), розкриваючи і перед нею свою справжню сутність.

Цей погляд такий самий, як і в графа – чоловіка Елізи з повісті В. Ф. Одоевського «Косморама», якого автор прямо називає гостем із потойбіччя: «из глаз земляного цвета капали огненные слезы, проникали весь состав мертвеца и оживляли один член за другим...» (3, с. 225).

Одним із способів диференціації демонічних образів М. Я. Вайскопф називає «сліпоту», яка виконує функцію знака неповної модальності, знака позбавлення, відсутності [8, с. 115]. Так, у повісті «Пісочна людина» герой закохується в механічну ляльку Олімпію. Натанаель сліпий до того, що помічають його друзі: «*Sie konnte als Schönheit betrachtet werden, wenn ihr Blick nicht so leblos war. In ihrem Spiel, in ihrem Gesang ist der unangenehm korrekte, seelenlose Takt der Gesangsmaschine spürbar. Wir fühlten uns unwohl bei der Anwesenheit dieser Olympia und wir wollten wirklich nichts mit ihr zu tun haben, alles schien uns, dass sie sich nur wie eine lebende Kreatur benahm*» (Е. Т. А Hoffman. Kreisleriana 1989 S. 32-36). Олімпія – ніщо інше як порожнеча, відсутність в ній особистості робить її відображенням Натанаеля. Вона – його жаданий і недосяжний двійник у жіночій подобі. «*Olympia saß wie immer an einem kleinen Tisch, die Hände auf ihn gedrückt und die Finger gekreuzt. Erst dann sah Nathanael ihre wunderschöne Schönheit. Seine Augen allein wirkten seltsam still und tot ...*» (Е. Т. А Hoffman. Kreisleriana 1989 S.118). Її викриття через «загибель» – це водночас і викриття Натанаеля, усвідомлення механічної природи тіла загалом, що приводить до трагічного фіналу. У хлопця залишається сумнів щодо всіх людей, який посилює його

хворобливий стан: а що як вони усі – автомати? І вже кохана Клара видається йому автоматом. Натанаель загинув, а Коппола – уособлення пісочної людини – продовжує ходити світом, нав'язуючи людям свої окуляри, а з ними і новий механістичний погляд на людину і суспільство.

Таким чином, семантика ока і погляду виявляється тісно пов'язаною з опозицією «бачити» (погляд) – «не бачити» (сліпота, незрячий погляд), а ця міфологічна опозиція «завжди має значенням “життя (живе) – смерть (мертве)”» [27, с. 334].

Звернення любомудрів до дзеркальної символіки розширювало можливості втілення ідеї «двосвіття» на різних рівнях організації художнього твору. Серед двох можливих напрямків втілення цієї ідеї в межах поетичної організації романтичного тексту («народний» і «філософсько-літературний») любомудри обирають другий, орієнтований більшою мірою на традицію німецького романтизму (детально про це див.: [22]). Так, у творах В. Ф. Одоевського, В. П. Тітова, як і в Е. Т. А. Гофмана, раціональне та ірраціональне – це паралельно співіснуючі начала, порушення кордонів яких неприпустиме. Крім того, романтики одні із перших звернули увагу на «іманентність речі», вони намагалися подолати межі реальності, піднятися над нею та наблизити її до ідеалу за допомогою фантазії, синтезу світу реального та світу вигаданого. Тому не дивно, що із посиленням уваги романтиків до світу предметного та світу фантазій, образ дзеркала як сполучної ланки між цими двома світами використовується усе частіше.

3.2. Традиції готичної літератури в творах Е. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевського та В. П. Тітова

На межі XVIII – XIX століть в західноєвропейській літературі з'являється роман «жахів і таємниць», характерною рисою якого стала тематика та філософія «світового зла». Появу такої літератури

В. М. Жирмунський та Н. О. Сигал пояснюють початком загострення у цей період соціальних протиріч, передчуттям кризи та краху старого світу, що набував ірраціональних, містифікованих форм. Не випадково саме в такий час виникає велика кількість таємних містичних товариств та сект (детальніше про це див.: [20, с. 398]).

Створюючись спочатку як розважальна література (за словами Н. Я. Берковського, «несерйозно», «як гра відчуттями», «жахи заради жахів» [3, с. 130].), готичний роман згодом набуває значущості в «надрах романтизму». Його особливостями є зображення надприродного, загадкового, похмурого. Сюжети, як правило, засновані на таємничих злочинах, герої позначені нещасною долею та демонізмом [32, с. 79].

Яскравими зразками західноєвропейської готики, які заклали основу сюжетних і образних колізій, прийнято вважати твори Анни Радкліф («Удольфські таємниці»), Меттью Льюїса («Чернець»), Мері Шеллі («Франкенштейн, або Сучасний Прометей»), Горація Уолпола («Замок Отранто»), Жака Казота («Закоханий диявол»), Вільяма Бекфорда («Ватек») та інші.

О. В. Матвієнко «трьома китами» готичної літератури називає таємницю, страх і непізнаваність світу, які дозволяють їй органічно вливатися в інші художні системи і збагачувати їх. Традиція літературної готики, як зазначає дослідниця, привносить в літературу елемент «напруженого очікування», типаж вселенського лиходія, тему злочину і відплати, а також відроджує інтерес до нечистої сили, снів і видінь, теми смерті, потойбічного буття, померлих і привидів тощо [38, с. 129]. У готичній літературі, існували певні непорозуміння, через які народжується зло, але в підсумку вони змінювалися перемогою розуму, права, та справедливості. У романтичній літературі, на думку Н. Я. Берковського, «це зло входить в світ незрозумілими шляхами, тому мотив зла стає неможливо вловити» [3, с. 144–145]. Отже, зло, яке раніше виявлялося «в абсолютно конкретних, розумно

збагнених формах <...> тепер знайшло таємниче безособовий, стихійний, надлюдський характер» [47, с. 29].

Досліджуючи проблему готичного роману, ми помічаємо, що західноєвропейська літературна традиція активно розвиває його, транслуючи окремі мотиви в романтичні твори. Тим часом як в російській літературі, спостерігається лише певне «зближення з темами і проблематикою готичного роману» [10, с. 351], а жанр як такий не сформувався. Цим кроком В. Е. Вацуро називає ливонські повісті О. О. Бестужева-Марлинського «Замок Венден» (1821), «Замок Нейгауза» (1823), «Ревельський турнір» (1824), «Кров за кров» (1825), більш пізні оповідання «Латник» (1832), а також «Казки про скарби» О. М. Сомова та ін.

Найяскравіше жанрові елементи готичної літератури відобразилися в романі Е. Т. А. Гофмана «Еліксири санати». Однак окремі риси можна знайти і в повістяхлюбомудрів В. Ф. Одоєвського «Косморама», «Насмішка мерця», В. П. Титова «Самотній будиночок на Василівському» та інші. Основними темами і мотивами, що відсилають нас до готичного роману в романтичній творчості, В. Е. Вацуро називає, перш за все, мотиви таємного суду, інцесту, підземелля, зустрічей з розбійниками. Крім того, про вплив готики свідчать елементи фантастики, нагромадження жахів, мелодраматизм сюжетних ситуацій і діалогів, а також обов'язкова «бутафорія середньовічних замків» [10, с. 352–354]. Таким чином, основні елементи готики проникають в романтичну традицію, і відбувається накладення готичної поетики на ідею романтичного героя і конфлікту. Такий інтерес романтиків до «готичної» літератури пояснюється, перш за все, їх глибоко трагічним світовідчуттям, яке рухається, за словами В. І. Сахарова, «поистине космическим чувством мирового раскола, хаоса, рокового неблагополучия» [52, с. 67].

У зв'язку з цим наше завдання може бути визначене як аналіз поетичної специфіки і місця готичних мотивів в названих творах романтиків.

Звернення німецькими романтиками до містики, готичної літератури (її риси найяскравіше простежуються у творчості Е. Т. А. Гофмана), естетика

якої безпосередньо пов'язана з образом смерті, страхом та навіть жахом, можна пояснити, перш за все, насолодою, яку відчуває людина, стикаючись із подібними картинами. Саме почуття страху штовхає людину до глибоких роздумів, відкриває шлях до філософії і релігії. Незнання, очікування і невизначеність стають основою страху, але водночас вони манять людину, породжуючи в уяві фантастичні картини. У більшості випадків фантастика своїм корінням сягає міфо-фольклорної традиції та вуалюється в готичній оповіді у форму переказів і забобонів.

Задум роману Е. Т. А. Гофмана «Еліксири сатани» виник під час його перебування в Бамберзі, у католицькому місті, пронизаному духом готики. Саме тут автор відвідує капуцинський монастир і спілкується з братом Кирилом, який розповів автору про своє минуле; зустрічається з докторами-психіатрами, які познайомили його зі своїми «цікавими» пацієнтами. Крім того, сюжет роману М. Г. Льюїса «Ченець» довершує ідею створення роману.

Головна тема твору – проблема духовного потьмарення особистості, боротьба добра і зла як у зовнішньому світі, так і в душі людини. На думку Г. Виткоп-Менардо, новаторством Е. Т. А. Гофмана у творі є те, що він розкриває цю тему в межах фантастичного сюжету, шляхом створення багатьох неординарних ситуацій і подій [13, с. 153]. Так, на початку свого служіння Богу брат Медард дізнається від брата Кирила про таємницю, яку стійко охороняють служителі капуцинського монастиря: *«...der Feind des Menschen, der ging, ließ einige seiner Flaschen im dichten Gras und St. Anthony hob sie hastig auf und trug sie zu seiner Höhle, damit ein in der Wildnis verlorener Mann, der eine Flasche gefunden hatte, nicht versehentlich einen schrecklichen Drink probierte, den wir von St. Antonia ist eine dieser Elixierflaschen»* (Hoffman. Die Elixiere des Teufels. 1815. S. 23). Такий «страшний дар», що зберігається на території святого, намоленого, гармонійного місця, закладає сім'я сумніву у душу віруючої людини та обов'язково стане причиною великого горя.

Читача мимоволі пронизує жах при описі багатьох створених Е. Т. А. Гофманом персонажів. Наприклад, у привида, який являється Медарду уві сні, «*Wahnsinn brannte in meinen Augen*» (Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Der Fantasiestücke in Callot's Manier*. Berlin: Duncker und Humblot 1815. S. 816). Постійно зустрічається образ «суворого Незнайомця», побачивши якого ціпенів Медард, не може залишити байдужим не тільки головного героя, але і жодного читача. Медарду постійно ввижається, що у нього на очах відбуваються неймовірні події, він готовий вірити всьому, що посилає йому його буйна уява. Сумуючи за своєю батьківщиною, герой усвідомлює величезну прірву, яка навіки розділила його з рідними місцями. Ці сумніви, наповнюючи душу Медарада, змінюються «невиліковними муками». Він відчував невимовну гіркоту через самотність, незважаючи на натовп, що його оточував. Ідучи до Риму за наказом настоятеля монастиря, Медард планує втілити свої егоїстичні плани. На своєму шляху він зраджує вірі, перетворюється на злочинця, вбивцю, стаючи примарою, що тікає від самого себе та своїх страхів.

Тема смерті, яка є актуальною для готичного жанру, неодноразово постає у романі. Так, зі смерті батька, винного у якомусь таємничому смертному гріху, починається життя Франциска. Під знаком спокути батьківських гріхів виховується і приймає сан уже брат Медард, поховавши мирське життя разом із світським іменем. Таким чином, «помирає» світле і чисте дитя – Франциск, а у світ приходить грішник – Медард, який потім і сам нестиме смерть. Тісно пов'язаний зі смертю в «Еліксирах сатани» мотив фатуму: «*Das Leben stand vor mir wie ein düsterer, undurchdringlicher Fels, und ich, das Exil, hatte keine andere Wahl, als mich dem Willen der unvermeidlichen Strömung zu ergeben. Alle Fäden, die mich einst an bestimmte Lebensumstände gebunden hatten, brachen, und ich hatte nichts zu suchen, es gab keinen Ort, an dem ich Unterstützung finden konnte!*» (Hoffmann, E. T. A. *Die Elixiere des Teufels*: 1992. с.44). Герой вважав, що його доля визначена і невідворотність подій керує усім людством.

Особливого значення в структурі роману набуває «Пергамент», який проливає світло на таємниці, навколо яких вибудовується сюжет твору, зокрема народження Медарда. Це документ, який являє собою записи Художника про походження цілого роду, що ведеться від герцога Камілло П. Під час створення ікони святої Розалії для монастиря Франческо перший із свого роду стикається з еліксиром диявола. Малюючи заради заробітку, один з його друзів «прикидається» лікарем, пропонуючи чарівний напій, що надає сили та наснаги. Саме тут виникає ідея картини, що «ожила», вона втілює не тільки мотив двійництва, а й синтез мистецтв, що, на думку Р. Шмідта, було дуже важливо для гофманівського світорозуміння [69, с. 13]. На іконі з'являються зображення поза волею митця, неначе якась сила керує ним. Франческо мерещиться Венера, з якої він хотів написати святу. Однак достеменно неможливо визначити, чи то були галюцинації чи то реально існуючий персонаж [68, с. 74]. Адже потім в кімнаті з'являється неймовірно красива жінка, яку Художник щойно намалював. Отже картина неначе виконує функцію входу у потойбіччя, але митець опиняється на межі світів через еліксир сатани, за що обов'язково поплатиться.

Мотив фатуму дозволяв вводити до літературного простору «чортівню» [41, с. 8]. У «готичній» моделі світу усім заправляв диявол, головною метою якого було погубити людину. Тут усе трималось на повній незбагненності подій, які видаються чиймсь власним бажанням, антропоморфним та вередливим. Така непоясненість вибору створила відчуття злого свідомого акту з боку долі, а не простої гри випадку. Тому, як вважає О. О. Нечаєва, якщо в «готичних» романах диявол відкрито не з'являвся, то усі дії в них, тим не менше, розгорталися у просторі «чортівні», їх пронизувала субстанція цілеспрямованого сконцентрованого зла, «причини та способи якого хоч і отримували наприкінці натягнуте раціональне пояснення, проте, фатальна спрямованість та сама природа залишалися непоясненими. Воля диявола була розлита в світі, та людина була лише іграшкою цієї волі та сил» [41, с. 8].

Подібні до гофманівських описів можна знайти в сценах творів В. Ф. Одоевського. Так, в повісті «Косморама» граф, чоловік Елізи, в яку закоханий Володимир, постає із мертвих на третій день після свого поховання, щоб «спастися» дітей своїх та помститися дружині за кохання до іншого. Це повернення граф купив страшною ціною, адже усі сили зла, саме пекло, йому допомагають. Однак вороття із потойбіччя «витає» з пам'яті інформацію, яку отримав мрець у пеклі, він пам'ятає лише те, що відбувалося до його смерті. Закохані повинні приховувати свої почуття, адже, граф – дитя пекла, всесвітнє зло, усі етапи життя якого супроводжують чудовиська: *«гнусное чудовище между ним и его наставником – одному нашептывает, другому толкует мысли себялюбия, безверия, жестокосердия, гордости»* (З, с. 223). Усі його думки, вчинки, емоції і навіть кожне слово мали образ чудовиська. У відносинах із жінками він *«ласкает одну за другою и смеется вместе с своим чудовищем»* (З, с. 224), дружину свою, Елізу, використовує як засіб досягнення своєї мети, *«он принуждает ее принимать участие в черных, тайных делах своих, он грозит ей всеми ужасами, которые только может изобрести воображение»* (З, с. 224).

Незважаючи на усі застороги, зокрема здатність Володимира «бачити усе наперед», молоді люди не мають сили відмовити від своїх почуттів, що призводить до загибелі Елізи та її дітей: *«он [муж] схватил нас обоих за руки... его лицо покривилось... щеки побагровели... глаза засветились... он молча устремил их на нас... Мне показалось, что огненный кровавый луч исходит из них... синеватое пламя побежало по всем членам мертвеца... <...> Платье Элизы загорелось...»* (З, с. 238).

В оповіданні «Насмішка мерця» В. Ф. Одоевський зображує апокаліптичну картину повіні у Санкт-Петербурзі, на тлі якої розгортаються драматичні події, пов'язані з минулим героїні: вона відмовила у коханні молодому хлопцю, через що той загинув. Бал, світський захід, на який збиралася потрапити дівчина, раптово перетворюється на «бал стихії». Тепер не вона грає почуттями юнака, а він, мрець у труні, сміється над її

безпорадністю потопельниці: *«мертвый пришел посетить живых и пригласит их на свое пишество... <...> ...они одни посредине бунтующей стихии: она и мертвец, мертвец и она»* (4, с. 85).

Усім подіям автор дає подвійну, амбівалентну оцінку, спершу спростовує усе, що трапилося, переляком, посилаючись на погане самопочуття княгині, втрату нею свідомості. А потім переконує читача у зворотному, наголошуючи, що побачене жінкою – правда, адже в ній на деякий час відкрилася можливість *«видеть особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека»* (4, с. 86). Таким чином, В. Ф. Одоєвський знімає реалістичне пояснення подій, надаючи подіям містичного забарвлення.

Іще один готичний мотив, що проникає в російську літературу через німецьку – мотив «білої жінки», до якого вдається Е. Т. А. Гофман в декількох своїх творах. У новелі «Історія з привидами» (1819) мотив «білої жінки» складає смисловий центр твору. Про «білу даму» дочкам полковника фон П. часто розповідає садівник. Молодша, Адельгунда, вирішила з'явитися перед подругами в образі «білої дами» в день свого народження. Дівчина накинула на себе білий шалик і повела гостей до руїн у кінці саду.

Коли вона наблизилася до наполовину зруйнованого склепу, то зупинилася і втратила свідомість. Все це сталося, коли годинник пробив дев'ять: *«Am Ende erlangt sie das Bewusstsein wieder und erzählt, dass, sobald sie sich dem Bogen näherte, eine durchsichtige Gestalt vor ihr wuchs, als wäre sie von Nebel eingehüllt, und streckte ihre Hand nach ihr aus»* (Е. Т. А. Hoffmann. Die Serapionsbrüder. Eine Spukgeschichte. Gesammelte Erzählungen und Märchen. URL: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann E. T. A./Erzählungen, Märchen und Schriften](http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann%20E.%20T.%20A./Erz%C3%A4hlungen,%20M%C3%A4rchen%20und%20Schriften) (дата звернення 15.11.2019). У всі наступні вечори рівно о дев'ятій годині перед дівчинкою з'являлася «біла дама». Адельгунда сама перетворилася на «примару», стала тихо і повільно рухатися, її обличчя вкрила смертельна блідість як відбиток білого кольору привида. Дівчинку

починають вважати божевільною, тому що, насправді, ніхто не бачив «білої дами».

Кульмінацією новели стає епізод, коли родичі, скориставшись порадою лікаря, перевели годинники на годину назад, щоб таким чином продемонструвати надуманість страхів дівчини. Але привид з'явився о 8:00. Всі присутні намагалися заспокоїти дівчинку і довести, що нікого немає. Тільки Адельгунда бачить простягнуту білу руку, *«Er nimmt einen kleinen Teller von dem, was auf dem Tisch passiert ist, streckt ihn irgendwo in die Leere, spreizt die Finger - und der Teller schwebt langsam im Kreis an allen Anwesenden vorbei und fällt dann leise auf den Tisch»* (Е. Т. А. Hoffmann. Die Serapionsbrüder. Eine Spukgeschichte. Gesammelte Erzählungen und Märchen. URL: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann E. T. A./Erzählungen, Märchen und Schriften](http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann%20E.%20T.%20A./Erz%C3%A4hlungen,%20M%C3%A4rchen%20und%20Schriften) (дата звернення 15.11.2019). Розв'язка була несподіваною для всіх, хто не вірив в існування «білої жінки»: полковник вирушив у похід і загинув, його дружина захворіла і померла, старша сестра уявила себе примарою і стала ховатися від людей. А сама Адельгунда ж після цього позбулася від примари.

«Біла дама» з розповідей старого садівника зруйнувала лад в сім'ї полковника фон П. Привид з переказів виступає тут в своїй традиційній ролі: віщує смерть. Адельгунда – винуватиця появи «білої дами» – фізично і психологічно відчуває її присутність. При цьому дівчинка підкорюється своїй долі, спокійно сприймаючи щоденні зустрічі з привидом. Її близькі – батько, мати, сестра – виявляються покараними через своє невір'я в існування примари. Для них стала несподіванкою поява фізичної іпостасі «білої дами».

В новелі Е. Т. А. Гофмана «Епізод з життя трьох друзів» (1818) мотив «білої жінки» використовується в трансформованому варіанті. Олександр, який переселився в будинок померлої тітоньки, вночі побачив «довгу білу фігуру»: *«Dann ergriff der tiefste Schrecken mein ganzes Wesen - und ich verlor meine Gefühle»* (Е. Т. А. Hoffmann. Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=1wtAWa0NFzgC&dq=Ein%20Frag>

ment%20aus%20dem%20Leben%20dreier%20Freunde&hl=uk&source=gbs_book_other_versions). Знайомого ланцюжка подій тут немає: результатом потрясіння не стає божевілья або смерть. Назавжди розлучитися з приви́дом герою допомагає майбутній тесть. З'ясувавши причину появи примари, він призначає вінчання на день, коли не відбулося весілля тітоньки. *«Als der Pastor die Worte des Segens sagte, blitzte plötzlich ein leises, ungewöhnlich angenehmes Rascheln im Raum auf ... alle Anwesenden fühlten sich nach einstimmiger Erinnerung wie eine seltsame, unerklärliche Befriedigung, die sich durch alle unsere Körper zog ...»* (E. T. A. Hoffmann Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde. In: Die Serapionsbrüder.

URL: https://books.google.com.ua/books?id=1wtAWa0NFzgC&dq=Ein%20Fragment%20aus%20dem%20Leben%20dreier%20Freunde&hl=uk&source=gbs_book_other_versions). З тих пір «біла фігура» примари знаходить заспокоєння і більше не повертається.

У новелі Е. Т. А. Гофмана «Пригоди в новорічну ніч» (1815) жінка в «білому одязі» з'являється в один з кульмінаційних моментів. У той час, коли Еразмус Шпікер готувався написати своє ім'я під черговим зобов'язанням, *«da ging die Tür auf, eine weiße Gestalt trat herein, die gespenstisch starren Augen auf Erasmus gerichtet»* (E. T. A. Hoffmann Die Abenteuer der Sylvester-Nacht. URL: <http://originalbook.ru/die-abenteuer-der-silvester-nacht-e-t-a-hoffmann-deutsch>). Це була дружина Шпікера, яка просить не підписувати договір, чим рятує себе і сина. Отже її образ виконав основну функцію «білої жінки» – попередити про небезпеку.

У найпізнішій з новел цього циклу Е. Т. А. Гофмана – «Маркіза де ла Півардьер» (1821) – мотив «білої жінки» представлений у трансформованому вигляді. Роль приви́да тут виконує чоловік, маркіз.

Маркізу де ла Півардьер і її духівника пов'язували в молодості ніжні почуття, а їх зустріч через двадцять років стає приводом для обвинувачень у смерті маркіза. Дух вбитого став з'являтися в різних місцях *«in Form eines weißen Geistes»* (E. T. A. Hoffmann: Die Marquise de la Pivardiere. Berlin. 1896.

URL <https://ru.scribd.com/document/395751818/Das-Neue-Abenteuer-491-E-T-a-Hoffmann-Die-Marquise-de-La-Pivardiere>). Найбільші старання у пошуках слідів злочину проявляє суддівський чиновник Боннет, намагаючись виявити зарите тіло біля замку. Однак згодом був знайдений без свідомості неподалік. Як і Адельгунда з новели «Історія з привидами», Боннет розповідає оточуючим про зустріч із привидами, але його сприймають як божевільного: *«Er zitterte, wartete ständig auf einen weißen Geist und lag bewusstlos da»*

(Е. Т. А. Hoffmann. Eine Spukgeschichte. Е.Т.А. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden, Band 3, Berlin 1963, S. 403-411.). Поява маркіза «в довгому білому вбранні», який до того ж заговорив з ним «страшним голосом», настільки вразила Боннет, що він *«konnte sich nicht erholen, gefährlich krank und starb fast verrückt»* (Е. Т. А. Hoffmann. Eine Spukgeschichte. 1959. S. 119). Хід подій, пов'язаних з появою «білого привида», відбувається у тій же послідовності, що і з «білою жінкою»: спочатку Боннет не вірить чуткам про «білого привида», який бродить по Нербонському замку, потім після пережитого жаху від зустрічі з ним впадає у безпам'ятство, як наслідок – хвороба і смерть. Більш того, з'ясовується, що маркіза насправді не вбивали, він зник з власної волі, а дізнавшись про звинувачення дружини та Шаро, повертається. Таким чином Е. Т. А. Гофман дає реальне пояснення зустрічі маркіза з суддівським чиновником.

Мотив «білої жінки» своєрідно осмислюється в оповіданні В. Ф. Одоевського «Орлахська селянка», написаного в 1838 році. Події, про які розповідають на світському заході, відбуваються в Німеччині, головна героїня – проста двадцятилітня дівчина Енхен Громбах, якій стала являтися *«женицина в серватом платье»* (5, с. 132) і просила зламати будинок її сім'ї. Мотив «сірої жінки» (в російському варіанті) традиційно поєднується із мотивом «проклятого» місця. У межах невеликого твору автор символічно, тринадцять разів, згадує образ «сірої жінки», перш ніж герої виконують її прохання. Перед знесенням «проклятої» будівлі привид змінює свій образ:

жінка з'являється вже *«не в сером платье, но под белым длинным покрывалом»* (5, с. 137). Вона розповідає Енхен свою історію про коханого чоловіка, який втілював усе земне зло. Убивши своїх двох дітей, дружину та замурувавши їх прах в стінах будинку, «чорний» пов'язав сім'ю із собою *«неразрывными узами»* (5, с. 137). Цей зв'язок могла розірвати тільки орлахська селянка, проста, чиста, добра дівчина, яку примара називала сестрою, адже народилися вони в один день (але із різницею у 400 років) та мали однакове ім'я – Анна.

Привертає увагу колористика фантастичних персонажів, зокрема чоловік примари, називається «чорним»: він з'явився Енхен як *«мужчина в черном платье»* (5, с. 133). І надалі його називатимуть не по імені, а за ознакою, підкреслюючи справжню внутрішню сутність: *«чорний говорив», «чорний доглядав», «чорний приєднує», «чорний приходив», «страждання від чорного», «чорний наблизився»* та ін. Відсутність імені у персонажа відсилає нас до давньої системи табу, коли зло не можна було називати своїм іменем. Про демонічне походження *«чорного»* свідчить його здатність перетілюватися в образи *«чорної кішки», «чорного собаки», «чорного птаха»*.

Через міцний зв'язок із чоловіком оповідач називає його дружину «сірою» (вона носить сірувате, неначе забруднене плаття), проте після звільнення від влади «чорного» (свого роду очищення) душа стає «білою». Автор підкреслює таким чином чистоту та невинність жінки у минулому, а у теперішньому – набуття нею охоронної функції.

На розважальний характер оповіді вказує її обговорення в колі слухачів. Так, граф Валкірін – оповідач – постійно підкреслює її достовірність, а князь Звенський наголошує на тому, що *«рассказы Энхен, видимо, почерпнуты из немецких сказок, в которых белые и черные привидения играют большую роль»* (5, с. 139). Хтось із ділових людей взагалі вийшов із кімнати на самому початку розповіді, не бажаючи витратити свій час. Отже, ми бачимо, що В. Ф. Одоєвський не просто відтворив готичні

образи, мотиви, а, граючись із читачем, й навіть кулуарну атмосферу, в якій зароджувався готичний жанр.

Отже, поширений у Німеччині переказ про привида, «білу жінку» запозичується та переосмислюється у творах російських романтиків. Своєрідним провідником у цьому процесі є творчість Е. Т. А. Гофмана, який плідно використовує цей образ та пов'язані з ним мотиви. Так, на відміну від традиційної інтерпретації, в російській літературі «біла жінка» виконує охоронну функцію, зазвичай захищаючи героїв (пор. у «Вечорі на Кавказьких водах в 1824 році» О. О. Бестужев-Марлінський зображує «білу жінку», яка рятує кірасирського поручика від польських панів).

Висновки до розділу 3

Як закономірний результат двосвітовості, романтична фантастика породила широку символіку, що сягає своїм корінням міфо-фольклорної традиції. Романтики одні із перших звернули увагу на «іманентність речі», вони намагалися подолати межі реальності, піднятися над нею та наблизити її до ідеалу за допомогою фантазії, синтезу реального та вигаданого світів. Тому закономірним є посилення уваги романтиків до світу предметного та світу фантазій, де символ дзеркала виконує функцію сполучної ланки між цими двома світами. У поетичній системі символіка дзеркальності проникає на всі структурні рівні художнього тексту, підтримуючи таким чином ідеї, закладені в романтичній філософії та естетиці. Серед двох можливих напрямків втілення цієї ідеї в межах поетичної організації романтичного тексту («народний» і «філософсько-літературний») любомудри обирають другий, орієнтований більшою мірою на традицію німецького романтизму. Так, у творах В. Ф. Одоєвського, В. П. Титова, як і в Е. Т. А. Гофмана, раціональне та ірраціональне – це паралельно співіснуючі начала, порушення кордонів яких неприпустиме.

Переосмислюючи традиційні релігійні уявлення про добро і зло, на зміну яким приходить загадковий і складний фантастичний світ, романтики звертаються в своїй творчості до готичних мотивів. Це пояснюється, перш за все, їх глибоко трагічним світовідчуттям. Не випадково, романтики в своїх творах з переконливістю заговорили про світове зло як вічний супутник людини. А страшне і зле, яке споконвіку живе в зовнішньому світі і в глибині людської душі, вони вважали неминучим моментом загальної людської трагедії.

Слідом за Е. Т. А. Гофманом любомудри використовують традиційну готичну атрибутику: похмурий пейзаж, погану погоду, дивні звуки, страшні пророчі сни, видіння, а також мотиви родового прокляття, проклятого місця, таємниці, вбивства, інцесту, проникнення в світ людини світового зла надають розповіді особливого драматизму. А поширений в Німеччині переказ про примару «білої жінки» отримав своєрідну інтерпретацію у російських романтиків через творчість Е. Т. А. Гофмана. Несподіваний прояв фізичної присутності «білої дами» призводив до трагічних наслідків, а її образ сприяв нагнітання страху, створював зловісну атмосферу таємничості.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

На межі XVIII – XIX століть у багатьох країнах Європи романтизм формує усі сфери культурного життя. Причини його появи глибоко приховані в наслідках Великої Французької буржуазної революції. Подібно до того, як революція визначила докорінний переворот в соціальному житті, так і романтизм позначив своєю появою і своїми естетичними принципами революцію в культурі.

Заперечуючи поетичну регламентацію та світоглядні засади класицизму і просвітницького реалізму, романтики прославляють самоцінність окремої людської особистості, її внутрішню свободу. Вони розкривають дивовижну складність та суперечливість людської душі, її одвічну невичерпність. Характерними рисами наряду стають: заглибленість у внутрішній світ людини, інтерес до пристрастей, яскравих почуттів, до всього надзвичайного, тяжіння до інтуїтивного, непоясненого та неусвідомленого. Людина як міра й критерій оцінки дійсності стала осмислюватися з точки зору проблем особистості, її духовної реалізації.

Головним принципом романтизму стає універсалізм, який поєднував мистецтво, філософію та науку. А для його естетики притаманними є синтез художності та філософської рефлексії; двосвіття – співіснування одночасно реального та ірреального планів; перевага суб'єктивного начала (акцент не на зображенні, а на вираженні почуттів, мрій, настроїв); заглибленість у внутрішній світ особистості; культ природи, що є прикладом розмаїтого у своїх проявах буття, гармонії, цілісності; інтерес до минулого, народної творчості, міфології; незвичайність головного героя, що вирізняється з-поміж свого оточення, його схильність до рефлексії, заглиблення у власний внутрішній світ, до пошуку гармонії з природою та світом.

Усі ці складові філософії та естетики, які були закладені, перш за все, німецькими романтиками, безпосередньо вплинули на становлення поглядів

любомудрів. Їх філософські настанови були в тісному зв'язку з провідними, глибинними процесами російського життя після повстання декабристів. Те, що робили та до чого прагнули любомудри в плані своїх поетико-філософських шукань, об'єктивно стало виразом не поодиноких, а загальних тенденцій в розвитку російського суспільства та російської літератури. Творчим завданням любомудрів було вивчення німецької романтичної філософії, у якій вони вбачали програму життя і літератури, перенесення та втілення основних філософсько-естетичних засад творчості на російському культурному ґрунті.

Незважаючи на те, що основою романтичного світовідчуття є розчарування (у можливостях змінити наколишню дійсність, у суспільних цінностях тощо), надзвичайного розвитку в цей період набуває мистецтво, зокрема, література, музика, живопис. А в літературних творах цього періоду актуальності набувають проблеми романтичного потрактування мистецтва, тісно пов'язаного з образом митця як виняткової особистості та деміурга. Такий інтерес романтиків до природи творчого процесу продиктований, перш за все, їх філософією та естетикою, а головною причиною можна назвати принципово нове уявлення про роль і місце мистецтва у житті суспільства. Мистецтво, у розумінні романтиків, – категорія, яка не залежить від політики, науки, економіки; вона здатна перетворити світ і допомогти людині досягти ідеалу. Відповідно, романтизм робить із мистецтва своєрідний культ, а митця проголошує творцем.

«Найгармонійнішим» видом мистецтва, на думку романтиків, проголошується музика, адже тільки вона здатна поєднати не тільки всі види мистецтва, а й інші життєві явища, гармонізуючи їх. Не випадково головним героєм в творах стає митець: музикант-композитор (К. Глюк, Л. ван Бетховен, І. С. Бах та ін.), живописець (Франческо), архітектор (Піранезі), натхненний творчо, але далекий від реального життя.

Однак Е. Т. А. Гофман наділяє можливістю своїх «творців» співіснувати одночасно в реальному та потойбічному світах,

В. Ф. Одоевський та Д. В. Веневітінов – переміщують їх в реальний світ, підкреслюючи драматизм їх ситуації. Митець у В. Ф. Одоевського – дивак, життєва позиція якого не зрозуміла натовпу, що робить його нещасним. Духовність, здатність до творчої діяльності видаються В. Ф. Одоевському вродженими рисами особистості. Його герої-митці зазвичай суперечливі, оскільки на них впливає соціальне оточення. Людина мистецтва може під його впливом перетворитися на істоту далеко не ідеальну. Схожим є образ поета у Д. В. Веневітінова, однак він, більшою мірою, гордий тим, що не таким, як інші.

Творчість Е. Т. А. Гофмана стає зразком для наслідування улюбленими не тільки на ідейному рівні. Російські романтики часом запозичують не тільки образи, деталі, а й сюжетні схеми.

Романтична фантастика породжує символічний аспект, що сягає своїм корінням міфо-фольклорної традиції. Романтики одні із перших звернули увагу на «іманентність речі», вони намагалися подолати межі реальності, піднятися над нею та наблизити її до ідеалу за допомогою фантазії, синтезу реального та вигаданого світів. Тому закономірним є посилення уваги романтиків до предметного світу та світу фантазій, де символ дзеркала, наприклад, виконує функцію сполучної ланки між цими двома світами. У поетичній системі символіка дзеркальності проникає на всі структурні рівні художнього тексту, підтримуючи таким чином ідеї, закладені в романтичній філософії та естетиці. Серед двох можливих напрямків втілення цієї ідеї в межах поетичної організації романтичного тексту («народний» і «філософсько-літературний») любомудри обирають другий, орієнтований більшою мірою на традицію німецького романтизму. Так, у творах В. Ф. Одоевського, В. П. Титова, як і в Е. Т. А. Гофмана, раціональне та ірраціональне – це паралельно співіснуючі начала, порушення кордонів яких неприпустиме.

Переосмислюючи традиційні релігійні уявлення про добро і зло, на зміну яким приходить загадковий і складний фантастичний світ, романтики

звертаються в своїй творчості до готичних мотивів. Це пояснюється, перш за все, їх глибоко трагічним світовідчуттям. А у своїх творах романтики заговорили про світове зло як вічний супутник людини: страшне і зле споконвіку живе в зовнішньому світі і в глибині людської душі, тому є неминучим моментом загальної людської трагедії.

Слідом за Е. Т. А. Гофманом та преромантичними течіями любомудри використовують традиційну готичну атрибутику: мрачний пейзаж, негоду, дивні звуки, страшні пророчі сни, видіння, а також мотиви родового прокляття, проклятого місця, таємниці, вбивства, інцесту, проникнення в світ людини світового зла надають розповіді особливого драматизму. Вражають описи злого начала, що вселилося в людину (В. Ф. Одоевський «Насмішка мерця», «Косморама»). А поширений в Німеччині переказ про примару «білої жінки» отримав своєрідну інтерпретацію у російських романтиків через творчість Е. Т. А. Гофмана. Несподіваний прояв фізичної присутності «білої дами» призводив у творах німецького романтика до трагічних наслідків, а її образ сприяв нагнітання страху, створював зловісну атмосферу таємничості. У творах любомудрів вона – охоронець та передвісник недобрих подій.

Романтична ідея «внутрішнього» духовного світу людини була, без сумніву, надзвичайно цікавою і продуктивною, знайшла своє втілення у розвитку художньої і філософсько-естетичної думки XIX – початку XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров О. В. Російське романтичне оповідання: монографія. Одеса: Астропринт, 2000. 144 с.
2. Андрущенко Т. І. Романтизм та діалектика естетичного. *Нова парадигма*. Вип. 97. С. 3 – 15.
3. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. 480 с.
4. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. 512 с.
5. Борев Ю. Б. Эстетика: учебник. Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.
6. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Москва: Аспект Пресс, 2005. 352 с.
7. Бурковський М. В. Міфологічна культура епохи романтизму. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. Теорія культури і філософія науки*. 2013. № 1057. Вип. 49(1). С. 98 – 102.
8. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. 686 с.
9. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1966. 404 с.
10. Вацуро В. Э. Готический роман в России. Москва: «Новое литературное обозрение», 2002. 544 с.
11. Веневитинов Д. В. О состоянии просвещения в России. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т.* Москва: Искусство, 1974. Т. 2. С. 201 – 204.
12. Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии» и проч., напечатанного при издании его «Подражаний и переводов из греческих и латинских стихотворцев». *Русские*

эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т. Москва : Искусство, 1974. Т. 2. С. 198 – 200.

13. Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / пер. О. Мичковского. Челябинск: Урал LTD, 1999. 320 с.

14. Вулис А. З. Литературные зеркала. Москва: Советский писатель, 1991. 480 с.

15. Гердер Й. Г. Из праці «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів» / пер. О. Матковської. *Мислителі німецького романтизму* / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 69 – 82.

16. Голова К. В. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук : 10.01.01; 10.01.03. Магнитогорск, 2006. 22 с.

17. Гофман Э. Т. А.: Жизнь и творчество. Письма. Высказывания. Документы / пер. с нем. К. Гюнцеля. Москва: Радуга, 1987. 464 с.

18. Дмитриев А. С. История зарубежной литературы XIX века. Москва: Высш. шк., 1991. 637 с.

19. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург: Аксиома, Новатор, 1996. XI 232 с.

20. Жирмунский В., Сигал Н. Предисловие. *Шелли М. Франкеништейн, или Современный Прометей; Г. Уолпол. Замок Оранто; Ж. Казот. Влюбленный дьявол; У. Бекфорд. Ватек* / пер. с англ. и фр. Москва: Изд-во Эксмо, 2005. С. 393 – 407.

21. Иванова Н. П. Семантика и символика инфернального в русской романтической прозе 1820 – 1830-х годов: дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.02. Горлівка: 2012. – 212 с.

22. Иванова Н. П. Символика зеркала в творчестве русских романтиков. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Вип. 1 (65). Частина друга. Харків: ППВ «Нове слово», 2011. С. 3 – 9.

23. Иванова Н. П. Трансформация мотива безумия в поэтической практике русского романтизма. *Вітчизняна філологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення*. Вип. 2. Черкаси: 2011. С. 46–53.
24. История немецкой литературы: в 3-х т. /пер. с нем., общ. ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1986. Т. 2. 1986. 344 с.
25. Исупов К. Г. Зеркало. *Общество. Среда. Развитие*. 2007. № 4(5). С. 121 – 125. URL: http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_04/07_04all.pdf
26. Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М.: Наука, 1980. 327 с.
27. Каменский З. А. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм. Эстетические воззрения декабризма. Вступительная статья. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*: в 2-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 1974. С. 9 – 77.
28. Ковалев Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке. *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века*. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985 С. 5 – 24.
29. Кожин В. В. Тютчев. М.: Молодая гвардия, 1988. 496 с. (Жизнь замечательных людей, вып. № 687).
30. Кронеберг И. Я. Отрывки. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*: в 2-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 1974. С. 294 – 297.
31. Лахманн Р. Дискурсы фантастического; /перевод с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
32. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
33. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
34. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Лотман Ю. М. Семиосфера*. СПб.: «Искусство – СПб», 2000. С. 149 – 390.

35. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». *Одоевский В. Ф. Русские ночи*. Ленинград : Наука, 1975. С. 247 – 277.
36. Маймин Е. А. Русские любомудры и эстетическое направление в развитии русской мысли 1-й половины XIX века. *Проблемы современного пушкиноведения. Сборник статей*. Псков, 1994. С. 160 – 176.
37. Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 518 с.
38. Матвиенко О. В. Пушкинские готические мотивы в контексте западноевропейской традиции. *А. С. Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения: материалы международной научной конференции*. Донецк, 1998. С. 128 – 130.
39. Монастырская И. А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков. *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции*. 26–27 сентября 2000 г. СПб.: 2000. С. 97 – 101.
40. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили: К.: Мистецтво, 1980. 288 с.
41. Нечаева Е. А. Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». Самара, 2010. 22 с.
42. Новалис. Из «Фрагментів». *Мислителі німецького романтизму*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 324 – 333.
43. Одоевский В. Ф. Из записной книжки Поэзия и философия. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т* М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 177 – 185.
44. Одоевский В. Ф. Секта идеалистико-элеатическая. (Отрывок из словаря истории философии). *Мнемозина, собрание починений в стихах и прозе, издаваемая Кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером*. Ч. V. М.: Типография Императорского Московского Театра, 1825. С. 160 – 213. URL: <https://imwerden.de/razdel-2058-str-1.html>

45. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. – 296 с.
46. Римский В. П. Миф и религия : к проблеме культурно-исторической специфики архаических религий: Белгород: Крестьянское дело, 2003. 184 с.
47. Романчук Л. А. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма. Днепропетровск: Я. Соболевский, 2000. 181 с.
48. Рон М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2004 URL: <http://cheloveknauka.com/metamorfozy-obraza-zerkala-v-istorii-kultury> .
49. Руденко Т. П. Особистість у художній творчості романтизму. Взаємозв'язок філософії і літератури. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. Вип. 3. Київ, 2010. С. 65– 69.
50. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 1. 1913. 616 с.
51. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 1913. 480 с.
52. Сахаров В. И. Проза Гоголя и романтическая традиция. *Русская проза XVIII-XIX веков. Проблемы истории и поэтики. Очерки*. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 62 – 82.
53. Сахаров В. И. Раздумье творческого духа (Д. В. Веневитинов). *Русский романтизм века. Лирика и лирики*. М.: Русское слово, 2004. С. 71 – 93.
54. Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алтейя, 2010. 296 с.
55. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. URL: <http://authors/cvetan-todorov/todort01/1-todort01.html>.

56. Турьян М. А. Странная моя судьба: [о жизни Владимира Федоровича Одоевского]. М.: Книга, 1991. 400 с.
57. Турьян М. А. Эволюция романтических мотивов в повести В. Ф. Одоевского «Саламандра». *Русский романтизм* / под ред. К. Н. Григорьян. Ленинград: Наука, 1978. С. 187 –206.
58. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 17 – 75.
59. Чернышева Т. Природа фантастики. URL: http://royallib.ru/book/chernisheva_t/priroda_fantastiki.html
60. Шевырев С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т.* М.: Искусство, 1974. Т. 2. 1974. С. 508 – 528.
61. Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе. *Шеллинг Ф. В. Сочинения: в 2 т.* / пер. с нем. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52 – 85.
62. Шеллинг Ф. В. Об отношении реального к идеальному в природе. *Шеллинг Ф. В. Сочинения: в 2 т.* / пер. с нем. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 34 – 51.
63. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
64. Шлегель А. В. Из праці «Загальний огляд сучасного стану німецької літератури» / пер. з нім. О. Матсковської. *Мислителі німецького романтизму* у поряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 162 – 188.
65. Шлегель Ф. Из «Лікейських фрагментів». *Мислителі німецького романтизму* / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 189 – 192.
66. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.
67. Hampton A. Reception, Religion and the Problem of Subjectivity in Early German Romanticism. *Journal for the History of Modern Theology*.

Zeitschrift für neuere Theologiegeschichte. Volume 22. Issue 1. 2015. P. 35–58.
URL: <https://doi.org/10.1515/znth-2015-1003>.

68. Jürgens Ch. *Das Theater der Bilder*. Heilderberg, 2003. 76 p.

69. Schmidt R. *Wann mehrere Künste und Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*. Göttingen, 2006.

70. Souza D. L. *Música e literatura: o romantismo fantastic de E. T. A. Hoffmann em «O cavaleiro Gluck»*. *Revista Pandora Brasil*. Edição Especial N°6. Maio de 2011. P. 17 – 30. URL: <http://revistapandora.sites.uol.com.br/>

71. Steigler B. *Die Spiegelreflexkamerastammlinde. Bildsysteme in E. T. A. Hoffmanns «Die Elixiere des Teufels»*. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*. 1995. URL: [https://www.academia.edu/13678176 / The Work of Art in erman Romanticism/](https://www.academia.edu/13678176/The_Work_of_Art_in_erman_Romanticism/)

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Веневитинов Д. В. *Стихотворения. Проза*. Москва: Наука, 1980. 608 с.
2. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Новеллы. *Сказки: Роман, новеллы, сказки* / пер. с нем. И. Миримского, И. Лаврентьевой. Москва: Эксмо, 2008. 800 с.
3. Одоевский В. Ф. Косморама. *Повести и рассказы*. Москва: Худож. лит., 1988. С. 195–243.
4. Одоевский В. Ф. *Сочинения: в 2-х т.* М.: Худож. лит., 1981. Т. 1: Русские ночи; Статьи. 1981. 365 с.
5. Одоевский В. Ф. *Сочинения: в 2-х т.* М. Худож. лит., 1981. Т. 2: [Повести]. 1981. 306 с.
6. Титов В. П. Уединенный домик на Васильевском. *Русская романтическая новелла*. М.: Худож. лит., 1989. С. 31–53.
7. Hoffmann E. T. A. Der goldene Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit. E. T. A. Hoffmann. Poetische Werke in sechs Bänden. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963. Bd. 1. S. 277–374.
8. Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band 2, 1961 Elixiere des Teufels, Kater Murr. Frankfurt am Main 1985–2004.