

УДК 821.112.2

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ ЛЕСА И САДА
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ИДЕИ СУДЬБЫ
В НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ (НОВАЛИС, Л. ТИК, Э.Т.А. ГОФМАН)**

Т.М. ГОРДЕЁНОК
(Полоцкий государственный университет)

Статья является продолжением предыдущих публикаций автора, посвященных исследованию понятия судьбы в немецкой романтической прозе. Идея судьбы, воспринимаемая романтиками главным образом в контексте традиции иррационализма, раскрывается для них в природе, в частности в пространственных образах леса и сада. Пространственные образы, обладая многозначностью, иносказательностью, глубиной смыслов и универсальностью, позволяют романтикам перевести свой индивидуальный опыт в символическое, надличностное измерение и отразить «сверхобычность» судьбы. Пространственные образы леса и сада, олицетворяющие контакт судьбы с человеком либо сами судьбоносные силы, являются в сознании немецких романтиков амбивалентным символом. Зависимость человека от судьбы и природы, синкретический характер этого взаимодействия делает пространственную символику оптимальным средством обнаружения судьбы в человеческом мире. Исследование пространственных образов леса и сада, обеспечивающих диалог разных литературных эпох и поколений романтиков, ведет к более глубокому пониманию романтической эстетики.

Введение

Интерес к понятию судьбы как научному знанию начал появляться преимущественно в 90-х годах XX века в XXI веке лишь возрастает¹. Понятию судьбы, одной из важнейших тем в творческом наследии немецких романтиков, а также форм ее художественного воплощения в отечественном литературоведении не посвящена прямо ни одна работа, что определяет актуальность данного исследования. Наша задача заключается в том, чтобы на примере пространственных образов леса и сада проанализировать возможности и индивидуальные формы художественного воплощения понятия судьбы в творчестве Новалиса, Л. Тика и Э.Т.А. Гофмана. В литературных произведениях эпохи романтизма сложилась устойчивая традиция изображать взаимодействие судьбы и объекта (человека) при помощи символов, постижение и интерпретирование которых является непростой задачей ввиду их полисемантической. Символ как образ и знак характеризуется в художественном тексте многозначностью, амбивалентностью, имплицитной многослойностью смысловой структуры, подвижной системой значений при исторически заданной семантике, динамичностью воздействия на читателя. Все это делает символ универсальным средством воплощения идеи судьбы, особенно в контексте традиции иррационализма, где судьба человека предстает как один из вечных метафизических вопросов. «Научившись видеть свою собственную сущность в преобразуемом им мире, человек стал и в нетронутой непосредственно им природе замечать то, что напоминает его собственную жизнь, эстетически осмысливать ее явления» [1, с. 171]. Данное высказывание В.В. Ванслова как нельзя лучше отражает отношение романтиков к природе, в том числе к «дикой» природе, которая в их понимании пронизана таинственными связями с человеком.

Основная часть

Лес как часть так называемого дикого пейзажа часто используется романтиками для пространственной организации своих произведений (Новалис, Тик, Арним, Брентано, Эйхендорф, Гофман, Гауф, Мёрике). Даже беглый взгляд показывает, что персонажам, попадающим по воле автора в лес, суждено пережить нечто необычное и загадочное. Лес является в сознании романтиков амбивалентным символом. С одной стороны, романтики, отдавая дань народной традиции, окутывают образ леса атмосферой опасности. В других произведениях лес предстает как добрый отец, защищающий от невзгод, дарящий уединение, открывающий дремлющие в человеке таланты.

В третьей главе романа «Генрих фон Офтердинген» Новалис представляет лес в духе пантеистических воззрений на природу. В новалисовском лесу скрыто множество тайн, тихий дух. Именно здесь

¹ Топоров, В.Н. Эней – человек судьбы / В.Н. Топоров. – М.: Радикс, 1993. – Ч. I. – 208 с.; Григорьева, Е.Н. Тема судьбы в русской лирике первой трети XIX в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Н. Григорьева. – Л., 1990. – 160 с.; Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1994. – 320 с.; Комирная, Н.Ю. Художественная концепция судьбы в «Донских рассказах» М.А. Шолохова: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.Ю. Комирная. – М., 2005. – 30 с.; Сафонова, Е.Л. Концепт судьбы в романе В. Набокова «Лолита» / Е.Л. Сафонова // Балтийский филологический курьер. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – № 4. – С. 44 – 49; Красиков, Е.В. Концепт судьбы в космологии М.Ю. Лермонтова / Е.В. Красиков // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2004. – № 5. – С. 104 – 112.

рождается поэт, а его искусство создает целостную личность, способную достичь высшего познания. Интересна пространственная организация третьей главы романа. Новалис прибегает к слиянию нескольких пространственных образов, мы наблюдаем плавный переход героев из сада в лес (или наоборот), а затем в «пещеру на крутом склоне лесистого холма» [2, с. 231]. Границы между пространствами размываются, а вместе с этим исчезают границы между разными мирами: садом, символизирующим придворный (социальный) мир, лесом, где обостряется продуктивное созерцание человека, и гористым пространством, соединившим влюбленных. Таким образом, мифологическая оппозиция *свой – чужой* стирается, но не до конца, так как беспрепятственное перемещение из одной пространственной зоны в другую способны осуществлять не все персонажи, а лишь избранные высшей силой юноша и принцесса. Молодых людей объединяет высшая любовь, которая является первоосновой всего живого. Л. Софронова пишет, что «переплетение любви всех людей, составляющих народ, организует в идеале народную общественную жизнь, становится выражением ее сути» [3, с. 82]. Именно этой цели служит любовь у Новалиса. Автор изображает любовь не просто как силу, дающую человеку возможность свободно передвигаться в пространстве, не только как чувство, которое стимулирует развитие лучших душевных качеств, но и как космическое начало, способное объединить людей, сделать их жизнь вечным праздником и обеспечить всеобщее счастье в стране Атлантида. Воссоединение всех персонажей Новалис относит в финальные сцены третьей главы романа. Оно происходит в саду, что, на наш взгляд, не является случайным, так как «пейзажные сады Рококо и Романтизма отождествлялись, прежде всего, со счастливой Аркадией» [4, с. 290]. В атмосферу общего единения автор включает и систему пространственных образов. На празднестве, устроенном в саду, неожиданно предстает принцесса с супругом и ребенком. Новалис подчеркивает, что молодая чета появляется из-за дуба, и это обстоятельство имеет, на наш взгляд, символическое значение. Помимо типичного для эпохи романтизма представления о дубе как символе непоколебимой силы [5, с. 240] отметим ряд других значений этого образа. В произведении дуб можно рассматривать как символ бессмертия, как символ мудрости и полноты знания, дарованного людям. Однако, как и во многих народных сказках, дуб фигурирует не просто как дерево, он представляет собой весь лес. Таким образом, автор размывает предполагаемую границу между мирами и наполняет произведение еще более глубоким идейно-эстетическим смыслом. Единение двух пространств символизирует собой единение «дикой» и «культурной» природы, а также демонстрирует возможность достижения гармонии между человеком и живой природой.

Пространственный образ леса нашел отражение в творчестве Л. Тика. Чаще всего, внимание литературоведов привлекает сказочная новелла «Белокурый Экберт». Героиня новеллы Берта убегает из дома и отправляется в никуда, так как цель назначения ей неясна. Исследуя пространственно-временную модель данной сюжетной линии, М.И. Бент пишет: «Это – драматический хронотоп враждебной природы, где местом действия становятся «чистое поле», «лес, куда едва еще проникали первые лучи солнца», «дикие скалы», а время обозначается сменой дня и ночи» [6, с. 29]. Тик совмещает в новелле разные пространственные образы. Однако лес воспринимается читателем не как опасный природный объект, а как благодатное укрытие от жизненных невзгод – эдем. К подобной ассоциации отсылает сам автор, говоря, что Берта, оставив горы и попав в лес, «перешла из ада в рай» [2, с. 53], и описывая экстатический восторг девочки при виде леса в лучах заходящего солнца. Таким образом, Тик противопоставляет дикие горы и добрый лес, делает их антиподами.

Итак, Берта попадает в благодатный земной уголок, который должен обеспечить счастливый поворот в ее судьбе. Лес становится у Тика символом, выражающим целую систему идей. Автор отходит от традиционного для народных сказок понимания леса как «антидома», значение «антидома» в новелле парадоксальным образом получает родная деревня Берты. Лес, в свою очередь, предстает как защитник, как «большой дом», гостеприимно раскрывающий свои объятия человеку с целью достижения некогда утерянного единения с природой. Лес для Тика является местом укрытия от мирской суеты, что явственно ощущается в песенке о «лесном уединении». Единственное, что, казалось бы, не увязывается в этой картине, – наличие старухи, в лице которой Н.Я. Берковский видит «старого разбойника, удалившегося на покой» [7, с. 260]. Действительно, как безобразное существо может находиться в столь прекрасном месте? Но эта алогичность является лишь кажущейся, так как дополнительным смыслом символа леса является отражение бессознательной, скрытой сущности человека, а лесные разбойники становятся в этом случае персонификацией «примитивной, но опасной части нашей сущности, которая не всегда бывает доброй» [5, с. 461]. Иначе говоря, лес и его исконные обитатели есть зеркальное отражение невидимого потенциала человека, следовательно, присутствие старухи означает наличие у героини изъяна, который рано или поздно должен проявиться. Повествование разворачивается согласно заданной логике: Берта преступно покидает «найденный рай». Здесь улавливаются библейские коннотации, так как героиня, несмотря на предупреждения, совершает побег ради познания мира.

Новым пристанищем Берты становится домик с садом в небольшом городке. Вводя в повествование образ сада, Тик полемизирует с просветителями. И. Свирида отмечает, что «парк просветителей был

прибежищем «прекрасной души», выражением мечты о гармоничном мире, где царят отношения любви и дружбы, где человек обретает внутреннее спокойствие, <...> познает самого себя» [8, с. 32]. Мир сада у Тика соотносится с просветительским лишь отчасти. Сад, хоть и представленный в произведении в предельно сжатом виде, функционирует как тип идиллического пространства, являя собой новый райский уголок, найденный Бертой. Но именно в силу этого сад уподобляется лесу и, следовательно, здесь действует тот же закон зеркального отражения невидимой сущности человека. В песенке о «лесном уединении» поется о грядущем преступлении, которое вскоре и совершается. Таким образом, сад у Тика является не местом обретения внутреннего покоя и познания самого себя, а местом, обнажающим деструктивные процессы внутри человеческой личности, а в более масштабном понимании становится образом, символизирующим отказ от полного окультуривания жизни и протест против быстрого развития буржуазного уклада. А.С. Дмитриев пишет: «Природа осмысляется Тиком глубоко противоречиво. С одной стороны, она прибежище от зла современной цивилизации, от пороков общества – только в условиях природы человек может сохранить свою изначальную простоту и нравственную свежесть. Но та же природа одновременно несет в себе и таинственно мистическую опасность для человека» [9, с. 108]. Такое понимание природы позволяет писателю превратить пространственные образы в мир судьбы, которая как богиня Фемида вершит правосудие над мечущимся, неразумным человеком, и одновременно с этим отразить метафизическую сущность идеи судьбы.

Лес и сад занимают центральное положение в организации символического пространства еще одной новеллы Л. Тика – «Удивительной истории любви прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского». Основная задача, которую ставит перед собой автор, – показать процесс развития человека во всех его проявлениях и противоречиях. Решение этой диалектической по своей сути проблемы определяет принципы организации художественного мира произведения, основой которого становится противопоставление *свой – чужой* в различных формах проявления. Здесь легко выявляется целый ряд оппозиций: национальная (Германия – Италия), религиозная (христианский мир – нехристианский мир), пространственная (лес – сад). Последняя оппозиция восходит к традиции народных волшебных сказок, в которых лес часто противопоставляется саду. Основная проблема в новелле решается Тиком, в том числе, посредством пространственных образов леса и сада. Достаточно подробное описание природы автор дает уже в завязке, что свидетельствует о мотивированном, можно даже сказать, идейно-значимом включении пейзажа в повествование.

В новелле лес и сад являются многозначными пространственными образами. Вначале повествования лес символизирует собой Германию, сад – Италию. Но благодаря любви Петра к Магелоне бинарная оппозиция снимается (Италия – не родина, но уже и не чужбина). Далее пейзажный образ сада соотносится с другим значением, он символизирует собой колыбель любви, а открытая садовая калитка предстает как знак божественного благословения союза двух влюбленных. В.М. Жирмунский отмечает, что новелла «совершенно схематична по своему фактическому содержанию: встреча, любовь, бегство любящих, разлука и новая встреча. Но фактическая сторона не является главной, самой важной для Тика. Она вырастает на колеблющейся смене музыкальных настроений, радостей и печалей в душе героев, на которые сочувственным движением откликается душа природы» [10, с. 28 – 29]. Автор поэтически олицетворяет сад. Многоголосый сад (он скулит, жалуется, прощается) становится голосом судьбы, символом-знаком, посредством которого судьба вступает в контакт с человеком и предупреждает о скорых испытаниях. Примечательно, что на всех этапах представленной Жирмунским сюжетной схемы новеллы сад является неотъемлемым пространственным атрибутом, при этом его символика каждый раз меняется. Попав к язычникам, Петр вновь оказывается на чужбине. Становится очевидным, что его история в некотором смысле дублируется. Сходный повтор наблюдается и в символике сада. Тем не менее, повторение не предполагает единообразие: сад символизирует любовное чувство, однако не любовь в высоком понимании слова. Противопоставление *свой – чужой* усиливается наличием еще одной оппозиции: христианский – нехристианский. Вследствие этого любовь язычницы Зулимы предстает как неистинная, неосвященная небесами, а ожившие вновь голоса сада тонут в спокойствии моря, уносящего Петра на родину.

Лес, разлучивший Петра и Магелону, обрекает последнюю на гибель. Появление опасного леса создает впечатление символического спора между двумя пространствами. Здесь Тик заменяет типичное противопоставление жизни и смерти на оппозицию любовь – смерть. Справедливая судьба разрешает спор в пользу любви, она спасает влюбленных и дарит им новую встречу, так как молодые люди выдержали все посланные им испытания. Отметим также, что встреча Магелоны и Петра произошла на границе двух пространственных миров – леса и сада, что может означать символическое примирение пространств, устранение разорванности, окончательное разрешение конфликта и снятие всех форм проявления оппозиции *свой – чужой*. Таким образом, постижение собственной сущности возможно, по Тику, лишь при сравнении своего и чужого опыта, после преодоления личностью серьезных испытаний. Новое, более полное знание мира позволяет человеку отделить зерна от плевел и выработать устойчивые цен-

ностные ориентиры. Анализ произведения показывает, что одной из форм художественного воплощения этой идеи становятся пространственные образы леса и сада, которые привносят в художественный мир новеллы поэтику настроения (В.М. Жирмунский) и эмоционально-чувственное начало, позволяют автору образно выразить глубинную связь между человеком и природой.

Прибегая к пространственному образу леса, романтики во многих случаях обращаются к фольклорным основам, в частности, к народной сказке, где мотив леса получил широкое распространение. Е.М. Неёлов, анализируя роль леса в сказках, выделяет два основных его облика: «хозяйственный» лес и таинственный, дремучий лес [11, с. 82 – 83]. Лес как вид хозяйственной деятельности представлен у романтиков не столь широко. Наиболее показательным примером является новелла Гофмана «Игнац Деннер», которая в первоначальном варианте называлась «Лесной егеря. История с духами», где, судя по названию, лес предстает, в том числе, как сфера профессиональных интересов. Однако вторая часть названия свидетельствует о том, что лес «хозяйственный» может при определенных обстоятельствах принимать другое обличье, превращаться в грозный и опасный объект. Новелла начинается по классическим канонам фольклорной сказки: «Давным-давно жил в дремучем лесу под Фульдой один храбрый егеря, звали его Андрес» [12, с. 323]. Очевидно, что здесь лес у Гофмана предстает в форме, весьма близкой к первоначально-сказочной, благодаря чему уже в зачине проявляется волшебство-сказочная структура новеллы и что тем самым подготавливает, «заземляет» последующие мистико-фантастические события.

В понятии судьбы изначально содержится элемент некоей предзаданности, вместе с тем романтики не мыслят судьбу без человеческой активности. Эта установка как нельзя лучше отражается Гофманом в антиномичном пространстве леса. С одной стороны, за лесом необходимо присматривать, его нужно охранять от разбойников и других нечестных людей. С другой стороны, лес сам по себе источает большую опасность для человека. Вместе с этим лесное пространство становится в новелле образной модификацией вечной антитезы «свобода – темница». Андрес живет со своей семьей в лесу, но воспринимает его как своеобразную тюрьму, в соответствии с этим лес, обеспечивающий егерю кров и скудное пропитание, предстает как «антидом». В новелле лес есть то иномирие, где проявляет себя трансцендентная судьба, посылающая главному герою тяжкие испытания; это заколдованный мир, который служит пристанищем inferнальным силам. Но одновременно с этим лес – это локус, дающий толчок развитию и проявлению заложенной глубоко внутри Андреса внутренней свободы, которая выражается в способности главного героя свободно выбирать между различными альтернативами.

Образ заколдованного, опасного леса присутствует также в новелле Гофмана «Огненный дух». Встречи главного героя Виктора со сверхъестественными персонажами происходят преимущественно в лесу, поэтому можно с уверенностью сказать, что лес фигурирует в произведении как граница между «своим» и «чужим» мирами, что нередко является характерным признаком при волшебство-сказочной трактовке лесного пространства. Введение образа леса в повествование становится сигналом приближающейся опасности, прологом к столкновению с нечистой силой и роковой судьбой. Однако символическое лесное пространство становится не только инструментом, осуществляющим взаимодействие человека и судьбы, оно одновременно сопряжено с пониманием объективной несвободы индивида от природы, о тесной и, порой, трудно постигаемой взаимосвязи всего сущего на земле.

Мысль о неразрывной связи между человеком и природой прослеживается и в более поздних произведениях Гофмана, например, в новелле «Выздоровление» (1822), написанной накануне смерти писателя. Е.В. Тынашева, исследуя пространственно-временные структуры художественного мира в поздней прозе писателя, пишет, что «образы природы все чаще начинают фигурировать в гофмановских текстах как некие формулы» [13, с. 8]. Единым константным признаком «формулы» леса в трех выше названных произведениях является то, что лес становится компонентом двоимирия. В новелле «Выздоровление» автор противопоставляет лес социальному миру, делает его пограничем с иномирием, но значение потенциальной опасности при этом исчезает. Отметим также, что пространственный образ леса становится средством раскрытия характера персонажей, так как попадание героев в лесное пространство является знаком их неординарности, необычности, инаковости (эта особенность прослеживается также в новеллах «Игнац Деннер» и «Огненный дух»). В «Выздоровлении» присутствие персонажей в лесу означает помимо прочего их отнесенность в ранг посвященных, способных внимать чудному языку природы. Таким образом, пространственный образ леса является воплощением трансцендентального мира, поэтому события, излагаемые Теодором, в лице которого выступает авторское Я, наводят рассказчика на мысль о несчастном, а, скорее, судьбоносном характере его встречи в лесу с Зигфридом, а также Вильгельминой и доктором, предпринявших попытку вылечить первого от необычного недуга. Подчеркнутое внимание Гофмана к некоторым объектам лесного пространства (ветка липы, зелень листьев), которые символизируют собой мир и надежду, питающие жизнь любого человека, не только отражает переживания смертельно больного писателя, но призвано, прежде всего, подчеркнуть мудрость природы – истинного бога, который, в зависимости от жизненных установок человека, может покарать либо исцелить последнего.

Исходя из выше сказанного, можно утверждать, что пространственный образ леса в творчестве Гофмана имеет тесную связь с фольклорно-сказочной традицией, проявляется как амбивалентный символ и в связи с этим приобретает в разных художественных текстах положительное либо отрицательное смысловое содержание, что позволяет говорить о его многослойной структуре. Но, несмотря на вариативность значений данного символа, общим признаком является то, что лес как один из объектов природы мудрее, а значит выше человека, в силу чего он используется Гофманом как форма воплощения его размышлений о человеческом бытии и выступает как пространство судьбы.

В организации пространственных структур художественного мира произведений Гофмана особое место занимает образ сада. В «Золотом горшке» образ сада представлен в трех видах: во-первых, городской сад, на границе которого растет бузина, где резвятся золотые змейки; во-вторых, сад архивариуса Линдгорста; в-третьих, сад в волшебной стране Атлантиде. Сад I образует пограничье между двумя мирами – земным миром Дрездена и миром мечты – и обеспечивает контакт трансцендентной судьбы с ее потенциальными избранниками. Однако Ансельму, ставшему этим избранником, необходимо сначала пройти стадию духовного ученичества и выдержать проверку на прочность – подтвердить свою сущность, а также искренность любви к Серпентине. В качестве духовного ученика он попадает в Сад II, вещественные образы которого (цветы, деревья, вода в бассейне, голоса, игра света) являются иносказательной формой лучших качеств поэтической души – чудесного многообразия и духовного величия, невинной чистоты и удивительной глубины, магического света и поэтического вдохновения. Тем самым Сад II выступает как действительность, отражающая идеальный духовно-душевный мир. Однако Сад II проявляется как амбивалентный символ, отражающий несколько значений. В некоторые моменты сад архивариуса Линдгорста совершенно изменяется и наполняется невообразимым шумом – пением, говором, свистом. Представленный в подобном виде Сад II символизирует несовершенство человеческой природы, ее изменчивость и подверженность влиянию извне. И, наконец, Сад III есть царство духов, символизирующее возвышенный поэтический мир мечты. Давая представление о Саде III рассказом Серпентины, автор намеренно выводит его за рамки чувственно постигаемой действительности и делает недостижимым иллюзорным миром, который будет «лишь издали в глухих отзвучьях говорить с человеком» [14, с. 447].

Ансельм становится исключением и благодаря своему поэтическому мышлению, а также решению отказаться от земного бытия попадает в волшебный сад Атлантиды и одновременно с этим переходит за пределы личной жизни. В Саду III не действует «внешняя» судьба и законы причинности, так как бесконечный мир свободен от конечности жизненного цикла. Таким образом, три садовых пространства образуют символические ступени, по которым должна подняться избранная судьбой личность, чтобы стать истинным поэтом.

Итак, образ сада в сказке «Золотой горшок» отличается многозначностью своего содержания. С одной стороны, он создан в стиле жизненного правдоподобия, с другой стороны, – абсолютно фантастичен и несет в себе черты утопии. Кроме этого, гофмановский сад приобретает черты, позволяющие провести аналогии с художественным творчеством Гёте, у которого сад «часто выступает как форма описания духовно-природного синтеза, идеала» [15, с. 153].

Семантику гофмановского сада дополняет новелла «*Datura Fastuosa*». В начале новеллы сад предстает как земной эдем, где царят гармония и красота; это та малая родина, где возвышенная, но вместе с тем робкая душа студента Евгения хочет обрести покой и наслаждаться мирными радостями.

Следует отметить, что для образного изображения воздействия судьбы на человека романтики часто вводят в повествование так называемых посредников, к числу которых могут относиться заколдованные вещи, inferнальные персонажи, куклы, двойники и прочее. В новелле «*Datura Fastuosa*» одним из таких посредников становится пространственный образ сада. Как и в «Золотом горшке», сад выступает в нескольких ипостасях: это сад профессорши (I) и сад Фермино Вальеса (II), вокруг которых завязаны все основные события в произведении.

С одной стороны, Сад I и Сад II противопоставлены друг другу, так как первый выступает как зона спокойной и умиротворенной жизни Евгения, а второй – как территория его активных, бурных действий. С другой стороны, оба пространства парадоксальным образом имеют некоторые сходства между собой. Сад II, источая колдовскую, буквально физически ощущаемую опасность, заманивает жертву в свои сети. Но вместе с тем и Сад I является ловушкой для Евгения. Недаром Север, говоря о жизни друга в доме профессорши, восклицает: «В какой гуттой сети недоразумений и недомолвок ты очутился! Но, возможно, мне удастся развязать крепко затянутые узлы, ибо, лишь освободившись от пут, ты оценишь все преимущества свободы. Тебе надобно отсюда бежать!» [16, с. 133]. Таким образом, оба сада, уподобляясь многоликому дьяволу, становятся пространством самообмана, причем самообмана двоякого рода. Если в саду Фермино Вальеса, где необычное буйство растений является иносказательной формой отражения притворства и неискренности его хозяина, Евгений подвержен лишь зрительному обману, то сад профессорши становится для него самообманом внутренних чувств и устремлений. Сад I, не являясь в отличие

от Сада II открытым злом, представляет, по мысли романтика Гофмана, даже большую опасность для главного героя, так как сатанинские ловушки Вальеса направлены лишь на физическое порабощение Евгения, а дальнейшее пребывание в доме профессорши может нанести гораздо больший урон – привести к моральному убожеству.

Итак, мифологема «сад», не утрачивая полностью традиционно положительного смысла, претерпевает в творчестве Гофмана значительную трансформацию. Проведенный анализ дает основание утверждать, что сад как символ имеет в произведениях писателя широкую амплитуду значений – от субтитута идеального до лукавого фантома, что указывает на его полисемантическую природу. Базируясь на исторических корнях, символ сада приобретает новые грани, становится конденсатом фантазий Гофмана, а также средством отражения заветных мечтаний и волновавших его проблем.

Заключение

К. Хорват верно отмечает, что «глубочайшее внимание к миру природы оказывается одним из важнейших источников романтического образотворчества» [17, с. 252]. Пространственные образы леса и сада, которые способны выражать разные понятия и идеи, становятся в художественном творчестве романтиков, помимо прочего, поэтическими символами, олицетворяющими контакт судьбы с человеком либо сами судьбоносные силы. Пристальное внимание романтиков к данным пространственным образам демонстрирует, что мир и судьба как его составляющая раскрываются для них в природе. Зависимость человека от судьбы и природы, синкретический характер этого взаимодействия делает пространственную символику одним из наиболее оптимальных средств обнаружения судьбы в человеческом мире. В свою очередь пространственные образы, обладая иносказательностью, глубиной смыслов, многозначностью и универсальностью, как нельзя лучше передают и проявляют «сверхобычность» судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов, В.В. Проблема прекрасного / В.В. Ванслов. – М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957. – 264 с.
2. Избранная проза немецких романтиков: в 2-х т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 1. – 397 с.
3. Софронова, Л. Категория любви в культуре романтизма / Л. Софронова // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. – М., 1989. – С. 77 – 93.
4. Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – М.: Согласие, ОАО Типография «Новости», 1998. – 356 с.
5. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н.А. Истомина. – М.: Изд-во АСТ; Изд-во Астрель, 2003. – 1056 с.
6. Бент, М.И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология / М.И. Бент. – Иркутск, 1987. – 120 с.
7. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – Л.: Худож. лит., 1973. – 568 с.
8. Свирида, И. Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения / И. Свирида // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. – М., 1989. – С. 30 – 51.
9. Дмитриев, А.С. Немецкая литература: Романтизм / А.С. Дмитриев // История зарубежной литературы XIX века. – М.: Высшая школа, 1991. – 637 с.
10. Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – XL + 232 с.
11. Неёлов, Е.М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неёлов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 200 с.
12. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч.: в 6-ти т. / Э.Т.А. Гофман. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 2. – 445 с.
13. Тынашева, Е.В. Поэтика поздней прозы Э.Т.А. Гофмана / Е.В. Тынашева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000. – 22 с.
14. Гофман, Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мура: Роман. Золотой горшок; Щелкунчик и мышинный король / Э.Т.А. Гофман: повести: пер. с нем. – Мн.: Маст. літ., 1989. – 528 с.
15. Лагутина, И.Н. Символическая реальность Гёте. Поэтика художественной прозы / И.Н. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – 280 с.
16. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч.: в 6-ти т. / Э.Т.А. Гофман. – М.: Худож. лит., 2000. – Т. 6. – 350 с.
17. Хорват, К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – 496 с.

Поступила 11.09.2006