

СТИЛИЗАЦИЯ «ГОФМАНОВСКОГО КОМПЛЕКСА» В ПОВЕСТЯХ А.Н. ЧАЯНОВА

Гофмановский пласт интертекста в неоромантических повестях А.Н. Чаянова проявляется системно в виде «гофмановского комплекса», который сформировался на рубеже XIX–XX веков и является частью «гофмановского текста русской литературы». Повести Чаянова – это собственный модернистский текст, который включает в себя не только черты гофмановской поэтики, но и совокупность последующей гофмановской традиции, которая преломлялась в произведениях русских писателей конца XIX – начала XX века. Одним из важных аспектов статьи является анализ отдельных элементов «гофмановского комплекса», которые нашли отражение у Чаянова (романтическая ирония и гротеск, психологизм, проблема насильственного воздействия на личность другого, проблема механизации жизни и человека, которая проявилась в оппозиции «живое» – «неживое», образах-символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, образе-символе зеркала). Творчество Чаянова становится завершающим этапом в функционировании «гофмановского комплекса» в эпоху Серебряного века и характеризуется сознательной «игрой» с гофмановским стилем, образами и сюжетами, что позволяет говорить о стилизации как об одном из художественных приемов в повестях Чаянова.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман, Чаянов, «гофмановский комплекс», «гофмановский текст русской литературы», двойничество, образы маски, зеркала, оппозиция «живое» – «неживое», кукольность, романтическая ирония и гротеск.

Информация об авторе: Королева Вера Владимировна, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7608-9772>, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и связей с общественностью, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, г. Владимир, Россия.

E-mail: queenvera@yandex.ru

Дата поступления статьи: 18.06.2020.

Для цитирования: Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 3. С. 159-164. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-3-159-164>.

Vera V. Korolyova

The Stoletovs Vladimir State University

STYLISATION OF "HOFFMANN'S COMPLEX" IN THE STORIES BY ALEKSANDR CHAYANOV

The Hoffmann's layer of intertext in the neo-romantic stories of Aleksandr Chayanov is manifested systematically in the form of «Hoffmann's complex», which was formed at the turn of the 19th – 20th centuries and it is a part of «Hoffman text of Russian literature». Aleksandr Chayanov's stories are his own modernist text, which includes not only features of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's poetics, but also the totality of the subsequent of Hoffmann's tradition, which was refracted in the works of Russian writers of the late 19th – early 20th century. One of the important aspects of the article is the analysis of individual elements of «Hoffmann complex», which are reflected in Aleksandr Chayanov's stories (romantic irony and grotesque, psychologism, the problem of violent influence on the personality of another; the problem of mechanisation of life and human, symbol images of the mask, doll, automaton, puppet and double, the symbol image of the mirror). Aleksandr Chayanov's work becomes the final stage in the functioning of «Hoffmann's complex» in the Fin de siècle and it is characterised by a conscious «play» with Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's style, images and plots, which allows us to talk about stylisation as one of the artistic techniques in Aleksandr Chayanov's stories.

Keywords: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Aleksandr Chayanov, «Hoffmann's complex», «Hoffmann text of Russian literature», duality, images of masks, mirrors, opposition «alive» – «inanimate», puppetry, romantic irony and grotesque.

Information about the author: Vera V. Korolyova, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7608-9772>, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Stoletovs Vladimir State University, Vladimir, Russia.

Article received: June 18, 2020.

For citation: Korolyova V.V. Stylisation of "Hoffmann's complex" in the stories by Aleksandr Chayanov. Vestnik of Kostroma State University, 2020, vol. 26, № 3, pp. 159-164 (In Russ.). DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-3-159-164>.

Одним из дискуссионных вопросов в литературоведении является вопрос о природе интертекстуальности неоромантических повестей А.Н. Чайнова «История парикмахерской куклы» (1918), «Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни» (1922), «Венецианское зеркало...» (1923), «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина...» (1924), «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (1928). Это связано с тем, что Чайнов неоднократно упоминает в них произведения русских и зарубежных писателей, использует чужие сюжеты, а также воспроизводит или пародирует стилистические особенности тех или иных авторов. Например, Е.В. Тырышкина обращает внимание на то, что весь текст «Истории парикмахерской куклы» – это игра с литературными и мифологическими клише, а основной сюжет строится на трансформации греческого сюжета «Пигмалион и Галатея». Она также отмечает влияние на повесть всего пласта литературы немецкого романтизма, где обыгрывается любовь к кукле/статуе и проблема двойничества в различных вариантах: Э.Т.А. Гофман «Песочный человек», «Автоматы», А. фон Арним «Изабелла Египетская», «Рафаэль и его соседки», Г. Гейне «Флорентийские ночи» и др. [Тырышкина: 341].

В большей степени ученые сходятся в том, что произведения Чайнова не подражание, а сознательная стилизация. По словам В.Б. Муравьева, «повести Чайнова... это литература XX века, в которой мировосприятие и художественная культура свойственны не тем далеким временам, а первым десятилетиям нашего столетия и художественным поискам писателей того времени. <...> Литературное творчество Чайнова развивалось в том же, брюсовском направлении. В. Брюсов, М. Кузмин, Б. Садовский, П. Муратов» [Муравьев: 298]. К модернистской литературе чайновскую прозу относит и Н.В. Михаленко: «В мистических повестях Чайнов обращается к романтической традиции, интерпретируя ее в рамках модернистской эстетики» [Михаленко 2016: 118]. Е.В. Тырышкина считает, что в произведениях Чайнова можно увидеть элементы пародии, но основная тенденция – все же не комически-пародийная. «Повести занимают промежуточное место между стилизацией и «жанровым стереотипом» (шаблонной модели неоромантической/декадентской повести). Автор «Истории парикмахерской куклы» прибегает к самым известным, узнаваемым клише, настолько узнаваемым, что литературная «игра в жанр» очевидна» [Тырышкина: 344].

Важным источником интертекста у Чайнова становятся гофмановские произведения. О влиянии немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана на повести А.В. Чайнова писали Н.В. Михаленко, Л.Н. Дарьялова, Е.В. Тырышкина В.Б. Муравьев, Н.М. Солнцева и др., в работах которых ставится вопрос о природе и функции гофмановских и других интер-

текстуальных заимствований у Чайнова. Л.П. Григорьева, например, полагает, что Чайнов «творчески, не эпигонски, стилизует ироническое гофмановское повествование» [Григорьева]. Л.Н. Дарьялова замечает, что «Чайнов опирался на традиции русской гофманианы, а среди современников ему была близка символично-фантастическая проза В. Брюсова, Б. Садовского, повести П. Муратова, А.Н. Толстого, Е. Замятина, Л. Леонова» [Дарьялова: 66]. Н.В. Михаленко считает, что «повести Чайнова можно считать отталкиванием как от эстетики Гофмана, так и от традиции русской романтической прозы начала XIX» [Михаленко 2016: 113].

Сам Чайнов в посвящении к повести «История парикмахерской куклы» говорит о Гофмане как великом мастере, а также намекает на то, что гофмановские традиции носят в литературе комплексный характер, называя их в предисловии к не осуществившемуся изданию сборника своих повестей обобщающим словом «гофманиада»: «Совершенно несомненно, что всякий уважающий себя город должен иметь некоторую украшающую его Гофманиаду, некоторое количество своих “домашних дьяволов”» [Чайнов: 295–296].

Яркие гофмановские образы и идеи, а также отсылки к самому немецкому романтику позволяют, на наш взгляд, говорить о воплощении в произведениях Чайнова традиций Гофмана, которые реализуются системно в виде «гофмановского комплекса». Этот комплекс характеризуется целостностью воспроизводимого содержания и включает в себя следующие черты: синтез искусств («Крейслериана I»), романтическую иронию и гротеск («Золотой горшок», «Крошка Цахес»), психологизм (погружение в глубины психики человека и поиск причины раздвоения («Эликсиры дьявола»), проблема насильственного воздействия на личность другого («Зловещий гость»), проблема механизации жизни и человека, которая раскрывается в оппозиции «живого» – «неживого» («Песочный человек»), образах-символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, подменяющих человека («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»), образа-символа зеркала.

«Гофмановский комплекс» является частью «гофмановского текста русской литературы», который в свою очередь сформировался в 30–40-е годы XIX века в связи с популярностью произведений немецкого романтика, а затем нашел продолжение в творчестве предсимволистов А. Толстого и Вл. Соловьева и раннем творчестве З. Гиппиус. В эпоху Серебряного века «гофмановский комплекс» характеризуется активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем.

В первую очередь, в повестях Чайнова нашла воплощение проблема механизации человека и общества, поставленная в литературе Э.Т.А. Гофманом

через разработку образов-символов маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые заменяют человека. Важным элементом этой проблемы является оппозиция «живое» – «неживое» («Песочный человек»), а также образ-символ зеркала, создающий другое пространство и множачий сущности.

Эта проблема лежит в основе повести Чайнова «История парикмахерской куклы», которую автор посвятил Гофману. В произведении постоянно мелькают куклы: фабрика их производит, а люди покупают. Повсеместно проходят цирковые выступления, а также выставки кукол-уродов: «Владимир углубился в рассмотрение выставленных фигур. <...> Его поразила “Юлия Пастрана, родившаяся в 1842 году и жившая вся покрытая волосами подобно зверю до смерти”, “Венера в сидячем положении” и длинный ряд восковых портретов бледных знаменитостей...» [Чаянов: 32].

Традиция создания пространства, наполненного куклами и автоматами, восходит к Гофману. Например, в романе «Житейские воззрения кота Мурра» мы находим описание подобных выставок, на которых представлены: «...удивительнейшие вещи: танцующие человечки, маленький турок, знающий, сколько лет каждому из присутствующих, автоматические манекены, эмбрионы чудовищ, загадочные картинки, оптические зеркала...» [Гофман 5: 328]. Эти куклы притягивают к себе живых, обретая над ними власть. В новелле Гофмана «Автоматы» оракул предсказывает людям будущее и тем самым вмешивается в судьбы людей. Сходную ситуацию мы наблюдаем у Чайнова в «Истории парикмахерской куклы», которая начинается с момента, когда архитектор Владимир влюбляется в куклу одной из сестер-близнецов, «околдовавшую» его, а потом ищет ее живое воплощение. Заканчивается повесть тем, что он снова видит этих же кукол, которые теперь показывают свою истинную сущность и выглядят зловеще: «...куклы смотрели в его опустошенную душу своими черными глазами, оттененными зеленоватым опалом тела и рыжими, почти бронзовыми змеями волос» [Чаянов: 53]. Все пространство в этой повести строится на противопоставлении «живого» и «неживого», где «неживое» подавляет «живое». Куклы у Чайнова получают отрицательную семантику, как у Гофмана, так как они захватывают мир и разрушают душу человека.

Конфликт «живого» и «неживого» проявляется и в повести «Венецианское зеркало» (1922), основанной на принципе двоемирия, где мир реальный противопоставлен миру зазеркалья. Зеркальный мир в произведении предстает как «неживой»: «С содроганием наткнулся он в трепетном сумраке зеркальных пространств на отражения давно умерших людей, некогда бывших великими и продолжающих ныне, угасая, свое зеркальное бытие, лишь изредка заглядывая из своих inferнальных далей сквозь стеклянную пленку в земной мир» [Чаянов:

82]. Этот мир у Чайнова имеет власть над миром людей. Он стремится захватить «живое» пространство и превратить его в «неживое»: «Когда упали на пол последние складки желтой ткани... все преобразилось в маленьком домике, и чудилось, будто невидимые струи стеклянной жидкости заливают собою комнаты и растворяют все окружающие предметы, делая их призрачными» [Чаянов: 78].

Алексей вступает в борьбу со стеклянным человеком, своим отражением, который занимает место главного героя: «Вертлявый зеркальный человек, бывший ранее в зеркальном мире Алексеевым отражением, – в неистовом восторге плясал по большому персидскому ковру, вывезенному из Шираза, топчя его каблуками и высоко подбрасывая ноги» [Чаянов: 80]. Трагедия Алексея в том, что «неживое» – стеклянный человек – разрушительно влияет не только на него, но и на окружающих, например на его возлюбленную Кэт, которая «бледная, изнеможенная, с провалившимися, но неизменно прекрасными глазами, с непонятно вульгарно выкрашенными губами, она, как сомнамбула, почти качаясь и не держась на ногах, сгорала с каждым днем» [Чаянов: 80].

По мнению Гофмана, последствием процесса механизации человека и общества становится проникновение куклы, автомата в повседневную жизнь человека. Немецкий писатель одним из первых показал угрозу, которая исходит от них, тем самым создав широкую литературную традицию этих образов. Гофмановские куклы, как Олимпия из «Песочного» человека, – пример вмешательства неживого в мир живых. Она поглощает живое (Натанаэля). Об этом он пишет и в новелле «Щелкунчик и мышинный король», где граница между людьми и игрушками стерта. Куклу Щелкунчика лечат от ран, а у живой принцессы отвинчивают ручки и ножки, а затем прикрепляют их обратно. Человечество же напоминает кукольный мир, где все равнодушны друг к другу. О кукольности мира говорит Медардусу и Евфимия из романа «Эликсиры дьявола»: «Господствуй со мной над глупым кукольным миром, который вращается вокруг нас» [Гофман 2: 68].

В эпоху Серебряного века кукла стала символом нового времени, так как показала проблему равнодушия в современном обществе, утраты человеком души. В произведениях русских писателей начала XX века вслед за Гофманом появляется мода на кукол. Сначала в поведении героев подчеркивалась кукольность, затем распространение получили персонажи итальянской *commedia dell'arte* и мотивы переодевания, театрализации жизни. Об этом писали А. Блок в пьесе «Балаганчик», А. Белый в романе «Петербург» и др. Новым поворотом в развитии этой темы стало обращение к образу восковой куклы, которая нашла отражение у А. Блока в «Клеопатре» (1907), в рассказе А. Бежецкого «Музей восковых фигур» (1914) и др.

В повести «История парикмахерской куклы» Чайнова люди как куклы и куклы как люди становятся частью мира реального, поэтому неудивительно, что Владимир воспринимает окружающих как картонных кукол («двигающиеся перед ним люди казались ему картонными» [Чаянов: 25]). Куклы вмешиваются в жизнь человека, они заставляют героя следовать за собой, управляют его сознанием. Парикмахерская в повести становится хронотопом всего современного мира, который наполнен куклами, она символизирует собой пространство, связанное с преобразованием, трансформацией, где меняются роли и маски: «... он увидел огромное витро роскошной парикмахерской, сквозь зеленоватое стекло которого на него смотрели восковые головы сестер Генрихсон, забытые им когда-то во время бегства из Венеции» [Чаянов: 52]. Исследователь Е. Тырышкина рассматривает сам концепт воскового двойника за стеклом, преградой как признак обитателей мира мертвых и статуи божества. А значит, парикмахерская получает семантику другого мира, мира мертвых, как зеркало в «Венецианском зеркале» [Тырышкина: 344].

Кроме того, венецианское пространство в повести Чайнова, связанное с карнавальностью и сменной масок, отсылает нас к традиции итальянской *commedia del'arte*, которая была основана на идее смены костюмов, образов, масок. Гофман внес значительный вклад в развитие этой темы в новелле «Принцесса Брамбилла» и пьесе «Принцесса Бландина», чем способствовал развитию моды на арлекинаду в эпоху Серебряного века. Чайнов, как и Гофман, проявлял интерес к персонажам из итальянской комедии. Одним из его ранних произведений стала «Лёлина книжка», в которую вошел цикл стихов «Песенки из арлекинады “Гераневый цветок”», который состоит из двух песенок Пьеро и одной песенки Арлекина.

Важным элементом итальянской *commedia del'arte* является ироническое начало. Однако, в отличие от Гофмана, у которого арлекинада связана с положительной иронией, царством маскарада, когда стираются все границы между реальностью и сказкой, как в новелле «Принцесса Брамбилла», у Чайнова «созидательная» ирония превращается в «разрушительную иронию». В повестях Чайнова мотив арлекинады проявляется в театральности всего мира, который поглощен всевозможными представлениями. Куклы захватили мир в повести «Парикмахерская кукла», где иметь дома куклу становится модным развлечением, поэтому их охотно раскупают: «“Клеопатру” купил за хорошие деньги для украшения гостиной недавно разбогатевший пароходовладелец К., а Тютин, пополам с зятем... приобрели, в зачет долгов Шантреновых, сестер-близнецов, и, разъединив их лобзиком, украсили окна своих заведений» [Чаянов: 30].

Проблема механизации человека и общества у Чайнова, как у Гофмана, тесно переплетается с образом зеркала, которое стал ключевым в его фантастическом мире. Оно символизирует собой переход в другой мир – мертвый. Повести «История парикмахерской куклы» и «Венецианское зеркало» строятся на семантике зеркала. В первом тексте зеркало служит основой композиции, где двоение образов проявляется как на уровне персонажей, так и на уровне сюжета. Во второй повести зеркало является не только частью сюжета, но и хронотопом. В «Венецианском зеркале» этот образ символизирует собой другую реальность, которая губит душу человека: «Зеркальная поверхность, казалось, излучала из себя тонкую, отстоянную веками отраву, и она постепенно насыщала собою воздух, мебель, картины, цветы, стены...» [Чаянов: 78]. А зеркальный двойник вытесняет Алексея из мира реального, оставляя его в зеркальном мире.

Зеркальность лежит в основе композиции повести «История парикмахерской куклы» и проявляется в образе сестер-близнецов, которые не только похожи, но и неразлучны – как человек и его зеркальное отображение. Одна из сестер вынуждена, как отражение в зеркале, присутствовать везде с другой. Когда Берта разбивает зеркало, что по примете обозначает смерть, она погибает, так как ее отражение исчезает («Берта выронила и разбила круглое зеркало. <...> Мы с ужасом посмотрели друг на друга. Из всех ужасных примет эта была наиболее верной...») [Чаянов: 48].

С зеркальностью тесно связана проблема двойничества (один из главных элементов «гофмановского комплекса»), которая ярко присутствует у Чайнова в повестях «История парикмахерской куклы» (сестры Генрихсон) и «Венецианское зеркало». Двойник в «Венецианском зеркале» – стеклянный человек – злой, бездушный, он «кривляется», «паясничает», чем отчасти напоминает Белькампо из романа «Эликсиры дьявола», который является карикатурным двойником главного героя Медардуса: «Крошка занялся моими волосами, кривляясь, приплясывая и витиевато разглагольствуя. То он мрачнел и хмурился, то посмеивался, то изображал атлета, то поднимался на цыпочки» [Гофман 2: 87]. Однако если у Гофмана Белькампо привносит в жизнь иронию и смех, которые являются лучшим лекарством от проблем реальной действительности, то у Чайнова карикатурный двойник агрессивен и символизирует победу «неживого» над «живым»: «...он остановился. Обернулся к зеркалу и залился диким хохотом, показывая язык и грозя кулаками» [Чаянов: 80].

Зеркальной двойственностью отличаются и Мадлена с Жервезой из «Приключений графа Бутурлина» Чайнова. По мнению Н.В. Михаленко, в этой повести «дуализм как взаимодействие противоположностей является конструирующим принципом в создании женских образов повести. С одной

стороны, девушек объединяет их «рыбье бытие», с другой – они абсолютно противоположны друг другу во внешности (Жервеза – брюнетка, а Мадлена – блондинка) и в характере (Мадлена – страстная и пылкая натура, а Жервеза – молчаливая и холодная девушка, «сохранившая что-то от своего рыбьего бытия»)» [Михаленко 2017]. Эти образы восходят к романтической оппозиции демоническая – ангелоподобная женщина, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола», где Аврелия – чистая душой – противопоставлена коварной Евфимии.

Одним из ярких элементов «гофмановского комплекса» является проблема насильственного воздействия на личность другого. Мысль о мире как кукольном театре, управляемом некоей непреодолимой, непознаваемой для человека волей (Рокком) имеет корни в творчестве Гофмана. Игра – неотъемлемая часть повествования немецкого писателя. Главный герой романа «Эликсиры дьявола» Медардус неоднократно подчеркивает, что им управляют, как марионеткой, что жизнь – игра. Он переодевает костюмы, примеряет роли, создавая разных двойников. Медардус сам отмечает, что стал игрушкой судьбы и не знает, какова его роль. «Я все более убеждался, что не я, а посторонняя власть, внедрившаяся в меня, навлекает невероятное, а я сам – лишь безвольное орудие, которым она пользуется ради неведомой цели» [Гофман 2:127]. Исследователь Л.А. Мишина обратила внимание на театральную сторону романа «Эликсиры дьявола», поэтому, характеризуя его, она использует термины «роман-театр», «концепт – театр» и интерпретирует произведение «как цикл своеобразных “спектаклей”, сквозным персонажем в которых является монах Медардус» [Мишина: 911–914].

На подобной «игре» строится повесть Чайнова «История парикмахерской куклы», где Владимир после пережитых событий ощущает себя марионеткой, которую невидимая рука дергает за веревку» [Чайнов: 178], а в «Венецианском зеркале» Алексей вынужден подчиниться своему зеркальному двойнику. В повести «Венедиктов» сюжет строится на власти одних героев над другими, символом которой являются предметы – золотые треугольники. Так Булгаков оказывается в подчинении тому, кто купил его душу: «...я чувствовал в городе чье-то несомненное жуткое и значительное присутствие... мне казалось, что кто-то смотрит на меня и готовится взять меня за руку» [Чайнов: 56]. В «Бутурлине» сверхъестественную власть над судьбой человека олицетворяют карты. В «Юлии» курительная трубка управляет призраком девушки.

Намек на гофмановскую интерпретацию проблемы насильственного воздействия на личность другого содержится в повести «Венедиктов», где Чайнов упоминает имя Месмера – известного ученого, создателя теории о «животном магнетизме». Гофман с интересом изучал его труды, а затем вместе с другими врачами, использовавшими принцип

магнетизма в лечении, наблюдал душевнобольных. Немецкий писатель стал одним из первых в литературе, кто со всей серьезностью отнесся к исследованию состояния человека, на которого влияет другой человек и описал это в своих произведениях («Магнетизер», «Зловещий гость», «Состязание певцов», «Стихийный дух» и «Эликсиры дьявола»). Гофман серьезно изучал известные в те времена научные трактаты Г.Г. Шуберта «Символика сна» и «Воззрения на ночную сторону естествознания» [Schubert], К.А.Ф. Клуге «Опыт изображения животного магнетизма как способ лечения» [Гофман 2: 433]. Немецкий романтик проявлял интерес к такому явлению, как гипноз, когда человека насильственно разлучают с самим собой и заставляют делать то, что в обычной жизни он не хочет. Гофман акцентирует свое внимание на разработке двух аспектов этого учения, которые, по его мнению, могут угрожать личности человека: утрата собственного «Я» и наслаждение властью. Эту проблему он поднимает в рассказе «Магнетизер».

Однако Чайнов нередко описывает ситуацию с магнетизмом иронически: «Месмер из людей всяких какой-то палочкой веревки вил. Скажет – быть тебе, ваше превосходительство, волком, – и его превосходительство окарачь ползает и воеет. Скажет графине, что она курица, – она и кудахчет» [Чайнов: 70]. При этом Чайнов использует иронию и гротеск гофмановского типа, которые отличаются появлением фантастики в быту и постоянной сменой серьезного и несерьезного, смешением объективного и субъективного. Чайнов иронизирует не только над героями и идеями Гофмана, но и над самим его стилем.

Намек на гофмановский гротеск у Чайнова прочитывается и в упоминании в «Стеклоном человеке» имени художника Жака Калло – автора фантастических персонажей, которого так ценил Гофман, а также в создании гротескных образов. Например, образ немца Клепикануса, фамилия которого созвучна с гофмановским Коппелиусом. Эпизод с игрой в кегли Клепикануса с полковником Шредером становится ярким примером «игры» Чайнова с гофмановским ироническим стилем: «Только гляжу это я – барон-то наш как схватится за голову да вместо четвертого шара своею собственной бароньей головой по кеглям как трахнет. <...> Только тарарам пошел. Вся девятка в влещку. А из воротничка-то у него дым идет. Подбежал это я к кегельбану за кеглями, гляжу, господи боже ты мой, святая троеручица, – вместо кеглей-то чело-вечьи руки да ноги, а голова-то вовсе не Шредерова, а Клепикануса» [Чайнов: 142]. Гофмановская ирония проявляется и в эпизоде с трубкой: «Немец покурив трубку целый день, и к вечеру из его проклятых туч даже дождь пошел, желтый, липкий, как сопля, и табачищем после этого дождя ото всякой лужи за версту несло. <...> Только ему это даром не прошло... поднялся это, значит, здоровый

ветер, да как этого самого немца со стульчика-то сдунет, потому в нем веса-то никакого не осталось, да, как перышко, кверху и потянет. Немец руками и ногами болтыается...» [Чаянов: 149].

Таким образом, «гофмановский комплекс» – это феномен Серебряного века, который сформировался в русской литературе на рубеже XIX–XX веков. Чаяновские повести выступают завершающим этапом в функционировании «гофмановского комплекса» в русской литературе. В повестях происходит не просто воспроизведение и трансформация комплекса, но и ирония над ним.

Произведения Чаянова становятся ярким примером стилизации – одного из ключевых в эпоху Серебряного века приемов авторской «игры» с «чужим текстом» («гофмановским текстом»), когда писатель не просто воспроизводит черты авторского стиля, но и вступает с ним в полемику по поводу толкования того или иного сюжета или по-новому воспринимает традиционные в литературе образы. Этот прием активно разрабатывал сам Э.Т.А. Гофман, в произведениях которого художественное пространство «чужого текста» (Шиллер «Разбойники», Льюис «Монах») вторгается в реальную действительность его героев, заставляя их либо подчиняться, либо противостоять ему, как неведомой силе, фатуму.

Список литературы

Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чаянова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. URL: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf> (дата обращения: 10.06.20).

Дарьялова Л.Н. Русская литература XX в. после Октября. Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1932). Калининград, 1998. 118 с.

Кузмин М. Дневник 1908–1915 годов. Санкт-Петербург, 2005. 865 с.

Михаленко Н.В. Женские образы в мистических повестях А.В. Чаянова // Петр I: информационный портал. URL: <http://www.piter1.info/zhenskie-obrazyi-v-misticheskikh-povestyah-a-vchayanova/> (дата обращения: 12.05.19).

Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции // Парадигма. 2016. № 24. С. 110–120.

Мишина Л.А. Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» как «рассказываемый театр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010, № 4 (2). С. 911–914.

Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чаянова. Москва, 1990. № 3. С. 191–199.

Топоров В.Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство, 2003. 616 с.

Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918) // Известия Саратовского университета. 2019. Т. 19, № 3, С. 341–345.

Чаянов А.В. Московская гофманиада / послесл. В.Б. Муравьева; примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. 352 с.

Чаянов А.В. Венецианское зеркало: повести. М.: Современник, 1989. 236 с.

Schubert G.H. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden, 1808.

Schubert G.H. Die Symbolik des Traumes. Bamberg, 1814.

References

Grigor'eva L.P. *Romanticheskie povesti A.V. Chaianova. K voprosu o pragmaticheskikh strategiiakh avtora. The romantic novel of A.V. Chayanov* [On the question of the author's pragmatic strategies]. URL: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf> (date access: 10.06.20). (In Russ.)

Dar'ialova L.N. *Russkaia literatura XX v. posle Oktiabria. Dinamika razmezhevanii i skhozhenii. Tipy tvorchestva (1917–1932)* [Russian literature of the XX century after October. Dynamics of separations and convergence. Types of creativity (1917–1932)]. Kaliningrad, 1998, 118 p. (In Russ.)

Kuzmin M. *Dnevnik 1908–1915 godov* [Diary of 1908–1915]. Saint-Peterburg, 2005, 865 p. (In Russ.)

Mikhaleiko N.V. *Zhenskie obrazy v misticheskikh povestiakh A.V. Chaianova* [Female images in the mystical stories of A.V. Chayanov]: Petr I: informatsionnyi portal. URL: <http://www.piter1.info/zhenskie-obrazyi-v-misticheskikh-povestyah-a-vchayanova/> (date access: 12.05.19). (In Russ.)

Mikhaleiko N.V. *Misticheskie povesti A.V. Chaianova v kontekst romanticheskoi traditsii* [Mystical stories of A.V. Chayanov in the context of the romantic tradition]. Paradigma Publ., 2016, № 24, pp. 110–120. (In Russ.)

Mishina L.A. *Roman E.T.A. Gofmana «Eliksiry satany» kak «rasskazyvaemyi teatr»* [E.T.A. Hoffman's novel “elixirs of Satan” as “storytelling theater”]. Bulletin of the Lobachevsky University of Nizhny Novgorod, 2010, № 4 (2), pp. 911–914. (In Russ.)

Solntseva N.M. *Pas'iansy professora Chaianova* [Professor Chayanov's solitaire games]. Moscow, 1990, № 3. (In Russ.)

Toporov V.N. *Akhmatova i Gofman: k postanovke voprosa* [Akhmatova and Hoffman: to the question]. In: Toporov V.N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury* [The Petersburg's text of Russian literature]. St-Peterburg, Iskusstvo Publ., 2003, 616 p. (In Russ.)

Tyryshkina E.V. *Kukla i ee dvoynik («Istoriia parikmakherskoi kukly» A.V. Chaianova, 1918)* [The doll and its double (“The history of the Barber's doll” by A.V. Chayanov, 1918)]. Bulletin of Saratov University, 2019, vol. 19, № 3, pp. 341–345. (In Russ.)

Chaianov A.V. *Moskovskaia gofmaniada* [Moscow gofmaniada]. Moscow, TONChU Publ., 2006, 352 p. (In Russ.)

Chaianov A.V. *Venetsianskoe zerkalo: povesti* [The Venetian mirror: stories]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989, 236 p. (In Russ.)