

Н.Н. Мисюров

## НОВЕЛЛА Э.Т.А. ГОФМАНА «РАЗБОЙНИКИ» КАК НОВОЕ «ПРОЧТЕНИЕ» ЗНАМЕНИТОЙ ДРАМЫ Ф. ШИЛЛЕРА

Рассматривается проблема «многоуровневых» отношений между литературным произведением, автором и читателем. Малоизвестная новелла Э.Т.А. Гофмана, сюжетно повторяющая знаменитую драму Ф. Шиллера, интерпретируется как «ремейк» классического шедевра. Констатируется, что жанровая трансформация создает особый «универсум текста». Новаторское освоение традиции модифицирует романтическое единство «философии жизни» и «поэзии» (в духе Шлегеля и Шеллинга). «Ключевые знаки» текста выявляют «экзистенциальный» подтекст.

**Ключевые слова:** литературное произведение; жанровая трансформация; сюжет; текст; художественное восприятие.

Литературные явления «переходного» периода многосложностью и неоднозначностью не установившегося окончательно единства формы и содержания нарушают сложившиеся эстетические каноны, меняют представление о господствующем методе творчества и доминирующих направлениях, типологиях стилистового развития.

Публикация и постановка (в Мангейме, в театре барона фон Дальберга в начале 1782 г.) бунтарской драмы Ф. Шиллера «Разбойники» – знаковое событие эпохи «бури и натиска». Идеалы республиканизма в духе Руссо, тема сопротивления тирании увлекли современников, ставших вскоре очевидцами грандиозных революционных потрясений; немецкий гений решением Конвента был удостоен почётного звания гражданина Французской республики. Трагедия «Коварство и любовь» (1783), закрепившая за ним титул первого драматурга всей Германии, была написана в жанре «мещанской драмы». Последние его драмы – «Дон Карлос» (1787) и трудно дававшаяся ему «Мария Стюарт» (1799–1800), а также незавершенная героическая трилогия о Валленштейне – создавались в контексте программы «новой классики». Эти хрестоматийные факты подчеркивают актуальность исследуемой проблемы: речь идет не только об этапах творческой эволюции художника, но и об изменениях в эстетических представлениях современников (сопратников, соперников и критиков), вкусах читательской и зрительской аудитории. Какова их природа?

Малоизвестная новелла Э.Т.А. Гофмана «Разбойники». Приключение двух друзей в одном богемском замке» (1820) обойдена вниманием исследователей творчества «короля романтиков», что вполне объяснимо: нарочитая «подражательность» ее иного рода, нежели «ученический» *der Kunstgriff*, это оригинальное творение зрелого мастера (по объему – повесть). Как самостоятельное – в идейно-художественном контексте новеллистического цикла «Серapiоновых братьев» (новелла не вошла ни в третий, ни в четвертый том) – одно из поздних произведений писателя анализируется впервые. Всякий «истинный поэт» должен обладать способностью «понимать различие между собой и внешним миром, чем единственно и обуславливается земное самосознание». В предисловии к роману (собранию повествований) говорится следующее: «Напрасен будет труд поэта заставить нас верить тому, чему он сам не верит, да и не может ве-

рить, потому что ничего не видал. Такой поэт никогда не будет пророком, и образы его останутся всегда призрачными куклами, кропотливо склеенными из чужого материала!» [1. С. 44].

Молодые герои новеллы – отнюдь не «призрачные куклы», они – из крови и плоти, с честью служат своему отечеству, с достоинством несут «тяжелые служебные обязанности», стойко и храбро выносят выпавшие на их долю испытания. Автор помещает их – в качестве жизненного эксперимента (романтический вариант мифологической инициации) – в центр насыщенного нешуточными приключениями пространства, «склеенного из чужого материала». Интересен вопрос, зачем Гофману, увлекавшемуся театром, более знакомому с берлинской сценой, симпатизировавшему драматургии А. фон Коцебу<sup>1</sup>, а также «мистическим фантазиям» З. Вернера<sup>2</sup> и «готическим» драмам Ф. Грильпарцера, нужна была эта «переделка» из Шиллера?

Отмечая противоречия в развитии национальной литературы, Гёте признавал, что не существует единства духа немецких писателей, они пребывают «каждый в своей сфере». Его собственные драматургические опыты позднего периода носят экспериментальный характер, по-иному «прочитываются» прежние творения: «Стелла», в которой он строго придерживался «французской драматической техники», переделана им в «пьесу для любящих» – в угоду новым читательским вкусам; написанную в «неистовой поэтике» драму «Клавиго» (1779) он называет «инсценировкой рассказа» (источник – «Отрывок из моего путешествия в Испанию» Бомарше). Шиллер не дожил до этого разброда мнений.

Во всех случаях речь идет о своеобразном «перетекании» возвышенного драматического содержания в содержание «прозаическое». Закрепленная эстетическим канонem и литературной практикой «классики» драматургическая модель преобразуется в более востребованную временем модель повествовательную (романтическую).

Процесс перехода от Просвещения к романтизму в западноевропейской литературе на рубеже XVIII–XIX вв. обстоятельно рассматривался в известной работе советского периода; авторами утверждалось, что в основе этого перелома в эстетике и творчестве лежали социально-политические и идеологические сдвиги в обществе, происшедшие под влиянием

Французской революции [2]. Серьезные изменения концепции личности, породившие «проблему героя», потребовали соответствующих перемен в выборе форм художественного отображения действительности. Жанры повествовательной прозы оказались предпочтительнее традиционной линейки драматургических жанров (трагедия, драма, комедия), они были ближе и доступнее рядовому массовому читателю, полнее раскрывали «правду жизни». Однако вопрос о трансформации жанровых форм в немецкой литературе «эстетического периода» не получил окончательного решения.

Советская наука о литературе сконцентрировалась на «закономерностях общественного бытия», которыми далеко не всегда можно объяснить сознание художника, его видение мира и героя времени. Буржуазная «стилистическая критика» фактически подменила творческую биографию автора «господством литературного текста». «Рецептивная эстетика», настаивавшая на необходимости пересмотра истории литературы, в качестве основного критерия оценки литературного процесса выдвинула «модерность», новизну авторских решений [3]<sup>3</sup>. Несмотря на угасший интерес исследователей к романтизму, обаяние романтического искусства побуждает по-новому оценить вклад романтиков в массовую культуру («тривиальная» литература – явно недооцененный феномен). Попытаемся найти компромиссное решение, учитывающее разные суждения по интересующему нас вопросу.

Литературное произведение рассматривается в качестве структуры, определяющей восприятие художественного феномена. «Ключевые знаки» текста, усваиваемые элементы и структуры интерпретируются с точки зрения их возможностей пробуждать «продуктивную активность» (термин Э. Фромма) воспринимающего. Читатель является «конечным пунктом» литературной коммуникации; «суггестивно заряженный» художественным произведением он в свою очередь оказывает определенное обратное воздействие на саму метафорически и концептуально «заново структурированную» реальность текста. Реалистическому или же романтическому мировидению следуют автор и его читатель, современники они или же разделены во времени обстоятельствами «роковой» судьбы литературного произведения – не суть важно.

Характер художественного восприятия обусловлен художественным текстом и «рецептивным настроением», порождаемым всякого рода «предупреждениями», которые сопровождают заглавие литературного произведения. Это могут быть различные по характеру и функциям композиционные «рамочные обрамления»: именно по такой схеме строятся «Серапионовы братья».

Рассматриваемая новелла точно так же предполагает собственное необходимое «предупреждение»: это – «приключение двух друзей в одном богемском замке»; оба друга напоминают благожелательно встреченных критикой «друзей-серапионов», узнаваемый феодальный замок отсылает читателя к событийной канве и живописным «декорациям» ставших к тому времени национальной классикой шиллеровских

«Разбойников». Эта «предваряющая» информация о жанре, слагаемых авторского замысла, обозначенные фабулой «координаты» освоения художественного пространства текста предопределяет «уровень ожидания» читателя и задает когнитивную и эмоциональную установку читательской рецепции.

Основной код художественного текста складывается в нем самом. Смысловая нагрузка отдельного «ключевого знака» – слова и образа – определяется текстом как целым [5. С. 180]. «Приращение смысла» системой текста (в процессе его прочтения и интерпретации) означает генерирование фактически нового содержания. Читательская версия текста является самостоятельной вариативной моделью данного литературного произведения (пространства и времени текста). Для понимания художественного текста важно опосредованное языковыми формами содержание произведения, отражающее «содержание действительности»; эту основу литературного изображения Гёте называл «вторая природа». Художественный текст может быть интерпретирован как специфическая (метафорическая по природе) модель субъективных и объективных отношений и процессов. Любое субъективное прочтение основано на достаточном самостоятельном понимании текста читателем.

Определенные жанровые трансформации, а именно «романные» формы организации новеллистического повествования, отдельные элементы и сюжетно-смысловые конструкции одного жанрового феномена в другом (приемы «тривиальной» литературы и элементы «романа воспитания», доставшиеся романтикам в наследство от культуристов) не являются случайными, но обусловлены метафизикой авторской картины мира. Романтический герой уподобляется «культурному герою» мифа, проходит своеобразный обряд инициации, сталкиваясь с враждебными ему имманентными силами. Читатель, осваивая пространство изображаемой жизни, совокупность «путей» героя, приходит к пониманию «устойчивой определенности мира» [6. С. 8]. Художественный текст является результатом культурной коммуникации.

Литературное произведение как «форма» есть органическое целое, рождающееся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идея, ценностные установки, тема, сюжет, стилевые приемы). Подлинной «структурой» произведения является то, что объединяет его с другими произведениями, что выявляется в процессе рецепции как «модель». Форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает «порядок собственных истолкований» [7. С. 34].

Переименованная Гофманом шиллеровская драма «провоцирует» читателя на самостоятельное истолкование исходного текста и предложенного автором нового оригинального его прочтения. Это переделка по принципу современного кинематографического ремейка: увлеченный поклонник решается на дерзкое «улучшение» полюбившегося творения признанного мастера, дополняет его новыми мотивами и чертами, развивающими чужой первоначальный замысел. «Разбойники» Гофмана – жанровая трансформация «драмы для чтения» в «разбойничий» роман. Новый

текст образует новую органическую форму (как и новый «коммуникативный замысел»), обогащает содержание литературного шедевра.

В тогдашней немецкой литературе «романы о разбойниках» были невероятно популярны; известная «фабрика романов» берлинского издателя и литератора Ф. Николаи производила немислимое количество подобной продукции. Культовым текстом принято считать анонимно вышедший и разошедшийся в широких читательских кругах, в том числе и многочисленными «пиратскими» переизданиями, роман «Ринальдо Ринальдини» (популярнейший в то время и в Германии, и в России). Гораздо ближе Гофману «бестселлеры» успешного литератора, человека публичного и запросто общавшегося с высокопоставленными особами (подозревали в нем даже русского шпиона) А. Коцебу, они, к тому же, были знакомы. Как прусский прокурор Гофман и сам принадлежал к этим кругам, у них были общие друзья среди русских литераторов и общественных деятелей. Царствующие Романовы состояли в родстве с немецкими династиями, русская армия участвовала в освобождении страны от Наполеона, у литературных сообществ России и Германии был один «добрый гений» – Жуковский. Немудрено, что в романтических фантазиях Гофмана зримо присутствует жестокая реальность и героика окончившейся войны и много русских благородных героев, большей частью офицеров и аристократов. «Разбойничью» роману отдаст определенную дань уважения и сам Пушкин (почему-то игнорируют эту узнаваемую жанровую природу «Дубровского», подчеркивается «обличительный» подтекст пушкинского замысла).

Мастерство Гофмана заключается в том, что два его главных героя волею обстоятельств оказываются в ситуации, моментально ими «прочитываемой»: они с любопытством, иронией и ужасом наблюдают, как сквозь приметы окружающей их реальности все более отчетливо проступают узнаваемые элементы «действительности», созданной художественным вымыслом классика; уже не ясно, какой набор жизненно-правдивых картин виртуален, события развиваются настолько прихотливо и вместе с тем столь определенным образом, что ни о какой «параллельности» нет и речи, все выстраивается в одну-единственную «линейность». Эта исходная мистически окрашенная и философски внятная посылка существенно повышает значимость авторского замысла: уже не интригой следует назвать сюжетную канву повествования, но своего рода доказательством некоего религиозного тезиса катехизиса художника (тема романтического рока осложняется философскими размышлениями о «темной» стороне субъективно воспринимаемого нами мира и воле божественного Провидения).

Двое молодых людей, «с детства связанных тесной дружбой», «жизнерадостные по своей природе» берлинцы, в надежде «освободиться хотя бы на короткое время от лежавших на них тяжелых служебных обязанностей», отважились на небольшое совместное путешествие. Время действия – между двумя войнами (вскоре после «национального унижения» 1806 г., оккупации Германии наполеоновскими войсками, и

накануне Освободительной войны 1815 г., один из героев потом вступит в действующую армию). Едва проехав Прагу, они попадают в весьма неприятную историю, в результате ночного нападения шайки разбойников один из них оказывается раненым. Они так мечтали посетить Италию, вожделенную для романтиков «родину искусств». Теперь же приходится прервать ставшее опасным паломничество, чтобы позаботиться о жизни и здоровье одного из них, между прочим, жизнелюбца и оптимиста. Мир не без добрых людей, проявив христианское сострадание, гостеприимство оказывает местный магнат, предоставляя «путешествующим энтузиастам» кров и пищу, крайне необходимую помощь лекаря.

Реалии тогдашней немецкой жизни очерчены Гофманом ровно настолько, насколько они не входят в противоречие с политическими и бытовыми реалиями 1790-х гг., времен молодости Шиллера. Происходящее не стеснено драматургическими условностями, как в драме классика, но художественное пространство новеллы Гофмана остроумным образом обыгрывается в духе сценических «декораций». Когда один из друзей обращает внимание другого на удивительные совпадения, разговор принимает любопытный характер: «Разве ты не понял, что мы попали как раз к шиллеровским “Разбойникам”. Место действия – старый богемский замок; значит, декорация соответствует трагедии. Действующие лица: Максимилиан, владетельный граф; его сын Франц; его племянница Амалия. Ну а Карл, вероятно, состоит атаманом разбойников, которые на нас напали. Я очень рад, что наконец-то в действительной жизни вижу приключение, давшее сюжет для трагедии Шиллера. Теперь я могу узнать на деле, что станется с Карлом Мором, убьют ли его швейцарцы, или он отдастся в руки правосудия. Интересно только знать, позволим ли мы, в качестве случайно присутствующего хора, графу Францу запереть старого отца в башню, возвышающуюся, как ты можешь видеть, в конце парка; особенно, когда у нас нет ворона Германа, который бы приносил ему пищу» [8. С. 312].

Друзьям становится совсем не до шуток, когда дальнейшие события начинают стремительно развиваться куда драматичней, нежели в классическом произведении, они уже не в силах предугадать того, что ждет их впереди. «Скептик» безнадежно, а главное – безрассудно влюбится, едва уцелеет в самой настоящей «пляске смерти». «Энтузиаст» получит необходимый жизненный опыт, что заставит его сделаться невыносимо разумным (с точки зрения его прежнего). Друзья как бы поменяются местами. Судьба роковой красотки, бедной Амалии будет иной, куда более печальной в силу своей банальности, нежели в знаменитой пьесе (она сойдет с ума). Франц окажется совсем не тем злодеем, нежели его литературный тезка, Карл – не столь благородным, как у Шиллера, но трагизм судьбы придаст его облику некую притягательность, за ним есть определенная правда, пусть и вопиюще противоречащая «правде мира сего». Примерно с середины повествования Гофман решительно не придерживается канвы событий у Шиллера; решаются совсем другие художе-

ственные задачи, поскольку ставятся совсем иные вопросы «бытия человеческого».

По-иному выстраивается «структура открытого произведения», новеллистическое повествование усложняется эпистолярными вставками, то проясняющими историю, то запутывающую, предоставляя читателю внести собственные необходимые коррективы в «универсум текста», право выбора одного из возможных разрешений сюжетной коллизии. Полноценной трансформации новеллы в роман, увы, не происходит! Какими соображениями обусловлена такая «авторская программа», необходимо выяснять куда подробнее, с привлечением разнообразных, в том числе и биографических материалов. Пока же хотелось указать на этот любопытный историко-литературный факт и обозначить возможную теоретическую базу его исследования.

Однозначно можно сказать следующее: жанровые рамки «разбойничьего» романа позволяют Гофману наметить контуры жанровой модификации драматургического текста, переосмысленного как «драма для чтения»; новеллистический характер повествования закрепляет романтические «ценностные установки»; элементы эпистолярного жанра углубляют психологическую проработку характеров (невозможную настолько в драме и поверхностную в тривиальном романе). Замечу, что Гофман в чем-то превосходит Шиллера [9] в разработке схожего художественного замысла, в чем-то уступает великому предшественнику. «Органическое целое» вторичного текста намного интересней исходного текста, если не по результату, то по возможностям (разумеется, речь идет о возможных последующей интерпретации)<sup>4</sup>.

Дисгармония между мечтой и действительностью – основополагающий тезис романтического творчества; земная жизнь недостойна поэта, жалка и убога, но крепко держит его, оттого фантазии художника в романтическом искусстве зачастую принимают изломанный, гротескный характер. Возможности искусства безграничны, но художник не знает ответа на мучительный вопрос: «какого рода и какой степени знания человек способен достичь о том, что пребывает вне его и над ним, и в какой мере такое знание мыслимо и возможно» [11. С. 34].

В творениях Гофмана фантазия и реальность не только смешиваются причудливым образом, но как бы переставлены местами: «фантазия оказывается злой, как реальность, а реальность становится фантастической, как кошмар». Если он и похож на других романтиков, то его отличает от них невозможность «легких решений» возникших трагических коллизий человеческого существования. Гофман, справедливо заметил один из лучших его исследователей, «как будто приговорен пожизненно к действительности, к реальной земной жизни, как бы жестока и трагична она ни была» [12. С. 279]. В данной новелле он не

прибегает, как это часто делает в других своих фантастических рассказах, к вмешательству чудесных, сверхъестественных сил в судьбу «маленького человека», его героям предстоит самим спасать себя и попытаться спасти близких и любимых. Жестокий парадокс заключается в том, что романтическое начало, которое заложено в характерах главных героев, им мешает, только усугубляет трагизм их положения и судеб других действующих лиц истории. Виллибальд упрекает себя в том, что «неразумно поддался минутному увлечению пробудившейся чувствительности» (вспыхнувшему глубокому чувству к Амалии). Гартман, мечтатель, впоследствии «повысившийся по своей дипломатической службе», вспоминает о приключении как о досадном происшествии; уверяет в письме друга, что «случай нашей жизни» нужно трактовать как ошибку высших сил. Он называет теперь «преступным безумием» любовь Амалии к Карлу, разбойники лишены даже намека на благородство, они – закоренелые и одновременно банальные «злодеи». Один из главных героев рад тому обстоятельству, что Франц передал по дарственной записи свое владение «одному бедному, подававшему надежды юноше», и новый замок выстроен теперь на другом месте. Воспоминания друзей печальны, им не хочется «говорить о каких-либо других вещах» в связи с этой «ужасной трагедией». Спасительной сказки не получилось, грубая реальность торжествует в этой странной истории.

Отметим два существенных момента: действие разворачивается в романтических «декорациях» и почти в соответствии с драматургическими законами, герои словно бы присутствуют на некоем таинственном спектакле (мифологема «театра жизни»), статус зрителей не позволяет им напрямую вмешаться в происходящее, но они не в силах остаться в стороне, они должны действовать; новелла, осложненная чертами драмы, разрастается до романа, но словно какая-то неведомая сила заставляет самого автора отступить от задуманного и оборвать нить повествования, поскольку ему недоступен замысел самого Провидения, не ему определять дальнейшие судьбы его героев. «Душевные крайности» – предмет пристального анализа романиста, новеллист придерживается «идеального равновесия» вымысла и правдоподобия. Фантазии Гофмана достигают опасной грани, за которой фантазия и реальность сливаются в нераздельное целое совершенно нового «универсума текста».

Вывод об «экзистенциальном» (философским и символическим) подтексте «прочтения» романтиком чужого авторского замысла классика основывается на результатах декодирования определенных «текстовых кодов». Общий контекст восприятия литературного произведения определяется «общественной практикой», эстетической парадигмой романтической эпохи и творческими принципами самого художника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Одна из известнейших пьес Коцебу – трагедия «Ненависть к людям и раскаяние» (1789) – чем-то близка гофманическому прочтению шиллеровской коллизии раскаяния «благородного разбойника» и его противостояния разоблаченному злодею под маской «образцового сына» и праведника.

- <sup>2</sup> «Выдающимся характерам» сочинений З. Вернера посвящена особая глава седьмого раздела четвертого тома сборника; «серапионовы братья» сходятся во мнении, что всюду у него к «подлинно великому», трагическому примешивается «что-то странное», авантюрное, а часто и «низменное».
- <sup>3</sup> Материалы дискуссий 1960–1970-х гг. недавно только получили рецепцию в отечественной науке. См. одну из таких работ [4].
- <sup>4</sup> Главная цель литературы состоит не в «отражении» действительности, утверждал Н. Фрай, а в «продуцировании» ее художественного подобия [10]. В созданной «новой критикой» 1960-х гг. теории творчества особое внимание уделялось «дескриптивному символизму» и роли мифологических архетипов в трансформации традиционных жанровых форм. Заметим, что многое в гофмановском эксперименте поддается объяснению в этом ключе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. Минск : Navia morionum, 1994. Т. 1. 592 с.
2. Тураев С.В., Чавчанидзе Е.Д. От Просвещения к романтизму. Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX века. М. : Наука, 1983. 256 с.
3. Яусс Г.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М. : Флинта, 2004. С. 192–200.
4. Фомин К.А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Яусса как принцип конституирования и динамики литературной традиции // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2015. № 2 (30). С. 169–176.
5. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. М. : Ось-89, 2005. 560 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Сов. писатель, 1979. 418 с.
7. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Академический проект, 2004. 384 с.
8. Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. Минск : Navia morionum, 1994. Т. 2. 454 с.
9. Шиллер Ф. Собрание сочинений. М. : Худ. лит., 1955–1957. Т. 1. 784 с.
10. Фрай Н. Анатомия критики. М. : Директ-Медиа, 2007. 82 с.
11. Шлегель Ф.В. Сочинения. СПб. : Quadrivium, 2015. Т. 1: Философия жизни. 816 с.
12. Карельский А.В. Немецкий Орфей: Беседы по истории западных литератур. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 608 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 23 января 2020 г.

### ***Die Räuber* by E. T. A. Hoffmann as a New Reading of the Famous Drama by Friedrich Schiller**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2020, 451, 34–39.

DOI: 10.17223/15617793/451/5

**Nikolay N. Misyurov**, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: [journalist-omgu@yandex.ru](mailto:journalist-omgu@yandex.ru)

**Keywords:** literary work; genre transformation; plot; text; artistic perception.

The problem of “recreating” the new space of a literary work as an “open” structure that determines the perception of an artistic phenomenon (a romantic “reading” of a classical masterpiece) is solved. The “multi-level” relationship between a literary work, author and reader on the material of E. T. A. Hoffmann’s little-known novel *Die Räuber* [The Robbers] is analysed. It is proved that the “key signs” of the text, its elements and structures awaken the “productive activity” of the reader (the reader is the “ultimate point” of literary communication). It is claimed that the nature of “emotional” perception is due to the peculiarities of the text and the “receptive mood” of the reader. The “preliminary” information about the genre, the author’s idea, and “coordinates” of the artistic space of the text designated by the plot set the cognitive and emotional orientation of the reader’s reception. The literary analysis of the text, reinforced by the receptive-hermeneutic approach, revealed certain “mythological structures” designed for the reader’s interactive participation in the joint “creation” of the new text content. The romantic hero is likened to the “cultural hero” of the myth: he undergoes the rite of initiation, faces immanent forces hostile to him. The text of the literary work is mythologized. The literary work as a “form” acquires purpose in the convergence of various heterogeneous products of “previous experience”. It is concluded that Hoffmann’s novel is a detailed genre transformation of a “drama for reading” into a “robbery” novel (popular in German literature at the time): the remade text has an organic form, a new “communicative idea” that enriches the content of the literary masterpiece. Thus, Hoffmann’s skill lies in combining his own plot with the plot of the famous drama by Schiller; the mix of one artistic space with the other creates an intrigue in the narrative. It is emphasized that the original philosophical idea (the theme of romantic doom) increases the significance of the author’s idea: Hoffmann’s fantasies and reality merge into an inseparable whole of the new “universe of the text”. Readers perceive the author’s idea, motivated by the author’s “hints”, and reveal the semantic subtext (philosophical, symbolic) of the literary work while reading and interpreting it. Thus, the general context of perception of the analysed work is determined by the aesthetic paradigm of the romantic era and the creative principles of the artist (innovator and experimenter) and creates a kind of an “existential” subtext of this story.

## REFERENCES

1. Hoffmann, E.T.A. (1994) *Serapionovy brat'ya* [The Serapion Brethren]. Translated from German. Vol. 1. Minsk: Navia morionum.
2. Turaev, S.V. & Chavchaniidze, E.D. (1983) *Ot Prosveshcheniya k romantizmu. Transformatsiya geroya i izmenenie zhanrovyykh struktur v zapadnoevropeyskoy literature kontsa XVIII – nachala XIX veka* [From Enlightenment to Romanticism. The Transformation of the Hero and the Change of Genre Structures in Western European Literature of the Late 18th – Early 19th Centuries]. Moscow: Nauka.
3. Jauss, G.-R. (2004) *Istoriya literatury kak vyzov teorii literatury* [The History of Literature as a Challenge to the Theory of Literature]. In: Kabanova, I.V. (ed.) *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern Literary Theory. Anthology]. Moscow: Flinta. pp. 192–200.
4. Fomin, K.A. (2015) Hans Robert Jauss’ Reader-Response Criticism as the Principle of Constitution and Development of the Literary Tradition. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 2 (30). pp. 169–176. (In Russian). DOI: 10.17223/1998863X/30/19
5. Lukin, V.A. (2005) *Khudozhestvennyy tekst: Osnovy lingvisticheskoy teorii* [Literary Text: Fundamentals of Linguistic Theory]. Moscow: Os’-89.
6. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Sovetskiy pisatel’.
7. Eco, U. (2004) *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike* [The Open Work]. Translated from Spanish. St. Petersburg: Akademicheskii projekt.
8. Hoffmann, E.T.A. (1994) *Serapionovy brat'ya* [The Serapion Brethren]. Translated from German. Vol. 2. Minsk: Navia morionum.
9. Schiller, F. (1955–1957) *Sobranie sochineniy* [Works]. Translated from German. Vol. 1. Moscow: Khudozh. lit.

10. Frye, N. (2007) *Anatomiya kritiki* [Anatomy of Criticism]. Translated from English. Moscow: Direkt-Media.
11. Schlegel, F.W. (2015) *Sochineniya* [Works]. Translated from German. Vol. 1. St. Petersburg: Quadrivium.
12. Karel'skiy, A.V. (2007) *Nemetskiy Orfey: Besedy po istorii zapadnykh literatur* [A German Orpheus: Conversations on the History of Western Literature]. Moscow: RSUH.

Received: 23 January 2020