

**Финогенов В.А.**

**ВОЛШЕБСТВО И НАУКА КАК ИНСТРУМЕНТЫ  
СОЦИАЛЬНОЙ МАНИПУЛЯЦИИ В СКАЗОЧНЫХ  
МИРАХ Э.Т.А. ГОФМАНА**

*Институт научной информации по общественным наукам, РАН,  
Москва, Россия, p\_jh@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются сказки Э.Т.А. Гофмана в парадигме гротескной модели социума, где манипулирование общественным сознанием осуществляется при помощи сочетания волшебства и научных технологий. Фантазия становится орудием борьбы с механистическими тенденциями Просвещения, положившими начало сциентизму и автоматизации человека. Эти идеи находят воплощение в угрожающих образах машинного, автоматически-бездушного начала, скрывающегося под многоцветными картинами иллюзорных миров.

*Ключевые слова:* Э.Т.А. Гофман; немецкий романтизм; сказка; волшебство; гротеск; пародия; социальная сатира; дуализм; Просвещение; И. Кант; наука; автомат; механизм.

Получена: 01.06.2022

Принята к печати: 14.06.2022

**Finogenov V.A.  
Magic and science as tools of social manipulation in  
the worlds of E.T.A. Hoffmann's tales**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences,  
the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia, p\_jh@mail.ru*

*Abstract.* The article explores E.T.A. Hoffmann's tales in the paradigm of a grotesque model of society, where public manipulations are carried out by magic combined with scientific technologies. Fantasy becomes a weapon in the fight against the mechanistic tendencies of the Enlightenment, which laid the foundation for scientism and human automatization. These ideas are embodied in menacing images of automatic soulless creatures concealed behind bright illusory worlds.

*Keywords:* E.T.A. Hoffmann; German romanticism; fairy tail; magic; grotesque; parody; social satire; dualism; Enlightenment; I. Kant; science; automaton; mechanism.

Received: 01.06.2022

Accepted: 14.06.2022

Литературная и социальная сатира в сказках Э.Т.А. Гофмана весьма разнообразна и многогранна. Из сказки в сказку неизменно переходят одни и те же уровни сатиры: это и пародия на реалии немецких государств эпохи Просвещения и наполеоновских войн; и travestирование традиционных образов и символов немецкого романтизма, в частности, доводимый до абсурда конфликт между романтиками и филистерами; и постоянное самоцитирование и самоирония – черта, характерная для позднего этапа развития немецкого романтизма. При этом в центре любой сказки Гофмана концептуально неразрешимым остается внутренний конфликт героя, расщепляющегося на множество ипостасей (знаменитое «двойничество»), что буквализируется во взаимодействии и противостоянии реального и фантастического миров.

С помощью замысловатых метафор на пересечении и столкновении этих двух миров Гофман всякий раз создает гротескные образы человечества. В качестве моделей общества у него могут выступать самые различные объекты – такие как государство овощей («Королевская невеста», 1819), «народец» насекомых («Повелитель блох», 1820), кукольное царство («Щелкунчик», 1816). Тема управления человеком в частности и контроля над обществом в

целом сильно занимала писателя и тем или иным образом проникла в каждую из его сказок. Фигура романтической личности у Гофмана кардинально преобразуется по сравнению с тем, что можно было увидеть на раннем этапе у юенских романтиков, постоянно становившихся объектом пародии Гофмана. На смену прежней, опирающейся на философию И.Г. Фихте и Ф. Шеллинга монистической модели романтического героя как сверхличности, заключающей в себе все мироздание, приходит дуалистическая, фактически манихейская, концепция борьбы добра и зла.

Считается, что «всеобщепризнанное двоемирье Гофмана берет начало в Кантовом дуализме» [Калинников, 2011, с. 47], и произведенное философом разделение трансцендентального и трансцендентного находит отражение в произведениях писателя, героя которого обладают разделенным сознанием, разрываются между реальным и фантастическим мирами и всегда оказываются беспомощны перед воздействием внешних сил, будучи вынуждены довериться своего рода «волшебному помощнику», ведущему борьбу с враждебными по отношению к герою «коллегами» по магии. «Машинерия чудес» [Карельский, 2007, с. 291] приводит к торжественно-неестественному финалу, что создает горько-ироническую иллюзию разрешения конфликта. При этом большинство героев Гофмана достаточно однотипны и сотворены по одним и тем же лекалам, или, как отмечает Н.Я. Берковский, в сказках писателя «все конкретно-индивидуальное поглощается всеобщим, потопляется в стандартном» [Берковский, 2001, с. 446].

Волшебство становится атрибутом мира фантазии и поэзии, склонностью к которому в том или ином виде отличаются все главные герои сказок Гофмана; кроме того, они остаются, по сути, детьми, что иногда получает и буквальное воплощение: герои «Щелкунчика» – дети; инфантильный Перегринус Тис в «Повелителе блох» играет в солдатиков и деревянных лошадок. Фантазия становится орудием борьбы Гофмана с идеями Просвещения, и, по определению И. Канта, оказывается «выходом человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого» [Кант, 1966, с. 25]. Концепция романтизма, наоборот, подразумевает наивное восприятие мира, и герои Гофмана, стре-

мясь удержаться в этом состоянии, неизменно попадают под внешнее и зачастую пагубное влияние. В этом заключается парадоксальность ситуации и горечь иронии Гофмана, последовательно разрушающего романтический миф.

Сказка «Крошка Цахес» (1819) начинается с едкого антипроституционного памфлета. Первым же делом молодой правитель пародийного немецкого карликового княжества Пафнутий по просьбе своего советника («Государь, введите просвещение!» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 354]) стремится избавиться от дурного влияния фей, не страшася «под именем поэзии разносить вредный яд» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 355], изгнав большинство волшебников и «превратив в полезных граждан» оставшихся. Так что именно подчинение поэзии и слова как такового становится первостепенной задачей просвещенного правительства и предшествует таким важным делам, как, например, вырубка лесов, посадка картофеля и прививка оспы.

Контроль над «пропагандой» становится ключевым условием устойчивости модернизированного государства. При этом именно оставленная в царстве Пафнутия фея Розабельверде становится прообразом демиурга социальной инженерии. При помощи запограммированной лжи (волшебства в виде трех огненных волосков на голове Цахеса) она запускает процесс манипуляции общественным сознанием и позволяет жалкому карлику не только презентабельно выглядеть, но и подчинить своей злобной воле все государство. Крошка Цахес, присваивая себе достижения других, «олицетворяет саму власть социальности как отчужденную от человека силу» [Конев, 2013, с. 112]. Знаменательным оказывается последний день маленького уродца, когда, лишенный своего магического свойства, он предстает в истинном обличье. Взбунтовавшаяся и фактически революционная толпа удовлетворяется восстановленным порядком благодаря вновь проведенной феей маленькой волшебной манипуляции: «Горожане, народ – все плачали и сокрушались, что отчество лишилось лучшей своей опоры» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 445].

Мы видим полностью управляемое общество, не помнящее или, скорее, делающее вид, что не помнит того, что только что происходило у него на глазах и не замечающее того, что оно находится под полным внешним контролем. Это вполне соответствует

воззрениям Канта на просвещенный абсолютизм, выраженным в его программной статье «Что такое Просвещение»: «Рассуждайте сколько угодно и о чем угодно, только повинуйтесь!» [Кант, 1966, с. 35]. Свобода мысли и высказывания, за которую выступает просветительская философия, при таком подходе фактически ничего не значит, и сама ситуация становится провозвестником тоталитарной идеологии подчинения единой воле. Как отмечается исследователем Канта В.А. Коневым, «“Крошка Цахес” становится не сказкой, а <...> антиутопией, разоблачающей “просвещенный режим”, и, если угодно, прозревающий судьбу самого Просвещения, которое, в конце концов, породило мировые войны, Освенцим и ГУЛАГ» [Конев, 2013, с. 113].

Линия главного героя Бальтазара обнаруживает сходство с фабулой более ранней сказки «Золотой горшок» (1814), где главный герой Ансельм перемещается в волшебную Антлантиду, олицетворяющую собой царство поэзии. При этом она предстает в виде дворянской усадьбы (Rittergut или Meierhof), что сразу сбивает возвышенный романтический пафос. В конце «Крошки Цахеса» Бальтазар тоже поселяется в буржуазно-магическом поместье своего волшебного наставника, мага Проспера Альпануса. Как и в finale «Золотого горшка», Гофман пародирует романтические идеалистические штампы: во время сушки белья там всегда светит солнце и никогда не подгорают горшки. Но важно и то, что «Розабельверде подарила прелестной невесте сверкающее ожерелье, магическое действие коего проявлялось в том, что, надев его, она уже никогда не могла быть раздосадована какой-нибудь безделицей, дурно завязанным бантом, плохо удавшейся прической, пятном на белье или чем-нибудь тому подобным. Эта способность, которой ожерелье наделяло Кандиду, придавала ее лицу особенную прелест и приветливую веселость» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 443]. Получается, что добрая фея сделала из обычной примитивной девушки Кандиды подобие куклы, лишенной эмоций и всегда всем довольной, т.е. фактически безжизненной. Здесь Гофман в очередной раз апеллирует к образу ожившей куклы – одному из главных в его творчестве, наиболее ярко воплощенному в «Щелкунчике» и «Песочном человеке».

В «Королевской невесте» фантастический сказочный мир показан совсем иным. Цветущее королевство Даукуса создает

иллюзию процветающего государства с целью заманить в свои сети героиню сказки, тогда как, по сути, представляет собой картину ада в духе И. Босха: «Что же увидела она вместо прекрасного огорода, морковной гвардии, фрейлин кудрявой капусты, лавандовых пажей, салатных принцев и всего того, что показалось ей столь чудесным и великолепным? Она заглянула в болотную топь, полную бесцветной, отвратительной тины. И в этой тине копошились и извивались уродливые жители земных недр. Жирные дождевые черви медленно сплетались друг с другом, в то время как похожие на жуков животные тяжело ползали, вытягивая короткие ножки; <...> меж тем как тощие, голые улитки, высасывая из болотной топи свои длинные рога, копошились друг на друге с отвратительной вялостью» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 149]. Отец предостерегает свою dochь Аннхен: «Теперь ты воочию видела без парадного убранства страну, повелительницей которой хочешь сделаться; став супругой ужасного Даукуса Кароты, ты принуждена будешь на-всегда остаться в подземном царстве и никогда не возвратишься на поверхность земли» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 149]. При этом король Даукус Карота, будучи морковью, сам выступает как хтоническое начало в пародийном изображении, и здесь также просматривается очередная пародия на «просвещенное» общество, построенное на фальши и лжи.

Мари, главная героиня «Щелкунчика», в итоге становится правительницей аналогичного иллюзорного государства, в то время как само повествование, замаскированное под детскую рождественскую сказку, завуалированно рассказывает о болезни и смерти девочки, которая видит в бреду фантастические образы. Ключевым персонажем в этой сказке становится во многом зловещая фигура крестного Мари и дяди Щелкунчика, часовщика Дроссельмейера. Как пишет Берковский, «замок Дроссельмейера – развернутый образ цивилизованного мира» [Берковский, 2001, с. 445]: перед нами «сделанный мир, в особом смысле произведение искусства, произведение искусственных рук» [Берковский, 2001, с. 447]. Дроссельмейер – мастер, т.е. фигура, традиционно почитаемая романтиками, при этом его творения подчинены механике и бездушны. Так как художником он не является, «такое художественное решение, опять же, содержит скрытую иронию по отношению к романтической характерологии» [Поршнева, 2016, с. 95]. Дроссельмейер, с одной

стороны, обладает безграничной властью над своими куколками, которые лишены какой бы то ни было самостоятельности. С другой стороны, он и сам не имеет возможности вносить в игрушечный мир какие-либо изменения: «Механизм создан раз и навсегда, его не переделаешь» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 170]. Таким образом, Дроссельмейер олицетворяет собой еще и деистического бога, что отсылает нас еще к одной философской концепции эпохи Просвещения. Фаталистические представления Гофмана, более детально воплощенные в таких мрачных произведениях, как «Песочный человек» (1816) и «Эликсиры Сатаны» (1815), также выражены здесь в полном объеме.

В случае с принцессой Пирлипат Дроссельмейер разобрал ее «на части, вывинтил ручки и ножки и осмотрел внутреннее устройство» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 193]. Идея человека как механизма, который можно расчленить на части и, изучив, снова собрать, является одним из важнейших мотивов сказок Гофмана. Кант писал, что «человек есть нечто большее, чем машина» [Кант, 1966, с. 35], и Гофмана как кошмар преследовал образ человека как механистичного, бездушного начала, получивший воплощение в разных его текстах. При этом всегда обнаруживается некий создатель и кукловод, который сохраняет контроль и управляет всеми механизмами: эти функции Гофман делегирует профессорам-ученым, в частности, давным-давно умершим естествоиспытателям, фактически становящимся у него представителями потусторонних сил и даже выходцами из ада.

Крестный Дроссельмейер находится в длинном ряду ученых персонажей Гофмана, таких как профессор Х\*\*\* в «Автомате» (1814), Коппелиус и Спаланцани в «Песочном человеке», Левенгук и Сваммердам в «Повелителе блох». Всех их объединяет стремление к власти над человеком. Оно выражается в двух ипостасях. С одной стороны, в создании управляемой механической куклы, которая имитирует человека, как в «Автомате», или даже берет на себя его функцию, подобно кукле Олимпии в «Песочном человеке» и Деरтье Эльвердинк / принцессе Гамахее в «Повелителе блох». С другой – это контроль над публикой, чего ученые добиваются при помощи инновационных технологий, которые настолько тесно переплетаются со сверхъестественными силами, что теряется возможность провести разграничение: автоматизация как

следствие развития науки вызывала немалое беспокойство у Гофмана, выразившееся в пристальном, даже болезненном, увлечении его этой темой.

Новелла «Автомат», хронологически предшествующая всем рассмотренным выше сказкам, содержит множество мотивов, которые перейдут в последующие произведения Гофмана. Устами персонажа этой новеллы, изображающей «кризис идентичности механически отчужденного субъекта» [Grimm, 1998, S. 79], задается интонация для дальнейшего восприятия всех аналогичных образов: «Уже один намек на сходство живого человека с чем-то мертвым, выражющееся во всех этих автоматах, производит на меня тяжелое, давящее впечатление» [Гофман, 1896, с. 299], а сам акт создания подобных механизмов воспринимается как объявление войны духовному началу. Загадочный профессор X\*\*\* создает механизмы и музыкальные автоматы. При помощи своего главного изобретения, Турка – автомата-предсказателя, производящего впечатление разумного существа, – он получает контроль над судьбой героя новеллы Фердинанда. Своим предсказанием Турок дает Фердинанду понять, что знает самую сокровенную тайну о его возлюбленной, которая когда-то неестественным образом проникла в жизнь героя, и предположительно является приманкой профессора с целью подчинения его своей власти. Особое место в новелле занимают публичный показ диковинки и контроль над умами: «Говорящий Турок занимал весь город» [Гофман, 1896, с. 284]. Толпа охотно принимает то, что ей предлагают, платит за это деньги и попадает под влияние манипулятора, который к тому же и не участвует напрямую в этом шоу, а предоставляет все дело посреднику.

Все темы, данные в «Автомате», скорее, набросками, Гофман подробнее разовьет уже в «Песочном человеке», который написан тогда же, когда и «Щелкунчик» (1816), и может быть прочитан как зеркальное отражение этой сказки. Кукла, оживающая благодаря фантазии героя, и механизм, доведенный до совершенства искусственным мастером, приведены к общему знаменателю в образе автоматической куклы Олимпии. Она является не только созданием дьявольских изобретателей Копполы и Спаланцани, но и плодом воображения героя Натаанаэля, которое позволяет ему одухотворить неживой объект и достроить желаемую картину. Идея куклы,

пускающейся в пляс с живым человеком, уже фигурирует в «Автомате». Натаанаэль, считая безмолвную Олимпию образцом высшей духовности, при этом говорит своей невесте Кларе: «Ты бездушный, проклятый автомат» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 246]. При этом именно Клара предлагает рационалистичную трактовку происходящего и, выступая в качестве гласа Просвещения, исключает любые проявления сверхъестественного. В этой сказке баланс фантастического и реального соблюдается наилучшим образом, и, как и в «Щелкунчике», страшная мистическая история одновременно предстает продуктом воспаленного сознания больного человека.

Как и в «Крошке Цахесе», Гофман использует гротеск для изображения общества, в котором появляется такая кукла: оно не замечает искусственности и в итоге предстает таким же автоматизированным, как и сама Олимпия: «Ни один человек (за исключением некоторых весьма проницательных студентов) этого не приметил, хотя теперь все покачивали головами и ссылались на различные обстоятельства, которые казались им весьма подозрительными» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 258]. Гофман сатирически изображает здесь отречение толпы от прежних кумиров и колебания в соответствии с постоянно меняющейся траекторией – тема, которую он развивает и в «Крошке Цахесе», и в «Повелителе блох». Романтическую идею филистерского общества Гофман доводит фактически до абсурда и логического завершения. При этом псевдоромантический герой-поэт в лице Натаанаэля оказывается еще одним пародийным эпигоном наряду с вдохновенным рифмоплетом Амандусом из «Королевской невесты» и Бальтазаром из «Крошки Цахеса»: романтический гений у Гофмана предстает пародией на самого себя.

Коппелиус / Коппела и Спаланцани, которого не случайно «зовут так же, как и знаменитого натуралиста» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 239], представляют не только сказочно-инфериальное начало или большое подсознание героя. Они воплощают и «просвещенный мир» научного прогресса, стремящегося поработить человека во всех его проявлениях, а по возможности, и вообще заменить его машиной. Физический контроль над телом становится первым этапом, необходимым для того, чтобы впоследствии получить власть над разумом и душой. Как и исследующий принцессу Пирлипат Дроссельмайер в «Щелкунчике», Коппелиус эту власть

осуществляет: схватив маленького Натаанаэля, он «принялся вертеть руки и ноги, то выкручивая их, то вправляя» [Гофман, 1962, Т. 1, с. 233]. С этого момента враждебное начало проникает в жизнь героя и окончательно в ней закрепляется посредством одновременно технического и волшебного прибора – увеличительного стекла. Как известно, стекло и зеркало – неизменные атрибуты сказок Гофмана, переходящие из одного произведения в другое, а наиболее подробно этот мотив разработан в «Повелителе блох» (1822). В обеих сказках стекло тесно связано с глазами – как органами, необходимыми для эмпирического познания. Именно поэтому Коппелиус пытается выжечь глаза у маленького Натаанаэля, а при создании Олимпии для него и Спаланцани главной проблемой снова становятся глаза.

В «Повелителе блох» Левенгук и Сваммердам уже не просто носят те же имена, что и знаменитые натуралисты, но и представляют именно их, на деле давно скончавшихся: «я действительно тот самый Антон ван Левенгук, которого похоронили в Дельфте» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 367]. Микроскоп, дающий ученым возможность проникнуть в сокровенные тайны природы, становится в их руках грозным орудием подчинения человечества, что аллегорически выражено в порабощении Левенгуком вольного блошиного народца. Противостояние двух ученых и их попытки оживить принцессу Гамахею фактически дублируют аналогичную историю с Олимпией. Возникшая из микромира посредством оптического фокуса, она безжизненна, как и ее создатели, в конце сказки «столь же оцепеневые, столь же похожие на трупы» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 468]. Как и Спаланцани, Левенгук завлекает при помощи своей лже-племянницы публику на собственные опыты сдрессированными блохами, со временем наскучившие толпе. Примечателен эпизод, в котором Левенгук подвергается нападению публики, обвинившей его в мошенничестве после бегства блох. Идея подмены и обмана фигурирует и в случаях Олимпии и Цахеса, но именно здесь Гофман впервые заставляет творца иллюзии непосредственно столкнуться с реакцией возмущенных масс, которые, правда, не имеют ни малейшей возможности с ним справиться. Левенгук изгоняет их довольно оригинальным способом – при помощи увеличенных отражений микроскопических тварей. Нет ничего проще, чем управлять толпой, которую так легко запугать тенями; наука,

насаждающая страх, становится одним из главных инструментов порабощения.

Главный герой «Повелителя блох» Перегринус получает некий предмет – микроскопическое стеклышко, позволяющее читать мысли, – которое в общем контексте представляет собой, скорее, не волшебный артефакт, а технический инструмент. Перегринус становится в своем роде доведенным до совершенства Левенгуком, сверхчеловеком, получившим неограниченную власть над людьми и способным взламывать сознание любого существа. Осознавая, что подобное свойство лишило бы Перегринуса собственной идентичности и превратило бы его в подобие нынешних трансгуманистов, он отказывается от стеклышка: «Нет! преступление, безбожное преступление желать, подобно падшему ангелу, света, сравнивать себя с вечной силой, которая читает в душах людей, потому что владеет ими. Прочь, прочь этот злополучный дар!» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 474]. Гофман будто предвосхищает здесь будущее устройство постиндустриального общества, в котором контроль над знаниями, технологиями и пропагандой на фоне отказа от нравственной и религиозной этики означает господство над миром.

Идею подчинения человечества автоматам Гофман, можно сказать, доводит до апофеоза в своей поздней сказке «Принцесса Брамбилла» (1820). В ней сказочный царь Офиох, будучи умело заразлен и превращен в живую куклу, продолжает и после смерти управлять своим народом: благодаря шнурку чучело имеет возможность двигать рукой и величаво размахивать скипетром. При этом «никто не сомневался, что король Офиох жив и царствует» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 295]. Фактически лишь случай позволил поколебать утвердившийся порядок: «Злой червь-шашень незаметно подточил постамент, и на глазах у толпы, проникшей в тронную залу, его величество в разгаре славного царствования шлепнулся на пол так, что теперь больше невозможно стало скрывать его кончину» [Гофман, 1962, Т. 2, с. 296]. Человек как мертвая автоматизированная кукла – это ответ Гофмана на слова Канта, что «человек есть нечто большее, чем машина».

Еще до того, как И.В. Гёте на примере мелиорации изобразил в finale второй части «Фауста» технический прогресс апокалиптическим и разрушительным началом, ломающим человека, Гофман пошел в аналогичном направлении. В современных иссле-

дованиях отмечается все возрастающая актуальность произведений Гофмана, который «преодолел двухсотлетний рубеж и вошел в XXI в., предвидя главные опасности массовых, тоталитарных обществ, механизацию и безумный характер жизни, синдром подражания» [Лаптева, 2008, с. 15]. Бесконечные сказочные царства символизируют абсолютную власть, которая поддерживается исключительно при помощи иллюзии и обмана, а волшебные метаморфозы подчеркивают хрупкость и шаткость мироздания. Контроль над общественным сознанием, физическое «взламывание» и уничтожение человека становятся закономерным итогом эпохи Просвещения и следствием развития индустриального общества.

### **Список литературы**

- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
- Гофман Э.Т.А.* Избранные сочинения : в 3 т. – Москва : ГИХЛ, 1962. – Т. 1. – 589 с.
- Гофман Э.Т.А.* Избранные сочинения : в 3 т. – Москва : ГИХЛ, 1962. – Т. 2. – 518 с.
- Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений : в 8 т. – Санкт-Петербург : Типография бр. Пантелеевых, 1896. – Т. 2. – 344 с.
- Калинников Л.А.* На краю романтизма или за его пределами? Э.Т.А. Гофман и природа искусства в эстетике Канта // Кантовский сборник. – Калининград : Издательство Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2011. – Т. 36, № 2. – С. 38–51.
- Кант И.* Что такое Просвещение // Кант И. Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Мысль, 1966. – Т. 6. – С. 25–35.
- Карельский А.В.* Э.Т.А. Гофман // Немецкий Орфей. – Москва : Издат. центр Российской гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2007. – С. 277–301.
- Конев В.А.* Книга о жизни кантовских идей // Кантовский сборник. – Калининград : Издательство Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2013. – С. 112–114. – Рец. на кн.: Калинников Л.А. Э.Т.А. Гофман и И. Кант. Преодоление романтизма. – Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012. – 241 с. – (Кант в мировой культуре).
- Лаптева И.В.* Культурологическое прочтение Э.Т.А. Гофмана на рубеже ХХ–XXI вв. : онтологизм фантастического (автореф. дис. ... канд. филол. наук). – Саранск : Типография изд-ва Мордовского ун-та, 2008. – 41 с.
- Поршинева А.С.* «Щелкунчик» Э.Т.А. Гофмана и ранний немецкий романтизм // Филологический класс. – 2016. – № 3(45). – С. 91–97.
- Grimm G.E.* Elektronische Gehirne. Zur literarischen Genese des Androiden // Literatur für Leser. – 1998. – Bd. 21, H. 2. – S. 73–90.

## References

- Berkovskiy, N. Ya. (2001). *Romantizm v Germaniy*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
- Hoffmann, E.T.A. (1962). *Izbrannye sochineniya: v 3 t.* (Vol. 1). Moscow: GIKhL.
- Hoffmann, E.T.A. (1962). *Izbrannye sochineniya: v 3 t.* (Vol. 2). Moscow: GIKhL.
- Hoffmann, E.T.A. (1896). *Sobranie sochineniy: v 8 t.* (Vol. 2). Saint Petersburg: Tipografiya br. Panteleevykh.
- Kalinnikov, L.A. (2011). Na kraiu romantizma ili za ego predelami? E.T.A. Gofman i priroda iskusstva v estetike Kanta. *Kantovskiy sbornik*, 36(2), 38–51. Kaliningrad: Izdatelstvo Baltiyskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta.
- Kant, I. (1966). Chto takoe Prosveshchenie. In I. Kant, *Sobranie sochineniy v 6 t.* (Vol. 6, pp. 25–35). Moscow: Mysl.
- Karelskiy, A.V. (2007). E.T.A. Gofman. In A. Karelskiy, *Nemetskiy Orfei* (pp. 277–301). Moscow: Izdat. tsentr Rossiyskogo gos. gumanitarnogo universiteta (RGGU).
- Konev, V.A. (2013). Kniga o zhizni kantovskikh idey. *Kantovskiy sbornik*, (45), 112–114.
- Lapteva, I.V. (2008). *Kulturologicheskoye prochteniye E.T.A. Gofmana na rubezhe XX–XXI vv.: ontologizm fantasticheskogo* (avtoreferat dissertatsiy na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk). Saransk: Tipografiya izd-va Mordovskogo un-ta.
- Porshneva, A.S. (2016). “Shchelkunchik” E.T.A. Gofmana i ranniy nemetskiy romantizm. *Filologicheskiy klass* (3), 91–97. Ekaterinburg.
- Grimm, G.E. (1998). Elektronische Gehirne. Zur literarischen Genese des Androiden. *Literatur für Leser*, 21(2), 73–90.