

А. Л. Вольский

Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена

## **ФРАНЦУЗСКИЙ ИМПЕРАТОР В НЕМЕЦКОМ ЗЕРКАЛЕ: НАПОЛЕОН ГЁЛЬДЕРЛИНА И ГОФМАНА**

Национальная специфика мифологизации образа Наполеона в Германии состоит в эстетизации и включении в контекст эстетического мифа. В творчестве Ф. Гёльдерлина и Э. Т. А. Гофмана Наполеон интерпретируется сквозь призму категории «возвышенное», но получает внутри нее противоположные трактовки. У Гёльдерлина Наполеон ассоциируется с такими понятиями как «невыразимое» и «превышающее человеческие возможности». В творчестве Гофмана образ Наполеона, наоборот, сознательно деэстетизируется, однако сама деэстетизация осмысливается посредством вторичной трансформации первично эстетических категорий.

**Ключевые слова:** эстетический миф; возвышенное; Э. Т. А. Гофман; Наполеон; Ф. Гёльдерлин

### **1. Введение**

В сентябре 1914 г., месяц спустя после начала Первой мировой, Осип Мандельштам пишет стихотворение Европа с собственной версией европейского мифа, в котором генезис и эволюция континента осмыслены как творческий процесс создания грандиозного произведения искусства. Стихотворение завершается такими словами:

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта  
Гусиное перо направил Меттерних, —  
Впервые за сто лет и на глазах моих  
Меняется твоя таинственная карта! (МАНДЕЛЬШТАМ 1990)

Примечательно, что из всех европейцев поэт упоминает только двух — Меттерниха и Бонапарта, которые противостоят друг другу не только как два человека, но как два исторических принципа. Меттерних, сразивший великого Бонапарта с помощью «гусиного пера», т. е. политических интриг и казуистики, олицетворяет бюрократа, взявшего верх над гением истории, торжество нетворческого принципа над творческим, но торжество временное: таинственная карта Европы вновь начинает меняться, в ней вновь пробуждается тот дух созидания, олицетво-

рением которого был Бонапарт. Мандельштама в данном случае мало волнует, что в реальности все было ровно с точностью до наоборот и что «таинственная карта» Европы меняется не вследствие мирных реформ, а военных действий: «правду факта» он сознательно игнорирует. А захвачен он эстетической стороной дела. Подобно Овидию поэт очарован свершающейся на его глазах исторической метаморфозой.

Это стихотворение является элементом обширного метанарратива, который принято называть «наполеоновским мифом». В контексте этого мифа Наполеон предстает не просто как исторический деятель и политик, а как олицетворение самой политики и истории, *homo politicus modernus*, «Weltseele zu Pferde», «мировая душа на коне», по знаменитому выражению Гегеля. Возникновение наполеоновского мифа исторически совпадает с наметившейся в модернизме тенденцией к неомифологизму, в контексте которой миф понимался как изначальная целостность бытия, отраженная в слове.

В социуме неомифология выполняет интегративную функцию исторически и структурно: исторически потому, что целостная картина мира, которую она представляет, осознается как реконструкция изначального единства, некогда существовавшего, но впоследствии утраченного; структурно потому, что позволяет объединить эмпирически разобщенное и даже противоположное, благодаря чему мир предстает не как механический набор гетерогенных элементов, а как органическое целое.

Подобное происходит и с Наполеоном: созданная им империя воспринимается как историческое воплощение европейской имперской идеи, в которой национальные государства вновь объединяются, религиозные распри стихают, монархия вступает в союз с республикой, государственная система уживается с революционным движением. Неслучайно Г. Манн уже в XX в. назвал наполеоновскую империю «Соединенными штатами Европы», а его самого — «несравненным европейцем», реализовавшим утопию целостной Европы (MANN 1988: 28).

Сам римский цезаризм Наполеона, пишет Э. Бертрам, был только таким политическим символом страстного стремления к более глубокому, духовно новому мировому единству (БЕРТРАМ 2013: 285).

У истоков наполеоновского мифа стоял сам император, ав-

тор бюллетеней Великой армии и персонаж обширного фольклора, а также главный герой *Мемориала острова Св. Елены* (1823) графа Лас Каса, ставшего одним из главных бестселлеров всего XIX в. Однако художественная рецепция образа императора, которая начинает набирать обороты уже после его смерти, имеет в европейских литературах свои особенности, позволяющие говорить о национальной специфике мифологизации.

Если понимать под историческим мифом целостный метанарратив, объединяющий ряд текстов культуры и формирующийся вокруг некой исторической фигуры — семантического субъекта данного мифа, то механизм мифологизации будет состоять в предикции к данному субъекту ряда признаков, образующих парадигматическое единство и развернутых в синтагматические ряды, складывающиеся в тексты культуры (WÜLFING 1979: 81-108).

С нашей точки зрения, в таком единстве обнаруживается национальная специфика, проявляющаяся, разумеется, не абсолютно, но в виде общей тенденции. Нашей целью является определение немецкой специфики восприятия Наполеона, но перед тем, как перейти к ней, укажем в самом общем виде на характерные черты интерпретации образа Наполеона во Франции и России.

Французы видели в Наполеоне прежде всего олицетворение своего исторического прошлого, в равной степени великого и трагического, которое одни проклинали, другие обожествляли, что привело к возникновению во французской культурно-исторической традиции двух противоположных наполеоновских легенд — «золотой» и «черной» (ТАНЬШИНА 2019: 166-187).

Вернувшиеся во Францию Бурбоны хотя и принесли с собой мир, но мир позорный, променяв жестокое, но героическое прошлое на сытое, но бесславное настоящее. Это породило тему утраченных иллюзий и потерянного поколения. Бывшие ветераны Великой армии так и не смогли приспособиться к новым буржуазным нравам. И не важно, изображены ли они сочувственно, как, например, благородный полковник с нежной душой, Гиацинт Шабер у Бальзака, или сатирически, как грубиян и тоже полковник Дельмар из «Индианы» Жорж Санд, — оба напоминают Гулливера среди лилипутов, они гротескны и трагикомичны в «сценах из современной жизни».

Другая сторона этой же темы — тема юношества, которое было воспитано на триумфах Великой армии и грезило о славе наполеоновских офицеров, но возмужав, по выражению Альфреда де Мюссе, «вложило свои шпаги в ножны бурбонов». *Исповедь сына века* (1835) Мюссе, *Пармская обитель* Стендаля или *Неволя и величие солдата* де Виньи — пожалуй, самые яркие примеры литературы, явившей образ поколения, загубленного скукой и безвременьем Реставрации. Даже чудовищные жертвы, принесенные Наполеоном на полях сражений, по прошествии времени уже не казались такими чудовищными. Наполеон даровал французам вечную молодость, хотя бы потому, что до старости доживали редко. У Мюссе мы читаем: «Стариков больше не было, были только трупы или полубоги» (МЮССЕ 1988: 30).

В России начиная с пушкинского *Мы все глядим в Наполеоны...* император французов воспринимался как воплощение современного (идущего с Запада) индивидуализма, изначально чуждого русской духовности. Наполеонизм стал в России обозначением душевной «болезни века».

Возьмем, к примеру, роман Ф. М. Достоевского *Идиот*. Наполеоновская тема возникает здесь по крайней мере дважды — в наивном и сентиментальном облике, если использовать терминологию Ф. Шиллера. Фольклорно-наивную тему проводит генерал Иволгин, который «фраппирует» князя Мышкина детским воспоминанием о пребывании Наполеона в Кремле. Пьяница и неудачник Иволгин страдает комплексом неполноценности, который компенсирует безудержным воображением. Его небылицы, с одной стороны, пародийно воспроизводят «правдивые» истории наполеоновских ветеранов, а с другой, отражают атмосферу чуда, присущую всей наполеоновской эпохе, — когда невозможного словно не было, когда в одночасье создавались королевства, а рядовые производились в маршалы Франции.

Если генерал Иволгин — это, так сказать, комический и благодушный Наполеон, пародийно снижающий образ императора, то его сын Ганя — это «Наполеон в душе». Наполеонизм Гани показан Достоевским как психическое заболевание. Ганя отравлен «наполеоновским комплексом», «вогнанным внутрь тщеславием», маниакальным субъективизмом и неутолимой жадностью власти (ЖИЛЯКОВА 2017: 50). Достоевский создает целую галерею «маленьких наполеонов»: Раскольников, Иван Карамазов, Ставрогин

— это субъекты рационально действующей индивидуальной воли, которым противостоят образы князя Мышкина, Алеши Карамазова, Сонечки Мармеладовой, воплощающие «русскую идею» соборной любви и всепрощения (ВОЛГИН, НАРИНСКИЙ 1993: 127-164).

Но вот перед нами *Английские фрагменты* немецкого поэта Генриха Гейне. В одном из них Гейне сравнивает двух полководцев — Веллингтона и Наполеона:

Нет большей противоположности, чем эти два человека, уже по одной их внешности. Веллингтон — глупый призрак с пепельно-серой душой в накрахмаленном теле, с деревянной улыбкой на замороженном лице, — и рядом с ним представить образ Наполеона — божества с головы до пят! Никогда не исчезнет этот образ из моей памяти. Я до сих пор вижу его на коне, вижу эти бессмертные глаза на мраморном лице императора, с роковым спокойствием взирающие на проходящие мимо гвардейские полки — в то время он отправлял их в Россию, и старые гренадеры смотрели на него так разумно-сурово, с такою жуткой преданностью, с такою горделивою готовностью к смерти — *Te, Caesar, morituri salutant!* (ГЕЙНЕ 1983: 187)

Красота Наполеона и уродство Веллингтона становятся у Гейне основанием для более глубокого противопоставления — исторического величия одного и бесславия другого. Гейне влюблен в античную красоту Наполеона, очарован величием его личности. Как показал М. Эспань (ЭСПАНЬ 2018: 320-321), восхищение Гейне Наполеоном отчасти обусловлено еврейским происхождением поэта, но к таковому отнюдь не сводится. Гейне восхищается Наполеоном совершенно бескорыстно. Блеск и мощь его деяний для Гейне прекрасны сами по себе, целесообразны без цели.

Этот пример демонстрирует доминирующий вектор рецепции Наполеона в Германии. Этот вектор — эстетический. Наша гипотеза заключается в том, что образ Наполеона был прочитан немцами, в первую очередь, по эстетическому коду, а новизна подхода состоит в рассмотрении объекта исследования сквозь призму эстетического мифа.

## **2. Характеристика материала и методов исследования**

Согласно В. Вюльфингу, механизм мифологизации состоит в том, что историческая личность в качестве семантического субъекта мифа наделяется предикатами, обладающими пара-

дигматическим единством и принадлежащими иному дискурсивному полю (WÜLFING 1979: 82-83). В нашем случае такими предикатами выступают понятийные единицы эстетического дискурса — гений, дух, природа, творчество, произведение искусства, символ, возвышенное, прекрасное, вдохновение, озарение и пр. При этом, разумеется, необходимо учесть индивидуальные различия: каждый поэт актуализировал те аспекты эстетического мифа, которые были более созвучны его собственному мировосприятию, ибо любая рецепция, особенно же рецепция художника, есть уже априори продукция, представляющая собой всегда синтез своего и чужого.

Мы рассмотрим образ Наполеона в творчестве Гёльдерлина и Гофмана, которые воплощают две противоположные тенденции — эстетизации и деэстетизации образа. При этом центральной для обоих авторов становится эстетическая категория возвышенного («Das Erhabene»).

### **2.1. Ф. Гёльдерлин**

Фридрих Гёльдерлин был первым великим немецким поэтом, создавшим образ Наполеона, тогда еще генерала Бонапарта. Но как политическая фигура Бонапарт Гёльдерлина не интересует, он воспринимает его сквозь призму эстетического мифа, в обширном поле которого доминантой для него становится, как сказано выше, категория возвышенного, ибо Гёльдерлин, наследник поэтической традиции Лонгина, Пиндара и Клопштока, видел назначение поэзии в изображении наивысших предметов: *das Höchste, das ist's, dem wir geeignet sind (Dichterberuf), Das Heilige sei mein Wort («Wie wenn am Feiertage...»)*, которым соответствует высокий слог его элегий, од и гимнов, «*das hohe und reine Frohlocken der vaterländischen Gesänge*» (HÖLDERLIN 1960: 435), «высокое и чистое ликование отечественных песен», как обозначил сам Гёльдерлин свои поздние поэтические тексты.

Поэтому закономерно, что Гёльдерлин выбирает предметами своих высоких песен великие реки, высокие горы, бескрайние пространства, эпохальные события, но прежде всего — героев. Как пишет М. Коммерель, «в нашей памяти Гёльдерлин живет как первый героический поэт героев» (КОММЕРЕЛЬ 2018: 591). «*Ihr Freunde! Mein Wunsch ist Helden zu singen*», — говорит Гёльдерлин в оде «*Am Tage der Freundschaftsfeier*». Для Гёльдерлина герои образуют не просто высшую форму человеческо-

го существования, но, соединяя божественное и человеческое, они выступают как воплощения EN KAI PAN, мирового единства, в котором примиряются противоречия бытия.

Главным героем современности для Гёльдерлина наряду с Руссо является Бонапарт. Ему посвящены три оды *Buonaparte*, *Die Völker schwiegen, schlummerten...* и *Dem Allbekanntem* (все 1797 г.), из которых завершена только первая:

*Буонапарте*

Поэты — те священные сосуды,  
Которые жизни вино —  
Дух героев — хранят исстари.  
Но этого юноши дух  
Стремительный — как его примет,  
Не разорвавшись в куски, сосуд?  
Не тронь же его, поэт: он — дух природы.  
Трудясь над ним, созреет в мастера мальчик.  
Не может он жить, хранимый в стихе, —  
Нетленный, он в мире живет (ГЁЛЬДЕРЛИН 1988: 281;  
пер. Н. Вольпина)

Бонапарт назван здесь духом природы, а само стихотворение, которое построено по принципу логической триады, разрабатывает в первой строфе традиционный со времен Пиндара мотив сопоставления героического и поэтического энтузиазма: *furor heroicus* и *furor poeticus*, реактуализируя тем самым философскую традицию, ведущую от Пиндара и Платона через Дж. Бруно («О героическом энтузиазме») к патетической поэзии Клопштока и штюрмерской лирике. Поэзия есть форма фиксации героического деяния. Однако трактовка этого традиционного поэтического мотива здесь необычная, так как за тезисом следует антитезис:

«Но этого юноши дух / Стремительный — как его примет, / Не разорвавшись в куски, сосуд?» (ГЁЛЬДЕРЛИН 1988)

Вразрез с традицией Гёльдерлин говорит здесь о *невозможности* поэтического слова вместить героическое деяние. Усматривать в этом расхожий риторический прием, что-то вроде ритуального самоуменьшения оратора, было бы неверно, ибо мотив потребности и одновременно неспособности поэзии выразить наивысшее является одним из лейтмотивов всего творчества Гёльдерлина и более того — симптомом всей модернистской культуры, одной из центральных тем которой стал кризис языка.

В наиболее эксплицитной форме языковой скепсис Гёльдерлина выражают знаменитые строки из гимна *Рейн*: «Ein Rätsel ist Reinentstprungenes / Auch der Gesang kaum darf es enthüllen». Эта мысль расширяется у Гёльдерлина в общее для него представление о невозможности конечного вместить бесконечное, которое сквозным мотивом проходит через его позднее творчество, начиная с образа сгоревшей в молнии Зевса Семелы из гимна *Как в праздник...* и бросившегося в Этну Эмпедокла и завершая образом «кипящих фруктовых плодов» в последнем гимне «Мнемозина».

Поэтому очевидно, что речь здесь идет не об эффектном поэтическом приеме, а о *существенном отношении Гёльдерлина к поэтическому слову*, продолжающем ту не риторическую, а мистическую традицию, которую греки обозначали понятием «to argheton» («невыразимое»), восходящую к Платону, неоплатонизму и апофатическому богословию Дионисия Ареопагита. Так, Плотин полагает, что Единое не может быть высказано в слове, оно сверхбезмолвно (ὑπερῶρρητος), и адекватным его выражением может стать только «молчаливая речь» (λόγος σιωπῶν).

Языковой скепсис проходит красной нитью через всю историю европейской философии языка вплоть до Ницше, Виттгенштейна, Маутнера, Гофмансталя, Хайдеггера и Целана. К этому выводу приходит и Гёльдерлин, завершая свою оду словами:

«Не тронь же его, поэт: он — дух природы. / Трудясь над ним, созреет в мастера мальчик\* / Не может он жить, хранимый в стихе, — / Нетленный, он в мире живет» (ГЁЛЬДЕРЛИН 1988).

Если ода *Бонапарт* рисует Наполеона как героя и разрабатывает мотив соотношения героического деяния и поэтического слова, то написанный белым стихом фрагмент *Безмолвные народы спали...* эстетизирует саму войну и Наполеона как *возвышенный принцип жизнестроительства*.

Безмолвные народы спали, но прозрела  
Судьба, что сон их чуток, и явился  
Бесстрашно — грозный  
Природы сын, дух древний непокоя.

---

\* Перевод этой строки неточен и противоположен авторскому смыслу. В оригинальном тексте мастер становится мальчиком, дерзая выразить невыразимое. — *Примеч. авт.*



Он встрепенулся, как огонь, который дышит  
В земных бродильнях, стены старых городов  
Он осыпает, как плодовые деревья,  
Ломает горы и крушит дубы и камни.  
И, как моря, вскипая, зашумели  
Войска, и, как владыка Посейдон,  
Чей-то высокий дух встал над кипеньем схватки,  
И чья-то пламенная кровь текла по полю смерти...  
И все людские силы и желанья  
Отбушевали на чудовищной постели  
Сражений, где от Рейна синего до Тибра,  
Как дикая гармония, творился  
Неудержимый многолетний бой.  
Так в это время дерзостной игрой  
Пытала смертных мощная судьба.  
И вновь тебе плоды сияют золотые,  
Как чистая звезда в прохладной ночи  
Рощ италийских, темных померанцев... (Гёльдерлин 1988: 280;  
пер. Г. Ратгауза)

Эстетизируя войну, Гёльдерлин обычно подразумевает войну освободительную. Следуя знаменитому определению Ф. Шиллера: «Красота есть явление свободы», он полагает, что только война за свободу может быть прекрасна. Так, в гекзаметрическом гимне *Архипелаг* он воспеваает освободительную войну греков против персов, а в оде *Смерть за отечество* — героизм республиканцев, ведущих справедливую войну против вторгшихся во Францию коалиционных войск. Однако в оде *Безмолвные народы спали...* Гёльдерлин эстетизирует войну *как таковую*, воспеваает «дикую гармонию» и «кипенье схватки», не задаваясь вопросом о ее политическом или нравственном смысле. Напротив, мифологизируя войну и выводя ее как бы на метафизический уровень, Гёльдерлин абстрагируется от актуального политического контекста. Но, освобождая войну от непосредственного *политического* смысла, Гёльдерлин тем не менее не лишает ее смысла *исторического*. Однако смысл истории раскрывается в мифе. С этой точки зрения, война является оправданной и нравственно, и эстетически, ибо представляет собой необходимый *путь* к мировой гармонии и красоте.

Такая интерпретация становится понятной, если рассматривать войну не изолированно, а диалектически, т. е. как мо-

мент внутри целого, антитезис, иными словами, как отрицательную стадию нового созидания, первой фазой которого является разрушение всего отжившего. Гёльдерлин следует здесь за Гераклитом, высказавшим мысль, что «война есть отец всех вещей». Таким образом, война становится творческим событием, символом обновления.

В романе *Гиперион* герои идут воевать не только ради освобождения своей страны, но в первую очередь ради обретения внутренней свободы и собственного духовного возрождения:

— И мы смоем с себя каждое пятно, каждое площадное слово, которыми замарал себя наш век, как чернь марает стены! — воскликнул я.

— Тем-то и хороша война...

— Верно, Алабанда, — подхватил я, — хороша, как и всякое великое дело, где человека поддерживают сила и разум, а не клюка и крылья из воска. Вот когда мы скинем невольничью одежду, на которую судьба поставила свое клеймо...

— И в нас не останется ничего суетного и наносного, — продолжал Алабанда, — и мы пойдем к своей цели, сбросив с себя и украшения и оковы, нагие, как бегуны на немейских играх (ГЕЛЬДЕРЛИН 1988: 183).

Стихотворение *Die Völker schwiegen, schlummerten...* следует той же логике, но расширяет идею личного жизнетворчества до *мировой теургии*. Наполеон, который является здесь в образе «духа непокоя», осмысляется как природная творческая сила, пришедшая в мир ради его обновления. Он проводит народы, прозябающие в состоянии апатии и сна, сквозь драму мировых потрясений к новому, выстраданному миру, в котором «сияющие золотые плоды и темные померанцы» символизируют исполнение времен и наступление Золотого века, а образ «чистой звезды» эксплицитно указывает на Наполеона, всегда следовавшего за своей звездой:

И вновь тебе плоды сияют золотые,  
Как чистая звезда в прохладной ночи  
Рощ италийских, темных померанцев... (ГЕЛЬДЕРЛИН 1988: 280)

Теоретической основой этого стихотворения могут считаться так называемые *Гомбургские фрагменты* (1798 — 1800). Во-первых, философский фрагмент — *Суждение и бытие* (HÖLDERLIN 1960, IV: 216-217), в котором мировая история осмысляется как диалектический процесс, состоящий из трех стадий: первичной и непол-

ной гармонии (интеллектуального созерцания), следующего за ним разделения (*Urteilung*) на субъект и объект, которое предвосхищает последующее окончательную и безусловную гармонию. Очевидно, что наш стихотворный текст построен по той же модели: война является крайней и самой острой формой такого разделения, дисгармонии и одновременно переходом к финальной гармонии, образом которой является мир («Frieden»), образ которого дан в последней (незавершенной) строфе.

Если описывать исторический процесс в терминах другого фрагмента *Чередование тонов* (HÖLDERLIN 1960, IV: 268-240), то первый этап (молчание и сон народов) можно отождествить с «наивным тоном». За ним следует война как воплощение героического тона, который сменяется тоном идиллическим в образе золотого сада. Свое формульное выражение мысль о том, что разрушение наличного (конечного) бытия есть одновременно момент становления и переход на более высокую стадию развития, находит во фрагменте *Становление и прехождение* (1798), в котором формулируется следующее общее «правило»:

Die Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer ist, stellt sich nur in aller Zeit — oder im Untergange oder im Moment... dar, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck, Zeichen, Darstellung eines Ganzen\* (HÖLDERLIN 1960, IV: 282).

Эти фрагменты, как и стихотворения, отсылают нас еще к одному ключевому тексту данной эпохи — эссе Ф. Шиллера *О возвышенном*. Шиллер различает два рода возвышенных предметов (ШИЛЛЕР 2012: 335). Первый относится к тем предметам, сущность которых мы не можем выразить в слове, понятии, образе. Второй — такой, соотносясь с которым мы переживаем свое физическое ничтожество и бессилие. Очевидно, что стихотворение *Буонапарте* дает нам предмет первого рода, а стихотворение *Безмолвные народы спали...* — второй род. К идеям Канта и Шиллера о возвышенном восходят и *Гомбургские фрагменты* с их диалектикой конечного и бесконечного. В первом проанализированном стихотворении таким конечным выступает

---

\* Мир всех миров, все во всем и сущее присно, представляется во времени — или в гибели или моменте... и эти гибель и начинание подобно языку суть выражение, знак или представление одного целого (*Перевод наш. — А. В.*).

творчество поэта, переживающее кризис выражения, во втором — современность, уступающая место новой эпохе.

## 2.2. Э. Т. А. Гофман

Вторжение Наполеона в Пруссию и ее разгром в 1806 г. стали цезурой в жизни Гофмана и круто изменили ее ход: прусский чиновник Гофман лишается места и жалованья, обрекается на годы скитаний и нужды. Эти обстоятельства, без сомнения, повлияли на отношение Гофмана к Наполеону. Но его неприязнь к Наполеону тем не менее не может быть объяснена исключительно материальными причинами, хотя бы потому, что именно бытовая катастрофа заставила его прервать обеспеченную, но безрадостную карьеру юриста и буквально вытолкнула в мир искусства, о котором он всегда мечтал. Выйдя в отставку, Гофман направляется в Бамберг, где становится профессиональным музыкантом, критиком, а вскоре и писателем. Но вот парадокс: благодаря Наполеону Гофман сделался художником, однако свое искусство обратил против него. Превращение чиновника в художника позволило Гофману осмыслить фигуру французского императора символически и отрицать его с более высоких позиций, как явление *антиэстетическое* и враждебное миру любви и искусства, который Гофман считал единственно истинным и достойным человека.

Гофмановское неприятие Наполеона, трактовку его образа сквозь призму «черной легенды» поэтому можно адекватно объяснить только метафизическими причинами: в Наполеоне Гофман усматривает воплощение того мирового зла, о вторжении которого в человеческий мир предостерегает его творчество. Гофман интуитивно почувствовал вселенский масштаб этого зла и художественно описал его. Все его творчество является своеобразной феноменологией зла, которое проявляет себя в мире под множеством масок, одна из которых — Наполеон.

Начиная с предромантизма в искусстве возникает мода на эстетизацию зла. Этот процесс отражает диалектику Просвещения и кризис рационального истолкования мира. На фоне рационализма и морализма Просвещения зло предстает как нечто загадочное, трансцендентное, выводящее за пределы рассудочной этики, и осмысливается в связи с эстетическими идеями прекрасного и возвышенного. В литературе возникают образы прекрасных и обладающих демоническим обаянием злодеев (Адель-

гейда, Фиеско) и гениев зла (Франц Моор, Валленштейн).

Мода на ужасное, которое воспринимается как аспект возвышенного, находит свое воплощение, в частности, в готическом романе. Философское обоснование готического стиля принадлежит Эдмунду Бёрку, выпустившему в 1757 г. книгу *Исследование наших представлений о возвышенном и прекрасном*, в котором Бёрк говорит о возвышенности ужаса и страха:

Чувство, которое вызывает в нас величие и возвышенность природы, властно завладевает нами и называется изумление; и изумление есть такое состояние нашей души, в котором все ее движения замирают в предчувствии ужаса. Ни одно из чувств не может лишить наш мозг рассудочности и способности к действию в такой степени, в какой способен это сделать страх. Потому что страх есть предчувствие боли или смерти, и по своему способу воздействия он походит на настоящую боль... И чтобы сделать что-либо еще более ужасным, необходимо внести неясность (БЁРК 1979: 155).

К готической традиции внешне примыкает и Гофман, наполняющий свои произведения готической атрибутикой — замками, подземельями, призраками, нечистой силой и т. п. Но проблема зла трактуется им иначе, чем в готической литературе. У Гофмана зло лишается той возвышенности, которую оно имела в готике, и изображается сатирически. Злодей — это самозванец, действующий посредством наваждения.

Ничтожным самозванцем выступает Крошка Цахес по прозвищу Циннобер, поработивший с помощью заемного колдовства целую страну. Он живет имитацией дарования и присвоением чужих достижений и, будучи разоблачен, позорно гибнет. Сатирически, несмотря на всю свою ужасность, изображен адвокат Коппелиус в *Песочном человеке*. Он — демоническая личность, но при этом лишен возвышенности. Вселяемый им ужас соединяется с омерзительными и комическими деталями — в частности, упоминаются его толстые волосатые пальцы, которыми он из вредности хватает со стола лакомства, предназначенные детям. Такова и грозная старуха-колдунья из *Золотого горшка*, которая, как выясняется, всего-навсего дочь драконова пера и какой-то свекловицы и т. д. Гофман лишает зло той возвышенной ауры и эстетического ореола, которыми наделял его сентиментализм и ранний романтизм, предвосхищая гротеск-

ные образы Ф. Кафки и идеи Ханны Арендт о банальности зла.

Такое банальное, приземленное зло мы встречаем в сказке *Щелкунчик*, где оно предстает в образе крысиного племени. Эта сказка написана в 1816 г., т. е. через год после битвы при Ватерлоо. Ее кульминацией становится сражение армии мышиноного короля с новогодними игрушками. Говорят, что ее высоко ценил прусский полководец Август Гнейзенау не только за ее художественные достоинства, но за точность, с которой Гофман описывает батальные сцены (SAFRANSKI 1992: 390). Очевидно, что они были навеяны антинаполеоновской кампанией, и нетрудно догадаться, кто мог скрываться за образом мышиноного короля.

В конце августа 1813 г. Гофман посещает поле боя под Дрезденом на следующий день после кровавого сражения, унесшего тысячи жизней. Оно производит на писателя удручающее впечатление. В дневнике Гофман описывает, в частности, неестественные, гротескные позы погибших, которые напоминают сломанных оловянных солдатиков, марионеток и покалеченных кукол его сказок.

Под впечатлением от увиденного он пишет короткий рассказ *Видение на поле боя у Дрездена*, в котором перед Наполеоном появляются не вражеские войска, а жертвы его войн — трупы и скелеты, обвиняющие Наполеона в своих страданиях. Что это за образы? Это образы прозревших. Смерть вернула вчерашним автоматам и куклам, которых Наполеон отправлял на смерть без числа и счета, способность мышления и свободную волю. И вот они приходят к тирану, требуя справедливости. Эта сцена со струящимися из пустых глазниц потоками крови, движущимися массами мертвецов по масштабу и выразительности не уступает апокалиптическим видениям экспрессионизма XX в.

Сам же Наполеон изображен в рассказе как поднявшийся над полем боя гигантский призрак, словно явившийся из готического романа. Но этот призрак лишен всяческой трагичности, он — самозванец, что-то вроде Крошки Цахеса, только больших размеров, и его смерть является гротескной аналогией конца Крошки Цахеса. Подлинной возвышенностью обладает здесь не Наполеон, а его жертвы. Смерть Наполеона раскрывает его ничтожество, противоположное подлинному величию настоящих героев, которыми в образе Диоскуров предстают в финале рассказа русский император Александр и прусский король Фри-

дрих-Вильгельм. Образ Наполеона намеренно деэстетизируется Гофманом. Но такая деэстетизация становится художественно ощутимой на фоне романтической традиции эстетизированного зла, а также эстетизированного образа Наполеона как их сознательная художественная деконструкция.

Если зло не имеет реальной опоры в высшем бытии и по сути своей иллюзорно, то каким образом ему удастся утвердиться в мире? Другой важный круг мотивов, в дискурсивном поле которого возникает и развивается наполеоновская тема, связан с проблемой, так сказать, «демонической коммуникации». Гофман интересуется, какими путями зло входит в мир, как пролагает оно себе пути в человеческие души, каким образом завладевает ими и лишает человека свободы, превращая его в куклу в своей игре. Эти мотивы получают у Гофмана разные сценарии развития. В романе *Эликсиры сатаны* таким каналом проникновения становится заколдованное вино, которое выпивает Медард, после чего запускаются в действие дремлющие в его душе разрушительные силы. Губительное воздействие зла на душу человека — один из центральных мотивов *Песочного человека*. Так, Клара говорит Натанаэлю:

Ежели существует темная сила, которая враждебно и предательски забрасывает в нашу душу петлю, чтобы потом захватить нас и увлечь на опасную, губительную стезю, куда мы бы иначе никогда не вступили, — ежели существует такая сила, то она должна принять наш собственный образ, стать нашим «я», ибо только в этом случае уверуем мы в нее и дадим ей место в нашей душе, необходимое ей для ее таинственной работы (ГОФМАН 2011: 358).

Процесс проникновения враждебных сил в душу человека под видом дьявольского двойника осмысливается Гофманом сквозь призму популярной в то время теории животного магнетизма, известной под именем месмеризма (при рассмотрении новеллы *Магнетизер* я ориентировался на книгу Сафрански о Гофмане; см. Список литературы).

Ее родоначальником был Франц Антон Месмер (1734 — 1815\*), который еще в предреволюционные годы приобрел всемирную славу как врач, психолог и практикующий магнетизер.

---

\* Год смерти Месмера совпадает с годом окончательного разгрома Наполеона. Это значимо для Гофмана. — *Примеч. авт.*

Известно, что Месмер дружил с Моцартом в Вене, в Париже организовал «Орден Гармонии», а в Германии сторонниками его теории были В. фон Гумбольдт и канцлер Пруссии Гарденберг (дядя Новалиса). Месмер является автором теории животного магнетизма, основные положения которой сводятся к следующему.

1. Между живыми организмами имеется связь, аналогичная материальной, ибо психические и физические явления имеют одну природу. Подобно тому, как в физическом мире существует гравитация, так и в животном — животная гравитация (*gravitas animalis, belebte Schwerkraft*).

2. Душевные переживания представляют собой движение определенных частиц световой материи, *materia luminosa*, которые настолько тонки, что не воспринимаются органами чувств. Только самая чувствительная часть души — нервная система — может воспринимать ее движение, но именно в ней воздействие является сильнейшим.

3. Животный магнетизм скапливается у определенных людей (магнетизеров) и может передаваться пациентам с помощью системы жестов, прикосновений — пассов, *magische Striche* и даже на расстоянии. Но связь будет эффективной при условии, если сам магнетизер обладает переизбытком силы, а другой, как медиум, пассивен и пуст и не оказывает никакого сопротивления воздействию извне, пребывая в сомнамбулическом состоянии.

Идеи Месмера оказали влияние на многих романтиков. Ф. В. Й. Шеллинг в своей натурфилософии, Г. Г. Шуберт, автор нашумевшей книги *Ночные стороны естествознания*, магический идеалист Новалис, Г. фон Клейст в новелле *Кэтхен из Хайльбронна* и драме *Принц Гомбургский* испытали влияние его идей. Но наиболее последовательным его адептом в немецкой литературе стал Гофман, который еще в Бамберге увлекся месмеризмом, присутствовал на магнетических сеансах и во многих произведениях использовал элементы месмеризма, прежде всего в рассказах *Магнетизер*, *Стихийный дух* и *Зловещий гость*. Однако месмеризм в его научном, «чистом виде» Гофмана мало волнует: он использует его как естественно-научную метафору, символическое иносказание эстетических идей.

В новелле Гофмана *Магнетизер* из цикла *Фантазии в манере Калло* действие происходит в замке старого барона, дочь которого Мария помолвлена с офицером Ипполитом. Брат Марии От-



мар водит дружбу с магнетизером Альбаном, который обучает Отмара магнетизму и возбуждает интерес ко всякого рода пограничным состояниям человеческой психики, в частности снам.

В один из осенних вечеров заходит разговор о снах, и барон рассказывает страшную историю своей юности. Когда он был воспитанником кадетского корпуса, то одним из его воспитателей был некий майор, человек большого таланта, но со странностями. Невероятные сила, отвага и проницательность сочетались у него с чем-то жутким. Поговаривали, что он связан с Сатаной. Например, дважды в год майор уединялся в парке, где фехтовал и бранился с незримым противником. Однажды барону приснился сон, что к его кровати приблизился майор и начал его душить, а потом пронзил череп раскаленной стальной иглой. Очнувшись от кошмара, барон успел заметить уходившего по садовой аллее майора. Переполошив всю казарму, он врывается в запертую комнату майора, где видит на полу его распростертый окровавленный труп.

На этом месте рассказа впечатлительная и восприимчивая к такого рода рассказам Мария, внимательно слушавшая, падает в обморок. Все хлопочут вокруг нее, но в это время в комнату входит магнетизер Альбан, который магнетическими пассами приводит ее в чувство и становится ее врачом. Вскоре выясняется, что его цель — не исцеление Марии, а подчинение ее себе.

Он говорит:

...для меня не довольно тех отношений, которые люди называют связью. Духовно соединить с собою Марию, соединить так, чтобы разлука ее уничтожила, — вот мысль, которая веселит меня! Это теснейшее сочетание с женщиной превосходит блаженством все чувствительные наслаждения и достойно жреца Изиды (Гофман 2011: 125).

И вот Альбан постепенно начинает внушать ей, что он — ее высшее начало, волевой принцип ее жизни. Несмотря на возвращение Ипполита, здоровье и душа Марии уже во власти Альбана.

— Женщина, — заявляет он, — есть существо страдательное во всех своих склонностях: она добровольно отдается чужой силе, желает единственно чужого, внешнего, признает свою зависимость — и вот в чем состоит нрав их, истинно детский и верх блаженства — обладать таким нравом... Довольно было одного

твердого взгляда, чтобы навести на нее так называемый сомнамбулизм и заставить жить в моей сфере (Там же: 125-126).

Возвращается Ипполит, назначается свадьба. Но Мария психически целиком во власти Альбана. Во время свадебной церемонии Мария падает замертво — Альбан убивает ее на расстоянии.

На этом фантасмагория не заканчивается: старый барон узнает в Альбане душившего его майора, но Альбану удается скрыться. В замке есть еще одна парочка — Теобальд и его невеста Августа. Теобальд тоже учится магнетизму у Альбана, но в отличие от него он не черный маг, а белый. Пока Теобальд учится, его невеста влюбляется в итальянского офицера. Она теряет покой, думает только о нем, и когда Теобальд возвращается, Августа даже не узнает его. Она бредит только итальянцем. Тогда Теобальд пускает в ход свое магнетическое искусство. Он заставляет ее вспомнить эпизод из детства: однажды она в темноте ударила свою сварливую сестру. В комнате находился еще и Теобальд, который взял вину на себя. Августа была так благодарна Теобальду, что полюбила его. Заставив Августу вспомнить во сне ее первичное переживание («Urerlebnis», по Фрейду), он смог вернуть ей здоровье, а себе ее любовь.

Новелла Гофмана *Магнетизер* была написана в августе 1813 г., вскоре после того, как Гофман видел в Дрездене самого императора. Отгмар ради искупления вины за смерть Марии отправляется на войну против Наполеона. В новелле *Призрак, явившийся на поле сражения, под Дрезденом* призрак Наполеона, хвастливо как магнетизер Альбан, заявляет:

— Чего вы хотите, о глупцы, разве сам я не есть олицетворение мести, роковой судьбы, коей вы обязаны повиноваться (Там же: 1193).

Наполеон для Гофмана — это политический магнетизер, подчиняющий окружающих своей воле и внушающий всем любовь к себе (SAFRANSKI 1992: 294-310). Магнетизмом объясняется рационально необъяснимая любовь солдат к этому самому кровавому из полководцев и исходящая от его личности дьявольская воля к власти. Его собственное «я» есть не что иное, как эта персонифицированная воля к власти, поглотившая все человеческое в нем самом. Магнетизм диктатора после Гофмана становится важным мотивом литературы, пытающейся расшифровать

механизм власти. Ярким примером развития этой темы в литературе XX в. стала новелла Т. Манна *Марио и волшебник*.

В рассказе *Зловещий гость* (1818) тоже возникает тема магнетизма. В семью полковника Б. проникает некий итальянский граф, который пытается с помощью внушения завладеть его дочерью. Как и Альбан, этот граф обладает всеми качествами магнетической личности: загадочной демонической внешностью, незаурядной силой воли, властным характером, особой зловещей одухотворенностью и т. п. Демонические аллюзии подчеркнуты символикой имен персонажей. Так, имя самого графа — «S-i» — аббревиатура, намекающая на итальянское «grafico satani» (граф Сатаны), учитывая, что дочь полковника зовут Анжелика, а русского офицера, невесту которого он погубил, — Богуслав. Одновременно возникают ассоциации и с Наполеоном. Во-первых, граф — сицилиец, т. е., как и Наполеон, островитянин, а его первое появление в рассказе происходит в Неаполе.

Но более существенно, что борьба со зловещим графом в эпическом времени рассказа происходит на фоне войны с Наполеоном, а победа над магнетизером и его смерть в этом времени совпадают с разгромом Наполеона. В рассказе есть много замысловатых переплетений между мотивами магнетизма, зловещей тайны, насилия и Наполеоновских войн, что, кстати, не ускользает от внимания участников Серапионова братства, обсуждающих рассказ Отмара. Например, появление магнетизера предвещают странные и зловещие звуки — шум бури, завывание ветра, гудение каминной трубы и т. д. Далее в рассказе описывается жуткий звук падающих капель в гостинице, напугавший спавшего Дагобера. Жуткий и предвещающий несчастье звук был также услышан ротмистром Р. во сне во время войны против Наполеона в Испании в том месте, где вскоре произошло кровопролитное сражение, а впоследствии он получает ранение во время похода союзников на Париж. Так возникает ассоциативная символическая цепочка, соединяющая бурю — сон, т. е. бессознательное состояние, и ночной кошмар с магнетизмом и опосредованно — с Наполеоном.

И опять, как в *Магнетизере*, речь здесь идет об обретении свободы и целостности сознания, о торжестве над магнетическим наваждением, которое достигается силой любви, мужества, разума и глубокого чувства, иными словами, преодолением сверхче-

ловеческого (демонического) человеческим. Об этом говорит героиня *Песочного человека* Клара, предостерегая Натанаэля:

Но ежели дух наш тверд и укреплен жизненной бодростью, то он способен отличить чуждое, враждебное ему воздействие, именно как такое, и спокойно следовать тем путем, куда влекут нас наши склонности и призвание, — тогда эта зловещая сила исчезнет в напрасном борении за свой образ, который должен стать отражением нашего я (ГОФМАН 2011: 358).

Нетрудно заметить, что теория животного магнетизма является естественно-научной интерпретацией эстетического учения о бессознательном творчестве, истоки которого мы находим у Платона в его учении о «божественном энтузиазме», *furore poeticus*. В диалоге *Ион* сказано: «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» (ПЛАТОН 1990: 376). В отличие от классицизма, который акцентировал сознательную, интеллектуальную сторону поэзии с ее идеалом поэта-ученого (*poeta doctus*), модернизм особенно подчеркивал ее бессознательную сторону, реактуализируя платоновскую теорию «божественного энтузиазма».

В упомянутом диалоге Платон создает еще один важный образ, который проясняет связь между сферой поэтического воздействия и магнетизмом. Таким образом является магнит. По Платону, творческая личность подобно магниту способна притягивать к себе других людей, заряжая их энергией собственного вдохновения. Наиболее сильным магнетическим действием обладает, по Платону, Гомер, делающим вдохновенным рапсода (Иона), который магнетически привлекает к себе слушателей.

Очевидно, неслучайную параллель этому учению мы находим в рассказе *Стихийный дух*, действие которого происходит вскоре после победы над Наполеоном. В рассказе, в котором мистический пласт повествования проникает в исторический, воссоздается исторический колорит и упоминаются эпизоды военной кампании 1815 г. — сражения при Ватерлоо, Шарлеруа, Жилли и Жосселине. Как в *Ночном госте* и *Магнетизере*, здесь тоже появляется демоническая личность, ирландский офицер по имени О'Маллей, чернокнижник и магнетизер. Когда кто-то начинает сомневаться в возможности общения человека с миром духов, Маллей вдруг вспоминает Гомера и проводит аналогию между

своими магнетическими способностями и поэтическим даром:

— Капитан или вы, лейтенант... садитесь и напишите оду, такую же великую и сверхчеловеческую, как «Илиада». Мы оба ответили, что не можем этого, так как не одарены талантом Гомера.

— Ха, ха, — расхохотался в ответ О'Маллей. — Смотрите же, капитан! На основании того, что ваш дух не способен понимать и производить божественное, что ваша натура не имеет способности к познанию высшего, вы отрицаете, что и всякий другой человек лишен этой способности. Я говорю вам, что для сношения с высшими духовными созданиями необходимо иметь особую психическую организацию, и как поэтический талант, так и подобная организация является даром, которым награждает мировой дух своих избранников (Гофман 2011: 969-970).

Несмотря на внешнее сходство с поэзией и сходный механизм действия, магнетическая сила, исходящая от Наполеона, враждебна человеку и противоположна воздействию искусства, которое служит освобождению и возвышению, ведет к созерцанию божественного мира. Квинтэссенцией такого благотворного магнетизма для Гофмана является музыка, делающая нас духовидцами. Так, в эссе *Инструментальная музыка Бетховена* говорится:

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней — в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, — продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами (Гофман 1991: 33).

### **3. Выводы**

Проанализированные текстовые примеры подтверждают выдвинутую во Введении гипотезу об эстетическом характере рецепции образа Наполеона в Германии. Наполеон становится частью эстетического метанарратива, обозначенного как эстетический миф.

Доминантной эстетической категорией, вокруг которой выстраивается этот образ и у Гёльдерлина, и у Гофмана выступает категория возвышенного, которая, однако, получает у них раз-

ную трактовку. Гёльдерлин рассматривает Бонапарта в традиции «золотой легенды», с одной стороны, как олицетворение героического начала, трансцендентного поэтическому слову и, с другой, — как дух истории, проходящий стадию антитезиса, формой выражения которого является война.

Для Гофмана Наполеон — явление антиэстетическое, враждебное высокому миру человечности и искусства, а его магнетизм выступает как искажение платоновской идеи поэтического энтузиазма, в котором предвосхищены тоталитарные тенденции XX в.

Эстетизация политики и политизация эстетики, т. е. сублимация политической реальности в художественном идеале, а также постановка первично эстетических феноменов на службу политическим интересам и целям политической борьбы и пропаганды определяют противоположные тренды и очерчивают проблемное поле эстетического дискурса немецкого модернизма.

#### Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. [Burke, Edmund. (1979) *Filosofskoye issledovaniye o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)].
- Бертрам Э. Ницше. Опыт мифологии. СПб.: Владимир Даль, 2013. [Bertram, Ernst. (2013) *Nietzsche. Opyt mifologii* (Versuch einer Mythologie / The Experience of a Mythology). Saint Petersburg: Vladimir Dal. (In Russian)].
- Волгин И. Л., Наринский М. М. Диалог о Достоевском, Наполеоне и наполеоновском мифе // Метаморфозы Европы. М.: Наука, 1993. С. 127—164. [Volgin, Igor L., & Narinskiy, Mikhail M. (1993) Dialog o Dostoyevskom, Napoleone i napoleonovskom mife (Dialogue about Dostoyevsky, Napoleon and the Napoleonic Myth). In *Metamorfozy Yevropy* (Metamorphoses of Europe). Moscow: Nauka, 127—164. (In Russian)].
- Гейне Г. Путевые картины // Гейне Г. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1983. [Heine, Heinrich. (1983) Putevyye kartiny (Travel Pictures). In Heine, Heinrich. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* Т. 6 (Collected Works in 6 vols. Vol. 6). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)].
- Гёльдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука, 1988. [Hölderlin, Friedrich. (1988) *Giperion. Stikhi. Pis'ma* (Hyperion. Poems. Letters). Moscow: Nauka. (In Russian)].
- Гофман Э. Т. А. Собр. соч. в 6 т. М.: Художественная литература, 1991

- 2000. [Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. (1991 — 2000) *Sobraniye sochineniy v 6 t.* (Collected works in 6 vols). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)].
- Гофман Э. Т. А. Полное собрание сочинений в двух томах. М.: Альфа-книга, 2011. [Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. (2011) *Sobraniye sochineniy v 2 tomakh.* (Collected works in 2 vols). Moscow: Alfa-Kniga. (In Russian)].
- Жилякова Э. М. Ф. М. Достоевский и Вальтер Скотт (к вопросу о наполеоновском мифе) // Вестник Томского гос. ун-та. 2010. № 2 (18). С. 44—56. [Zhilyakova, Emma M. (2010) F. M. Dostoyevskiy i Valter Skott (k voprosu o napoleonovskom mife). *Bulletin of the Tomsk State University*, 2 (18), 44—56. (In Russian)].
- Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Росспэн, 2004. [Cassirer, Ernst. (2004) *Filosofiya Prosveshcheniya* (Philosophy of Enlightenment). Moscow: Rosspen. (In Russian)].
- Мюссе А. де. Исповедь сына века: роман, новеллы, пьесы / пер. с фр. В. А. Мильчиной. М.: Правда, 1988. [Musset, Alfred de. (1988) *Ispoved' syna veka: roman, novelly, p'yesy* (Confession of a Child of the Century: A Novel, Short Stories, Plays). Moscow: Pravda. (In Russian)].
- Таньшина Н. П. Наполеон Бонапарт как художественный образ: формирование «наполеоновской легенды» во французской литературе эпохи романтизма // Историческая экспертиза. 2019. № 3 (20). С. 166—187. [Tan'shina, Nataliya P. (2019) Napoleon Bonapart kak khudozhestvennyy obraz: formirovaniye “napoleonovskoy legendy” vo frantsuzskoy literature epokhi romantizma (Napoleon Bonaparte as an Artistic Image: Formation of the “Napoleonic Legend” in French Literature of the Era of Romanticism). *Istoricheskaya ekspertiza* (The Historical Expertise), 3 (20), 166—187. (In Russian)].
- Шиллер Ф. О возвышенном // Шиллер Ф. Собрание сочинений в 6 т. М.: Книжный клуб «Книгобек», 2012. С. 331—348. [Schiller, Friedrich. (2012) O vozvyshennom (On the Sublime). In Schiller, Friedrich. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* (Collected works in 6 vols). Moscow: Knizhnyy klub “Knigobek”, 331—348. (In Russian)].
- Эспань М. Литература и создание идентичности: бонапартизм Генриха Гейне. История цивилизаций как культурный трансфер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 310—335. [Espagne, Michel. (2018) Literatura i sozdaniye identichnosti: bonapartizm Genrikha Gejne. Istoriya tsivilizatsiy kak kul'turnyy transfer (Literature and the Creation of Identity: Heinrich Heine's Bonapartism. The History of Civilizations as a Cultural Transfer). *Novoye literaturnoye obozreniye* (New Literary Review), 310—335. (In Russian)].

- Beßlich, Barbara. (2013) *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*. Norderstedt: BoD.
- Hölderlin, Friedrich. (1960) Der Tod des Empedokles. Aufsätze. In *Sämtliche Werke, vierter und sechster Band. Große Stuttgarter Ausgabe*. Stuttgart: Kohlhammer; Cotta.
- Mann, Heinrich. (1988) *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Safranski, Rüdiger. (1992) *E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schmidt, Jochen. (1980/81) Hölderlins idealistischer Dichtungsbegriff in der poetologischen Tradition des 18. Jahrhunderts. *Hölderlin-Jahrbuch*, 22, 98—121.
- Walzel, Oskar Franz. (1910) *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Leipzig und Berlin: Druck und Verlag von B. G. Teubner.
- Wülfing, Wulf. (1979) Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In Koopmann, Helmut. (ed.) *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann, 81—108.

Aleksej L. Wolskij

Russische Staatliche Pädagogische Universität namens Aleksander Herzen

**Der französische Kaiser im deutschen Spiegel:  
Hölderlins und Hoffmanns Napoleon**

Die nationale Besonderheit der Mythologisierung des Napoleon-Bildes in Deutschland besteht in dessen Ästhetisierung und Einbeziehung in den Kontext des Kunstmythos. In den Werken von F. Hölderlin und E. T. A. Hoffmann wird Napoleons Bild durch das Prisma der ästhetischen Kategorie des Erhabenen rezipiert, jedoch im entgegengesetzten Sinn. Hölderlin assoziiert Napoleon mit solchen Konzepten wie „das Unsagbare“ und „das Transzendente“, während Hoffmann Napoleon bewusst entästhetisiert und entthronisiert. Jedoch ist eine solche Entästhetisierung als bewusste Umkehr und sekundäre Transformation der ästhetischen Kategorie des Erhabenen zu verstehen.

**Schlüsselwörter:** Kunstmythos; das Erhabene; E. T. A. Hoffmann; Napoleon; F. Hölderlin



Aleksey L. Volskiy  
Herzen Russian State Pedagogical University

**The French Emperor in the German Mirror:  
Napoleon of Hölderlin and Hoffmann**

The national specificity of the mythologization of Napoleon's image in Germany consists in its aestheticization and inclusion in the context of the aesthetic myth. In F. Hölderlin and E. T. A. Hoffmann's works, the image of Napoleon is perceived through the prism of the aesthetic category of the sublime, but there it receives the opposite interpretations. Hölderlin associates Napoleon with the concepts as "the ineffable" and "the transcendence". In Hoffmann's work, the image of Napoleon, on the contrary, is deliberately de-aestheticized, but this de-aesthetization itself is comprehended through a secondary transformation of the aesthetic category of the sublime.

**Keywords:** aesthetical myth; the sublime; E. T. A. Hoffmann; Napoleon; F. Hölderlin