

С.А. Шульц

© Шульц С.А., 2026

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МЕТАПОЭТИКА:
Э.Т.А. ГОФМАН – Н.В. ГОГОЛЬ – АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ**

Аннотация. В статье в аспекте метапоэтики рассмотрены тексты Э.Т.А. Гофмана («Необыкновенные страдания директора театра»), Н.В. Гоголя («Театральный разъезд после представления новой комедии»), Аполлона Григорьева (театральная критика). Все названные авторы настаивают на необходимости жизненности, правдивости искусства, при этом Гофман и Гоголь особо выделяют категорию комического. «Театральный разъезд» Гоголя, подобно гофмановским «Необыкновенным страданиям» и театральной критике Григорьева, имеет отношение к позднему романтизму. Характерна в связи с этим замена в «Театральном разъезде» идеи борения с жизнью как преимущественно раннеромантической на идею искусства как примирения с жизнью, связанную скорее с поздним романтизмом. Кроме того, в целом романтическим является гофмановский, гоголевский, григорьевский культ автора-творца.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Н.В. Гоголь; Аполлон Григорьев; метапоэтика; романтизм; культ автора-творца.

Получено: 20.01.2026

Принято к печати: 15.02.2026

Информация об авторе: *Шульц* Сергей Анатольевич, доктор филологических наук, независимый исследователь, Ростов-на-Дону, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>E-mail: s_shulz@mail.ru

Для цитирования: *Шульц С.А.* Романтическая театральная метапоэтика: Э.Т.А. Гофман – Н.В. Гоголь – Аполлон Григорьев // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 46–61.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.03

Sergei A. Shul'ts
© Shul'ts S.A., 2026

**ROMANTIC THEATRICAL METAPOETICS:
E.T.A. HOFFMANN – N.V. GOGOL – APOLLON GRIGORIEV**

Abstract. The article examines the texts of E.T.A. Hoffmann (“The Extraordinary Sufferings of the Theater Director”), N.V. Gogol (“Theatrical Departure after the Performance of a New Comedy”), and Apollon Grigoriev (theater criticism) from a metapoetic perspective. All these authors insist on the need for credibility and truthfulness in art. And Hoffmann and Gogol emphasize the category of the comic. Gogol’s “Theatrical Departure”, like Hoffmann’s “Extraordinary Sufferings”, is related to late Romanticism. In this regard, it is worth noting that Gogol in “Theatrical Departure” replaces the early Romantic idea of art as a struggle against life with the late Romantic idea of art as reconciliation with life. Furthermore, the inherent in all three authors cult of the author-creator is generally Romantic.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; N.V. Gogol; Apollon Grigoriev; metapoetics; romanticism; cult of the author-creator.

Received: 20.01.2026

Accepted: 15.02.2026

Information about the author: *Sergei A. Shul'ts*, DSc in Philology, Independent Researcher, Rostov-on-Don, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

For citation: Shul'ts, S.A. “Romantic Theatrical Metapoetics: E.T.A. Hoffmann – N.V. Gogol – Apollon Grigoriev”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 46–61. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.03

Прямые и косвенные суждения писателя о своем искусстве – прежде всего в рамках самого произведения искусства, но не только – составляют его метапоэтику¹. Последняя выступает вариацией самокритики и саморефлексии жанра, акцентированной М.М. Бахтиным в качестве существенной составляющей самого искусства. Она соприкасается с бахтинской категорией «творческий хронотоп», объединяющей искусство и жизнь.

Гофман в «Необыкновенных страданиях директора театра» (1819) представил свою версию театральной метапоэтики романтизма. Текст Гофмана, отнесенный К. Венцелем к «поздним рас-

¹ О теоретических аспектах метапоэтики см.: [21].

сказам» (наряду с «Синьором Формикой», «Принцессой Брамбиллой») [5, с. 144], рассматривается как «статья» [22, с. 487]. Его можно назвать также драматизированным диалогом или теоретической драмой².

Сходный метапоэтический характер имеет текст Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1836, 1842), являющийся своего рода комментарием к «Ревизору», хотя его значение универсализируется до комментария к жанру комедии вообще, рефлексии о театральном представлении как таковом³. «Театральный разъезд», подобно «Необыкновенным страданиям», построен как диалог, но уже не директоров театров, а различных представителей публики и Автора.

Гоголь сообщал Н.Я. Прокоповичу 27–29 июля (н. ст.) 1842 г. об этой пьесе: «Она написана сгоряча, скоро после представления “Ревизора”, и потому немножко нескромна в отношении к автору. Ее нужно сделать несколько идеальней, т.е. чтобы ее применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления, а потому я прошу тебя не намекать и не выдавать ее как написанную по случаю “Ревизора”» [4, т. 12, с. 78]. Чуть позднее Гоголь отнесет «Театральный разъезд» к разряду «статей», см.: [3, с. 675] – ср. с одной из приведенных выше точек зрения, также относящих гофмановский текст к сфере «статей».

В целом в своих театральных заметках и новеллах Гофман, по замечанию К. Венцеля, «занимался формированием вкуса у театральной публики и созданием репертуара, распределением ролей, проблемами постановки, выдвинул даже требование “думающего актера”» [5, с. 144]. Н.Я. Берковским показано, что диалог Гофмана «предугадывал принципы и Станиславского и Мейерхольда, а на Западе ни в XIX, ни в XX веке не было никого, кто бы приблизился к идеям гофмановского диалога» [1, с. 420]. Однако необходимо констатировать переключки между «Необыкновенными страданиями» и уже рядом романтических метапоэтических театральных текстов Гоголя и Аполлона Григорьева⁴.

² Н.Я. Берковский называл этот текст просто диалогом [1, с. 420] – см. далее.

³ «Ревизор» имеет несколько текстов-«спутников», но в данной статье наше внимание ограничено только «Театральным разъездом» как имеющим драматическую форму, подобно рассматриваемому гофмановскому тексту. «Развязка “Ревизора”» же – не столько «комментарий», сколько продолжение комедии.

⁴ Хотя в эпоху Гофмана, Гоголя, Григорьева еще не был развит институт режиссуры, но упомянутые авторы уже затронули ее специфику.

Гофман упоминается в «Невском проспекте» (где, в частности, показано своего рода театрализованное шествие различных частей тела и деталей одежды по главной улице столицы), а в «Театральном разъезде» содержится намек на позднюю новеллу Гофмана «Угловое окно», построенную в виде описания всего видимого из окна на рыночную площадь: «Это всякий день увидишь на улице. Садись только у окна да записывай все, что делается, – вот и вся штука» [4, т. 4, с. 466]. Литература о творческих взаимосвязях Гофмана и Гоголя обширна и известна, но почти не затрагивает вопросы театра.

«Театральный разъезд», подобно гофмановским «Необыкновенным страданиям», имеет отношение к позднему романтизму. В связи с этим надо отметить замену Гоголем в «Театральном разъезде» скорее раннеромантической идеи искусства как борения с жизнью на скорее позднеромантическую идею искусства как примирения с жизнью⁵. Кроме того, в целом романтическим является культ автора-творца, отмеченного «чудным перстом Провиденья», и то, что «венчанный монарх осенял их (великие произведения. – С. III.) – царским щитом своим с недоступного престола» [4, с. 469]⁶.

В России романтизм завершается художественным и критическим творчеством Аполлона Григорьева – «последнего романтика». Театральная метапоэтика Григорьева ([8] и др.) входит в один ряд с названными произведениями Гофмана и Гоголя (а также, в другом измерении, Бахтина, всегда акцентировавшего связи искусства и жизни в близком романтизму духе [24]). Все рассмотренные здесь в интертексте театральной метапоэтики работы имеют отношение также к другим жанрам и видам искусства, а не только непосредственно к театру, драме.

У Гофмана, Гоголя, Григорьева чисто теоретические пассажи соседствуют с образными, а предмет обсуждения может «подавать» свой голос через определенное «цитирование» публики.

В «Необыкновенных страданиях» Гофман представил вымышленный диалог двух постояльцев одной гостиницы, якобы

⁵Идея искусства как примирения с жизнью выдвинута уже в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернвальда» (1798) [20, с. 95, 138–139], который здесь скорее предвосхищает поздний романтизм и коррелирующий с ним бидермайер (о Гофмане, Гоголе и бидермайере см.: [5; 17]).

⁶Классицистические черты «Ревизора» отмечены нами ранее; см.: [25].

имевший место, что особо подчеркнуто, в День святого Дионисия. Отдаленный условный «потомок» святого Дионисия – древнегреческий бог Дионис, из празднеств в его честь возник театр. Тем самым Гофманом намечен существенный экскурс в древнюю историю европейского театра, что призвано усилить метафизически-романтический характер всего диалога. По аналогии со святым Дионисием Шекспир как главный театральный автор (такое мнение о Шекспире разделяли все герои произведения Гофмана) назван Серым святым – в русле романтической эстетики. А в «Театральном разезде» «создания Шекспира» поставлены в один ряд со «святыми движениями души» [4, т. 4, с. 468], что свидетельствует о романтической сакрализации искусства.

У Гофмана два различных по опыту и взглядам театральных директора, случайно оказавшись рядом, обсуждают вопросы создания, постановки, восприятия театрального произведения – и музыкально-драматического⁷, и литературно-драматического. В круг обсуждения двумя вымышленными директорами включается вся многосторонняя коммуникация в театральной системе «автор – постановка – зрители». Впереди оказываются темы глобального функционирования драмы – музыкальной и литературной⁸.

Сам возвышенный образ «необыкновенных страданий» – сугубо романтический, аттестующий акт творчества в различных аспектах, не только постановочном, хотя он и окрашен иронией.

Публику постоялец гостиницы в сером (Серый) называет «тысячеголовым, своенравным, похожим на хамелеона чудовищем» [6, с. 382], тем самым подчеркивая свойственную ей множественность мнений, причем множественность прихотливую, непредсказуемую, однако же склонную к определенной приспособляемости к суждениям, ставшим ведущими. Серый утверждает не без пренебрежения, что с публикой «еще можно было бы справиться!..» [6, с. 382] и затем уточняет, столь же сниженно, приемы управления ею.

Отдельно Серый высказывается о подлинной, с его точки зрения, роли, которую играют в театре писатели и композиторы:

⁷ Бегло касался музыкально-драматических произведений (например, Р. Вагнера) также Григорьев [9, с. 401–402].

⁸ Гофман, как известно, имел непосредственное отношение к музыкально-драматическим постановкам и являлся автором опер и других музыкальных произведений.

последние «мало что значат теперь в театре, на них смотрят обычно только как на подсобное средство, потому что они дают лишь повод для истинного спектакля, который состоит в блестящих декорациях и роскошных костюмах» [6, с. 382]. Такой подход, при котором ради внешнего лоска из театра выхолащивается не просто авторское начало, а самая внутренняя суть, вызывает резкие возражения постояльца в коричневом (Коричневого). Коричневый справедливо настаивает на необходимости полной условности декораций, костюмов и т.п., их второстепенности по отношению к сценическому действию.

Гоголь в «Театральном разъезде», воспроизводя различные мнения различных представителей публики, от осуждения до хвалы, выделяет, с одной стороны, неприемлемые обвинения в пасквиле и клевете, с другой – указания ряда зрителей на то, что автор не покушается на высшую власть, со стороны которой в финале «Ревизора» и является прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник. В «Развязке “Ревизора”» истинный ревизор представлен в качестве религиозной совести (в отличие от светской ветреной совести – Хлестакова), благодаря чему, как в архаике, смыкается мотив высшей светской власти, мотив власти духовно-религиозной, а также мотив художнической власти автора-творца.

И Гофман, и Гоголь отмечают в рассуждениях о сценическом действе опасность «перехода на личности» [6, с. 394], который часто может иметь место помимо воли автора. Так, Гоголь указывает, что после «Ревизора» «обидеться» может каждый маленький уездный город, ибо таковой назван местом действия комедии.

В финале «Театрального разъезда» после ухода публики на сцене появляется Автор, благосклонно принимающий и порицания, и хвалу: «И да не смутится душа от осуждений, но да примет благодарно указания недостатков, не омрачась даже и тогда, если бы отказали ей в высоких движениях и в святой любви к человечеству!» [4, т. 4, с. 469–470].

В приведенной цитате можно увидеть переключку со строкой пушкинской оды «Памятник»:

Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно... [19, с. 340]

Вместо реакции «равнодушия» Гоголь, однако, предлагает взвешенный учет мнения публики и надежду на время, «все» «перемалывающее» [4, т. 4, с. 469–470]⁹.

В отличие от гофмановского Серого, гоголевский Автор в «Театральном разъезде» подходит к публике гораздо более уважительно и серьезно.

Гофман особо выделяет категорию комического, понимаемого «в высшем смысле», и подвергает сомнению не те коннотации «разносторонности» актера, противостоящие так понимаемому комическому: «Если словом “разносторонность” вы обозначаете ту присущую актеру силу, благодаря которой он, совершенно отступаясь от собственного лица, каждый раз перевоплощается в своеобразнейший характер данной своей роли и кажется, как Протей, всегда чем-то другим, то я с вами согласен не только в том, что это свойство свидетельствует о гениальности актера, но и в том, что такие актеры, слава богу, еще есть» [6, с. 412].

Но бывает и ложная разносторонность: «Но уже из того, что о комическом вы упомянули в противопоставлении трагическому, я заключаю, что словом “разносторонний” (выделено Гофманом. – С. Ш.) вы обозначаете лишь то, что обычно подразумевает под ним толпа. Пожирают глазами... боготворят... объявляют великим... непревзойденным того художника, который, как ловкий фокусник, может из одной и той же бутылки налить красного и белого вина... ликера и молока» [6, с. 412].

Гофмановские пассажи о подлинной и мнимой разносторонности могли оказать влияние на гоголевские суждения о вреде «односторонности» для театра в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (см. главу «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» [4, т. 6, с. 57–67]).

С гофмановской идеей истинно комического (особо акцентированной, однако, надо отметить, неразвернутой¹⁰) перекликается гоголевский пассаж о смехе как единственном «честном, благородном лице» всей комедии [см.: 4, т. 4, с. 467–468].

В «Театральном разъезде» Гоголь, что уже отмечалось, приходит к формуле комического как примирения с жизнью: «А вон,

⁹ Параллели с пушкинским «Памятником» в главе «Завещание», открывающей «Выбранные места из переписки с друзьями», нами уже проводились [26].

¹⁰ Впрочем, ее развертыванием (но не теоретическим) допустимо считать пересказ-анализ комедии К. Гоцци.

среди сих же рядов потрясенной толпы, пришел удрученный горем и невыносимой тяжестью жизни, готовый поднять отчаянно на себя руку, – и брызнули вдруг свежительные слезы из его очей, и вышел он примиренный с жизнью...» [4, т. 4, с. 469].

В связи с работой над вторым томом «Мертвых душ», в 1848 г., Гоголь вновь придет к формуле «примирение с жизнью», на этот раз пытаясь свести к ней не только комическое, но и все искусство. Речь идет о письме к В.А. Жуковскому от 10 января 1848 г.¹¹ Таким образом, оба свои выдающиеся произведения в комическом роде, причем созданные с заметной временной разницей, – «Ревизор» и «Мертвые души» – Гоголь трактует в аспекте «примирения с жизнью».

Гофмановской апологии К. Гоцци как продолжателя традиций комедии dell'arte корреспондирует факт рассмотрения П.П. Перцовым «Ревизора» как комедии масок [18].

В финале «Необыкновенных страданий», уже в русле обсуждения новаторской идеи сценической ансамблевости [1, с. 453], Коричневый рассуждает об идеальной актерской труппе: «...мне удалось сколотить труппу, которая, благодаря своим замечательным качествам, а главное – великолепному единодушию, никогда ни в малейшей мере не огорчала меня... <...> Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестикулировать, одеваться не подчинялся бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступал бы от его смысла» [6, с. 458–459].

Затем Коричневый уточняет: «<...> ни при выходах на сцену, ни при уходах с нее, ни в мизансценах не бывает никакой путаницы, поскольку никому не приходит в голову выпятить себя за счет другого»; «приятной гладкости наших спектаклей <...> способствует также большое согласие, искреннее, душевное единение, царящее в моей труппе. <...> Любовь возникает из взаимного уважения к достоинствам художника» [6, с. 459].

Однако в финале идеальная труппа Коричневого парадоксально оказывается группой марионеток [см.: 6, с. 461].

О роли марионеток у Гофмана Н.Я. Берковским интересно замечено: «Есть особая связь у Гофмана: механизированный, на пружинах, на заводе мир, царство автоматов – театральность этого мира, даже театральщина. <...> Царство автоматов и кукол – по-

¹¹ Подробнее см.: [23].

беда заменителей, субститутов, лицедеев над жизнью в ее само-бытной простоте. Вот почему у Гофмана, даже независимо от его интереса к сценическому искусству, царство автоматов всегда переплеталось с идеями и мотивами театрализации самой человеческой жизни» [1, с. 450–451].

И далее: «У Гофмана жизнь сразу же похожа на скопище автоматов и на театральное представление. Театр марионеток – это и есть соединение двух гофмановских стихий, механизации и театральности» [1, с. 451]¹². Однако гофмановская театрализация, в отличие от механизации, может носить и высокий характер – в созвучии с шекспировским лозунгом «весь мир – театр». В таком плане театр марионеток – соединение страдательной механизации с высокой театральностью, снимающей моменты механизации.

Вместе с тем в финале гофмановского диалога, когда идеальная труппа оказывается собранием марионеток, Н.Я. Берковский акцентирует только горькую иронию и негатив [1, с. 453]. Подобную оценку нельзя разделить, тем более что она вступает в противоречие с предыдущими наблюдениями Берковского о гофмановской театральности.

Для понимания финала «Необыкновенных страданий» необходимо учитывать статью ценимого Гофманом Г. фон Клейста «О театре марионеток» (1810). Клейст видит в движениях марионеток, с их «приостановленным» сознанием, отказ от состояния обретения знания о добре и зле – обретения, ставшего символом грехопадения человечества. В связи с этим Клейст отмечает движение марионеток в сторону утерянной душевности, искренности, сердечности человечества: «...чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация... <...> в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, т.е. в марионетке или в Боге.

¹² Кроме того, Н.Я. Берковский подчеркивает, что два участника диалога, два директора, так и остаются до финала Серым и Коричневым, названными «по цвету своих сюртуков» [1, с. 449], т.е. остаются как бы «сюртуками», чем образный момент марионеточности вводится уже в саму теоретическую пьесу о принципах театра. По аналогии с «цветовыми» – по их одежде – обозначениями персонажей гофмановского диалога Гоголь в «Театральном разъезде» использует наименование людей из народа: «синий» и «серый» армяки [4, т. 4, с. 446].

– Стало быть, – сказал я немного рассеянно, – нам следовало бы снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности?» [15, с. 518]. Далее следует положительный ответ собеседника, фиксирующий состояние последних времен, светопреставления: «...это последняя глава истории человечества» [15, с. 518].

Фиксируя эсхатологичность марионеточности, Клейст отмечает идеальность последней (хотя и с долей иронии); грациозность марионетки соотносится им с душевностью, сердечностью.

Не только об ироничности финала гофмановского диалога свидетельствует отмеченная переключка с Клейстом, а также то, с каким искренним воодушевлением говорилось Гофманом (в лице Коричневого) об идеальности его труппы до раскрытия тайны ее марионеточности. Вместо клейстовской трагической эсхатологичности гофмановская марионеточность становится карнавальной, перенимая основные свойства первой¹³.

Аполлон Григорьев строил свою «органическую критику» в качестве противовеса «оразумленной» жизни над теорией, он подходил к ней как художник, постулируя в своей разновидности критики также своего рода «искусство», это отмечено А.И. Журавлёвой [12]. Театральная метапоэтика Григорьева имеет отношение к его собственным творениям в области драмы, а также – косвенно – к другой части его художественного наследия: лирике и художественной прозе¹⁴.

В совсем небольшой исследовательской литературе о творческих взаимосвязях Григорьева с Гофманом [2, с. 314; 10, с. 24, 52; и др.] и Гоголем [11] театральная тема почти не затронута.

Григорьевской апологии искусства как высшего начала самой жизни корреспондирует мнение Гофмана о том, что «любовь и искусство – две силы, дающие возможность угадать глубинные проявления жизни» [2, с. 303].

Григорьев неоднократно упоминал и цитировал гоголевский «Театральный разъезд». В первом письме цикла «После “Грозы” Островского. Письма к И.С. Тургеневу» фраза из «Театрального разъезда» «А что скажет народ?» поставлена в качестве третьего эпитафия [7, с. 212]. Интересно, что Григорьев расценивал «Теат-

¹³ Связь между эсхатологией и карнавалом вытекает из концепций М.М. Бахтина.

¹⁴ Этот вопрос в рамках настоящей статьи не будет затронут.

ральный разъезд» скорее как художественное произведение, чем как «теоретическую» пьесу: «Да разве “Разъезд”, поставленный так, чтобы каждое лицо знало, что оно говорит, от светской дамы до господина, который весь вылился в словах “подлец портной” и проч. – не был бы внимательно и серьезно слушаем публикою. Не доставил бы ей высокого наслаждения? <...> тут живья-то, живья-то сколько!» [9, с. 369]. В григорьевских устах «живье», «живое» – высшая похвала искусству. Тем самым гоголевский метапоэтический текст расценен в качестве высшего проявления непосредственно искусства.

Подобно Гофману, Григорьев отрицает значение для театра чисто внешних приемов, настаивая на учете актером прежде всего внутреннего смысла драмы: «А что ж такое этот так называемый “театральный мир”, как не вместилище всякой плесени и рутины, не вечное убежище всяких вырабатывающих ржание трагиков, всяких вавилонских “принцесс”, дико вращающих очесами, и ответственных им ассирийских принцев, и всяких завивающих хохлы и лоснящих физиономии жен-премьеров?...» [9, с. 430].

По Григорьеву, настоящему актеру трудно ожидать поддержки в критике, нацеленной лишь на внешние эффекты: «...в голосе литературной критики не найдет наш единственный серьезный артист поддержки своей серьезной задаче. <...> критики <...> почтут обязанностью приняться за тот самый старый хлам вроде дикции и выработанных манер, в который сами не верят...» [9, с. 430].

Григорьев предвосхищает современное понятие постдраматического театра как различения текста драмы и его сценического воплощения, приобретающего отдельный от текста характер [16]. Согласно Григорьеву, нельзя путать текст драмы и его сценическую реализацию.

Словно предвосхищая Григорьева, Гофман в «Необыкновенных страданиях» отмечает необходимость правильного понимания качества актерской игры: «К о р и ч н е в ы й. Я сказал, что некогда любимцев создавала душа зрителей, их любовь. Любовь эта погибла в мертвящей мертвечине, а с нею погибли и любимцы. Что некогда шло из глубины сердца, то ныне плод минутного возбуждения, и если прежде аплодировали артисту, оценивая его исполнение в целом, то ныне ладонями зрителей движут лишь частности, независимо от того, подходят они к целому или нет» [6, с. 397].

Вслед за Гофманом Григорьев ставит акцент на необходимости богатого, полного и «жизненного» драматического действия: «Ведь смотрите вы на другие драмы (не Островского. – *С. III.*) – действие в них как-то именно одиночно, разобщено с другими интересами, как-то само по себе – и вам пусто и холодно, вы ни разу не забудетесь, ни разу не покинет вас мысль, что все перед вами совершающееся – театральное представление, что все это нарочно, а не взаправду перед вами делается» [9, с. 385].

И Гофман, и Гоголь, и Григорьев постоянно подчеркивают необходимость «жизненности», правдивости искусства и, в частности, театра. В связи с этим Григорьев отмечает «бессмысленность» «сведения» поэзии искусства «в грязь смрадную и непроходимую, как бывает всегда при дагерротипном перенесении жизни в искусство» [9, с. 419]. «Дагерротипное» означает у Григорьева иллюзионистское, узкокопирующее, не преображенное по правилам искусства и идеала. Именно против «дагерротипности» был направлен гоголевский «Портрет». Искомый Гоголем и Григорьевым (а также Гофманом) преображающий момент искусства (и театра) – романтический.

Ревнителям реализма может показаться, что указания на «жизненность» и «правдивость» искусства (и театра) относятся именно к реалистическому методу. Но это не так: есть именно романтическая жизненность, которая возникает при акценте на внутреннем смысле личности и мира. Гофман, Гоголь, Григорьев неоднократно подчеркивали свой интерес к этому «внутреннему», интерес, нередко отодвигаемый реализмом.

Григорьев видел в драматическом театре «дело серьезное, дело народное, дело демократическое»¹⁵ [9, с. 424], видел «училище массы» [13, с. 162], т.е. народа. Романтическая категория народности преломляется у Григорьева в апологию всего народного. Это коррелирует с поздними стадиям романтизма: уже Гофман, как известно, синтезировал йенский культ искусства и творческой личности с более поздним гейдельбергским интересом к народному (когда автора занимало изображение идеализированной простонародной патриархальности) [14]. Григорьев в своем культе народа идет, в том числе, вслед за Гофманом и Гоголем как автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но и в чем-то «Театраль-

¹⁵ «Демократическое» в античном значении – как близкое народу.

ного разъезда», где народ показан хотя и бегло, с существенным акцентом¹⁶.

Таким образом, метапоэтический текст Гофмана так или иначе обнаруживает переклички с творчеством Гоголя и Аполлона Григорьева даже независимо от того, были они с ним непосредственно знакомы или нет.

Список литературы

1. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. *Ботникова А.Б.* Гофман и Россия // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 2000. Т. 6. С. 297–322.
3. *Виноградов И.А., Воронаев В.А.* Комментарии // *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 4. С. 674–675.
4. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
5. Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем.; сост. К. Гюнцель. М.: Радуга, 1987. 464 с.
6. *Гофман Э.Т.А.* Необыкновенные страдания директора театра // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 375–461.
7. *Григорьев А.А.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. Статьи. Письма. 510 с.
8. *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. 407 с.
9. *Григорьев А.А.* Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. 496 с.
10. *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев – поэт, прозаик, критик // *Григорьев А.А.* Собрание сочинений: в 10 т. СПб.: Полиграф, 2021. Т. 1. С. 5–94.
11. *Егоров Б.Ф.* Ап. Григорьев о Гоголе // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М.: РГТУ, 2001. С. 325–332.
12. *Журавлёва А.И.* «Органическая критика» Ап. Григорьева // *Григорьев А.А.* Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 7–47.
13. *Журавлёва А.И.* Шиллеровские мотивы в театральной эстетике А.А. Григорьева – А.Н. Островского // Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. XIX в. / под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. С. 161–166.

¹⁶ См. финал сноски 12 настоящей статьи.

14. Карельский А.В. Жизненные воззрения Э.Т.А. Гофмана // Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем.; сост. К. Гюнцель. М.: Радуга, 1987. С. 5–13.
15. Клейст Г., фон. О театре марионеток // Клейст Г., фон. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. М.: Художественная литература, 1977. С. 512–518.
16. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
17. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: ЯСК, 2000. С. 311–352.
18. Перцов П.П. Русская «комедия масок» (К юбилею «Ревизора») // Филологические штудии. Иваново, 1995. С. 150–155.
19. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. 498 с.
20. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987. 360 с.
21. Фрайзе М. Метапоэтика в стихотворении М. Лермонтова «Есть речи...» // Филологические записки, 2009. № 28–29. С. 299–315.
22. Шевченко Г. Комментарии // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 465–492.
23. Шульц С.А. Гоголь – Аполлон Григорьев – Дильтей // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2013. С. 272–279.
24. Шульц С.А. Достоевский, Аполлон Григорьев, Бахтин // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2020. Т. 65. № 1. С. 193–207. <https://doi.org/10.1556/060.2020.00009>
25. Шульц С.А. К исторической поэтике русской сатиры: А.Н. Радищев, Н.А. Крылов, А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь // Литературоведческий журнал. 2019. № 46. С. 26–38.
26. Шульц С.А. Топика памятника в творчестве Гоголя и пушкинская традиция // Русская литература, 2007. № 1. С. 130–141.

References

1. Berkovskii, N. Ya. *Romantizm v Germanii* [*Romanticism in Germany*], 2nd ed. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001, 512 p. (In Russ.)
2. Botnikova, A.B. “Gofman i Rossiya” [“Hoffmann and Russia”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 2000, vol. 6, pp. 297–322. (In Russ.)
3. Vinogradov, I.A., Voropaev, V.A. “Kommentarii” [“Comments”]. Gogol’ N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [*Complete Works and Letters*]: in 17 vols.

- Moscow, Kiev, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009–2010, vol. 4, pp. 674–675. (In Russ.)
4. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters]: in 17 vols. Moscow, Kiev, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009–2010. (In Russ.)
 5. Gofman Eh. T.A. *Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya, dokumenty* [Hoffman E.T.A. Life and Work. Letters, Statements, Documents], transl. from German, comp. by K. Günzel. Moscow, Raduga Publ., 1987, 464 p. (In Russ.)
 6. Gofman, Eh. T.A. "Neobyknovennye stradaniya direktora teatra" ["The Extraordinary Sufferings of a Theater Director"]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 1, pp. 375–461. (In Russ.)
 7. Grigor'ev, A.A. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 2. Stat'i. Pis'ma [Articles. Letters], 510 p. (In Russ.)
 8. Grigor'ev, A.A. *Teatral'naya kritika* [Theater Criticism]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985, 407 p. (In Russ.)
 9. Grigor'ev, A.A. *Ehstetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 496 p. (In Russ.)
 10. Egorov, B.F. "Apollon Grigor'ev – poet, prozaik, kritik" ["Apollon Grigoriev – Poet, Prose Writer, Critic"]. Grigor'ev Ap. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. St Petersburg, Poligraf Publ., 2021, vol. 1, pp. 5–94. (In Russ.)
 11. Egorov, B.F. "Ap. Grigor'ev o Gogole" ["Ap. Grigoriev about Gogol"]. *Poehtika russkoi literatury. K 70-letiyu prof. Yu. V. Manna* [Poetics of Russian Literature. To the 70th Anniversary of Prof. Yu. V. Mann]. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 325–332. (In Russ.)
 12. Zhuravleva, A.I. "'Organicheskaya kritika' Ap. Grigor'eva" ["Organic criticism' by Ap. Grigoriev"]. Grigor'ev, A.A. *Ehstetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 7–47. (In Russ.)
 13. Zhuravleva, A.I. "Shillerovskie motivy v teatral'noi ehstetike A.A. Grigor'eva – A.N. Ostrovskogo" ["Schillerian Motifs in the Theatrical Aesthetics of A.A. Grigoriev – A.N. Ostrovsky"]. *Sravnitel'noe literaturovedenie. Rossiya i Zapad. XIX v.* [Comparative Literary Criticism. Russia and the West. 19th Century], ed. by V.B. Kataev, L.V. Chernets. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008, pp. 161–166. (In Russ.)
 14. Karel'skii, A.V. "Zhiznennye vozzreniya Eh. T.A. Gofmana" ["Life Views of E.T.A. Hoffmann"]. *Gofman Eh. T.A. Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya, dokumenty* [Hoffmann E.T.A. Life and work. Letters, statements, documents], transl. from German, comp. by K. Günzel. Moscow, Raduga Publ., 1987, pp. 5–13. (In Russ.)

15. Kleist, G. fon. "O teatre marionetok" ["On the Puppet Theater"]. Kleist, G. fon. *Izbrannoe. Dramy. Novelly. Stat'i* [Selected Works. Dramas. Novellas. Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977, pp. 512–518. (In Russ.)
16. Lemann, Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow, ABCdesign Publ., 2013, 312 p. (In Russ.)
17. Mikhailov, A.V. "Gogol' v svoei literaturnoi ehpoke" ["Gogol in His Literary Era"]. *Obratnyi perevod* [Back-translation]. Moscow, YASK Publ., 2000, pp. 311–352. (In Russ.)
18. Pertsov, P.P. "Russkaya 'komediya masok' (K yubileyu *Revizora*)" ["Russian 'Comedy of Masks' (To the Anniversary of *The Government Inspector*)"]. *Filologicheskie shtudii* [Philological Studies]. Ivanovo, 1995, pp. 150–155. (In Russ.)
19. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]: in 10 vols, 4th ed. Leningrad, Nauka Publ., 1977, vol. 3, 498 p. (In Russ.)
20. Tik, L. *Stranstviya Frantsa Shternbal'da* [The Wanderings of Franz Sternbal'd]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 360 p. (In Russ.)
21. Frayze, M. "Metapoetika v stikhotvorenii M. Lermontova 'Yest' rechi...'" ["Metapoetics in M. Lermontov's Poem 'There Are Speeches...'"]. *Filologicheskie zapiski*, no. 28–29, 2009, pp. 299–315. (In Russ.)
22. Shevchenko, G. "Kommentarii" ["Comments"]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 1, pp. 465–492. (In Russ.)
23. Shul'ts, S.A. "Gogol' – Apollon Grigor'ev – Dil'tei" ["Gogol – Apollon Grigoriev – Dilthey"]. *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl'*. *Trinadtsatye Gogolevskie chteniya* [Gogol's Work and Russian Social Thought. The Thirteenth Gogol Readings]. Moscow, Novosibirsk, Novosib. izd. dom Publ., 2013, pp. 272–279. (In Russ.)
24. Shul'ts, S.A. "Dostoevskii, Apollon Grigor'ev, Bakhtin" ["Dostoevsky, Apollon Grigoriev, Bakhtin"]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 65, no. 1, 2020, pp. 193–207. (In Russ.) <https://doi.org/10.1556/060.2020.00009>
25. Shul'ts, S.A. "K istoricheskoi poehtike russkoi satiry: A.N. Radishchev, N.A. Krylov, A.S. Griboedov, N.V. Gogol'" ["On the Historical Poetics of Russian Satire: A.N. Radishchev, N.A. Krylov, A.S. Griboedov, N.V. Gogol'"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 46, 2019, pp. 26–38. (In Russ.)
26. Shul'ts, S.A. "Topika pamyatnika v tvorchestve Gogolya i pushkinskaya traditsiya" ["The Topic of the Monument in Gogol's Works and the Pushkin Tradition"]. *Russkaya literatura*, no. 1, 2007, pp. 130–141. (In Russ.)