

Романтический парадокс: между индивидуальностью и маской (на материале повести Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес»)

Е. Н. Михайленко

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы
и издательского дела, Башкирский государственный университет.
Россия, г. Уфа. ORCID: 0000-0003-1508-8781. E-mail: mikhaylenko71@bk.ru

Аннотация. Статья посвящена не зафиксированному в гуманитарной науке противоречию между романтической идеей неповторимой личности и романтическим житнетворчеством как формой эстетизации жизни. На рубеже XVIII–XIX вв. граница между искусством и жизнью была разрушена: современники Великой французской революции чувствовали себя актерами на сцене истории, и это влияло на манеру их речи и поведения. Романтическая эстетизация жизни проявила себя в ориентации личности на литературные модели с целью самоидентификации и выражения чувств. Тиражирование клише привело к вульгаризации и девальвации романтических ценностей уже в первой половине XIX в.

Э. Т. А. Гофман стал одним из первых художников, столкнувшихся с этим противоречием. В сказочной повести «Крошка Цахес» он исследовал логику превращения экзальтированного романтика в обывателя. Противник идеи романтической избранности, Гофман отказывался проводить четкую границу между «музыкантами» и их подражателями. Статус Бальтазара – мечтателя, влюбленного и поэта, кажется намеренно неопределенным. Персонаж обладает присущим романтическому «энтузиасту» духовным зрением, позволяющим ему видеть подлинную сущность Цахеса. Однако в стихотворстве Бальтазар демонстрирует приверженность клише, иронично отмеченную Гофманом. Идеальный образ возлюбленной Бальтазара и исполняемый им ритуал служения возвышенной любви соответствуют романтическому «кодексу», но сам идеал доведен Гофманом до карикатуры. Наивный мечтатель не чувствует фальши и претенциозности романтических преувеличений. В финале повести восторженный романтик обретает подчеркнуто бюргерское благополучие.

Таким образом, романтизм, с одной стороны, провозгласил идею неповторимой личности, а с другой способствовал унификации самовыражения человека. Шаблон стал логическим звеном, сближающим полюса романтического и буржуазного. Романтизм, бежавший от банальности и духовной ограниченности, изначально нес в себе их зародыш. Результат исследования может быть полезен специалистам по культуре и литературе эпохи романтизма.

Ключевые слова: романтическое житнетворчество, романтический тип личности, клише, Гофман, «Крошка Цахес».

Романтизм, возникший в европейской культуре на излете XVIII в., не стал достоянием прошлого, и интерес, который испытывают к нему современные гуманитарии, далек от музейного. Творчество романтиков включается в общекультурный контекст; кроме того, современное литературоведение оказывается перед необходимостью пересмотра некоторых традиционных представлений о романтической культуре.

Романтизм давно был осознан как сложное и противоречивое во многих своих аспектах явление. Представление о полной свободе личности соседствует в романтическом мироощущении с признанием наличия в мире загадочных непознаваемых сил, управляющих человеком; «крайний индивидуализм» – с «поисками высшей гармонии, слиянием человека и мира» [15, с. 150]. Настоящая статья посвящена исследованию очевидного, но до сих пор, насколько нам известно, не зафиксированного в литературоведении внутреннего противоречия романтизма – противоречия между романтическим субъективизмом, представлением об абсолютной самоценности и духовной свободе личности как обособленного субъекта, с одной стороны, и романтическим житнетворчеством как формой эстетизации жизни, с другой. На материале сказочной повести Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1819) автор статьи демонстрирует, как именно этот парадокс был осмыслен, и притом осмыслен уже внутри романтического сознания, а не после смены поколений в европейской культурной жизни и ухода романтизма со сцены.

Романтизм произвел необычайно сильную встряску не только в европейской культуре рубежа XVIII–XIX вв., но и в повседневной жизни. Перестройке подверглись сами основы пове-

дения людей. Ю. М. Лотман в своей работе «Быт и традиции русского дворянства» объяснил причины и логику кардинальных изменений в мироощущении современников Великой французской революции: они получили возможность ощутить себя не просто зрителями, но участниками великих событий, меняющих облик мира. Обнаруживая себя в эпицентре исторического катаклизма, человек проникается чувством собственной значимости, вырастает в собственных глазах, что сказывается на его мироощущении и манере поведения. Именно это и происходило на рубеже XVIII–XIX столетий: «в начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене» [9, с. 248].

В комментарии к «Евгению Онегину» Лотман отметил еще одну примечательную особенность романтической культуры, дающую повод говорить о последовательной эстетизации жизни: «для романтического сознания реальностью становились только те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами» [10, с. 626]. Речь идет о формульном, «цитатном» поведении человека романтической эпохи и о его самоидентификации посредством постоянной маски, «которая как бы срасталась с личностью и становилась моделью ее поведения» [9, с. 269]. Подобную маску носил, например, поклонник Байрона Онегин, что позволило Пушкину называть своего героя «москвичом в гарольдовом плаще».

Добавим, что маска срастается с личностью и выглядит органичной только в том случае, если ее носитель действительно способен к переживанию состояний, наличествующих у выбранного в качестве образца литературного персонажа. Здесь и пролегает водораздел, впрочем зыбкий и не всегда очевидный, между, к примеру, байроновскими героями, поразившими воображение читающей публики, и их многочисленными подражателями в жизни и в литературе последующих десятилетий.

В 20–30-е гг. XIX в. романтизм с его мощным жизнетворческим потенциалом закономерно начал становиться достоянием массового сознания и оформляться в виде набора клише, что неизбежно привело к девальвации безусловно подлинных еще недавно ценностей. Романтические одежды оказались привлекательными для легионов гимназистов и приказчиков, сумевших воспринять лишь внешнюю атрибутику романтизма и фатально невосприимчивых к стоящим за нею переживаниям. Вот как писал об этом В. Г. Белинский в 1845 г., оглядываясь назад: «Все заговорили о Байроне, и байронизм сделался пунктом помешательства для прекрасных душ... Вот с этого-то времени и начали появляться у нас толпами маленькие великие люди с печатью проклятия на челе, с отчаянием в душе, с разочарованием в сердце, с глубоким презрением к «ничтожной толпе». Герои сделались вдруг очень дешевы. Всякий мальчик, которого учитель оставил без обеда за незнание урока, утешал себя в горе фразами о преследующем его роке и о непреклонности своей души, пораженной, но не побежденной» [2]. Сто лет спустя А. Моруа в своих «Литературных портретах» описал универсальный механизм вульгаризации духовных ценностей: «Когда чувства стихийно рождаются в недрах высоких душ, чувства эти прекрасны и возвышенны. Но они очень быстро становятся смешными, как только люди заурядные начинают их приписывать себе» [12, с. 245]. На память приходят откровенно пародийные Грушницкий Лермонтова, тургеневский Ситников или Локвуд Эмили Бронте [11], чьи претензии на роль байронических героев были саркастически дезавуированы писателями.

В 40-е гг. XIX столетия в европейском и русском культурном сознании объектом растущего раздражения начали становиться и сами романтические ценности, увиденные ретроспективно сквозь призму их утрированной и едва ли не бульварной версии. Сходящий со сцены романтизм начал становиться в европейской и в русской культуре предметом не только осмысления, но недоброжелательной пристрастной критики. Чуть выше приведен образец язвительного памфлетного стиля, в котором высказался о романтизме Белинский в своем обзоре «Русская литература в 1845 году». В этой же работе критик вынес недавнему идолу миллионов приговор: «Стать смешным значит проиграть свое дело. Романтизм проиграл его всячески – и в литературе, и в жизни. Он сам это чувствует» [2]. В рецензии И. С. Тургенева на перевод гетевского «Фауста» («Отечественные записки», 1845) помимо иронии в адрес романтических крайностей чувствуется самоирония зрелого человека: «Каждый человек в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности <...> Он верит в непосредственную силу своей натуры и преклоняется перед природой как перед идолом

непосредственной красоты. Он становится центром окружающего мира» [16, с. 202]. Г. Флобер, который в свои семнадцать лет (в 1838 г.!) был настроен вполне байронически, уже через год откестился от модного образа, судя по одному из писем другу, Эрнесту Шевалье: «Знаешь ли ты, что нынешнее молодое поколение школяров отчаянно глупо? <...> они драпируются под Байрона, предаются разочарованию и умышленно замыкают свое сердце. Один перед другим выхваляются, у кого бледнее лицо и кто с большим чувством скажет: я пресыщен. Пресыщен! Какая чепуха!» [17, с. 35]. Впрочем, о «глупых школярах» говорит здесь восемнадцатилетний юноша, и нет принципиальной разницы между утверждением своего превосходства над «толпой» посредством байронической позы или посредством выражения презрения «толпе» адептов байронизма. Не достигший зрелости Флобер демонстрирует все ту же сугубо юношескую приверженность романтической модели поведения – приверженность, над которой спустя семнадцать лет посмеется злым смехом в «Госпоже Бовари». Эти несколько высказываний, на наш взгляд, достаточно репрезентативны для того, чтобы составить представление о настроениях в общественном сознании Европы и России 40-х гг.: романтизм в целом воспринимался не иначе как изжитое увлечение молодости, о котором неловко вспоминать, и, как казалось тогда многим, расчет с романтическим прошлым был закончен.

Хотя ироничная рефлексия по поводу романтизма в основном приходится на 40-е гг. XIX в., первые ее попытки обнаруживаются еще внутри романтического сознания, а именно у Гофмана, романтика и вместе с тем желчного критика романтизма, нетерпимого к любым проявлениям претенциозности и самолюбования. С этой точки зрения особый интерес представляет его сказочная повесть «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», которую мы выбрали в качестве основного объекта для выявления и анализа романтического противоречия, обозначенного во вводной части статьи.

Один из центральных персонажей повести, студент Бальтазар – характерный для немецкой романтической традиции тип «энтузиаста», знакомый русскому читателю по образу Ленского, который именно «из Германии туманной» привез помимо прочего «дух пылкий и довольно странный, всегда восторженную речь и кудри черные до плеч» («Евгений Онегин», II, VI). Бальтазара роднит с Ленским общая логика поведения, характера и судьбы, которая в обоих случаях намечается, но не прослеживается авторами. И принципиально важно, во-первых, то, что там и здесь вырисовывается более или менее отчетливо различимая траектория жизни – от восторженного романтизма к благодушному филистерству (по замыслу Пушкина, таков был один из двух возможных исходов судьбы Ленского), и во-вторых, то, что эта дистанция удивительно коротка, а метаморфоза, кажется, неуловима для самих персонажей, но не для авторов.

Общность натур и перспектив Ленского и Бальтазара, на наш взгляд, подтверждает существование универсального механизма перерождения восторженного романтика в обывателя или, может быть, обнаружения – хотя бы в зародыше – натуры обывателя в «энтузиасте». Тут возникает уже сформулированная выше проблема разграничения истинных «музыкантов» и их имитаторов, поддавшихся соблазну романтической позы. Как кажется, четкой границы между ними не видит и сам Гофман, либо намеренно отказывается ее проводить, что кажется нам более вероятным, если иметь в виду, что он был убежденным противником идеи романтической избранности, распространенной в среде ранних немецких романтиков.

Характерно расхождение в оценке натуры Бальтазара у отечественных гофмановедов. Так, А. В. Скобелев указывает, что романтический «энтузиаст» «Бальтазар выглядит тем не менее обрисованным весьма иронически» [13, с. 262]. А. Б. Ботникова считает Бальтазара в отличие от Ансельма («Золотой горшок») не более чем поэтически настроенным юношей, но не подлинным «энтузиастом» [5, с. 175]. По Н. М. Берновской, «в Бальтазаре банальные поступки влюбленного соединяются с высоким и чистым внутренним лиризмом» [4, с. 232]. А. Ф. Шамрай отмечает, что Бальтазар – один из тех подлинных романтических героев, которым приходится противостоять сильному и агрессивному миру филистерства [19, с. 238]. А. В. Карельский видит в Бальтазаре «энтузиаста», но начинающего, и потому неопытного и наивного [8, с. 13]. Вспомним, что Гофман именно Бальтазара сделал единственным среди персонажей повести, кому открыто истинное лицо Цахеса, и недооценивать эту метку гофмановского «музыканта» – способность видеть скрытую сторону вещей – или тем более игнорировать ее едва ли допустимо. Будем исходить из того, что Бальтазар все же имеет отношение к «музыкантам», умеющим слышать музыку универсума.

Гофман, словно испытывая героя, дает ему возможность проявить свою натуру в знаковых для романтической культуры сферах – в отношении к природе, в творчестве и в любви.

Природа для Бальтазара – храм, наполняющий душу трепетом и блаженством, источник дивных и таинственных грез о нездешнем мире. Бальтазар безусловно искренен в своем восторге от слияния с божественным творением и представлен в произведении антагонистом по отношению к профессору Мошу Терпину, изображенному Гофманом как пародийная фигура систематика-естествоиспытателя с его духовной слепотой и плоским самодовольным рационализмом. Однако читатель, уже было составивший себе представление о Бальтазаре как о гофмановском «музыканте», оказывается озадачен, когда дело доходит до самореализации героя в любви и в сфере поэзии.

Приглашенный к профессору на прием, Бальтазар испытывал «несказанный сладостный трепет» оттого, что скоро увидит Кандиду: «Весь поглощенный образом возлюбленной, он сел к столу и сочинил изрядное число приятных, благозвучных стихов, описав собственное свое состояние в мистическом рассказе о любви соловья к алой розе» [7, с. 199]. В приведенном фрагменте текста обращают на себя внимание три важных обстоятельства.

Во-первых, Бальтазар выражает переполняющие его личные и неповторимые переживания, используя заимствованное высказывание, а именно, один из самых распространенных и устойчивых мотивов средневековой персидской поэтической традиции. Сладкоголосый соловей символизировал в ней поэта, обреченного на несчастную любовь, и наиболее яркое воплощение мотив обрел в истории любви Лейли и Меджнуна в «Шахнаме» Фирдоуси. В то же время в суфийской мистической поэзии тоскующий по розе соловей ассоциировался с душой, неспособной преодолеть притяжение мира и тщетно стремящейся к единению с Богом [20, с. 286]. Увлечение ориенталистикой, охватившее Европу в конце XVIII в., фактически совпало по времени с романтическим периодом, и Бальтазар, избравший мотив соловья и розы для объяснения в любви, вероятно, не отличался от остальных начитанных европейцев, опьяненных ароматом восточной поэзии. С другой стороны, этот мотив, перенесенный на почву западной культуры, неизбежно попадал в ассоциативное поле, образованное вокруг многослойного античного и средневекового символа розы. А. Н. Веселовский в своей статье о поэтике образа розы соединил два символических мира, выстроенных за века вокруг царицы цветов: «роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений: обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока» [6, с. 132–133]. В европейской романтической поэзии символ розы получил широчайший отклик, превратившись уже к концу XVIII в. в общее место. М. П. Алексеев в исследовании аналогичной русской традиции отметил, что «для всего XVIII в. русской поэзии эти розы, заимствованные из западноевропейских поэтических садов, были чрезвычайно популярными образцами стихотворений хрестоматийного типа, с поразительной стойкостью удерживавших свои типические черты до самого конца этого столетия» [1, с. 371]. Отметим, что шаблонность выбранного влюбленным Бальтазаром поэтического высказывания санкционирована самой романтической культурой с ее ориентацией на подражание литературным моделям.

Во-вторых, бросается в глаза гофмановская характеристика виршей Бальтазара как «приятных и благозвучных». Едва ли эти эпитеты могут быть расценены как комплимент: приятность и благозвучие счел бы неоспоримым достоинством поэзии и вообще любого искусства скорее филистер, ценящий во всем удобство, добротность и доступность, но художник Гофман знал, что поэзия – не изделие ремесленника. Н. Я. Берковский отмечал «презрение Гофмана к филистерскому пониманию искусства как дивертисмента, как способа с приятностью проводить время» [3, с. 454]. Отдельно отмеченная Гофманом забота Бальтазара о приятной для слушателя поэтической форме наводит на мысль о том, что писатель ставит под сомнение наличие у своего героя подлинного поэтического дара.

Наконец, в-третьих, Гофман иронически подчеркивает несоответствие между трагическим мотивом безответной любви и действительной ситуацией Бальтазара и Кандиды. Автор не случайно дает слово стороннему наблюдателю – прозаичному Фабиану, который посмеивается над выпренности выражения чувств Бальтазара и пытается снять романтическую пелену с его глаз: «Кандида – премиленькая, славная девушка, но она никак не подходит к меланхолическому, мечтательному складу твоей души. Познакомишься ты с ней покороче, и ее непринужденный, веселый нрав покажется тебе чуждым поэзии, которой тебе всюду недостает» [7, с. 197].

На той же странице Гофман в пределах одного абзаца противопоставляет два женских образа. Вслед за описанием легкой и жизнерадостной натуры Кандиды, способной при этом

на глубокое и искреннее чувство без пошлой чувствительности, возникает собирательный образ идеальной возлюбленной восторженного поэта. Писатель с сарказмом представляет ходульную фигуру, в которой собраны и доведены до абсурда всевозможные романтические клише. Читателю дают понять, что именно таков женский идеал Бальтазара, который действительно смотрит на реальную Кандиду сквозь призму этого утрированного карикатурного образа, безусловно являющегося для Гофмана образцом пошлости.

Писатель не ставит под сомнение искренность героя в его ипостасях влюбленного и поэта, но старательное следование «романтическому» кодексу поведения неизбежно приводит наивного душой Бальтазара к крайностям и преувеличениям, нелепости которых он не чувствует. Его слепая приверженность шаблону сбивает с толку читателя, который помнит о присущей только настоящему «музыканту» способности видеть скрытую сторону вещей, позволяющей Бальтазару противостоять чарам Цахеса.

Финал сказки также озадачивает. Как известно, Бальтазар с Кандидой становятся счастливыми обладателями свадебного подарка от мага Проспера Альпануса – загородного имения, воплощенного рая на земле, но только не романтического, а бюргерского. Бальтазару предстоит в этом райском уголке «спокойно и нерушимо наслаждаться семейным счастьем» [7, с. 243] и, видимо, иногда по случаю за праздничным столом радовать гостей «приятными и благозвучными» стихами. А. В. Карельский указывает на этот парадокс: «Идеал, воплотившись в жизнь, по лукавой воле Гофмана оборачивается вполне филистерским уютом, тем самым, которого чурался и бежал герой» [8, с. 18]. Однако подобная же судьба могла ждать Ленского, и, стало быть, дело не только в лукавой воле автора. Д. Л. Чавчанидзе так сформулировала эту вполне очевидную закономерность: «всякая реализация идеального означала бы его профанацию» [18, с. 66].

В комментарии к гофмановскому роману о коте Мурре Карельский отмечает: «Конечно, читатель быстро убеждается, что по натуре своей Мурр типичный филистер, он просто научился модному романтическому жаргону. Однако не столь уж безразлично и то, что он рядится под романтика с успехом, с незаурядным чувством стиля! Гофман не мог не знать, что таким маскарадом рискует скомпрометировать и сам романтизм» [8, с. 21]. Кот Мурр – не единственный филистер у Гофмана, который испытывает потребность рядиться в романтические одежды, и проблема в том, что сам романтизм в силу своей логики приглашает всех желающих к подобному маскараду, предлагая легкую возможность повысить свою самооценку посредством поэтической позы.

Таким образом, романтизм, с одной стороны, провозглашает идею принципиальной неповторимости личности, но с другой стороны, в рамках концепции жизнотворчества санкционирует формульное поведение и самовыражение посредством клише. Итогом неизбежно становится тиражирование шаблона и, как следствие, девальвация и дискредитация романтических ценностей. Шаблон именно и является промежуточным логическим звеном, сближающим – иногда до полного слияния – полюса романтического и бюргерского. Романтизм, бежавший от своей противоположности – банальности и бюргерской ограниченности, изначально нес в себе ее зародыш. Гофман, оставаясь носителем романтического сознания, одним из первых европейских художников начал осознавать этот парадокс.

Список литературы

1. Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» // М. П. Алексеев. Пушкин : сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1984. С. 337–387.
2. Белинский В. Г. Русская литература в 1845 году. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1845.shtml (дата обращения: 17.06.2022).
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука-классика, 2001. 512 с.
4. Берновская Н. М. Об иронии Гофмана // Художественный мир Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 218–234.
5. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж : Воронежский государственный университет, 2003. 341 с.
6. Веселовский А. Н. Из поэтики розы // А. Н. Веселовский. Избр. статьи. Л. : Гослитиздат, 1939. С. 132–139.
7. Гофман Э. Т. А. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер // Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. : в 6 т. Т. 3. М. : Художественная литература, 1996. С. 171–271.
8. Карельский А. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1991. С. 5–26.
9. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Искусство, 1994. 758 с.

10. Лотман Ю. М. «Евгений Онегин». Комментарий // Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб. : Искусство-СПб., 1995. С. 472–762.
11. Михайленко Е. Н. Рецепция байронизма в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» // Доклады Башкирского университета. 2019. Т. 4. № 4. С. 408–412. DOI: 10.33184/dokbsu-2019.4.8.
12. Моруа А. От Монтеня до Арагона. М. : Радуга, 1983. 340 с.
13. Скобелев А. В. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес») // Художественный мир Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 247–263.
14. Тураев С. В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 35–44.
15. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М. : Наука, 1983. 256 с.
16. Тургенев И. С. Фауст. Соч. Гёте / перевод первой и изложение второй части М. Вронченко // И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 1. М. : Наука, 1978. С. 197–235.
17. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. М. : Художественная литература, 1984. Т. 1. 521 с.
18. Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана // Художественный мир Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 45–80.
19. Шамрай А. Ф. Эстетические суждения Гофмана // Художественный мир Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 266–282.
20. Шиммель А. М. Мир исламского мистицизма. М. : Садр, 2012. 525 с.

Romantic paradox: between individuality and mask (based on the story of E. T. A. Hoffman "Baby Tsakhes")

E. N. Mikhailenko

PhD in Philological Sciences, associate professor of the Department of Russian,
Foreign Literature and Publishing, Bashkir State University,
Russia, Ufa. ORCID: 0000-0003-1508-8781. E-mail: mikhaylenko71@bk.ru

Abstract. The article is devoted to the contradiction, not fixed in the humanities, between the romantic idea of a unique personality and romantic life creation as a form of aestheticization of life. At the turn of the XVIII–XIX centuries, the boundary between art and life was destroyed: the contemporaries of the Great French Revolution felt like actors on the stage of history, and this influenced the manner of their speech and behavior. Romantic aestheticization of life manifested itself in the orientation of the individual to literary models for the purpose of self-identification and expression of feelings. The replication of cliches led to the vulgarization and devaluation of romantic values already in the first half of the XIX century.

E. T. A. Hoffman became one of the first artists to face this contradiction. In the fairy tale story "Baby Tsakhes", he explored the logic of turning an exalted romantic into a philistine. An opponent of the idea of romantic selectivity, Hoffman refused to draw a clear line between "musicians" and their imitators. Balthazar's status as a dreamer, lover and poet seems deliberately vague. The character has the spiritual vision inherent in the romantic "enthusiast", which allows him to see the true essence of Tsakhes. However, in the poem, Balthazar demonstrates a commitment to the cliché, ironically noted by Hoffmann. The ideal image of Balthazar's beloved and the ritual of serving sublime love performed by him correspond to the romantic "code", but the ideal itself is brought by Hoffmann to a caricature. The naive dreamer does not feel the falsity and pretentiousness of romantic exaggerations. In the finale of the story, an enthusiastic romantic finds emphatically burgher well-being.

Thus, Romanticism, on the one hand, proclaimed the idea of a unique personality, and on the other contributed to the unification of human self-expression. The template has become a logical link that brings the poles of the romantic and the bourgeois closer. Romanticism, which fled from banality and spiritual limitations, initially carried their germ. The result of the study may be useful to specialists in the culture and literature of the Romantic era.

Keywords: romantic life creation, romantic personality type, cliché, Hoffman, "Baby Tsakhes".

References

1. Alekseev M. P. *Spory o stihotvorenii "Roza"* [Disputes about the poem "Rose"] // M. P. Alekseev. *Pushkin : sravnitel'no-istoricheskie issledovaniya* [Pushkin : Comparative Historical studies]. L. Nauka (Science). 1984. Pp. 337–387.
2. Belinskij V. G. *Russkaya literatura v 1845 godu* [Russian literature in 1845]. Available at: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1845.shtml (date accessed: 17.06.2022).
3. Berkovskij N. Ya. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. SPb. Azbuka-Classica. 2001. 512 p.
4. Bernovskaya N. M. *Ob ironii Gofmana* [About Hoffman's irony] // *Hudozhestvennyj mir Gofmana – The artistic world of Hoffman*. M. Nauka (Science). 1982. Pp. 218–234.

5. Botnikova A. B. *Nemeckij romantizm: dialog hudozhestvennyh form* [German Romanticism: a dialogue of artistic forms]. Voronezh. Voronezh State University. 2003. 341 p.
6. Veselovskij A. N. *Iz poetiki rozy* [From the poetics of the rose] // *A. N. Veselovskij Izbr. stat'i* [Selected articles]. L. Goslitizdat. 1939. Pp. 132–139.
7. Hoffman E. T. A. *Kroshka Cahes, po prozvaniju Cinnober* [Baby Tsakhes, nicknamed Zinnober] // *E. T. A. Hoffman. Sobr. soch. : v 6 t. T. 3* [Collected works : in 6 vols. Vol. 3]. M. Khudozhestvennaya literatura (Fiction). 1996. Pp. 171–271.
8. Karel'skij A. V. *Ernst Teodor Amadej Gofman* [Ernst Theodor Amadeus Hoffman] // *E. T. A. Hoffman. Sobr. soch. : v 6 t. T. 1* [Collected works : in 6 vols. Vol. 1]. M. Khudozhestvennaya literatura (Fiction). 1991. Pp. 5–26.
9. Lotman Yu. M. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian culture. The life and traditions of the Russian nobility (XVIII – early XIX century)]. SPb. Iskusstvo (Art). 1994. 758 p.
10. Lotman Yu. M. *"Evgenij Onegin". Kommentarij* ["Eugene Onegin". Comment] // *Yu. M. Lotman. Pushkin* [Pushkin]. SPb. Iskusstvo-SPb. 1995. Pp. 472–762.
11. Mihajlenko E. N. *Recepcija bajronizma v romane Emili Bronte "Grozovoj pereval"* [Reception of Byronism in Emily Bronte's novel "Wuthering Heights"] // *Doklady Bashkirskogo universiteta – Reports of Bashkir University*. 2019. Vol. 4. No. 4. Pp. 408–412. DOI: 10.33184/dokbsu-2019.4.8.
12. Morua A. *Ot Montenya do Aragona* [From Montaigne to Aragon]. M. Raduga (Rainbow). 1983. 340 p.
13. Skobelev A. V. *K probleme sootnosheniya romanticheskoi ironii i satiry v tvorchestve Gofmana ("Kroshka Cahes")* [To the problem of the correlation of romantic irony and satire in the works of Hoffman ("Baby Tsakhes")] // *Hudozhestvennyj mir Gofmana – The Artistic world of Hoffman*. M. Nauka (Science). 1982. Pp. 247–263.
14. Turaev S. V. *Gofman i romanticheskaya koncepcija lichnosti* [Hoffman and the romantic concept of personality] // *Hudozhestvennyj mir Gofmana – The artistic world of Hoffman*. M. Nauka (Science). 1982. Pp. 35–44.
15. Turaev S. V. *Ot Prosveshcheniya k romantizmu* [From Enlightenment to Romanticism]. M. Nauka (Science). 1983. 256 p.
16. Turgenev I. S. *Faust. Soch. Gyote / perevod pervoj i izlozhenie vtoroj chasti M. Vronchenko* [Faust. Works of Goethe] / transl. of the first part and exposition of the second part by M. Vronchenko // *I. S. Turgenev. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. T. 1* [Complete collection of works and letters : in 30 vols. Vol. 1]. M. Nauka (Science). 1978. Pp. 197–235.
17. Flaubert G. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude. Pis'ma. Stat'i* [On literature, art, writer's work. Letters. Articles]. M. Khudozhestvennaya literatura (Fiction). 1984. Vol. 1. 521 p.
18. Chavchanidze D. L. *Romanticheskij roman Gofmana* [Hoffman's Romantic Novel] // *Hudozhestvennyj mir Gofmana – Hoffman's Artistic World*. M. Nauka (Science). 1982. Pp. 45–80.
19. Shamray A. F. *Esteticheskie suzhdeniya Gofmana* [Hoffman's aesthetic judgments] // *Hudozhestvennyj mir Gofmana – Hoffman's Artistic World*. M. Nauka (Science). 1982. Pp. 266–282.
20. Shimmel' A. M. *Mir islamskogo misticizma* [The world of Islamic Mysticism]. M. Sadra. 2012. 525 p.