

СЕРАПИОНОВА СЛЕДА В ПОСЛЕДНИЯ РАЗКАЗ НА ХОФМАН – „ЪГЛОВИЯТ ПРОЗОРЕЦ НА БРАТОВЧЕДА“

Гл. ас. д-р Елица Дубарова-Петкова
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас (България)

Резюме. Последният разказ на Хофман – „Ъгловият прозорец на братовчеда“, създава предизвикателство от литературнотеоретичен характер, доколкото ни изправя пред въпроса възможно ли е Хофман – романтикът, съзателят на едни от най-ярките фантастични и диaboлически фабули, в заника на творческия си път да е изменил на дълбоката си романтическа същност и да е преминал в руслото на реалистичния художествен метод. Разказът подвежда да бъде мислен като миметично повествование, но всъщност се оказва обусловен изцяло както от романтическата естетика в най-общ план, така и от конкретните естетически принципи на самия Хофман. Тезата на настоящата статия е, че в сложната плетеница от фикционални и автобиографични елементи, в пресечната точка между болестта и здравето чрез последния си разказ Хофман препотвърждава и завещава на следващите поколения така наречения „Серapiонов принцип“, а именно: и най-чудноватите истории да се разказват с ясно съзнание, с просветлен дух и с любов към живота.

Ключови думи: въображение; серapiонов принцип; романтизъм; реализъм; болест; здраве

Един от последните разкази на Хофман (1776 – 1822) – „Ъгловият прозорец на братовчеда“ (1822 г.) – е знаменателен поне в две посоки. Първата е свързана с дълбокото трансформиране на поетиката на късния романтик, както това е коментирано в голяма част от критиката, а втората посока е резултираща от първата и е свързана с (привидното) отпадане на, така да я наречем, интериорната символична перспектива (в смисъл на преобразуване на външни стимули/дразнитарии във вътрешни психични преживявания с афективен характер), в която по принцип романтическият Хофман разгръща своите повествования. Именно от тази втора посока на творческа „еволюция“ произтичат интересни разсъждения и интерпретации в хофманистиката. Сякаш чрез този късен разказ се очертават контурите на друг тип творческо самосъзнание – по-реалистично и миметично, нетипично за автора на едни от най-ярките фантастични

и диaboлични фабули.

Разбира се, на тази реалистична основа доскоро се градеше рецепцията на Хофман и в България, когато критиката все още работеше с понятия като „реакционен“⁽¹⁾ и „прогресивен“ романтизъм. Всъщност този рецептивен модел, макар и силно идеологизиран в оценъчните си практики през времето на социализма, не е далеч от същността на промяната, която се вижда в творческата еволюция на немския автор. Тази промяна действително носи в себе си качествените характеристики на прехода от „реакционно/регресивно“ към „прогресивно“, но не като избор на художественотворческия метод, не и като преход от фантастично-мистичен романтизъм към реализъм, колкото като преход от болезнено и патологично понасяне на света към хармоничното му преживяване, белязано от душевно здраве и просветление. Тоест, по един различен начин в късното си творчество, и особено в последните си разкази (не само в „Ъгловият прозорец“, но например и в „Изцелението“), Хофман поставя опозициите *разум – безумие, здраве – болест*, така характерни за романтическата естетика и за интересите на самия Хофман, в светлината на избора да се „оздрави“ въображението, за да произтекат от него „фабулите“ на едно ново възприемане на света – оздравително, изцелително и хармонизиращо болното тяло на човека.⁽²⁾

Точно тук е мястото да се напомни, че тези две опозиции работят като крайъгълен камък и в събитийното изграждане на сборника с разкази „Серапионовите братя“ (1819 – 1821), който е създаден в малко по-ранен период. Това, на свой ред, дава повод да се коментира, че творчеството на немския романтик наистина подлежи на вътрешни трансформации, трудни за дефиниране и типологизиране. Общият знаменател на всичките му творби, така или иначе, се търси в разбирането за очудненото представяне на света и явленията в него. Фантастичността – интроецирана в преживяванията на героите или проектирана навън, е винаги налична и е преобладаващ фокус в критическото разглеждане на Хофмановите творби. Действително, и в разказаните истории от сборника „Серапионовите братя“, и в другите произведения на Хофман винаги сме изправени пред необяснимото, фантастичното, невъзможното, което по уникален начин се преплита с делничното и реалистичното, за да избухне от тази странна амалгама романтическата гротеска, с целия ѝ трагичен и ироничен потенциал.

В контекста на цялостното творчество на Хофман „Ъгловият прозорец“ наистина като че ли остава непринадлежащ към поетиката на фантастичното. В същото време обаче няма как да не се забележи, че и в тази последна творба отново на фокус е въображението като естетизиран и абсолютизиран принцип. В случая въображението е стимулирано не чрез разказване, както е в сборника, а чрез гледане през лорнет от ъглов прозорец.

Именно изхождайки от въображението като ключов концепт, може да се

каже, че връзката между последния завършен разказ на Хофман – „Ъгловият прозорец на братовчеда“, и *серапионовия принцип*, изведен в сборника с разкази и новели „Серапионовите братя“, е колкото очевидна, толкова и скрита зад рамката на ъгловия прозорец и зад увеличителното стъкло на лорнета, с който двама братовчеди наблюдават живота, кипящ на пазара. Тук ще се опитаме да проследим аспектите на сложната криволиция на тази свързаност.

В сборника с разкази „Серапионовите братя“ цялата поетологическа концепция е основана на принципа на релативизиране на времето и пространството – операция, която винаги работи само в полза на озарения от светлината на духа, в полза на този, който е преодолял „ада“ на отсамния свят и е оздравил чрез духа и въображението тялото си. Като пример, с който да се онагледят как точно работи принципът на релативизиране на времето и пространството чрез поетическото въображение, без да вреди, може да се посочи първият разказ от сборника „Серапионовите братя“ – „Отшелникът Серапион“, явяващ се и почти манифестен, доколкото дава име и на кръга „Серапионовите братя“.³⁾ В този разказ отшелникът Серапион всъщност е привидно дисоциирана личност, с проблемна идентификация, пребиваваща в съзнанието на „някакъв анахорет от древните времена на християнството“ (Hoffmann 1987, 5), от една страна, а от друга страна, разказвачът Киприан (един от членовете на Серапионовото братство) представя човешката му реалност преди отшелничеството като на духовит и образован интелектуалец с висок произход и поетична дарба, човек с големи перспективи, „определен за важен посланически пост“ (Hoffmann 1987, 6).

Зад така избраната фабула прозира несъмнено темата за внезапна изгубената нормалност, за всичко онова, което от Сервантес и Шекспир насам е повод за дискусии върху темата за лудостта в литературата. Опозицията *разум – безумие* се превръща и в смислоносещия център на разказа, а заедно с нея се активира и устойчивият романтически мотив за двойствеността. Обезумелият „несъщностник“ е откаран в „лудницата“ от лекар с дълбоки „психически познания“, който обаче сам благоприятства бягството на пациента. Впрочем лекарят обявява Серапион за абсолютно неизлечим и най-сериозно се противопоставя на всеки опит да го спечелят отново за света и за предишните условия на светския му живот. На свой ред, разказвачът Киприан, едновременно и участник в тази история, решава да действа, подобно на лекар, опитвайки се да излекува Серапион от натрапчивата му идея за отшелничество и мъченичество. И точно тук е изненадата и за героя, и за читателя: „никаква следа от побърканост не личеше по лицето му, чиито меки черти свидетелстваха за рядък покой и вътрешна ведрина“ (Hoffmann 1987, 8). Героят, решил да излекува събеседника си, е въвлечен в разговор – беседа от софистичен тип, в която субективната истина се оказва по-реална и валидна от привидната обективност. Целият разказ се гради от наставнически пресъздадената „философия“ на отшелника, който от безумец се превръща в мъдрец с необорима логика и

ясно изведени принципи на световъзприемане.

Принципите на отшелника ще получат и своята отвъдфикционална валидност в разбирането на Хофман за отменената дуалност на света, лудостта от обект на психиатричен интерес ще се превърне в провиденциален механизъм с власт върху времето и пространството. Двойникът, застрашаващ целостта на болния, ще се окаже добре интернализиран и хармонизиран аз, виждащ отвъд привидностите на суетния свят. В диалога между Киприан и Серапион отшелникът успява ловко да обезоръжи противника си с аргументи, достойни за самия Сократ. Аргументите са прицелени в разбирането за времето и пространството като неуловими и необективни стойности на и във човешкия живот.

Вие казвате, че мъченикът Серапион е живял преди много години и че следователно не мога да бъда същият онзи мъченик, навярно поради основанието, че хората не съществуват толкова дълго на земята. Първото време е едно и също така относително понятие както числото и бих могъл да ви кажа, че според моето понятие за време не са минали и три часа или според както вие искате да определите хода на времето, откак император Деций нареди да ме погубят.(...) Казвате, че мястото, където се намираме, не било Тиванската пустиня, а една малко гора на два часа път от Б***, която ежедневно била кръстосвана от селяни, ловци и други люде. Докажете ми това! (Hoffmann, 11 – 12)

Фантазията на героя се е превърнала в неговата собствена реалност, която никой „разумен“ човек не може да оспори. Лудостта на Серапион е в „отнетото съзнание за двойственост, от която всъщност единствено е обусловено нашето земно битие...“ (Hoffmann, 46).

В подобна концепция за субективното преживяване на времето и пространството, която е едновременно и поетологическа, и философска, почти прозира бергсониянската идея за интуицията като принцип на битието и неговото познаване. В този смисъл Хофман отеква със своята модерност и романтическо разбиране далеч отвъд хоризонта на собственото си време.

По-важното обаче, към което отново трябва да се върнем, е, че в творческия път на немския романтик има едно екстрасистолно движение по кривата на романтизма, при което са очевидни прескачания между разумното и налудното, здравото и болестното във възприемането на света от страна на героите, като при това се запазва непокътната романтическата основа на произведенията независимо от кой творчески период на Хофман са.

Важен защитник на тезата за модифициран, но съхранен романтизъм в последния разказ на писателя е германистът и изследователят на Хофмановото творчество – Детлеф Кремер, който подкрепя тезата си през два ключови аргумента, към които настоящата статия е съпричастна. Първият аргумент Кремер извежда от субективността на романтическото въображение, превръщащо малката стая на болния братовчед в поднебесен свод на летящата фантазия:

„Ъгловият прозорец на братовчеда“ не бива да се разглежда като реалистично завещание на Хофман, с което едва ли не се прощава с фантастичната модерност, позната от другите му произведения. Преходът от карнавала на „Принцеса Брамбила“ към привидния панаир в стила на бидермайер от последния разказ в никакъв случай не е край на маскарада на проблемна романтическа идентичност, а по-скоро го (маскарада) продължава, но под друг знак. Предпоставка за късното романтическо самонаблюдение на прозореца е отделянето от външния свят в частното вътрешно пространство, което се уплътнява до алегория на възвишено поетическо съзнание. Единият от двамата братовчеди в разказа на Хофман се чувства длъжен да акцентира на това: „Не е излишно да се спомене, че братовчед ми живее в доста висока сграда, в малки схлупени стаи. Това е обичайно за писатели и за поети. Какво значение има ниският таван? Фантазията размахва криле и таванът се превръща във висок сияен свод до самото ведро, синьо небе.“ (Kremer 2009, 397)

Именно в аспекта на въображението работи и един от основните принципи в „Серпионови братя“, където времето и пространството, както стана ясно по-горе, подлежат на релативизиране от дълбокото и лично преживяване на субекта. В този смисъл аргументът на Кремер за съхранения романтизъм в последния разказ на Хофман, основаващ се на субективното преобразуване на пространството по пътя на въображението, е силно работещ.

Вторият важен аргумент е свързан с „живописния“ характер на разказа и с факта, че Хофман разказва като художник, рисуващ с думи в маниера на други художници, от което наблюдението започва да прилича на „серия от различни художнически жанрове“ (Ibid. 399).

Романтизмът по принцип основава своята поетика на разбирането за синтез на изкуствата. В цялостното си творчество Хофман не само остава съпричастен на този аспект, но и го дообогатява както на рефлексивно, така и на сюжетно ниво. Това донякъде се дължи и на личната му всестранна надареност, обхващаща различни сфери на изкуството – музиката, литературата (критическа и художествена), изобразителното изкуство.

Още тук става ясна връзката между програмните съчинения, формиращи цикъла „Серпионови братя“ и последния разказ на немския писател. Не би било, в този смисъл, пресилено твърдението, че Хофман е системен и последователен в своите възгледи, верен на вижданията си за синтеза, който се проектира безусловно и в „Ъгловият прозорец на братовчеда“ чрез въображението, отключено от наблюдението, а заедно с това и от порива да се погледне на света по нов, плодотворен и одухотворяващ начин.

Тоест, може да се каже, че ключът към разбиране и възприемане на последния разказ на Хофман е кодиран в така наречения *серпионов принцип*, доколкото самото наблюдение в „Ъгловият прозорец“ е основано на баланса между *разум и въображение, реализъм и фикционалност*. При това този ба-

ланс в разказа е двойно мотивиран – един път заради „гледането“ като феномен на връзката ни с реалността, втори път заради пространствения избор – „действието“, гледано от прозореца, да е на пазара. Самото въображение също е двойно мотивирано – както заради театъра, който се явява средоточие на „мизансцена“ на случващото се, така и заради прилагането на „изкуството да наблюдаваш“ (Hoffmann 1987, 546). Кремер говори за медиализацията ефект на оптичния инструмент и чрез него за дублиране на рефлексивния ефект при романтичното въображение, при което става ясно, че отново субективността на възприятието е водеща:

Въпросите за възприятието и перспективата – от еротичния взор, който осъществява любовта и/или катастрофата, до оптичния инструмент, който технически опосредява и отчуждава погледа – заемат централно място в разказите на Хофман, както и в романтизма като цяло. Постоянният акцент върху субективността на романтичното въображение съответства на формата на двойното отражение, първото е отражението на света, а второто – саморефлексията. (Kremer 2009, 397)

По-интересен и допълнителен аспект, върху който се фокусира настоящата теза, е този за болестното и здравото начало, проектирано върху въображението. В разказите от сборника „Серапионовите братя“ болестното начало присъства само във фикционалното пространство на разказваните истории. Хофман е структурирал тази своя творба (по подобие на „Декамерон“) чрез повествователния похват на разказ в разказа.⁴⁾ В този смисъл, разказвачите, с тяхната метафикционална функция, са „спасени“ от проявата на болно въображение и нездравни проекции. В „Ъгловият прозорец“ братовчедите привидно също са „остранени“ спрямо случващото се на пазара. Подобно на серапионовите братя, и братовчедите сякаш имат метафикционална роля спрямо персонажите, наблюдавани на пазара, като тази метафикционалност очевидно е инструментализирана и удвоена чрез прозореца и лорнета. Само че в почти безсюжетната история героите са именно те – (уж) пасивните наблюдатели на другите. На всичкото отгоре болестта е основен сюжетен ствол на разказа, доколкото представя още в началото болестното състояние на братовчедата – едновременно в аспекта на физическата безпомощност и в аспекта на емоцията – меланхолия и загуба на настроение, породени от физическата инвалидност.⁵⁾ Само че трябва да се изведе една ключова разлика – болният братовчед от „Ъгловият прозорец“ не е подвластен на влиянието на фантастични и химерни образи, не е луд или раздвоен в смисъла на Хофмановото разбиране за лудост. Макар и прикован заради физическата си безпомощност, той е твърде нормален за сюжетния свят на немския романтик, твърде обективен и разсъдъчен. Именно затова може би в пределите на всяка интерпретация присъства указание за автобиографичния характер на този разказ, какъвто може би наистина е „Ъгловият прозорец“.

Ако трябва най-общо да се пресъздаде фабулата, то тя изглежда по следния начин: здравият братовчед отива на гости на болния си роднина, като го представя още с първите редове като писател с „вкус към шегата и закачките“, „надарен с особено жива фантазия“ (Hoffmann 1987, 543). Вследствие на паралича обаче, загубил вече възможностите за писане, братовчедът писател разполага единствено с възможността да разказва забавни истории на своя събеседник, или както е в случая с този разказ, да ги провокира като съчинителство в здравия си роднина.⁶⁾ Това става посредством гледане с лорнет (*das Glass*) през ъгловия прозорец на жилището към площада, където се разкрива живописната гледка на пазара, заобиколен от най-красивите сгради, една от които е самият театър. (Още тук става ясно, че предстои нещо, което трябва да предизвиква въображението и съпреживяването, като напомня гледане на театър, а какъв по-подходящ инструмент за добро виждане от лорнета – този декоративен стилизиран бинокъл, измислен точно за по-добро възприемане/гледане на културното „блюдо“, наречено театър.) Открояват се два основни мотива, свързани с гледането – прозорецът и лорнета.

Първият мотив – мотивът за прозореца като рамкираща и естетизираща перспектива за наблюдение, започва да присъства в литературата настойчиво именно от времето на Романтизма (в живописиста този мотив се появява доста по-рано и това е повод да се говори за системни влияния от изобразителното изкуство в творчеството на Хофман, още повече че самият Хофман, както стана ясно, в унисон с романтическата концепция за синтез на изкуствата се е занимавал както с рисуване, така и с музика). Връзката си с художническото изкуство Хофман демонстрира още със заглавието на цикъла по-ранни творби, назовани „Фантазии по маниера на Кало“, като в текста, посветен на френския художник, Хофман всъщност дава ясно да се разбере, че Кало е неговият извор на вдъхновение за иронията и гротесковите изображения, които се превръщат в основен механизъм за изображение в разказите му.

Вторият мотив е този за надграденото зрение, подсиленото от съответен оптичен инструмент виждане. В случая това е лорнетът. Думата *лорнет* е използвана в българския превод на разказа на Хофман от Елисавета Кузманова⁷⁾. Всъщност думата в оригиналния немски текст, с която е означен бинокълът на братовчедата, е *das Glass*. В превода на по-късното двутомно издание на Хофман от 1987 г. същата преводачка използва в разказа думата *далекоглед*. С оглед на спецификата и различието между двата оптични уреда, смятам, че за „Ъгловият прозорец“ *das Glass* съответства повече на лорнета. И тук е мястото да се изтъкне, че в своето етимологично значение, изведено от френската дума *lorgner*, лорнетът се свързва със скришния поглед, тайното наблюдение, тоест допуска се воайористична семантика, каквато очевидно има в разказа на Хофман, макар според Кремер тя да е вторична:

Еротичният поглед през процепа на завесата очевидно играе за безсилния братовчед, в най-добрия случай, второстепенна роля. Реално той предпочита да наблюдава млади жени на пазара, но в неговите очи вече не гори искрата на страстта. Толкова по-очевидна става **перспективната функция** на прозореца (крсв. мой), която организира възприятието в (четириъгълната) рамка на една дистанцирана/отделена цялост, която може да бъде разбита на отделни части благодарение на техническото канализиране на виждането чрез (кръгъл) бинокъл (Kremer 2009, 398).

Често Хофман е представян като един от първите творци, открили метафизичния и психологическия потенциал на подобно наблюдение, подсилено с увеличителните стъкла на далекогледната техника, като на самата техника са придадени мистични и фантастични качества, което до голяма степен е свързано с ужаса и респекта от новия свят на възникващи технологии.

Но тук, от перспективата на ъгловия прозорец нищо не подсказва инструмента за далечно виждане да се използва като очудняващ или ужасяващ. Изглежда така, сякаш всичко, което братовчедите наблюдават, е самият живот в динамиката на делника и рутината на прозата. Дали наистина те гледат и възприемат света като реалистичен обект, с неговата пъстрота и човешко многообразие, каквито наистина могат да се срещнат на пазара – най-урбанистичното и жизнеутвърждаващо пространство в битието на градския човек.

В интензивния диалог между двамата братовчеди инициативата се поема от болния, който въвлича своя роднина в „изкуството да наблюдава“ (*der Kunst zu schauen*).

Въвлечен в това изкуство, братовчедът разказвач започва да се фокусира с мощта на лорнета върху отделни лица от пазара – клиенти и продавачи. Преобладаващо се наблюдават жени, като прави впечатление обрисуването им с ярки цветове, подпомагащи проследяването на движенията на съответната фигура, към която е насочен лорнетът. Докато единият наблюдава и проследява хода на млада жена, пазаруваща от някоя сергия, братовчедът писател разкрива пред своя събеседник възможната биография на съответната дама, като изхожда в предположенията си от дрехите, походката, маниера, движенията на ръцете и т.н.

Смята се, че този тип „рисуване“ на образите е повлиян от физиогномиката на Лафатер и характерния ейдетизъм за тази преднаучна парадигма, която по това време е в своя апогей. Тоест не обективното и миметично определено рисуване на света е в основата на повествованието, а самият акт на въображение и субективното представяне на наблюдаваните феномени. Разкрива се нещо като поетика на „възможността“ да се доизграждат животи, съдби, биографии. Доизграждането, разбира се, е изключително субективен акт, породен от въображението на гледащия.

Това предполагагане или въобразяване на възможните „биографии“ на хората, които попадат във фокуса на двамата братовчеди, осцилира между двете форми на художествено представяне – реалистично-миметичната и фикцио-

нално-романтичната.⁸⁾ Но това не е повод да се допуска, че Хофман се превръща от романтик в реалист. Напротив – докрай си остава романтичен, но преминава от сферата на мрачно мистичния, а това ще рече и на „болния“ романтизъм, към един, така да го наречем „здравословен“ романтизъм, превръщащ оптичския инструмент, извора на ужас, безпокойство, тревожност и самоубийствена рефлексия в по-ранното творчество на Хофман, в извор на естетическа наслада и терапевтично вглеждане в красотата и пълнокръвието на живота. Образцов пример за негативното представяне на далекогледната техника е новелата „Пясъчния човек“, където инструментът е демоничният двойник на очите, престанали да виждат същността. Бинокълът (респективно и далекогледът) присъства и в много други разкази на Хофман и дори да не поражда винаги ужас, най-малкото е обрамчен с ореола на фантастичното, чудното, нереалното. Лорнетът в разказа „Ъгловият прозорец на братовчед“ обаче е като че ли за първи път медиатор между живия пълнокръвен живот и човека зад прозореца, който е лишен от възможността да преживява жизнеността на света и площада. Оптичският уред е инструментализиран много отвъд реалното си предназначение, за да се превърне в механизъм за обогатяване на интелектуалната перспектива, в създател на образи, в протеза на въображението, в крайна сметка – в „светогледен“ инструмент с огромен ейдетически потенциал, който парадоксално се разкрива не в трансцендиращото и идеализиращо съзнание, а в точката на едно специфично разбиране за болестта и здравето. Като контрапункт на почти цялото останало творчество на романтика „Ъгловият прозорец“ се оказва опит за постигане на „здравословна“ гледна точка, компенсираща болното тяло на писателя (респ. и на автобиографичния му персонаж – болния братовчед) и връщаща му радостта от живота. Подобна оздравяваща процедура, родена от стимулиране на въображението, много прилича на духовната трансформация на отшелника Серапион, презрял суетата на реалността и пренесъл се в един по-добър свят още тук на земята.

В някакъв смисъл ужасяващият свят на Хофман от предишните му произведения се „детрансцендира“ в тържество на човешката суета и препирня, тоест в свят, изпълнен с живот, преодолял и дуализма на света, и страха от автоматите и ужасяващите кукли. Дисоциираният свят на Хофман се е оцелостил през рамката на ъгловия прозорец, превърнал се е в своеобразен гешалт или по-скоро в метафора на physiognomic ‘windows to the soul’⁹⁾ (Zocco 2013), където намират своето място и „яръстната домакиня“, и „благородната красавица“, и „цветопродавачката“, „малката балерина“, „влюбеният студент“ и т.н.

Площадният театър, на който се наслаждават двамата братовчеди, е достигнал своята цел – катарзис за уморения дух на болния романтик, резултатът от което е засилване на естетическото чувство, респективно и на благотворното оздравително въздействие на въображението като основен гредиент на творческия процес. Инструментът за постигане на оздравителния ефект ще

се окаже именно *лорнетът/бинокълът/далекогледът*, няма значение как ще го наречем/преведем. Оптичната техника „замества“ самото въображение, тоест префункционализира се в пределите на този последен разказ, за да се превърне в ирационален естетически образ, в механизъм за естетическо проглеждане. На свой ред, ефектът на „проглеждането“ се превръща в психологически обусловен процес, който трябва да ни подсказва, че травматичният опит и obsесивните симптоми вече са преодолени и единственото, което остава на отиващия си Хофман, е да ни въведе по най-приятен начин в изкуството да наблюдаваме, за да разберем, че както и да си играе въображението с образите на демоничното и божественото, винаги има смисъл животът да се изживее с удоволствие и добро настроение.

Да, „Ъгловият прозорец“ е повече автобиографичен, отколкото фикционално-романтичен разказ. Но верен на своите принципи, верен на мъченика Серапион, Хофман изпълнява чрез образа на болния братовчед, предаващ на възможния свой поетичен събрат (каквото може да се каже, че е проектиран в образа на здравия братовчед) в пълна мяра завета на Серапионовото братство:

Всеки да се изпитва дали наистина е съзрявал това, което се е наел да съобщи, преди да рискува прогласяването му. Или поне всеки нека се стреми усърдно да схваща правилно картината, възникнала във вътрешния му мир, с всичките нейни фигури, багри, светлини и сенки, а после, когато се почувства наистина възпламенен от нея, да изнесе повествованието наяве във външния живот. (Hoffmann 1987, 47 – 48)

Оказва се, че темата за болестното и здравото е с постоянна, макар и скрита валидност в творчеството на Хофман, като основата, върху която се градят рефлексите му, е определена от парадигмата на настроението и въображението. Именно то – въображението – подпомага тази „здравословна“ гледна точка, която компенсира болното тяло на писателя, а в крайна сметка му връща радостта и копнежа по един нов живот – определен от здравето и щастието.

БЕЛЕЖКИ

1. За тази негативна оценъчност в рецепцията на Хофман говори и Светла Черпокова в статията си „Е. Т. А. Хофман в България: рецепция и политика“, като изследователката коментира подобно идеологизирано критическо поле като самостоятелен рецептивен етап: „от средата на 40-те години до края на 60-те години на XX век – период на игнориране на произведенията на Е. Т. А. Хофман и/или на тяхното идеологизиране (поставяне на етикети като „реакционен писател“, „пасивен романтик“, поделяне на творчеството му на реакционно и прогресивно, на романтическо и реалистично)“. (Вж.: Cherpokova 2011, 295).
2. Интересът на Хофман към медицината е автентичен и задълбочен и е опре-

делен както от самата романтическа естетика, така и от появата на месмеризма като своеобразна наука за флуидния магнетизъм при човека. В творчеството на Хофман теорията на Месмер е средоточие в изграждането на психологическия дискурс на едни от най-интересните и загадъчни творби на немския романтик, като е ясно, че ексцесивният характер на болестното е неизменно свързан с екстензивните възможности на въображението. (Повече за месмеризма в творбите на Хофман вж.: Milone 2013, 63 – 67.)

3. Всъщност *серапионовият принцип* е изведен експлицитно не в разказа „Отшелникът Серапион“, а по-скоро в разказа „Съветникът Креспел“, но поводът е именно личността на лудия отшелник, преодолял „външния мир“ в полза на поетичния дух и превърнал се в художествено vyplъщение на самия този принцип, епонимично назован по името на християнския мъченик Серапион, респ. на героя Серапион.
4. Повече за структурните подобия между „Декамерон и „Серапионовите братя“: (вж.: Japp 2019).
5. Настроението е много важен концепт в творчеството на Хофман, свързан със самото въображение, с отношението на героите към заобикалящия ги свят. Подобряването на настроението задължително е последвано от духовно оздравяване и прозрение, като в същата мяра важи и обратното. Такъв е и примерът с единия от разказвачите, извеждащ и самия серапионов принцип в границите на разказа за съветника Креспел, след като подобрява настроението си.
6. В контекста на романтическата obsesия другият да се конструира като *alterego* на *аза*, напълно уместно би било здравият братовчед да се разглежда именно като второто „аз“ на болния. В такава перспектива корелацията болест – здраве придобива още по-ярка интерпретативна сигурност.
7. Става въпрос за сборното издание от 1980 г. на „Народна култура“ – „Немски романтици“, където разказът „Ъгловият прозорец на братовчедата“ е единственото отпечатано произведение на Хофман. Изданието е под редакцията на Недялка Попова, чийто предговор със заглавие „В търсене на хармонията“ е цитиран в следващата бележка.
8. Това е може би и поводът една от изследователките на немския романтизъм в България – Недялка Попова, в предговора към сборника „Немски романтици“ да констатира: „В края на живота си безспорният романтик Е. Т. А. Хофман пише във формата на диалог „Ъгловият прозорец на братовчедата“. Новелата е пронизана от предусещанията му за края, авторът е вече болен, когато я създава, но тя показва момент от прехода на романтизма към реалистични творчески похвати и е изява на предишно твърдение на Хофман, че литературата трябва да отразява живата реалност“ (Ророва 1980, 12). (Подобен коментар за „ненасилен и убедителен реализъм“ в „Ъгловият прозорец“ прави и Красимира Михайлова в иначе прекрасния текст, включен в двутомното издание на Хофман – „Пророчества край люлката на модерния човек“ (Hoffmann 1987, 571 – 592).
9. Почти всички интерпретации на „Ъгловият прозорец на братовчедата“, вклю-

чително и на Джана Дзоко, се свеждат до разбирането за метафикционалния потенциал на прозореца. Този остранин ефект на гледането през прозореца навън се коментира често в контекста на джендърно определения мъжки поглед, преобладаващо насочен към женски фигури. Подобна интерпретация е плодотворна, но ирелевантна на тезата в настоящия текст.

ЛИТЕРАТУРА

ХОФМАН, Е. Т. А., 1987. *Новели. Капричио. Разкази. Т. 2.* София: Народна култура.

ПОПОВА, Н., 1980. В търсене на хармонията. В: *Немски романтици. Новели.*

ЧЕРПОКОВА, С. 2011. Е. Т. А. Хофман в България: рецепция и политика. *Научни трудове. Филология* **49** (1), 286 – 300. Available from: <https://lib.uni-plovdiv.net/handle/123456789/612>.

REFERENCES

HOFFMAN, E. T. A., 1987. *Noveli. Kaprichio. Razkazi. T. 2.* Sofia: Narodna kultura

POPOVA, N., 1980. V tarsene na harmoniyata. V: *Nemski romantitsi. Noveli.*

CHERPOKOVA, S. 2011. E. T. A. Hofman v Bulgariya: retseptsiya i politika. *Nauchni trudove. Filologiya* **49** (1), 286 – 300. Available from: <https://lib.uni-plovdiv.net/handle/123456789/612>.

HOFFMANN, E. T. A. 2019. *Des Vettters Eckfenster. Projekt Gutenberg* (27.05.2019). <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/eckfenst/eckfens4.html>

KREMER, D. 2009. *E.T.A. Hoffmann: Leben - Werk – Wirkung.* Walter de Gruyter, 394 – 403.

FERRO MILONE, G. 2013. Mesmerismus und Wahnsinn in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Gelübde“. In: *Focus on German Studies* 20 (2013), 63 – 77.

<https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>

ZOCCO, G. 2013. The Art of Watching. The literary Motif of the Window and its Potential for Metafiction in contemporary Literature, TRANS-[Online], 16 | 2013, Online since 07 August 2013, connection on 26 September 2022.

<http://journals.openedition.org/trans/833>

JAPP, U. 2019. Die Reflexion der Erzählung. Entwurf und Durchführung der Rahmen-Handlung. In: *E.T.A. Hoffmanns „Die Serapions-Brüder“.* In: Goethezeitportal.

http://goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/japp_serapionsbrueder.pdf

**A TRACE OF 'THE SERAPIONTIC PRINCIPLE'
IN HOFFMANN'S LAST SHORT STORY –
“MY COUSIN'S CORNER WINDOW”**

Abstract. Hoffmann's last short story – ‘My Cousin's Corner Window’, leaves his researchers and readers stunned by a challenge, which can be defined as literary-theoretical in character, and imposes a speculation – is it conceivable that Hoffmann – the romantic, the creator of ones of the brightest fantastic and diabolical plots, can, at the end of his creative paths, to have betrayed his deeply rooted romantic essence and turn to realism. On the surface, the story unfolds as a mimetic narrative, but eventually turns out to be entirely influenced by the romantic aesthetic in general, as well as the author's personal aesthetic principles. The current article aims to prove that by entwining complicated fictional and autobiographical elements in the crossing point between sickness and health, Hoffmann reasserts and bequeaths to the next generations the so called ‘The Serapionic Principle’, that is: even the most incredible stories should be told with clear conscience, enlightened spirit and unquenched love for life.

Keywords: The Serapionic Principle; romanticism; realism; sickness; health

✉ **Dr. Elitsa Dubarova, Assist. Prof.**

ORCID iD 0000-0003-1474-330X

“Prof. Dr. Assen Zlatarov” University

1, “Prof. Yakim Yakimov” Blvd.

8010 Burgas, Bulgaria

E-mail: eldubo@abv.bg