

**ПРОЦЕС (ДЕ)КАНОНІЗАЦІЇ.
Е. Т. А. ГОФМАН «ЛУСКУНЧИК ТА МИШАЧИЙ КОРОЛЬ»,
ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ДИТЯЧОЇ ТА ДОРΟΣЛОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Анотація.

У статті розкрито зміну ставлення до поняття дитячої літератури та поняття дитинства у Німеччині протягом двох століть. Опираючись на вивчення рецензій, статей у наукових журналах, праці з історії літератури, перелік рекомендованих книг, антологій та підручників, авторка дослідження демонструє взаємозв'язок між погіршенням статусу дитячої літератури з початку ХІХ століття та потребою її наукового висвітлення

Ключові слова: дитяча література, доросла література, канон у німецькій літературі.

Процес канонізації загалом та розвиток теорії канонізації в дитячій літературі є новими ланками дослідження, які потребують подальшого вивчення. Хоча деякі науковці пропагують дослідження цих аспектів детальніше, досі було опубліковано лише декілька розвідок з даної тематики. Серед них новаторською/основоположною є монографія Беверлі Ліон Кларк «Кідді літ: Культурна конструкція дитячої літератури в Америці» (2003), в якій зроблено акцент на маргіналізації дитячої літератури в США та в наукових колах. Кларк демонструє, що дитяча література була високо оцінена культурною елітою ХІХ сторіччя, але з початком ХХ сторіччя багато критиків та науковців почали виявляти певну зневагу, оцінюючи її як «кідді літ» (малеча). Цей зневажливий термін впливає на оцінку літературної вартості книг, які читають і дорослі, і діти, внаслідок чого розбіжності в оцінці статусу «високоінтелектуальної» і «примітивної» літератури збільшуються.

Дана проблема є також стартовою точкою мого дослідження «Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung» («Дитяча література, формування канону та літературної оцінки», 2003), де розкрито зміну ставлення до поняття дитячої літератури та поняття дитинства у Німеччині протягом двох століть. Опираючись на вивчення таких матеріалів, як рецензії та статті в наукових журналах, праці з історії літератури, перелік рекомендованих книг, антологій та підручників, дана монографія демонструє взаємозв'язок між погіршенням статусу дитячої літератури з початку ХІХ століття та потребою її наукового висвітлення

До того ж, у книзі «Адаптація канонічних текстів в дитячій літературі» (за редакцією Ані Мюллер, 2013) зроблено акцент на адаптаційному процесі в царині дитячої літератури, взято до уваги історичну і транскультурну адаптацію у відповідності до основних концептів дитинства. Як свідчать ці дослідження, аналіз процесу канонізації та його вплив на оцінку дитячої літератури все ще знаходиться в зародковому стані та досі існує велика потреба в подальших студіях. У цій статті я подам короткий аналіз процесу канонізації в дитячій літературі Німеччини періоду від епохи Просвітництва до сьогодення, попередньо заглибившись у складну рецепцію романтичної казки Е. Т. А. Гофмана «Nuriknacker und Mausekonig» («Лускунчик та мишачий король», 1816). Задумана як твір для дитячої аудиторії, ця казка згодом — всупереч авторській інтенції — «стала» текстом для дорослих. Таке зміщення є зміною оцінки (трактування) казки «Лускунчик та мишачий король», що призвело до поняття деканонізації, за винятком образної системи, більш адаптованої для дитячого сприйняття. Я продемонструю, як ця дискусія вплинула на оцінку казки Гофмана впродовж двох століть та як різноманітні переробки у вигляді ілюстрованої книжки, балету, анімаційного фільму сприяли переоцінці (перегляду) праці, яка насправді є складовою канону дитячої літератури.

Процес канонізації в дитячій літературі Німеччини

Важливість читання дитячої літератури була визнана впродовж епохи Просвітництва в Німеччині, тоді як у другій половині XIX сторіччя, в епоху романтизму, простежуємо амбівалентне відношення до поняття дитячої літератури та її застосування для політичних та націоналістичних цілей, що призвело до її різкого заперечення вчителями, освітянами, літературними критиками та науковцями. На це ставлення вплинула доросло-центрована (?) перспектива (перспектива дорослого), що розглядала поняття дитинства як етап, котрий потрібно подолати. Іншою причиною відсутності інтересу науковців до даної теми було те, що відношення до дитячих книг мали, як правило, тільки бібліотекарі та освітяни; оскільки більшість з них були жінками, їхні роботи відкидалися науковими колами, в яких домінували чоловіки.

У контексті цієї проблеми вирішальну роль зіграв вчитель з Німеччини — Генріх Вольгаст. Його памфлет «Das Elend unserer Jugendliteratur» («Бідність нашої літератури для молоді», 1896) значною мірою вплинув на посилення зневаги до дитячої літератури в Німеччині з кінця XIX століття. Вольгаст був сильно занепокоєний зв'язком між літературою та освітою дітей: він стверджував, що в школах варто читати тільки літературу, написану для дорослих, а не ті дитячі книжки, що були популярними з другої

половини XIX століття. За словами Вольгаста, вартою для читання була лише «автентична література», представлена народними казками чи казками братів Грімм (для раннього шкільного віку), а для дітей старшого віку — класика «дорослої» німецької літератури, представлена творами відомих авторів, як Йоганн Вольфганг фон Гете, Фрідріх фон Шіллер, Теодор Шторм і Адальберт Штіфтер.

У зв'язку з цим та всупереч загальній думці науковців про те, що дитяча література, як правило, є непоміченою в літературних джерелах, моє детальне вивчення цих джерел переконує, що дискусія стосовно відповідного аналізу поняття «дитина» та літературної оцінки авторів дитячих книжок, які є складовою багатьох історій літератури, стосується поняття (де)канонізації дитячої літератури в Німеччині (2003). Даний аналіз охоплює 120 літературних джерел періоду від 1790 року по сьогоднішній день і концентрує увагу здебільшого на історичному розвитку літератури в Німеччині та включає розділи (?), присвячені дитячій літературі. Детальний огляд цього зібрання демонструє, що літературна еволюція дитячої літератури є суб'єктом історичних змін і проходить від статусу високої до статусу низької (ганебної).

Загалом, вчені давно вже розглядають дитячі книжки як нижчі за значенням, залишаючи їх поза серйозним літературним розглядом. Відповідно, літературну оцінку не асоціювали з поняттям «дитяча література». Це також виявляється в оцінці дитячих книг у літературних джерелах: дитячу літературу, часто поєднуючи з жіночою, вважали необхідною для соціалізації дитини, або такою, яку написали автори, що просто хотіли заробити грошей. Такі упередження лише посилилися у другій половині XX століття. Навіть сучасні німецькі літературні джерела схильні відносити дитячу літературу виключно до категорії легкої художньої та популярної літератури. З іншого боку, чудові дитячі книги, такі як «Лускунчик та мишачий король» Е. Т. А. Гофмана чи «Тінко» (1954) Ервіна Штрітматера, класифікуємо як роботи, написані для дорослих, хоча обидві книжки, як вважали їх автори, є дитячими. У результаті до кінця XX століття дитяча література стала ще більш непомітною у літературних джерелах, ніж це було в XIX та на початку XX століття.

Норми та причини «знецінення» дитячої літератури

Розглядаючи проблему детальніше, виділяємо чотири норми, які формують оцінку дитячій літературі в німецьких літературних джерелах. Найважливішою, відповідно до історії літератури, є зв'язок дитячої літератури з освітньою. У такому випадку, основна мета дитячою літературою — заохочувати до знань, передавати моральні, релігійні та політичні цінності. Внаслідок

цього автори дитячих книжок сприймаються як «Erziehungsschriftsteller» (освітні автори) [Баур 1790, с. VII], їхні книжки — як «освітні новели» чи «дидактичні роботи» [Гедіке 1787, с. 6]. Така тенденція стала популярною з кінця XVIII століття і надалі, що перешкоджало появі нових норм. Проте впродовж XIX століття в історії літератури з'явилися дві інші норми: по-перше, дитяча література призначена для дітей, оскільки враховувала обмежені знання та когнітивні можливості; по-друге, дитяча література інтерпретувалася як похідна від фольклору (фольклорної літератури). Вірші, написані для дітей, загалом сприймалися як стандартні тексти, придатні для вивчення дітьми. У контексті літератури для дітей найчастіше були згадані наступні складові: наївність, простота і гумор, що відображало зв'язок з фольклором. Однак основна відмінність між дитячою літературою та фольклором полягала у застосуванні до першої поняття «чиста дитячість» [Баур 1791, с. IX]. Більше того, близькість з фольклором є важливою складовою дитячої літератури. Поезія для дітей, казки, історії для дівчаток та сентиментальні історії, написані авторами Бідермаєрського періоду, такими як Крістоф фон Шмід чи Густав Ніріц, були типовими жанрами, що відповідали таким умовам.

Іншою нормою, хоча і рідко згаданою в літературних джерелах, є необхідність виокремлення естетичної якості дитячої літератури. Проте чіткий кордон у цьому контексті проведено між творами для дітей та дорослих. Загалом, естетична якість дитячої літератури лімітована дитячими здібностями. Лише деякі книжки, написані для дітей, такі як «Heidi's Lehr- und Wanderjahre» («Гайді», 1880) Джоани Спірі чи «Kinder- und Hausmarchen» («Дитячі та домашні історії», 1812–1815) братів Грімм, прийнято вважати достойними працями у порівнянні з високо цінованими роботами, призначеними для дорослого читача. Проте поетика чи естетична цінність дитячих книжок є завжди відносним поняттям стосовно дорослої літератури. Історики літератури здебільшого заперечують естетичну цінність дитячих книжок. Вони відхиляють ідею класифікації дитячої літератури як окремої в порівнянні з літературою для дорослих.

Ці чотири норми мають різні пріоритети в історіях літератури. У той час як перша норма є в кожній історії літератури, часто поєднана з другою чи/та третьою, остання є доволі рідкісним явищем. Це загалом заперечує літературний статус дитячої літератури та сприяє процесу її деканонізації.

Підбиваючи підсумки, зауважимо, що, з одного боку, є п'ять причин маргіналізації дитячої літератури, та відсутність дитячих книжок в літературному каноні — з іншого. Припускаємо, що основною причиною є нижча якість дитячої літератури, що визначається недостатнім впливом на розвиток літературних смаків. По-друге, дитячу літературу розглядають як менш серйозний жанр, який по якості порівнюють з «легкою» художньою

чи популярною літературою. По-третє, це невизнання у відповідній мірі дитячих авторів через приписування їм негативних стереотипів, до прикладу, літературне невизнання таких письменників, як Йоган Бернхард Базедов, Іоахим Генріх Кампе та Крістіан Фелікс Вайсе, авторів періоду Просвітництва. Четвертою причиною є відсутність ґрунтовних знань про літературні традиції в царині дитячої літератури. Майже вся історія літератури посилається на дитячі книги періоду Просвітництва, тоді як дитяча література періоду Романтизму — за винятком казок братів Грімм — була знехтувана чи віднесена до категорії дорослої літератури. Ця причина суголосна з п'ятою — відсутністю дитячої літератури в загальному літературному каноні: класифікація високоякісних дитячих книжок як робіт для дорослих. Ця тенденція стосується і казок, написаних для дітей Клеменсом Брентано, Людвігом Тіком та Е. Т. А. Гофманом, який проклав шлях для розвитку сучасного фентезі для дітей [Кюмерлінг-Майбауер 2003, с. 251–257]. Це припущення перешкоджало ґрунтовному аналізу дитячої літератури в історії літератури до нашого часу, оскільки естетично повноцінні твори для дітей вважалися книгами для дорослих, хоча автори, такі як Гофман і Брентано, постійно наголошували, що збірка казок призначалася для дитячої аудиторії. Наскільки б не були визнані позитивні якості дитячої літератури, все зводилося, як правило, до поняття субжанру, такого як пісні, байки та казки, що призначені для дошкільнят, і особливий акцент було зроблено на їх дидактичне спрямування. Дитячі книги для школярів та молодших дорослих, особливо оповідання та новели, розглядалися як освітня чи легка художня література, що заперечує її будь-яку естетичну цінність.

Як результат, мультиперспективне читання літератури для дітей було неприпустимим. Інноваційні аспекти тем чи наративна техніка, притаманні літературі для дітей періоду Романтизму та розвинуті через вплив Нового Реалізму протягом 1920–1930 рр., лишились невідзначеними в історії літератури. Крім того, певні риси літератури для дорослих, такі як ненадійна нарація, відкриті кінцівки, інтертекстуальність, іронія чи поєднання різних жанрів не вважалися характерними ознаками дитячої літератури, хоча такі складові були у багатьох вишуканих дитячих книжках. Історія літератури часто не подає справжнього аналізу дитячої літератури, де було б відображено можливості та потреби цільової аудиторії. Окрема критика низької якості багатьох дитячих книг не призвела до серйозного розгляду необхідності визначення критеріїв такого привабливого виду, як дитяча література, і не зініціювала об'єктивного зіставлення високоякісної та масової дитячої літератури.

**«Лускунчик та мишачий король» Гофмана
як романтична казка для дітей**

Щоб продемонструвати вплив дослідження канону на оцінку дитячої літератури більш детально, наступний розділ буде опиратися на механізми процесу (де)канонізації. Яскравим прикладом є «Лускунчик та мишачий король» (1816) Е. Т. А. Гофмана, що, незважаючи на його заперечення як твору для читання дітьми критиками та істориками літератури в XIX та XX століттях, все ж прийнято сьогодні вважати міжнародною дитячою класикою [Кюмерлінг-Майбауер, 1999]. У цій казці, написаній для дітей Гітціга, видавця Гофмана, автор намагається розкрити внутрішній світ «яскравої уяви» дитини. Казка складається з історії-обрамлення і трьох внутрішніх історій. Історія-обрамлення розпочинається в переддень Різдва і відбувається у помешканні буржуазної німецької родини на початку XIX століття. Хоча ілюстрація на форзаці першого видання, що було створено самим Гофманом, представляє основних дійових осіб, головним персонажем є семирічна дівчинка Мері Сталбаум.

Оскільки оригінальна версія скорочувалася чи коректувалася навіть в останніх виданнях (такі як «Лускунчик» 2010 р. з ілюстраціями від Елісон Джей), я коротко зроблю певні висновки щодо основного сюжету, демонструючи складну наративну структуру.

В день перед Різдром Мері та її брати-сестри отримали багато подарунків від батьків і хресного Дрозельмайера, чудового годинникаря. Незважаючи на те, що він зробив гарний будиночок, у якому рухалися ляльки, Мері більше приваблював лускунчик, схований під ялинкою. На жаль, її брат Фріц поламав лускунчика, тож Мері насварила його і відчувала, що мусить оберігати ляльку. Коли батьки пішли спати, Мері продовжувала гратися з ляльками та лускунчиком. Проте коли годинник вибив північ, іграшки ожили і злий мишачий король з сімома коронованими головами раптом з'явився з цілою армією, щоб побороти лускунчика та інші іграшки. Налякана битвою, Мері розбиває скляну шафу і ранив руку, але вона зуміла врятувати лускунчика і його союзників, кинувши черевик у мишачого короля. Наступного ранку Мері прокинулася з лихоманкою. Її батьки відмовилися вірити в розповідь дівчинки про події тієї ночі. Згодом мишачий король пригрозив Мері, що знищить її улюбленого лускунчика, якщо вона не віддасть йому всі солодощі та подарунки на Різдрво. У той час як батьки та брати-сестри Мері думають, що вона марить через серйозну хворобу, Дрозельмайер підтримує її. Він і є оповідачем «Історії твердого горіха», історією в історії, розказаної впродовж трьох вечорів; вона проводить зв'язок між лускунчиком, мишачим королем та нічними пригодами Мері. Через помсту за своїх підопічних, яких було вбито, мишача королева Маусерінкс

перетворює прекрасну принцесу Пірліпат в жахливого монстра, який нагадує лускунчика. Її батько прохає придворного астронома та годинникаря Дрозельмайєра знайти спосіб перетворити її знову на принцесу. Згідно з гороскопом, тільки золотий горіх Кракатук зможе вивільнити принцесу з її потворного тіла. Горішок повинен розбити молодий чоловік, який ще ніколи не одягав черевики та не голився. Після п'ятнадцятирічного пошуку Дрозельмайєр повертається зі своїм племінником з Нурембергу. Коли його племінник розбиває золотий горіх, він робить крок назад і ненавмисно вбиває мишачого короля, який проклинає його, перетворюючи в жахливого лускунчика. Тепер уже прекрасна принцеса відмовляється виходити заміж за нього, незважаючи на зроблену їй послугу. Навпаки, починається полювання на племінника та його дядька. Прокляття може бути знято за двох умов: лускунчик повинен вбити мишачого кроля і здобути любов дівчини, незважаючи на його потворність.

Почувши цю історію, Мері переконана, що її хрещений тато і годинникар з одного боку, та лускунчик і його трансформований племінник — з іншого, є тими самими особами. Наступної ночі Мері пообіцяла, що вона підтримає лускунчика. Він попросив меч, яким убиває мишачого короля. Потім він пропонує Мері сім корон мишачого короля і відводить її до свого королівства, прямикової країни. Наступного ранку Мері прокидається в ліжку і розповідає про пригоди своїй родині. Всі вважають, що це був сон, навіть коли Мері показує маленькі корони, але її хрещений батько стверджує, що подарував їх колись їй на день народження. Мері замовкає і відтоді поводить себе як сомнамбула. Проте коли дівчинка шепоче лускунчику, що вона вийде за нього заміж, вона відчуває удар і падає зі стільчика. Заходить її мама та представляє їй племінника хрещеного батька з Нуремберга. Він виявляється лускунчиком, який повернув собі колишній образ завдяки любові Мері, і робить їй пропозицію. Після їхнього шлюбу він відвозить Мері до свого королівства.

Новий образ дитинства

Гофман представив пізній романтичний зразок «дуалістичної казки», що вже слугувало натяком на дуалізм між магічними та емпіричними подіями у казці, і створив новий тип казки, описавши її як «реалістична казка», яку багато літературознавців вважали предтечею сучасної фантастичної літератури для дітей [Апел 1978; Віт-Маухер 1989]. Такі висновки дають розуміння щоденної рутини дітей, які належать до міського вищого середнього класу громадян початку дев'ятнадцятого століття. Дитячий світ ігор описано в деталях, так само як і життя родин і батьківські заборони. Репрезентація щоденного життя систематизована відповідно до законів

тогочасного психологічного реалізму, який, безперечно, виключав магічний. Ключовою постаттю є семирічна Мері Сталбаум, яка плекала свої фантазії та нічні видіння, відмежовуючись таким чином від родини. Її батьки втілюють принципи освіченості, у той час як дівчина відчуває таке, що приводить її до іншого рівня реальності. Вибір віку Мері є не випадковим: згідно з дослідженнями Жана Піаже та сучасної когнітивної психології, діти віком від п'яти до семи років вчаться розрізняти фантазію та реальність [Сікорський 1995, с. 528]. Цей період розвитку чітко проілюстровано в казці Гофмана. Гофман пропонує іншу інтерпретацію дивної поведінки Мері у другому тому свого збірника «Die Serapionsbrüder» (1819–1822). Оповідач історії-обрамлення характеризує Мері як «маленького сомнамбула», якого підтримують містичні, невідомі сили [Ньюман 1997]. Розбіжність у реальному досвіді та чудесному стає нечіткою: можемо проінтерпретувати як сон, ілюзію, реальність чи кризу свідомості. Більше того, двозначність підкріплена багаторазовою трансформацією іграшок у справжніх, живих істот, а людей в іграшки та механізми; також мова може йти про змінну сутність протагоністів. До прикладу, Дрозельмайер є хрещеним батьком Мері в історії-обрамленні та астрономом у внутрішній історії. На додаток, його перетворюють у маленьку іграшкову фігурку, яка сидить на камені протягом битви «Лускунчика та мишачого короля». Обидва стикаються з досвідом реальності та чуда, що стається у внутрішньому світі дівчинки, відображаючи її розумовий конфлікт. Оскільки її батьки виражають сумніви щодо правдивості того, що відчула Мері, засуджуючи її нерозуміння, дівчинка впадає в депресію, яка посилена ще через відчуття відлюдкуватості, чому не може допомогти навіть Дрозельмайер. Він є просто тим дорослим, який виявляє певне розуміння ситуації. Оповідач також на стороні Мері, але, при більш пильному розгляді, він демонструє двозначність історії з противагою між дитячим та дорослим кутом зору [Міллер 1975]. З точки зору дорослого, казки з'являються як похмурі історії, спричинені хворобою, у той час як з дитячої точки зору історія змінюється на оптимістичну казку. Ця двозначність також очевидна в останній сцені. Шлюб та відхід в пряникову країну можна інтерпретувати як евфемістичне зображення омани чи як щасливу кінцівку.

З усвідомлення трактування батьків небезпеки «живої уяви дітей» [Гофман 2001(1819–21), с. 306], Гофман створив образ дитинства, що раптово контрастує з преромантичною утопією дитинства [Альфелд 1996; Бадер 1996; Реверс 1989; Еверс 2001]. Новизна літературного дискурсу Гофмана полягає в акцентах на явищі дитячої перцепції та уяви серйозно, одночасно заперечуючи поняття аномальної поведінки у розумінні раціональності освіченого середнього класу. У цій казці нова літературна поетика дивного та моторошного розвинута у зв'язку з ледве усвідомленим

виміром дитячої уяви. Цей концепт діаметрально протилежний пануючій педагогічно-риторичній естетиці преромантичної дитячої літератури, яка відкидає представлення жахів та магічних подій у текстах для дітей [Стейнлайн 1999]. У випадку Гофмана літературні критики не схвалюють його твір через дивне, «порушене» представлення внутрішнього світу дитини. Вони також заперечують, що «Лускунчик та мишачий король» є дитячою казкою, стверджуючи, що її читач нездатний зрозуміти складну наративну структуру та амбівалентне закінчення.

Гофман включив цю казку до чотирьохтомного зібрання «The Serapion Brethren» і намагався посперечатися стосовно її статусу як дитячої літератури в обрамленій історії (історії-фрейм): «На мою думку, хибно думати, що живу уяву дітей, про яких іде мова, задовольняє дріб'язкова нісенітниця, представлена як казка. Чи, можливо, вони потребують чогось кращого, і може виявитися доволі неочікуваним, з якою точністю та жвавістю вони сприймають речі, які не спроможні досягнути їхні розумні батьки. Усвідомте це і проявіть повагу!» [Гофман 2011, с. 337].

Певно, що наратор історії-фрейм, якого можемо вважати авторським голосом, захищає казку від закидів стосовно того, щоб її вважали беззмисловою нісенітницею. Заперечуючи думку, що дитяча література повинна бути проста, Гофман наголошує, що вона — складна та вимоглива і виражає поетику, яка націлена на порушення кордону між дитячою та дорослою літературою і яка угадує ідеї двадцятого століття [Гренц 1990]. Одночасно, визнаючи, що діти не здатні усвідомити цю «казку для великих та маленьких дітей» [Гофман 2001 (1819–21), с. 306] сповна, він стверджує, що вони сприймають цю історію завдяки своїй уяві, яка, можливо, навіть випереджає розуміння дорослого читача.

Відповідно, дитина з властивою їй схильністю до поезії та магії слугує прикладом для дорослого. Поза цими ідеями Гофман розкрив поняття ідеального дитинства. Це не пов'язано з явищем певного біологічного віку, але містить поняття безмежних можливостей розуму. Такий образ дитинства відображений і в так званому «серапіонтичальному принципі» Гофмана, що також можемо застосувати до твору «Лускунчик та мишачий король». Згідно з цим принципом, вища реальність, що, як правило, порівнюється з божевіллям, є результатом розвитку мрійливості поета [Кремер 1993, с. 40ff.]. Проте фантастичний світ уяви не може діяти вільно, повинен залишатися зв'язок з реальністю. Гофман доповнює свої ідеї аргументами, які стосуються естетичного, психологічного та орієнтованого на рецепцію критерію. Обмеженість літературних знань є недоліком дитини, проте вона має когнітивні здібності, що компенсують цей дефіцит, і даний факт недоступний розумінню дорослого читача. Гофман натякає на спорідненість дитинства та поезії, теми, що домінують в Романтичній думці. Автор пропонує

поняття естетичної програми, наголошуючи на явищі розвитку літературної компетенції завдяки амбітній дитячій літературі. Одночасно він наголошує, що казка складається з численних значенневих рівнів, будучи адресована як дорослому, так і читачеві-дитині.

Незважаючи на таку заяву, публікації сучасників у таких відомих журналах, як «Morgenblatt für gebildete Stände» («Ранішня газета для освіченого класу») і «Jenaische Allgemeine Literaturzeitung» («Загальний літературний журнал з Йени») доводять, що казка — свідчення авторського невміння писати для дітей. Хоча Гофман пообіцяв створити іншу казку, яка б дала змогу переглянути певні критичні зауваження, його казка «Das fremde Kind» («Дивна дитина»), яка була опублікована у наступному томі «Kinder-Märchen» («Казки для дітей») у 1817, представила інший, інноваційний образ дитинства, що вплинув на розвиток міжнародної дитячої літератури в подальші роки. Дивна дитина, як основний протагоніст, є незвичайною завдяки власним особливостям: вона має магичні здібності, її погляди відповідають поглядам генія Романтичної доби; вона має таємничу сімейну ситуацію, для неї характерно бути самотньою і не мати освіти. Особливо виокремлює цю дитину її невизначений гендерний статус. Гендерна нейтральність дивної дитини протиставляється бінарному гендерному зразку, оскільки втілює обидві статі. Ця гендерна перспектива, а також відмова рости породжують меланхолійне закінчення історії, що призводить до стану зростаючої ізоляції дивної дитини. Такий мотив є повторюваним та змінним у літературі Романтизму та сучасній дитячій літературі — від «Історії справжнього Грібуля» (1850) Джорджа Сенда до «Пітера і Венді» (1911) Д. М. Барі, від «Маленького принца» (1943) Е. де Сент-Екзюпері до «Пеппі Довгапанчохи» (1945) Астрід Ліндгрен, від «Момо» (1973) Міхаеля Енде до «Джоні, мій друг» (1985) Пітера Пола [Кюмерлінг-Майбауер 1996, с. 33–35; 2003, с. 220–229].

Вплив казки «Лускунчик та мишачий король» на міжнародну дитячу літературу

У будь-якому випадку, марні спроби Гофмана придати значення інноваційним рисам твору «Лускунчик та мишачий король» призвели до розбіжностей у рецепції казки. Хоча цей твір аж до середини двадцятого століття виходив друком лише у виданнях для дорослих у Німеччині, «Лускунчик та мишачий король» мав приголомшливий вплив на створення сучасного фентезі для дітей у певних країнах Європи. Цікаво, що казка Гофмана була деканонізована як твір дитячої літератури в Німеччині, тоді як її розглядали основоположною в міжнародній дитячій літературі інших країн.

«Лускунчик та мишачий король» був перекладений майже всіма європейськими мовами і вплинув на розвиток романтичної літератури в Данії, Англії, Франції, Швеції та Росії. У своїх перших казках датський автор Ганс Крістіан Андерсен посилався на образ дитинства Гофмана. До прикладу, оповідання Андерсена «Den lille Idas Blomster» («Квіти маленької Іди», 1835) мають багато спільних рис з «Лускунчиком та мишачим королем». Нічні пригоди Іди, дівчинки з родини середнього класу, котра дізнається про справжню природу зів'ялих квітів, і якій дозволено разом з її лялькою Софі брати участь у святковому квітковому балі у вітальні батьків, залишають відкритим питання, чим є досвід дівчинки сном чи реальністю. На відміну від моделі Гофмана, у казці Андерсена відсутнє відчуття серйозності та загрози. Андерсен описує ідилічне дитинство та послаблює амбівалентний досвід дитини, який є типовим для Мері Сталбаум Гофмана. Твори з книги Андерсена «Eventyr, fortalte for born» («Казки, розказані для дітей», 1835–1848) відомі своїм естетичним відчуттям поняття «дитинство». Автор не тільки зображує найближче оточення дитини, опис місця, пейзажу, але і доповнює картину через дитячий дар мови. Більше того, Андерсен свідомо приймає точку зору дитини, розміщуючи в центрі історії малі речі. У цих «казках речей» неживі предмети — іграшки чи предмети домашнього господарства, яким властиві дитячі якості, — домінують у дії.

Алегорична казка «Sneedronningen» («Снігова королева»), відома своїм умілим поєднанням реалістичних та фантастичних подій, демонструє відомі навички митця. Цю історію, як і казку Гофмана, часто вважають передвісником фантастичної дитячої літератури. Андерсен зумів поєднати своє дійстичне світобачення з ідеями романтичного образу дитинства. Після багатьох спроб егоїстична любов дівчинки Герди долає Снігову Королеву, яка уособлює абстрактний розум, та звільняє хлопчика Кая від чар Королеви. Завдяки такому досвіду, обидві дитини стають більш зрілими, навіть можна сказати, дорослими, але в глибині душі вони залишаються дітьми, зберігають такі дитячі риси, як віру в Бога, любов до природи та пристрасть до художнього [Кюммерлінг-Майбауер 2008, с. 194]. Філософська експресивність казки розширена присутністю в історії наратора, що виражено в останньому реченні: «Og det var sommer, den varme, velsignede sommer» («І було літо, тепле, чудове літо») [1995, с. 253; переклад Б. К. М.].

Зазнавши значного впливу творчості Андерсена, шведськомовний автор Сакаріас Топеліус, якого вважають засновником фінсько-шведської дитячої літератури, виявив неабияке зацікавлення поетикою казок Гофмана. Першим його здобутком стала збірка казок «Sagor» («Казки», 1847), однак Топеліус виявив риси власної поетики тільки у передмові до восьмитомної антології «Lasning for Barn» («Матеріал для читання дітям», 1865–96). Він розтлумачив естетичну поезію для дітей, поєднуючи ідеї дитинства, особливо

концепт «живої творчої дитини» Гофмана з антропоморфічним баченням та початковими спробами на рівні педагогічної системи, що представляють дитячу точку зору.

Російський автор Антоній Погорельський, відомий експерт Романтизму Німеччини та великий шанувальник праць Е. Т. А. Гофмана, написав книгу «Чорна курка, чи Люди підземелля» (1992 [1829]) у той час, коли романтики вже припинили створювати казки для дітей. Як і в «Лускунчику та мишачому королі» Гофмана, історія сфокусована на самотній, чужій дитині, яка часто мріє, і через це її не розуміють дорослі. У цій історії достеменно невідомо, чи справді відбуваються фантазійні пригоди, чи їх варто інтерпретувати як мрії. Речі, які головний герой Альоша дістає зі своїх фантазій, заплутують/вводять у сумніви читача. Хоча у казці зроблено натяк на хворобу (фантастичні епізоди натякають на дитяче божевілля), Погорельський не зупинився на відкритій кінцівці. Він пристосувався до літературних умовностей того часу, що трактували як дитячі мрії та уяву, і таким чином представив трансформацію Альоші, який прийшов до тьми і міг стояти на ногах. Втрата світу уяви поєднана з меланхолійною атмосферою, створеною вже на початку твору, коли наратор задумливо описує вид міста та околиці Санкт-Петербурга початку дев'ятнадцятого століття та жаліється на втрату відомих місць його дитинства.

Тенденція приймати теми та мотиви «Лускунчика та мишачого короля», але мінімізувати амбівалентне повідомлення та представляти точно виражене, гармонійне рішення замість відкритої кінцівки, є характерною рисою майже всіх постромантичних казок. Типовими прикладами є шведська дитяча класика «Lille Viggs dventygra julafton» («Пригоди маленької Віг у день перед Різдвом», 1875) Віктора Рідберга чи фантастична дитяча новела «Годинник з зозулею» (1877) Марії Луїзи Моулсворз.

Протягом деякого часу не було відчутної реакції на роль «живої творчої дитини» як жертви у фантастичній дитячій літературі, за виключенням реалістичної романтичної дитячої літератури, такої як збірка оповідань «I Bronden og i Kjcernet» («У колодязі та в озері», 1851) норвезького автора Йоргена Му. У шістьох історіях розповідається про сестричку та братика, Беату та Віго, які своїми особливостями подібні до Мері та Фріца Сталбаумів у «Лускунчику та мишачому королі». Назва книги стосується двох драматичних подій: Беата падає в колодязь, і її рятує те, що вона утрималася за ляльку, яка знаходиться на краєчку колодязя. Помітно, що лялька є такою ж важливою для неї, як і лускунчик для Мері Сталбаум. Пізніше Віго провалився крізь лід, коли катався на ковзанах, і його рятує собака. Деякі аналогії очевидні: порятунок Беати та Віго їхніми найкращими друзями (лялька, собака) та небезпечне місце (колодязь, озеро).

Ця антологія виступає контрастом між двома літературними напрямками. У той час як оповідання про Беату стали результатом впливу романтичного руху, оповідання про Віго відтворюють характерні риси натуралізму. Беата переживає невідповідність між власними надіями та реальністю, і в кінці іде на поступки. Цей процес особливо виділений у оповіданні «Den flydende» («Літаючий острів»). На перший погляд, це оповідання-ідилія, у якому змальовано невинну гру та мрійливість. Однак Беата втручається у спокій природи через власну неухважність. Її відчуття провини посилене втратою ляльки та тим, що батько покарав її за це. Беата підкоряється соціальним вимогам та поступово приймає роль жертви. Її брат, який є стійким та розумним персонажем, виявляє ініціативу та претендує на велике майбутнє. Хоча Му чітко демонструє власну симпатію жіночому персонажу, він уже висловлює певний скептицизм щодо самовпевненості, притаманній романтичному образу дитинства.

Романтична концепція дитинства також проявляється у «Memorial» («Хроніка», 1820–22) Жюльє Мішле та в «Le petit chose» («Маленька річ», 1865) Альфонса Доде. Хоча ці дві роботи спочатку не були задумані для дітей, вони поступово увійшли у контекст дитячої літератури. Вдова Мішле переглянула літературну автобіографію чоловіка після його смерті та опублікувала твір як дитячу книжку з назвою «Ma jeunesse» («Моя молодість», 1875). Певні скорочення та виправлення призвели до створення спрощеної версії, що нагадує романтичний міф дитинства. На догоду педагогічним вимогам іронічні уривки були опущені, щоб наголосити на зразковій природі головного персонажа. Незважаючи на примирливу тенденцію, літературна автобіографія Мішле залишається реалістичним та зворушливим репрезентантом фізичних та психологічних страждань дитини. Завдяки цьому ми можемо віднести роман до таких творів, де наявний мотив дитини як незрозумілої жертви дорослих, як це виражено Е. Т. А. Гофманом.

Більш яскравим зразком є автобіографічний роман Доде «Le petit chose». Його головній героїні навіть не дано імені. Наділена епітетом «мала річ», дитина позбавлена індивідуальності та роду для того, щоби приховати від читача на довгий час, що історія насправді про хлопчика. Тривожна замкнута атмосфера та відсутність співчуття батьків до дитячих інтересів сприяє створенню в романі похмурого настрою. Зважаючи на такі сучасні та радикальні погляди, які були неперевершеними на той час, роботу вважають продовженням пізнього романтичного концепту дитинства, запропонованого Гофманом та вираженого у «Лускунчику та мишачому королі» [Кюммерлінг-Майбауер 2008, с. 196].

Наслідок романтичного образу дитинства Гофмана є більш очевидним в Європейській дитячій літературі, яка починається з нонсенс-книг Льюїса Керрола («Аліса у Дивокраї», 1982 [1865]) та Вільяма Теккеря («Роза та ка-

блучка», 1964 [1855]), дитячі романи Чарльза Кінгслі («Діти води», 1862), Джорджа МакДональда («На спині північного вітру», 1871), Едіт Несбіт («Будинок Ардена», 1908), удосконалюючись до Джона Мейсфілда («Люди півночі», 1927), Астрід Ліндгрєн («Міо, мій Міо», 1954), Мері Нортон («Позичальники», 1952), та Міхаеля Енде («Нескінченна історія», 1979), а також книжки-картинки Ельзи Бескоу («Діти лісу», 1901) та Моріса Сендака («Там, неподалік», 1981). Навіть у сучасній дитячій літературі не послаблюється захоплення романтичним образом дитинства. Підтвердження цього впливу заходимо в авторів успішних дитячих романів, серед яких Девід Олмонд («Skellig», 1998), Юстейн Гордер («Sofies verden» («Світ Софі»), 1991), Філіп Пулман (трилогія «His Dark Materials» («Темні початки»), 1995–2000) та Нейл Гайман («Coraline», 2002). Кожен з їхніх текстів демонструє певний иступінь впливу романтичної думки та літературних дитячих характерів Гофмана на перспективу написання творів для дітей [Кюмерлінг-Майбауер 1996, с. 40; 2008, с. 199].

Рецепція казки Гофмана у Німеччині

Проте в Німеччині реакції на «Лускунчика та мишачого короля» Гофмана у дитячій літературі не було протягом ХІХ століття. Тільки у дитячій фантастичній новелі Еріха Кестнера «Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Siidsee» («Тридцять п'яте травня чи Поїздка Конрада до Південного моря», 1931) відчутний зв'язок з казкою Гофмана. Після Другої світової війни ренесанс твору Гофмана в Німеччині був ініційований рецепцією та перекладом англomовного фентезі для дітей таких авторів, як Полін Кларк, Кеннет Грем, А. А. Мільн та Памела Траверс. Фантастичні романи Міхаеля Енде, Джеймса Кріса та Отфріда Пройслера сприяли визнанню фентезі у німецькомовних країнах. До того ж, з 1950-х років декілька ілюстрованих видань «Лускунчика та мишачого короля» було опубліковано в різних країнах, більшість з яких в німецьких виданнях. 1990 р. став точкою відліку для відновлення рецепції казки Гофмана в Німеччині, оскільки деякі видання, такі як «Драйзер2 (1993) та «Арена» (1995), включили цей твір до серії дитячої класики.

Існує декілька причин відсутності реакції на казку Гофмана в Німеччині аж до середини ХХ століття. По-перше, новаторський образ дитинства у той час цілковито відрізнявся від образів дитинства ранньої романтичної епохи. Внаслідок цього сучасні літературні критики не схвалювали казку Гофмана. Вони переконували, що важкий літературний стиль, складна наративна структура, літературні алюзії та амбівалентна кінцівка твору створюють труднощі для розуміння тексту дітьми. Хоча Гофман відстоював «Лускунчика та мишачого короля» як твір, придатний для читання «жи-

вим творчим дітям» (2001 [1819–21], с. 306), активне заперечення освітян та критиків означало, що казку не можна віднести до дитячої літератури. Суть дискурсу Гофмана про дитинство полягає у прийнятті перцепції та уяви дитини серйозно, утримуючись від загальної думки мислителів Просвітництва, котрі інтерпретували ці властивості як погану поведінку, яку треба приборкати. Гофман удосконалив поетику дитячої літератури, що акцентує на важливості дивності та небезпечності як необхідних рисах дитячої уяви. Але репрезентація тривожного внутрішнього життя дитини призвела до несхвалення «Лускунчика та мишачого короля».

Ця негативна оцінка стане вражаюче очевидною, якщо ми розглянемо мій вичерпний аналіз 120 німецьких літературних праць, які були опубліковані від 1822 до 2003. 54 літературні праці взагалі не згадують Гофмана, 75 містять негативну оцінку автора, а 29 подають позитивні відгуки. Тільки у восьми літературних працях згадано, що Гофман написав дві казки для дітей. Проте з 1830 р. і надалі, після публікації Гітцінгом першої біографії Гофмана, літературні критики та вчені припускалися думки про зв'язок між життям Гофмана та його працями. Спираючись на відомості про ексцентричне життя Гофмана, різні порушення та надмірне вживання алкоголю, багато його сучасників стверджують, що праці Гофмана відображають стиль його життя. Георг Готфрід Гервінус характеризував твори Гофмана як «тривожні марення, викликані хворими мізками» [1842, с. 685], у той час як Рудольф Готшал описав їх як «візії п'яниці» [1875, с. 420], а Ото Рокет стверджував, що письменництво Гофмана є результатом впливу не музи поезії, а пляшки шампанського [1863, с. 501]. Інші історики літератури припускали, що Гофман був іноді так наляканий своїми творами, що його дружина мусила бути поряд, щоб охороняти чоловіка від страшного сну [Шер 1854, с. 139]. Заява Йозефа фон Ейхендорфа, що «він [Гофман] писав для того, щоб пити; він пив для того, щоб писати» [1857, с. 189], стала кліше в німецьких літературних розвідках XIX століття. Більшість таких тверджень містять думку, що Гофман був підозрілою особою, яку переслідували нічні кошмари та галюцинації як результат алкогольної залежності. Хоча деякі історики літератури припускаються думки, що ідеї та стиль Гофмана були блискучими, проте вони ж руйнують такий позитивний вердикт твердженням, що дивна поведінка та звички автора пояснюються позбавленням статусу відомого представника німецького романтизму. Карл Гойдек наполягав, що праці Гофмана повністю позбавлені правдивості та глибокого інсайту; він стверджує, що вони можуть бути корисним зразком для вивчення психіатрами [1859, с. 414]. Зрештою, дискредитація Гофмана призвела до виключення автора з літературного канону в XIX столітті. Це тривало аж до початку XX століття, коли вклад Гофмана в міжнародну літературу вже був визнаний.

Ці амбівалентні, навіть негативні заяви також вплинули на рецепцію «Лускунчика та мишачого короля». Цю казку, як правило, включають до категорії «романтичних казок», написаних для дітей; загалом, тільки у сімох працях зазначено, що згаданий твір написаний для дітей. Перше детальне вивчення цього твору було здійснено Айхендорфом, але він заперечив, що це — казка для дітей. Він аргументував, що філософське відображення та конфлікт між природою та суспільством суперечить очікуваній наївності дитячих казок [1970 (1857), с. 450]. Загалом, історики літератури дещо скептично ставляться до дитячого характеру твору. Вони стверджують, що діти не в змозі охопити іронічні зауваження та комплексну структуру, припускаючи, що Гофман невірно оцінив когнітивні та лінгвістичні здатності дітей. Навіть перші дослідники, які фокусувалися на історії німецької дитячої літератури, подають дещо неоднозначні судження про Гофмана. Гобрекер описує «Лускунчика та мишачого короля» як недоладну та незрозумілу фантазію [1924, с. 58], Фронеман стверджує, що казка заскладна для дитячої аудиторії [1927, с. 98], Престел дає визначення «*kindfremd*» («дивна для дітей») [1933, с. 63], Рутгерс сприймає «Лускунчика» як чисту, кумедну історію без інтелектуального дна [1944, с. 71], Гребш доходить висновку, що текст можуть зрозуміти лише деякі розумні діти [1967, с. 100]. Тому і не дивно, що з 1980-х років і надалі про казку «Лускунчик та мишачий король» взагалі не згадують в історії німецької літератури, хоча цей твір вважається основоположним у розвитку сучасного фентезі для дітей та був перевиданий у більше ніж 30-ти виданнях з середини 1980-х років. У той час як науковці, які працюють у сфері дослідження дитячої літератури, наголошують на значному вкладі Гофмана у розвиток дитячого фентезі, їхні висновки станом на сьогодні не відображені у сучасній німецькій історії літератури. «Лускунчик та мишачий король» досі вважають казкою, написаною для дорослих, та розглядають її як невеликий внесок до жанру порівняно з казкою Гофмана «*Der Goldene Topf*» («Золотий горщечок»). Деканонізація Гофмана як автора, що писав для дітей, ще досі домінує, особливо у німецькомовних країнах. Таке ставлення до казок Гофмана для дітей особливо виявляється у наукових колах. У монографіях, які подають огляд історії літератури, ці казки або не згадані, або відносяться до маргінальних праць [Кюммерлінг-Майбауер 2003, с. 258–263].

Медіа версії та нові видання казок Гофмана

Як бачимо, не кожен учений, який працює в царині дослідження дитячої літератури, визнає основоположну роль Гофмана у розвитку сучасного фентезі для дітей. Це відбувається переважно через поганий переклад, адаптацію та різні медіаверсії, особливо фільми. Подібним прикладом ви-

ступає французька версія Олександра Дюма «L'histoire d'un casse-noisette» («Історія про лускунчика», 1845). Навіть у наш час науковці помилково класифікують казку Дюма як вірний переклад історії Гофмана. Проте «L'histoire d'un casse-noisette» виходить далеко за рамки звичайного перекладу, будучи адаптованою для аудиторії верхнього середнього класу у Франції; зміни полягають у зміщенні рамок реалістичної історії до магічної, зменшенні гротеску, доповненні моральними коментарями, пристосуванні історії до традиції французької казки і, нарешті, у змінений, щасливій кінцівці. У порівнянні з оригіналом Гофмана, адаптація Дюма — це крок назад, оскільки Дюма адаптував образ дитинства, який повинен був відповідати педагогічним вимогам того часу. Оманливість того, що обидві казки практично ідентичні, є однією з причин, чому сучасність праць Гофмана, як правило, недооцінена. Така рецепція була пізніше висвітлена у відомому балеті «Лускунчик», автором якого є П. Чайковський, чиє лібрето базувалося на версії Дюма. Численні виступи цього балету по всьому світі означали, що адаптований варіант розглядають як оригінальну працю Гофмана, незважаючи на те, що французьким автором були внесені суттєві зміни.

До того ж численні фільм-версії історії «Лускунчик та мишачий король» базуються на адаптації Дюма, хоча багато продюсерів та режисерів стверджують, що їхня версія походить від казки Гофмана. Проте вони, здається, не розуміють інноваційної концептуалізації та змісту оригінальної історії. На жаль, короткі мультфільми, такі як «Лускунчик» (режисер Д. Вінфілд, 1999), анімаційний фільм-версія «Катя та Лускунчик» (режисер А. Греєм, 2001), «Барбі та Лускунчик» (режисер О. Герлі, 2001) і «Божевільний Лускунчик» (режисер Г. Гарім, 1999) вже своїми назвами наводять на думку, що вони є зіпсованими версіями казки Гофмана, зведенням оригіналу до сентиментальної історії, часто прикрашеної «дешевим представленням», смішної, з дотепними персонажами та щасливою кінцівкою. Ці фільми створюють у США, але розповсюджують в інші країни (до прикладу, через Арізону). Все це призводить до затемнення амбівалентного підтексту казки. «Божевільний Лускунчик», до прикладу, розповідає історію про фрукти та овочі, які намагаються допомогти армії Лускунчика підняти зірку на Різдвяне дерево до півночі та зупинити ворожу армію від руйнування Різдвяного свята. Цей мультфільм лише частково подібний до оригінальної історії. Те саме стосується «Барбі та Лускунчика», де Барбі намагається заспокоїти молодшу сестричку Келі, яка боїться іти на сцену, щоб станцювати балет. Барбі розповідає Келі історію про Клару та бридкого лускунчика, що перетворився у чарівного принца після того, як Клара призналася йому у коханні. Клара виявилася колишньою Льодяниковою принцесою. Ця версія доповнена кліпами, які демонструють балет відомого Большого театру. Ці кліпи чітко демонструють, що режисери та директори мультфільму творили під

впливом версії-балету Чайковського, хоча заголовки і титри та/чи титри у кінці фільму показують, що сценарій базується на історії Гофмана, а також жодного разу не згадано Дюма.

Маємо визнати, що ці всі зміни є типовими рисами медіатрансформації; однак огляд видань «Лускунчика та мишачого короля», які були опубліковані протягом декількох десятиліть показує, що навіть сучасні видання часто містять не оригінальний текст, а скорочену сучасну версію чи переказ казки Гофмана. Якраз таким прикладом є Німеччина, де з 1980-х років було опубліковано більше ніж тридцять видань. Ці видання різняться за форматом та ілюстраціями. Оскільки більшість із них з'являється у форматі книжки-картинки, деякі видання видрукувані типовим форматом дитячої книжки і містять тільки чорно-білі ілюстрації. Окрім формату, різним є спектр художніх стилів в ілюстраціях. Відомими ілюстраторами деяких видань були Роберто Іноценті, Єва Йогана Рубін, Адріан Сегур, Моріс Сендак, Геннадій Спірін та Лізбет Цвергер. У той час як окремі видання демонструють проникливе розуміння казки Гофмана складними ілюстраціями, які вказують на її потенційне значення, детальний аналіз видань та перекладів показує, що тільки дванадцять публікацій базуються на оригінальному тексті. Інші вісімнадцять видань, серед яких є публікації 2008 та 2009 років, демонструють значні варіації. Текст був скорочений, щоб втиснутися у формат ілюстрованої книжки на 32 сторінки, чи стандартний формат для «читачів-початківців»². Згідно з анотацією австрійського видання 2003 року, видавець жалкує, що оригінальна версія «надто довга» (Гофман 2003, n.p.). Французькі видання, такі як «Histoire d'un Casse-Noisette» (1955), з ілюстраціями від Адріана Сегура, як правило, містять наступну інформацію на передній сторінці: історія Гофмана, переказана (чи перекладена) Олександром Дюма. Іншими словами, французькі діти звикли до «прирученої» Дюма версії і, як правило, не знають оригінального тексту. Більш дивним є, нагадаємо, те, що Гофмана високо цінували автори-романтики та читачка буржуазія у Франції протягом XIX століття. Як новатор в царині фантастичних історій, він мав величезний вплив на французьких авторів, таких як Шарль Нодьє та Жорж Санд [Гофмайстер 1990].

До того ж стиль Гофмана був модернізований: коментарі наратора опущені, а ті частини, які натякають на двозначність описаних подій, були переписані для роз'яснення значення, що є завжди інтерпретацією видавця та/чи редактора, оскільки вони боялися, що діти, а можливо, й дорослі можуть відмовитися читати книгу, у якій немає щасливої кінцівки та чітко визначеної інтерпретації. «Лускунчик та мишачий король» згодом перетворюється в захоплюючу Різдвяну історію, наголошуючи на таємничій атмосфері, характерній для такої пори.

Варто зауважити, що вік протагоніста Мері часто приховується, тому що весілля між семирічною дівчинкою та лускунчиком-принцом може викликати підозру щодо ймовірності такої історії. В інших виданнях проміжок часу між пропозицією одружитися та весільною церемонією розширено до декількох років задля досягнення більш переконливого кінця. Щоб піддатись далекосяжному впливу цих скорочень та змін, читач повинен порівняти кінцеві частини різних видань. У деяких з них остання частина завдовжки з 10 сторінок була усунута. Типовим прикладом є старіша німецька версія 1909 року видання, що була перевидана. Коли Мері проінформувала батьків та старших братів-сестер про свої мрії та сни, сім'я назвала її фантазеркою. Ця версія закінчується словами: «Ja, in der lieben frohen Weihnachtszeit traumen die Kinder wunderliche Dinge! Und schone Traume sind auch die Marchen, wie das vom Nufknacker und Mausekonig» («Звичайно, в цей чудовий, щасливий Різдвяний час діти завжди мріють про дивні речі! І казки, такі як «Лускунчик та мишачий король», є чудовими мріями!») [1991 [1909], с. 82; — переклад Б.К.М.]. Не дивно, що навіть найновіші видання, такі як раніше згадана ілюстрована книга «Лускунчик» (2010), більш чи менш переказують історію, що базується на лібрето для балету. Ця фраза на початку — «заснована на історії Е. Т. А. Гофмана» - є доволі оманливою. В результаті ми можемо припустити, що казка Гофмана, очевидно, не втратила інноваційного характеру та цікавого потенціалу, що суперечить загальним педагогічним припущенням про непридатність тексту для дітей аж до сьогодення.

Висновки

Отже, ретельний аналіз різних частин рецепції висвітлює численні процеси (де)канонізації, яких зазнала казка Гофмана впродовж майже двохсот років. З одного боку, існує п'ять причин маргіналізації дитячої літератури Гофмана, а з іншого — відсутність дитячих книг у літературному каноні. Основною причиною вважають низьку якість дитячої літератури, підкреслюючи таким чином незначний вклад Гофмана у розвиток літературних смаків дитини. До того ж, дитяча література вважається другорядним жанром, еквівалентним до «легкої» і популярної літератури. Третьою причиною є знецінення авторів, що пишуть для дітей, через негативні стереотипи. Четверта причина стосується недосконалих знань дорослих критиків про літературні традиції у царині дитячої літератури.

У той час як майже в усій історії літератури згадується про книжки для дітей епохи Просвітництва, твори дитячої літератури Романтизму, за виключенням казок братів Грім, або не були враховані, або відносилися до літератури для дорослих. Ця тенденція головним чином стосується

написаних для дітей казок Е. Т. А. Гофмана, автора, який вимостив шлях для розвитку сучасного фентезі для дітей. Цей аспект призвів до п'ятої причини відсутності репрезентації дитячої літератури в загальному літературному каноні: класифікація високоякісних книжок для дітей як робіт, написаних для дорослих, як у випадку з «Лускунчиком та мишачим королем» Гофмана (1816). Це унеможливує здійснення мультиперспективного читання дитячої літератури. Крім того, певні риси дорослої літератури, такі як відкрита кінцівка, інтертекстуальність, іронія чи комбінація різних жанрів, не розглядали як можливі риси дитячої літератури, хоча вони наявні у багатьох складних дитячих книгах, включно з працями Гофмана.

До того ж змінна класифікація «Лускунчика та мишачого короля» як книжки, придатної для дітей чи цікавої праці для дорослого читача, висвітлює важливість теоретичного підходу поняття «кросрайтинг» для перспективних вивчень у галузі дослідження канону, наголошуючи на понятті інтерференції між дорослою та дитячою літературою загалом [Кноерфлмачер & Myers 1997]. Проникливе прочитання праці Гофмана допоможе наголосити на значущості альтернативного дискурсу в процесі формування канону та його зв'язку з поняттям «кросрайтинг», оскільки Гофман є автором, який писав для дорослих і дітей: він звертався до обох категорій читачів, створюючи численні рівні значення у казках для дітей. Цікавим є те, що такі факти очевидно впливають на поняття рецепції та (де) канонізації автора та його робіт у різних середовищах та у наукових колах. Це означає, що аналіз канонічних процесів варто взяти до уваги при розгляді історії дослідження дитячої літератури. Це, звісно, допоможе читачам, які зацікавлені в історії культури у досягненні кращого розуміння змінного відношення до дитячої літератури та поняття «дитинство».

Література

1. Almond, D. 1998. Skellig. London : Hodder Children's Books.
2. Andersen, H. C. 1995 [1835–1848]. Eventyr, fortalte for born. Copenhagen : Gyldendal.
3. Barrie, J. M. 2008 [1911]. Peter and Wendy. Oxford : Oxford University Press.
4. Beskow, E. 1901. Puttes dventyr i blabarsskogen. Stockholm : Bonnier.
5. Carroll, L. 1982 [1865]. Alice's Adventures in Wonderland. Oxford : Oxford University Press.
6. Daudet, A. 1977 [1868]. Le petit chose. Paris : Gallimard.
7. Dumas, A. 1845. L'his to ire d'un casse-noisette. Paris : Hetzel.
8. Ende, M. 1973. Momo. Stuttgart : Thienemann.
9. Ende, M. 1979. Die Unendliche Geschichte. Stuttgart : Thienemann.

10. Gaiman, N. 2002. *Coraline*. New York : HarperCollins.
11. Gaarder, J. 1991. *Sofles verden*. Oslo : Aschehoug.
12. Grimm, J. & W. Grimm. 1985 [1812–1815]. *Kinder- und Hausmdrchen*. Frankfurt : Deutscher Klassiker-Verlag.
13. Hoffmann, E. T. A. 1909 [1816]. *Nufiknacker und Mausekonig*. 111 O. Bauriedl & E. Kutzer. Wien/Leipzig : Gerlach.
14. Hoffmann, E. T. A. 1955. *Histoire d'un Casse-Noisette. XJn conte d'Hoffmann. Raconte par Alexandre Dumas*. 111 A. Segur. Paris : Flammarion.
15. Hoffmann, E. T. A. 1977. *Nussknacker und Mausekonig*. 111 E. J. Rubin. Berlin : Kinderbuchverlag. Hoffmann, E. T. A. 1984. *Nutcracker*. 111 M. Sendak. New York : Crown Publishers.
16. Hoffmann, E. T. A. 1987. «Nufiknacker und Mausekonig», in : H.-H. Ewers (ed.), *Kinder-Marchen*. Von C. W. Contessa, F. de la Motte Fouque, E. T. A. Hoffmann. Stuttgart : Reclam, 66–144.
17. Hoffmann, E. T. A. 1993. *Nufiknacker und Mausekonig*. 111 U. Mtihlhoff. Hamburg : Dressier. Hoffmann, E. T. A. 1995. *Nufiknacker und Mausekonig*. 111 H. G. Schellenberger. Wurzburg : Arena. Hoffmann, E. T. A. 1996. *Nutcracker*. 111 R. Innocenti. Mankato : Creative Editions.
18. Hoffmann, E. T. A. 1996. *The Nutcracker*. 111 G. Spirin. New York : Stewart, Tabori & Chang. Hoffmann, E. T. A. 2003. *Nussknacker*. 111 L. Zwerger. Salzburg : Neugebauer.
19. Hoffmann, E. T. A. 2010. *The Nutcracker*. Based on the story by E. T. A. Hoffmann. Retold by Ann Marie Anderson. 111 A. Jay. New York : Penguin Group.
20. Hoffmann, E. T. A. 2001 [1819–1822]. *Die Serapionsbriider*. W. Segebrecht (ed.), Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verlag.
21. Hoffmann, E. T. A. 2011. *The Serapion Brethren*. Trans. A. Ewig. San Francisco : Bottom of the Hill Publ.
22. Kastner, E. 1931. *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Siidsee*. Berlin : Williams.
23. Kingsley, C. 1862. *The Water Babies*. London : Macmillan.
24. Lindgren, A. 1954. *Mio min Mio*. Stockholm : Raben & SjOgren.
25. MacDonald, G. 1871. *At the Back of the North Wind*. London : Blackie & Son.
26. Masefield, J. 1927. *The Midnight Folk*. London : Heinemann.
27. Michelet, J. 1971 [1820–22]. *Memorial*, in : P. Viallaneix (ed.), *CEuvres completes*. Vol. 1. Paris : Flammarion.
28. Michelet, J. 1883. *Ma jeunesse*. Paris : Flammarion.
29. Moe, J. 1972 [1851], *IBronnen og i Kjcernet*. Oslo : Aschehoug.
30. Molesworth, M. 1877. *The Cuckoo Clock*. London : Macmillan.
31. Nesbit, E. 1908. *The House of Arden*. London : Fisher Unwin.
32. Norton, M. 1952. *The Borrowers*. Harmondsworth : Penguin.
33. Pogorelsky, A. 1992 [1829]. *Chernaya kuritsa, ili podzemnye zhiteli*. Moscow : Russkaya kniga. Pohl, P. 1985. *Janne min van*. Stockholm : Rab6n & Sjogren.

34. Pullman, P. 1995–2000. *His Dark Materials*. 3 vols. London : Scholastic.
35. Rydberg, V. 1980 [1875]. *Lille Viggs dventyr pa julafton*. Stockholm : Bonniers.
36. Saint-Exupery, A. de. 1988 [1943] *Le petit prince*. Paris : Gallimard.
37. Sand, G. 1990 [1850]. *Histoire du veritable Gribouille*. Paris : Flammarion.
38. Sendak, M. 1981. *Outside Over There*. New York : Harper & Row.
39. Spyri, J. 2002 [1880]. *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. Hamburg : Dressier.
40. Strittmatter, E. 1954. *Tinko*. Berlin : Kinderbuchverlag.
41. Thackeray, W. M. 1964 [1855]. *The Rose and the Ring*. Harmondsworth : Penguin.
42. Topelius, Z. 1847. *Sagor*. Stockholm : Albert Bonnier Forlag.
43. Topelius, Z. 1865–1892. *Lasning for Barn*. Stockholm : Albert Bonnier Forlag.

Films

- Barbie in the Nutcracker. 2001. dir. Hurley, O. Lions Gate.
 Katya and the Nutcracker. 2001. dir. Graham, A. IMC Vision.
 The Nutcracker. 1999. dir. Winfield, J. Disney Studios.
 The Nuttiest Nutcracker. 1999. dir. Harris, H. Sony Pictures.

Secondary Sources

1. Apel, F. 1978. *Die Zaubergarten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmarchens*. Heidelberg : Winter.
2. Alefeld, Y-P. 1996. *Gottliche Kinder : Die Kindheitsideologie in der Romantik*. Paderborn : Schoningh.
3. Baader, M. S. 1996. *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied : Luchterhand.
4. Baur, S. 1790. *Charakteristik der Erziehungsschriftsteller Deutschlands. Ein Handbuch fur Erzieher*. Leipzig : Fleischer.
5. Brunken, O., B. Hurrelmann & K.-U. Pech (eds). 1998. *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850*. Stuttgart/Weimar : Metzler.
6. Clark, Beverly Lyon. 2003. *Kiddie Lit. The Cultural Construction of Children's Literature in America*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
7. Drux, R. 1986. *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Buchner*. Munich : Fink.
8. Eiling, B. 1996. «E.T.A. Hoffmanns Rezeption in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts», in : C. A. Bemd, I. Henderson & W. McConnell (eds), *Romanticism and Beyond : A Festschrift fir John F. Fetzer*. New York : Peter Lang, 133–163.

9. Ewers, H.-H. 1989. *Kindheit als romantische Daseinsform : Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert* : Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. Munich : Fink.
10. Ewers, H.-H. 2001. «Kinderliteratur als Medium der Entdeckung von Kindheit», in : I. Behncken, & J. Zinnecker (eds), *Kinder — Kindheit — Lebensgeschichte. Ein Handbuch*. Seelze-Velber : Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung, 48–62.
11. Fronemann, W. 1927. *Das Erbe Wolfgasts*. Langensalza: Beltz.
12. Gedike, F. 1789. *Einige Gedanken über Schulbücher und Kinderschriften*. Berlin : Unger.
13. Gervinus, G. G. 1842. *Geschichte der poetischen National Literatur der Deutschen*. Vol. 5. Leipzig : Engelmann.
14. Goedeke, K. 1859. *Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung*. Hannover : T. Ehlermann.
15. Gottschall, R. 1875. *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts*. Vol. 3. Fourth edition. Breslau : E. Trewendt.
16. Graebisch, I. 1942. *Geschichte des Jugendbuches*. Zurich : Atlantis.
17. Grenz, D. 1990. «E.T.A. Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene», in : D. Grenz (ed.), *Kinderliteratur — Literatur auch für Erwachsene?* Munich : Fink, 65–74.
18. Heintz, G. 1974. «Mechanik und Phantasie. Zu E. T. A. Hoffmanns Märchen «Nufknacker und Mausekönig», in : *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 7 : 1–15.
19. Hobrecker, K. 1924. *Alte vergessene Kinderbücher*. Berlin : Mauritius.
20. Hoffmeister, G. 1990. *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart : Metzler.
21. Rnoepflmacher, U. C. & M. Myers. 1997. «Cross-Writing and the Reconceptualizing of Children's Literature Studies», in : *Children's Literature* 25 : VII–XVII.
22. Kremer, D. 1993. *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart, Weimar : Metzler.
23. Kummerling-Meibauer, B. 1996. «Identität, Neutralität, Transgression : drei Typen der Geschlechterperspektivierung in der Kinderliteratur», in : G. Lehnert (ed.), *Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 29–45.
24. Kummerling-Meibauer, B. 1999. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Stuttgart, Weimar : Metzler.
25. Kummerling-Meibauer, B. 2003. *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart, Weimar : Metzler.
26. Kummerling-Meibauer, B. 2008. «Images of Childhood in Romantic Children's Literature», in : B. Dieterle, M. Engel & G. Gillespie (eds), *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam : Benjamins, 183–203.
27. Kuznets, L. 1994. *When Toys Come Alive. Narratives of Animation, Metamorphosis and Development*. New Haven, London : Yale University Press.

28. Miller, N. 1975. «E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwel-
leniiberschrei- tung in seinen Marchen», in : H. Amtzen (ed.), *Literaturwissenschaft
und Geschichtsphiloso- phie. Festschrift fir Wilhelm Emmrich*. Berlin : de Gruyter,
357–372.
29. Muller, A. (ed.) 2013. *Adapting Canonical Texts in Children’s Literature*. Lon-
don : Bloomsbury.
30. Natov, R. 2003. *The Poetics of Childhood*. New York : Routledge.
31. Neumann, G. 1997. «Puppe und Automate. Inszenierte Kindheit in E. T. A. Hoff-
manns Sozialisationsmarchen «Nufiknacker und Mausekonig», in : G. Oesterle (ed.),
Jugendein romantisches Konzept? Wurzburg : Konighausen & Neumann, 135–160.
32. Prestel, J. 1933. *Geschichte des deutschen Jugendschrifttums*. Freiburg : Herder.
33. Richter, K. & L. Jahn. 2006. *Bildwelten zu E. T. A. Hoffmanns «Nufiknacker und
Mausekonig»*. Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohengehren.
34. Roquette, O. 1863. *Geschichte der deutschen Literatur, von den dltesten Denkmalern
bis auf die neueste Zeit*. Vol. 2. Stuttgart : Ebner & Seubert.
35. Ruttgers, S. 1914. *Die Dichtung in der Volksschule*. Leipzig : Durr.
36. Scherr, J. 1854. *Allgemeine Geschichte der Literatur*. Berlin : Weidmann.
37. Schikorsky, I. 1995. «Im Labyrinth der Phantasie. Ernst Theodor Hoffmanns Wirklich-
keitsmarchen «Nufiknacker und MausekSnig», in : B. Hurrelmann (ed.), *Klassiker
der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt/M. : Fischer, 520–539.
38. Schmidt, R. 2006. *Wenn mehrere Kunste im Spiel sind: Intermedialitat bei
E. T. A. Hoffmann*. Gottingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
39. Steedman, C. 1995. *Strange Dislocations : Childhood and the Idea of Human Inte-
riority, 1780–1930*. London : Virago Press.
40. Steinlein, R. 1999. «Kindheit als Diskurs des Fremden : Die Entdeckung der kindlichen
Innenwelt bei Goethe, Moritz und E-T. A. Hoffmann», in : A. Honold & M. Koppen
(eds), *Die andere Stimme Das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift fur
Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag*. Cologne, Weimar, Vienna : BOhlau, 277–297.
41. Vitt-Maucher, G. 1989. *E. T. A. Hoffmanns Marchenschaffen. Kaleidoskop der Ver-
fremdung in seinen sieben Marchen*. Chapel Hill, London : University of North
Carolina Press.
42. von Eichendorff, J. 1970 [1857]. *Geschichte derpoetischen Literatur Deutschlands*,
in : W. Mauser (ed.), *Samtliche Werke*. Vol. 9. Regensburg : Habel.
43. Wild, R. (ed.) 2008. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Third
edition. Stuttgart, Weimar : Metzler.
44. Wolgast, H. 1896. *Das Elend unserer Jugendliteratur*. Hamburg : Selbstverlag.

**(DE)CANONISATION PROCESSES.
E. T. A. HOFFMANN'S «THE NUTCRACKER AND THE MOUSE KING»
AND THE INTERFACES BETWEEN CHILDREN'S
AND ADULT LITERATURE**

The history of canonisation processes in children's literature in general and the development of a canonical theory of children's literature in particular are new areas of research in need of further exploration. In this article it is given a short overview on the canon processes in German children's literature from the Enlightenment until the present and variegated reception of E. T. A. Hoffmann's Romantic fairytale «Nufiknacker und Mausekonig» («The Nutcracker and the Mouse King», 1816).

Initially it was conceived as a literary work for a child audience, then, this fairy tale — against the author's intention — was consigned as literature for adults. This attitude led to a shift in the appraisal of «The Nutcracker and the Mouse King» which culminated in its de-canonisation, thus denying its character as suitable reading matter for children. It will be shown in this lecture how this discussion influenced the assessment of Hoffmann's fairy tale over the course of two hundred years and how diverse adaptations, ranging from picturebook versions and ballet scenarios up to animated films, largely contributed to a re-consideration of this work as part of the children's literature canon.

In this fairy tale Hoffmann tried to reveal the interior world of a «lively imaginative» child. The fairy tale consists of a frame story and three inner stories. The frame story starts on Christmas Eve and is located in the apartment of a bourgeois German family at the beginning of the nineteenth century. The children's world of play is described in detail, as well as their family life and their parents' educational structures. The representation of daily life is arranged according to the laws of modern psychological realism which exclude the magical. Hoffmann created an image of childhood that radically contrasted with the pre-Romantic utopias of childhood. The crucial novelty of Hoffmann's literary discourse consists in taking the child's perception and imagination seriously, thus denying the interpretation of abnormal behaviour in the sense of Enlightened middle-class rationality. In this fairy tale a new literary poetics of the strange and uncanny is developed in connection to the hardly known dimension of the child's imagination. Hoffmann's concept of an ideal childhood is revealed. It is not bound to any biologically determined stage of life, but can be preserved as an infinite possibility in the mind.

Hoffmann hints at the proximity of childhood and poetry, a topic prevalent in Romantic thought. The author goes on to draft an aesthetic programme that emphasises the advancement of literary competence by means of ambitious children's literature. At the same time he stresses that his fairy tale consists of multiple levels of meanings, thus addressing children and adults alike.

Hoffmann's fruitless attempts to highlight the innovative traits of «The Nutcracker and the Mouse King» led to a divergence in the reception of this fairy tale. While it was only published in editions for an adult readership in Germany until the middle of the twentieth century, «The Nutcracker and the Mouse King» had a resounding impact on the creation of modern fantasy for children in a number of other European countries. It is curious that Hoffmann's fairy tale has been de-canonised as children's literature in Germany, whereas it has been considered a seminal contribution to international children's literature in other countries.

An insightful reading of Hoffmann's work will help to emphasise the significance of competing discourse in the process of canon formation and its connection to crosswriting, since Hoffmann is both an author for adults and for children, and he addresses children and adults alike by creating multiple levels of meaning in his fairy tales for children. What makes these facts so interesting, however, is that they obviously influence the reception and (de)canonisation of an author and his/her works in different media and in the academic world. This means that analysis of canonical processes must be taken into account when considering the history of children's literature research. It will certainly help readers interested in cultural history in achieving a better understanding of changing attitudes towards children's literature and childhood.

Keywords: *children's literature, adult's literature, canon in the German literature.*
