

11. Karahan A. Âşık Ömer / İslam Ansiklopedisi. C.IV.– İstanbul: Türkiye Dinayet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991. – S. 1.
12. Kırımlı Âşık Ömer / Yay. Haz. S. Trupçu // Emel – 1975. – №91. – S. 10–15.
13. Köprülü M. F. / Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. Devirler / İsimler / Eserler / Terimler. C. V. – Dergâh yayımları A.Ş. – S. 411–415.
14. Köprülü F. Türk saz şairleri II: XVII asır saz şairlerinden: Gevheri – Aşık Ömer – Karacaoğlan. – Ankara: Güven Basımevi, 1962. – S. 253–314.
15. Sabri Kız M. Ömer (Âşık) / İstanbul Ansiklopedisi. C.VI. Kültür Bakanlığı ve Tarih vakfının ortak yayınıdır – İstanbul: Ana Basım AŞ, 1994. – S. 194–195.
16. Sakaoğlu S. Aşık Ömer // Türk Dili. Türk Şiiri Özel Sayısı. C. III / Aylık dergisi, sayı 445–450, ocak–haziran, 1989. – S. 138–142.
17. Sakaoğlu S. Türk Saz Şiiri // Türk Dünyası El Kitabı. C. III, Ankara, 1998. – S.369–377.
18. Tekin A. Edebiyatımızda isimler ve terimler. – İstanbul: Ötüken neşriyatı, 1999. – 743 s.
19. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. Devirler / İsimler / Eserler / Terimler. I cilt Dergâh yayımları A.Ş. – 486 s.
20. Türkler / Editörler Hasan Celal Güzel, Prof. Dr. Kemal Çiçek, Prof. Dr. Salim Koca Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002. – 950 s.
21. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı / Güzel A., Torun A., Ankara: Akçağ, 2003. – 455 s.
22. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı / Oguz O. – Ankara: Grafiker yayıncılık, 2004. – 422 s.

Кириченко С.Н.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ ГАЛЛЮЦИНАТОРНЫХ ОБРАЗОВ В СКАЗОЧНЫХ НОВЕЛЛАХ ГОФМАНА

Проблемы творчества Гофмана, в том числе особенности фантастических тем в его новеллах, отечественное литературоведение рассматривало как своеобразие сказочного жанра, противопоставлявшего несовершенный мир реальности вымышленному, идеальному образу бытия. Характеристика творческого пути писателя, анализ художественного стиля его произведений представлены в трудах В.Г.Белинского,

А.И.Герцена, А.В.Луначарского, Н.Я.Берковского, А.Б.Ботниковой, И.Ф.Бэлзы, И.Миримского, Н. Веселовской и др. Как отдельная проблема, галлюцинаторные образы в творчестве Гофмана не рассматривались. Целью данной статьи является исследование галлюцинаторных образов в сказочных новеллах немецкого писателя, определение их художественного смысла, их связи с психологическими свойствами творческой личности. Объектом исследования стали следующие произведения Гофмана: «Житейские воззрения Кота Мурра», «Золотой горшок», «Песочный человек», «Щелкунчик и мышинный король». Актуальность поставленной проблемы заключается в обращении к малоизученным аспектам творческого наследия немецкого писателя–романтика –галлюцинаторным образам, их связи с психологией и психиатрией. Результаты исследования могут представлять интерес для филологов, психологов; иметь прикладное значение для изучения психологических проблем в практической и научной работе психологов. В методике исследования используется литературоведческий и психологический подход к изучению художественного текста, опирающиеся на некоторые положения «Введения в психоанализ» З.Фрейда («Общая теория неврозов»).

Прежде чем приступить к анализу сказочных новелл Гофмана, рассмотрим особенности творческой личности писателя, его отношение к собственной манере изображения сказочной фантастики, его взгляды на свойства человеческой психики и, в частности, душевной деятельности художника.

Что имел в виду Гофман – художник, когда на автопортрете изобразил себя рисующим на листе бумаги две мужские фигуры (возможно, это автопортреты его автопортрета), обращенные лицом друг к другу, разделённые чертой. Загадочно прищурился, устремив взор поверх рисунка, образ «автопортрета» создаёт слитые воедино два своих автопортрета, по всей вероятности, символизирующих раздвоение личности своего персонажа, являющегося отражением авторского сознания. Реальная жизнь автора Гофмана и романтические устремления к идеальному, преображённые в фантазии, стали источником его художественного творчества.

Его литературные персонажи живут в двоёмии одновременно – в реальности и фантазмах (галлюцинациях), которые они тоже воспринимают как реальность; в этом художественном приёме проявляются особенности писательской манеры Гофмана. Это не фантазии, несбыточные планы, мечты, присущие многим героям реалистической литературы (строит «прожекты» Манилов в «Мёртвых душах» Н.В.Гоголя; совершает героические поступки, лёжа на диване, Обломов из одноимённого романа И.А.Гончарова и т.п.). Это не жанр фантастики, включающий в себя научную фантастику (Ж.Верн, Г.Уэллс и др.), сатирическую фантастику (Салтыков–Щедрин, М.Булгаков и др.) и другие виды; и не сказочная фантастика (Братья Гримм, Андерсен и др.).

Если характеризовать творчество Гофмана в целом, то оно отвечает специфическим особенностям романтического метода, главной из которых является уход от реальности. Разочарованный несовершенством окружающей его жизни, художник создаёт воображаемый поэтический мир, который не исключает элементов фантастики. Воображение писателя является тем инструментом, который участвует в переустройстве художественной действительности в соответствии с его личностными представлениями о гармонии идеального бытия. Вымышленный мир, в котором удовлетворяются эстетические и духовные потребности чело-

века – мир фантазмов – не всегда создаётся в болезненном воображении его персонажей (в «Песочном человеке»), чаще в двоёмии – реальности и галлюцинациях – живут излишне впечатлительные, чувствительные, художественно одарённые натуры. Хотя, по всей вероятности, этиология романтических отстранений художника от неудовлетворяющей его действительности и вызванных душевным расстройством галлюцинаций – одна и та же – стремление осуществить «неисполнившиеся желания» [3, с.41]

Выдуманный, галлюцинаторный образ «исполнившихся желаний» не только по контрасту с реальной жизнью констатирует факт, признаёт несовершенство реальностей, но выполняет роль защитного механизма от разрушения личности большинства гофмановских героев, а значит, произведения Гофмана несут в себе мощный терапевтический потенциал в лечении и предупреждении психических расстройств или в коррекции психологических проблем.

Отношение к Гофману в XIX и XX вв. в России, в Советском союзе менялось, и в этих изменениях расширялся диапазон характеристики его творчества. От светлого сказочника и фантазёра из статей В.Г.Белинского, А.И.Герцена к образу доброго, ясного романтика, но «горького пьяницы и отчаянного курильщика, уводящего читателя в отрицательные мечты», по оценке А.В.Луначарского [2, т.4, с.254; т.8, с.495]; от символа «больных и запёкшихся кровью» мыслей, полубезумных страданий: «Какому небесному Гофману выдумалась ты, проклятая?» (В.В.Маяковский «Флейта – позвоночник») до ярлыков «больная душа», «сумасшедший» [1, с.5].

Самобытен в оценке художественного наследия Гофмана и личности автора в 20–гг. XX в. был А.В.Луначарский, представитель дореволюционной интеллигенции, высокообразованный и эрудированный исследователь мировой культуры (незаслуженно сегодня исключённый из литературоведения). Говоря о существовании двоёмия в художественном пространстве гофмановских произведений, Луначарский делает попытку определить особенности творческой личности Гофмана, способной изображать фантазмы как реальность: «... вы не знаете, как он переходит из мира настоящего в дивный мир мечты, в светлый мир красоты... – померещилось ли ему или на самом деле это картина из действительности, или больная душа Гофмана породила такой мираж?» [т4, с.255], или это авторская воля художника, сознательно отправляющего своих героев в мир галлюцинаций, или, исходя из предположений некоторых биографов писателя, произведения создавались в состоянии алкогольного опьянения. Насчёт последнего существуют свидетельства многих известных людей, причастных к искусству (С.Есенин, В. Высоцкий и др.), что подлинные эстетические и интеллектуальные ценности создаются в процессе творческого вдохновения.

Можно ли согласиться с предположением о болезненном состоянии автора, вызванного душевным расстройством? То, что известно нам из биографии писателя, составляет мнение о нём как о человеке разносторонне одарённом, но не понятом и не принятом официальной культурой Германии XIX в., вынужденном заботиться о пропитании своей семьи, работая государственным чиновником, музыкантом, художником, журналистом. В дневнике Гофмана есть запись, много говорящая о его материальном положении: «Продал старый сюртук, чтобы поест» [1, с.7]. Надпись на надгробном камне гласит, что «он был одинаково замечателен как юрист, как поэт, как музыкант, как живописец» [1, с.6]. Отдаться полностью служению искусству он не мог из-за нужды и лишений; работу в суде он сравнивал с тюрьмой, или образно – со «скалой Прометей», от которой не мог освободиться всю жизнь. Тот факт, что в 1819 г. (за три года до смерти) Гофмана назначили членом правительственной комиссии по расследованию политических преступлений, свидетельствует о доверии власти (хоть огорчительном для писателя) к исполнению им должностных обязанностей. Если говорить о душевном складе его личности, то, доверившись его собственным признаниям о том, что у него «чрезмерно чувствительный характер» и «фантазии, вспыхивающие разрушительным пламенем» [1, с.8], можно сделать вывод, что его психика отличалась излишней ранимостью при столкновении с несправедливостью и могла спровоцировать болезненное расстройство. Подтверждение имеется в высказываниях В.Белинского (русский критик XIX в.): «в нём самом так много детского, младенческого, простодушного, что делает человека уязвимым при встрече с трудностями разного порядка» [1, с. 26]. Ещё один аргумент в пользу здравого рассудка автора – это его собственные рассуждения о разных типах людей, – склонных к сумасшествию и не подверженных душевным расстройствам, которые он вкладывает в уста одного из своих персонажей – Иоганна Крейсlera («Житейские воззрения kota Мурра»). Это происходит в следующем эпизоде: принцесса Гедвига рассказывает Крейслеру о своём неизъяснимом страхе перед сумасшедшими, так как её в детстве напугал сошедший с ума от неразделённой любви художник Леонгард, добрый и кроткий нравом до болезни, в безумии готовый совершить кровавое убийство. Музыкант Крейслер развивает по этому поводу свою теорию: он делит всех людей на просто хороших и истинных людей искусства – музыкантов, поэтов, художников, которые «полюбив, с божественным вдохновением создают дивные творения и никогда не погибают жалкой смертью от чахотки и не сходят с ума» [1, с.165]. «Он был музыкантом и жаждал любви, какая бывает у хороших людей, вследствие чего светлый разум его несколько помутился, но именно потому я и полагаю, что г.Леонград не был истинным музыкантом» [1, с.166].

Почти в точности в теории психоанализа следует за Гофманом учёный-психиатр З.Фрейд, разъясняя причины возникновения фантазий как душевной деятельности у обычного человека и художника. Человек, не получающий удовлетворений в реальной жизни, в фантазиях «допускает дальнейшее существование источников наслаждения», от которых получает удовлетворение честолюбивых, эротических и др. желаний, «расцветающих тем пышнее, чем больше действительность призывает к скромности или терпению» [4, с.376]. Художник, как и обычный человек, тоже может быть «интровертированным, которому недалеко до невроза» [4, с.378]; Желая получить «почести, власть, богатство, славу и любовь женщин» и не имея «средств, чтобы добиться их удовлетворения, переносит весь свой интерес на желанные образы свой фантазии» [4, с.379]. «Истинный художник» (это определение Фрейд, думается, позаимствовал у Гофмана) «умеет

так обработать свои грёзы, что они теряют всё слишком личное и становятся доступными для наслаждения других», тем самым он «даёт другим возможность снова черпать утешение и облегчение из его творчества». По сути дела, по Фрейд, художник является своеобразным психотерапевтом, который «чудодейственным» словом воздействует на людей: «Слова вызывают аффекты и являются общепризнанным средством воздействия людей друг на друга» [4, с.9].

Неся в себе талант избранничества, одарённость «истинного» художника, или, может быть, надеясь в будущем на славу великих, или черпая моральную поддержку у своего кумира, – Гофман к своему имени присоединяет часть имени Моцарта – Амадей и зовётся Эрнст Теодор Амадей Гофман.

На основании всего сказанного приходим к выводу, что Гофман – писатель обладал своеобразной манерой художественного вымысла – фантазией, находясь в трезвом рассудке без каких – либо психических отклонений. В фантазиях живут его персонажи, одарённые люди, не удовлетворённые реальностью, они могут попеременно существовать в действительной жизни и галлюцинациях, в которых получают исполнение желаний, и тоже находясь в здравом уме.

Неоднократно в своих произведениях писатель развивает тему особенностей возникновения фантазий и фантазмов и потребностей в них у обыкновенных людей и у художников. Если у вторых «вырастают крылья, как у бабочки, и эти пёстрые крылышки позволяют вырваться из самой тесной, самой крепкой тюрьмы и взлететь в бесконечную высь», то первые, «даже вполне порядочные, степенные люди», «поздно вечером накачивали себя шампанским как вполне подходящим газом, чтобы ночью, уподобившись воздушному шару, а заодно воздухоплавателю, подняться ввысь» [1, с.166].

«Люди жаждут чудес...» [1, с.181] – смысл гофмановского изречения, претендующего на право быть афоризмом, через десятилетия повторит в своих трудах Фрейд: «Массы требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным ...» [3, с.41], и причину этого явления учёный видит в стремлении человека к осуществлению своих «неисполнившихся желаний». «Сбросить с себя бремя пошлой жизни», чтобы в человеке «зародилась живая и пламенная вера в чудеса природы и в его собственное существование среди этих чудес» [1, с.444], – было творческим кредо писателя-романтика, и эту мысль он повторяет почти во всех своих произведениях.

В счастливом финале сказки «Щелкунчик и мышиный король» жених Мари, который виделся ей в галлюцинациях в образе Щелкунчика, подарив ей «целую кучу чудесных игрушек», «вкусный марципан», «сахарных кукол», «увозит её в золотой карете, запряжённой серебряными лошадьми», а автор заключает: «...если только у тебя есть глаза, ты всюду увидишь сверкающие цукатные рощи, прозрачные марципановые замки – словом, всякие чудеса и диковинки» [1, с.520]. Автор убеждает читателей на примере своих персонажей, насколько лёгок переход из реальности в фантазмы, где можно насладиться чудесами, верить в них и обладать талантом художественного видения. В финале новеллы «Золотой горшок» студент Ансельм, тоже сумевший сбросить «бремя обыденной жизни», блаженно и радостно живёт в своём имении Атлантиде с женой Серпентиной, превратив галлюцинации в реальность, вызывая зависть у самого автора, которому, в отличие от своего персонажа, приходится довольствоваться «жалким убожеством скудной жизни». И тут же противоречит самому себе, устами своего героя, живущего в двоёмии архивариуса Линдгорста, или князя духов Саламандра, Гофман утверждает, что творчество для художника – это та же Атлантида, его поэтическая собственность, где он является полноправным жителем.

Исходя из собственной теории о делении людей на обыкновенных или просто хороших, или просто музыкантов и плохих музыкантов, с одной стороны, а с другой – истинных артистов, художников, музыкантов, Гофман в сказочных новеллах изображает персонажей по тому же принципу, полагая, что в счастливых галлюцинациях могут жить только одарённые люди. Художник Леонгард относился к первой категории людей, которые легко влюбляются, превозносят до небес («О господи! О небо! О звёзды») образ возлюбленной, и их блаженство «сжимается до размеров обручального кольца». Не получив желаемого, они сходят с ума, получив – становятся счастливыми. Вероника из «Золотого горшка», не заполучив любимого Ансельма в мужья (даже пользовалась ворожкой колдуньи), вышла замуж за регистратора Геербранда и была счастлива, так как предметом её блаженства были серёжки и цветастая шаль. В фантазиях «она была госпожой надворной советницей, жила в прекрасной квартире», «шляпка новейшего фасона, новая турецкая шаль шли к ней превосходно», франты восхищаются ей: «Что это за божественная женщина, и как удивительно к ней идёт этот маленький чепчик!» Муж, придя с работы, заводя золотые часы и целуя молодую жену – «как поживаешь, милая жёнушка, знаешь, что у меня для тебя есть, – вынимает их кармана пару великолепных новейшего фасона серёжек».

Клара из «Песочного человека», девушка трезвомыслящая, трудолюбивая, нежно любящая Натаниэля, не смогла спасти его от безумия и гибели, спустя несколько лет рисуется автором «сидевшей перед красивым загородным домом, рука об руку с приветливым мужем, а подле них играли двое резвых мальчуганов».

Натаниэль, не будучи истинным талантом, тоже относится автором к первому типу людей. Запуганный в детстве страшными рассказами взрослых, не понятый практичной Klarой, не умеющий жить в двоёмии и уйти в страну блаженства, постоянно живёт в страхе и галлюцинациях ужасов, которые сводят его с ума: Песочный человек, забирающий глаза у детей, отвратительной внешности Коппелиус, преследующий всю жизнь героя, механическая кукла с ледяными губами при поцелуе и т.п. Принц Игнатий из «Житейских воззрений кота Мурра», полоумный от рождения, искренний и простодушный, как ребёнок, любящий играть в разноцветные чашки, не совсем безобиден: играя в войну, он расстреливает маленькую птичку, заканчивая казнь перочинным ножиком.

В безумии краткие и добрые Леонгард и Натаниэль тоже способны совершить убийство. Персонажи,

относящиеся ко второму типу – истинных художников, неудовлетворённые реальностью, как правило, с детских лет, легко уходят в мир галлюцинаций, в страну «неисполнившихся желаний». Музыкант Иоганн Крейслер, в судьбу которого автор вложил много автобиографического (любимую девушку Гофмана, выданную замуж за богатого, звали тоже Юлией; у писателя был кот Мурр, который любил спать в ящике письменного стола на рукописях хозяина, и многое другое), испытавший в детстве сиротство, отчуждение родителей, чёрствое жёсткое воспитание дяди, наделён чувствительностью и воображением, так что его странности называют сумасшествием. «Мороз подирает по коже, когда видишь, как родители в холодном неразумии отстраняются от детей своих, определяя их в то или иное воспитательное заведение, где бедняжек перекраивают по одной мерке и причёсывают под одну гребёнку, не сообразуясь с их индивидуальностью, которая только родителям может раскрыться с совершенной полнотой» [1, с.115]. С ужасом воспоминания дядюшкино воспитание – ярость и затрещины, когда однажды он в его отсутствие лёг на его постель под пологом, чтобы пробудить в себе вдохновение и сочинить оперу (пример, вычитанный в «Исповеди Руссо»). В уста Крейслера автор вкладывает свои рассуждения о формировании психики человека в раннем детстве, когда впечатления, «как зародыши, пускают ростки по мере того, как развиваются духовные способности, всякая скорбь, всякая радость тех предрассветных часов продолжают жить в нас» [1, с.109]. Наполненный тягостными воспоминаниями о тяжелом детстве, Крейслер перемещает своё сознание в сказочное царство Зигхартсвейлер, где князь Ириной сохранил любовь к наукам и искусствам, «превратив жизнь в сладкий сон, в котором пребывали он сам и его свита, а так же всё население» [1, с.67]. Именно здесь, будучи сам романтической внешности – «лет за тридцать», «одет в чёрное платье, сшитое по последней моде», «жилет расстегнут, галстук развязался», «в спутанных черных волосах застряло множество еловых игл», «одухотворённый, сверкающий взор больших темных глаз» – он встречает прекрасную Юлию, которая умеет слушать божественную музыку, «лакомиться чудесными звуками его гитары», «её голос, как серебряный колокольчик», выражал «страстную муку любви», «восторг сладостных грёз, надежд желаний», «живительной росой падал в благоуханные венчики цветов, в грудь внимающих ему соловьёв». Идеальное царство на поверку оказалось бутафорным и принесло разочарования Крейслеру, как и действительно: романтическая Юлия, жалеющая слабоумного принца Игнация, как ребёнка, играющая с ним с материнской терпеливостью в куклки и чашки (несмотря на то, что на столе у него лежала очередная птичка с разрубленной грудью, и он не слышал увещаний девушки), была выдана за него замуж.

Новелла «Золотой горшок» начинается с описания злключения студента Ансельма – неудачливый во всём молодой человек спешил на праздник Вознесения насладиться кофе, пивом, музыкой и созерцанием нарядных девушек – и наступил в корзину с яблоками и пирожками рыночной торговки, у которой пришлось оставить всё содержимое кошелька. Неловкий, «чучело гороховое», «в костюме, далёком от всякой моды», чуть не плачущий от очередной неприятности: «А ведь это верно, что я родился на свет для всевозможных испытаний и бедствий», у которого «бутерброды всегда падают на землю намазанной стороной», «на новый сюртук сейчас ставится жирное пятно, или не к месту вбитый гвоздь разрывает его», «который не раз спотыкался на гладком полу и постыдно шлёпался», шляпа всегда «слетала чёрт знает куда, когда он кланялся какой-нибудь даме или господину», который ни разу не мог прийти вовремя в университет или в другое место, на голову именно ему сверху выливался умывальный таз, на приёме у советника он потерял, кланяясь, парик и упал на стол, разбивая чашки и тарелки. Гофман более чем на трёх страницах перечисляет несчастья Ансельма, чтобы подчеркнуть его расположенность к фантазмам.

Галлюцинации появляются в том момент, когда сначала «его досада выразилась громко», а потом его мечты о знакомстве с «разряженными, прекрасными девушками» вылились в монолог вслух. «Раздался какой-то шепот и лепет, и цветы как будто зазвенели, точно хрустальные колокольчики» [1, с.400], «и вот-вот он сам не знал, как этот шелест, и шёпот, и звон превратились в тихие, едва слышимые слова». В кусте бузины, под которым он сидел на берегу реки, мелькнули три змейки, блестящие зелёным золотом, «два чудесных тёмно-голубых глаза смотрели на него с невыразимым влечением», он испытывал «неведомые доселе чувства высочайшего блаженства», «полный горячего желания», «завучали в грациозных аккордах хрустальные колокольчики, а искрящиеся изумруды посыпались на него»; потом заговорили вечерний ветерок, солнечные лучи – и все они говорили о любви. Со стороны это выглядело как безумие: «А господин-то, должно быть, не в своём уме! Вы слишком засмотрелись в стаканчик», – так как студент обнимал бузиновое дерево, тряс его и кричал: «... взгляните ещё на меня прелестные синие глазки» [1, с.402]. Регистратор Геербранд, человек прозаический, объяснял причину возникновения этих явлений телесным пищеварением после обеда и кофе. Конректор Паульман, дочь которого Вероника мечтала выйти замуж за Ансельма, тоже человек трезвомыслящий, считал, что грезить с открытыми глазами – это проявление неких фантазмов, которые беспокоят и мучат и происходят от телесной болезни, «и против неё весьма помогают пивки, которые должно ставить, с позволения сказать, к заду, как доказано одним умершим учёным» [1, с.405]. В оправдание грезящего наяву Ансельма произносятся слова того же Паульмана, который, как мы понимаем, выражает авторское мнение: «... вы всегда имели склонность к поэзии, а с этим легко впасть в фантастическое и романическое» [1, с.405]. Царство блаженства и желаний, существующее в фантазмах поэтического Ансельма, – Атлантида, где он поселяется с возлюбленной Серпентиной, идеальная страна радости и любви, цветочных ароматов и ласковых звуков арфы, где гиацинты, тюльпаны и розы, ручки и фонтаны, птицы и насекомые ликующим хором поют ему о любви: «Мы ведь твоё собственное желание!» [1, с.466]

В одном из лирических отступлений, где автор, отвлекшись от сюжета, беседует с читателем по поводу необычного поведения Ансельма, мы находим ответы о причинах возникновения фантазмов, их характере и свойствах, их связи с реальностью. В состоянии, когда «часы, дни и даже целые недели дела и занятия возбуждают мучительное неудовольствие», когда «важное и значительное начинает казаться пошлым и ни-

чтожным», «не знаешь сам, что делать и куда обратиться» (т.е. в момент длительного недовольства собой и своей жизнью), – «благоухающая грёза всюду носится за тобою в прозрачных, расплывающихся образах», «дразнит нас волшебными превращениями», в этом «волшебном царстве, полном удивительных чудес», мы испытываем «величайшее блаженство и величайших ужас» (Ансельму тоже были присущи галлюцинации ужасов, связанных с торговкой–колдуньей). В этом царстве можно узнать «давно знакомые лица и образы, окружающие тебя в обыкновенной повседневной жизни» т.к. «это чудесное царство гораздо ближе к тебе, чем ты думаешь» [1, с.414].

Сюжет сказки «Щелкунчик и Мышиный король» построен на исполнении детских желаний и не совсем детских, а и желаний Ансельма из «Золотого горшка», Натаниэля из «Песочного человека», Иаганна Крейслера из «Житейский воззрений кота Мурра», и того самого благосклонного читателя, с которым любит беседовать автор (каким являемся и мы сегодня), у которого вдруг уходит почва из-под ног, мир кажется ему враждебным, и неудачи преследуют одна за другой, замыкая личность в страданиях и одиночестве. Царство исполненных желаний – это защищённый мир детства, оберегаемый родителями, праздничный, наполненный подарками, сладостями, чудесными приключениями. Мир, в котором личность может проявлять все свои прекрасные качества: доброту, смелость, находчивость, изобретательность, любовь, верность и т.п. и быть вознаграждённой за проявление этих свойств. «Щелкунчик» тоже относится к жанру сказочных новелл, где соединяются действительное и фантастическое, герои действуют поочерёдно в двух параллельных мирах – обыденном и галлюцинаторном, существующем как реальный, и переход в него изображается автором как естественный процесс, как продолжение реальных событий. Маша, укладывая игрушки спать, услышала сначала шушуканье, перешептывание, шуршание, потом хрипкое пение часов: «Тик и так! Не хрипите громко так!», потом вместо совы на часах она увидела своего крестного Дроссельмейра в жёлтом сюртуке, затем множество мышей и семиголового мышиного короля. Это были галлюцинации ужасов – «кровь застыла у неё в жилах», «от ужасов колотилось сердце, что она боялась, как бы оно тут же не выпрыгнуло из груди – ведь она тогда бы умерла».

Фриц и Мари, брат и сестра, обыкновенные дети, живущие в обыкновенной семье, которые, как и все мальчики и девочки, ждут рождественских сюрпризов. Несколькими штрихами автор подчёркивает строгие семейные правила в их доме. Например, хорошие игрушки родители заботливо убирали подальше от детей. (Ах, какое красивое, какое милое, милое платьице! И мне позволят, наверное, позволят, в самом деле, позволят его надеть!). Кукла Щелкунчик, несмотря на неправильные пропорции тела, понравилась Мари: «замечательный человечек», «вёл себя тихо и скромно», «одет со вкусом», «глаза смотрели приветливо и доброжелательно», «добродушием светилось его лицо», но практичные родители подарили нарядного симпатичного человека для разгрызания орехов, и дети, кроме Мари, которая, жалея Щелкунчика, выбирала самые маленькие орехи, заставили так потрудиться игрушку, что у него сломалась челюсть и выпали три зуба. То, как Мари жалела и лечила Щелкунчика, вызывало громкий смех у окружающих, а её рассказы о битве Щелкунчика с мышиным королём были названы матерью «бредом, порождённым горячкой», а отец «обозвал её лгуньей» [1, с.518]. Отец сказал очень строго: «Послушай Мари, оставь раз и навсегда выдумки и глупые шутки! И если ещё раз ты скажешь, что уродец Щелкунчик – племянник твоего крестного, я выброшу за окно не только Щелкунчика, но и все остальных кукол, не исключая и мамзель Клерхен» [1, с.519]. Клерхен, старая, плохо сохранившаяся кукла, была особенно дорога девочке, в её галлюцинациях она выполняла роль желаемой матери, доброй, чуткой, всё понимающей и готовой всегда прийти на помощь. С ней чаще всего беседовала, советовалась Мари. В «кукольное царство» (так называется одна из глав новеллы) Мари ведёт Щелкунчик через старый платяной шкаф, обычно запертый на замок, сквозь рукав отцовской дорожной лисьей шубы, откуда спустилась к ним «изысканная лесенка кедрового дерева» [1, с.519] (именно отцовской шубы, т.к. чувства и привязанность детей к родителям очень сильны). Кукольное царство – мир детских желаний: всевозможных сладостей, фруктов, цветов, птиц, рыб, животных, всяких хороших вещей, игрушек и т.п. «Леденцовый луг искрился, словно блестящими драгоценными камнями»; ворота из миндаля в сахаре и изюме, белая подушка из пастилы, апельсиновый ручей, село Пряничное, город Конфетенхаузен из конфет и шоколада, цукатная роща, в центре города огромный глазированный сладкий пирог, фонтан из лимонада, бассейн из сбитых сливок. Кругом роскошные букеты цветов их фиалок, нарциссов, тюльпанов, левкоев; в розово-алых водах озера плавали серебристо-белые лебеди с золотыми ленточками на шее; бриллиантовые рыбки ныряли и кувыркались в розовых волнах; золоточешуйчатые дельфины, впряжённые в раковину, сиявшую яркими, как солнце, драгоценными камнями [1, с.512]. Тихо звучала «очень приятная, нежная музыка» [1, с.515]. В интерьере дворца, где жили сёстры Щелкунчика, автор тщательно выписывает разного рода вещи, вызывающие восхищение Мари: «горшочки и мисочки из тончайшего японского фарфора; ложки, ножи, вилки из золота и серебра», «хорошенькие стульчики, комодики, секретеры, изготовленные из кедра и бразильского дерева с инкрустированными золотыми цветами»; «стены замка из переливающегося всеми цветами радуги хрусталя» [1, с.516]. И, конечно, изображаются удивительно трогательные, нежные, искренние отношения Щелкунчика и его сестёр–принцесс к Мари, которые оценили её красоту и добродетели: «благородная бесценная спасительница», «несравненная», «милая подруга» и т.п.

Мари жила этим воображаемым миром наяву, несмотря на насмешки близких, «волшебные образы сказочной страны не оставляли её. Она слышала нежный шелест, ласковые чарующие звуки; она видела всё снова, как только начинала об этом думать, и вместо того, чтобы играть, как бывало раньше, могла часами сидеть тихо и смиренно, уходя в себя» [1, с.519]. Иногда она вслух разговаривала со своими образами.

Автор награждает ребёнка, недостаточно понятого в серьёзном мире взрослых, не большим, а художе-

ственным воображением, хотя она, по теории Гофмана, относится к разряду просто хороших людей, не художников. Это потому, что писатель считал, что каждый человек в детстве обладает талантом художника, умением видеть и творить чудеса, и тот, кто в какой-то степени умеет оставаться ребёнком в мире детства, способен быть одарённым. Мало того, галлюцинаторные образы Мари плавно переходят в реальность, так что начинаешь верить, что с Мари это действительно происходило. Её знакомят с учтивым молодым человеком, правда, маленьким, но очень складным, благовоспитанным и приятным; «подарив ей кучу чудесных игрушек, вкусный марципан, сахарных куколок», он делает ей предложение: «Разделите со мной корону и трон, будем царствовать вместе в Марципановом замке» [1, с.512]. Мари подняла юношу с колен и тихо сказала: «Милый господин Дроссельмейер! Вы кроткий, добросовестный человек, да к тому же ещё царствуете в прекрасной стране, населённой прелестным весёлым народцем, – ну разве могу я не согласиться, чтобы вы стали моим женихом!» (не это ли желание любой девушки, устроить свое счастливое будущее?)

Итак, можно сделать следующие выводы: перед нами Гофман – писатель, наделённый талантом и мастерством художника, наблюдательностью (пусть не профессиональной) исследователя – психолога, самобытной одарённостью психиатра, проложивший дорогу ирреальному изображению действительности Гоголю, Пушкину, Достоевскому, Булгакову, Э.По, Кафке и к научным открытиям З.Фрейда. Созданные им галлюцинаторные образы – зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные и др. в фантазмах его персонажей делятся на ужасы и блаженства, вызванные, с одной стороны, страхами, одиночеством, неудачами, неудовлетворённостью окружающим миром и собственной жизнью; с другой стороны – несбывшимися желаниями, исполнение которых для них, пусть в галлюцинациях, являются источником наслаждения, радости, счастья, т.е. полной удовлетворённости собой и внешним миром. По рассуждениям Гофмана, которыми изобилуют его произведения, предрасположенность к фантазмам закладывается в детстве, от детских впечатлений, чаще всего негативных. Художественный смысл галлюцинаторных образов заключается в следующем: писатель, будучи сам не удовлетворённым реальностью, создаёт в галлюцинациях своих персонажей, тоже не довольных действительностью, «страну исполненных желаний», приносящих им удовольствие и наслаждение, в которых нуждаются не только дети, но люди тонкого душевного склада, подверженные неврозам, душевным расстройством. Произведения немецкого романтика Гофмана относятся, по словам З.Фрейда, к тем видам искусства, которые являются для читателя не только источником эстетического наслаждения, но и средством утешения и облегчения нравственных страданий, и могут быть использованы в библиотерапии.

Источники и литература

1. Гофман Э.–Т.–А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1967. – 773с.
2. Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 т. – М.: Худож. лит., 1964.
3. Фрейд З. «Я и Она». кн.1. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 428с.
4. Фрейд З. Введение в психоанализ. – Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2005. – 479с.

Клименко Н.А.

ПРОБЛЕМЫ ФЕМИНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ О.А. ШАПИР

Постановка проблемы. Феминизм, как явление, вызывает бурные дискуссии и неоднозначные оценки. Женщина, согласно требованиям патриархального общества, прежде всего должна отдать долг роду – стать прекрасной женой и заботливой матерью, а уже после думать о самореализации на трудовом, общественном поприще. Справедливо ли это по отношению к самой женщине? Нужно ли менять эти устоявшиеся стереотипы?

Более ста лет назад эти проблемы были подняты русскими феминистками, отразились они и в творчестве Ольги Шапир – ныне забытой писательницы конца XIX – начала XX века. Заметим, что художественное наследие писательницы не было объективно оценено ни критиками-современниками, считавшими О. Шапир только «певцом любви», ни критиками последующих поколений. Современные исследователи В. Ученова [4], [5] и И. Юкина [12], [13], [14], попытались объективно оценить вклад О. Шапир в решение «женского вопроса», различные грани которого затрагивались писательницей как в художественных, так и публицистических, литературно–критических произведениях. Однако, вне поля их зрения осталась большая часть творчества писательницы. В связи с этим, мы считаем актуальным и своевременным обращение к изучению литературного наследия О.А. Шапир.

Цель нашего исследования – изучение проблем феминизма в художественных, литературно–критических и публицистических произведениях этого автора.

В конце XIX – начале XX вв. борьба за всеобщее признание женского равноправия вступает в новую фазу (в работах современных ученых она маркируется как первая волна феминизма [2], [13] и др.). Во многих публикациях конца XIX – начала XX века, посвященных женскому вопросу, встречаются термины «феминизм», «феминистическое движение», «феминистическая филантропия» [1], [6]. Данной терминологией в своих публицистических статьях пользуется и О. Шапир [9], [10]. Феминизм становится «общепринятым термином на всех языках для обозначения агитации в пользу женщины» [1, с. 77], и, по мнению современницы О. Шапир З. Венгеровой, в Россию он проникает «в виде интересов к конгрессам, к женскому вопросу, устройства исключительно женских обществ, организации женского труда и т.д.» [1, с. 77].

Возникают первые женские союзы и общества, основным направлением деятельности которых стано-