



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Мотив безумия в романтической новеллистике:
Э.Т.А. Гофман, Н.В. Гоголь, Э.А. По**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**
код, направление

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

74,64 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«1+» марта 2023 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Маркова Маркова Т. Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-615-075-6-1
Пыхова Юлия Александровна
Научный руководитель:
доктор филол. наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	3
<u>ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ МОТИВА БЕЗУМИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ</u>	6
<u>1.1 Определение мотива как литературного явления</u>	6
<u>1.2 Мотив безумия в истории литературы: особенности и функции</u>	10
<u>Выводы по главе 1</u>	24
<u>ГЛАВА 2 ТИПОЛОГИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА БЕЗУМИЯ И ИСКУССТВА ТВОРЧЕСТВА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА</u>	28
<u>2.1 Сумасшествие как проявление стремления к идеалу</u>	28
<u>2.2 Сумасшествие как результат столкновения с миром</u>	34
<u>2.3 Сумасшествие как результат художественного кризиса</u>	43
<u>Выводы по главе 2</u>	49
<u>ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА Н.В. ГОГОЛЯ И Э.Т.А. ГОФМАНА</u>	57
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	68
<u>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</u>	73
<u>ПРИЛОЖЕНИЕ 1. БЕЗУМИЕ ЛИЧНОСТИ В ТРАДИЦИИ Н.В. ГОГОЛЯ И Э.Т.А ГОФМАНА</u>	78

ВВЕДЕНИЕ

Безумие как психопатология и безумие в литературе различны по своей природе: в первом случае это болезнь, которую следует классифицировать и излечить (или же, по возможности, минимализировать негативные её проявления), во втором же – это явление, возникающее чаще всего при столкновении личности с определенными условиями жизни; в данном случае сумасшествие несет в себе определенную художественную функцию, определяет судьбу героя, является средством формирования концепции писателя.

Однако в обеих сферах границы в определении душевной болезни, её признаки, весьма размыты, часто безумие вообще определяется как обратная сторона гениальности (или тождественная с ней). Пожалуй, главная черта сумасшествия, помогающая нам узнать его – это несоответствие объективной картины мира и её восприятия героем-безумцем.

Помешанные в литературе встречаются совершенно разные, и отношение к ним также может отличаться: от античного безумца Диониса (сумасшедшего, которому, тем не менее, поклонялись) и наивно-мечтательного Дон Кихота (который у некоторых читателей вызывает восхищение святой верой в нравственность) до обезумевшего от страсти Клода Фролло, вызывающего ужас и отвращение. Безумцы-блаженные, безумцы-отчаявшиеся, безумцы-искатели или теоретики – примеров великое множество.

Особенное место в ряду помешанных героев занимает безумец-романтик. Эдгар Аллан По и Эрнст Теодор Амадей Гофман – яркие представители американского и немецкого романтизма и одновременно новаторы в развитии нескольких жанров в литературе. Эдгар По был подвержен влиянию немецкой литературы, однако, без сомнений, выработал свой собственный путь в развитии авторского стиля и

философского мировосприятия. И хотя он был новатором в развитии готического романа в Америке, именно Гофман принадлежал к передовым писателям романтизма в Европе, где данное литературное течение появилось раньше.

Рассматривая тексты Гофмана, По, Гоголя, мы опираемся на широкий пласт критической и исследовательской литературы, посвященной их творчеству.

В контексте нашего исследования существенное значение имеют следующие труды по творчеству Гофмана: Ботникова А.Б. «Немецкий романтизм: диалог художественных форм» (2005 г.); Карельский А.В. «Э.Т.А. Гофман. Собрание сочинений» (1991 г.); Н. Берковский «Лекции по зарубежной литературе. Гофман» (1971 г.). По творчеству Э. По: Аксаков Н.П. «Психология Эдгара По» (1886 г.), Калошина А.В. «Мотив безумия в художественной философии Эдгара Аллана По» (2016 г.) и др. По творчеству Н.В. Гоголя: Назиров Р.Г. «Фабула о мудрости безумца в русской литературе» (2005 г.), Г.А. Гуковский «Реализм Гоголя» (1859 г.), Белинский В.Г. «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1999 г.) и пр.

Не будучи не исследованными, эти авторы никогда, однако, не рассматривались с точки зрения типологического мотива взаимосвязи безумия и искусства в их новеллистике. Актуальность нашей работы, следовательно, заключается в том, что мы выстраиваем типологию функционирования указанного мотива в творчестве. Мы сравним разные проявления данного мотива у писателей, объясняющие происхождение душевных болезней в своих произведениях и их следствие.

Итак, мы изучаем связь мотивов искусства и безумия в новеллистике Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя.

Цель исследования – рассмотреть явление мотива в литературоведении, проанализировать мотив сумасшествия в различных литературных эпохах и его модификацию; выявить типовые черты безумцев у Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя и связь сумасшествия

героев и искусства в новеллах писателей; раскрыть особенности выражения данного мотива и новаторство в его развитии.

Задачи исследования заключаются:

1. В изучении понятия «мотив» в представлении учёных-литературоведов.
2. В анализе модификаций мотива безумия в романтической и доромантической литературе.
3. В разработке типологии безумцев в новеллистике Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя.
4. В сравнительном анализе новеллистики указанных писателей на уровне отображённых в них мотивов безумия и искусства.

В качестве методологической основы исследования использован мотивный анализ с опорой на труды А.Н. Веселовского, И.В. Силантьева, М. Фуко, Н.Г. Федосеенко и др. Материалом для исследования послужили новеллы «Песочный человек», «Житейские воззрения кота Мурра», «Кавалер Глюк» и пр. Э.Т.А. Гофмана; новеллы «Падение дома Ашероу», «Морелла», «Береника», «Черный кот», «Овальный портрет», «Сердце-обличитель», «Бес противоречий» Э. По, новеллы «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос» и «Невский проспект» Н.В. Гоголя.

Объект исследования: различные типы взаимосвязи мотивов безумия и творчества в новеллистике писателей-романтиков. Предмет – формы художественной реализации связи мотивов безумия и творчества в рассказах Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя.

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ МОТИВА БЕЗУМИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Определение мотива как литературного явления

Для начала рассмотрим такое понятие в литературоведении, как «мотив», подходы к его изучению, его особенности и функции в тексте.

«Мотив» – термин изначально музыковедческий, получивший широкое распространение в других областях гуманитарного знания. Вне музыкальной сферы он используется в значении причины, основы действия (в таком значении часто используется в общей психологии) или же как эстетическая категория [39]. Благодаря А. Риглю (австрийскому историку и искусствоведу XIX века), который ввёл термин «эстетический мотив», стал возможен переход термина из «родной» ему сферы употребления в более широкую гуманитарную, а позже – в литературную. Таким образом, в понятии мотива стало возможно соединение идеологии, психологических черт и эстетики.

Манхейм Карл, развивший концепцию А. Ригля, ввёл понятие «основополагающий мотив»: «это понятие, которое выражает идею, что разные подходы к миру в конечном счете ответственны за разные способы мышления». Основополагающий мотив в его понимании – это динамическая категория, развивающаяся в контексте социальных процессов [44].

Имеет смысл обозначить несколько подходов к исследованию данного явления как литературоведческой категории, опираясь на исследования И.В. Силантьева. Эти подходы он формирует на принципе хронологии и философско-методологической позиции:

1) семантический подход: мотив рассматривается как неразложимый и семантически целостный элемент (представители – А.Н. Веселовский, А.Л. Бём и др.) [8];

2) морфологический: критериями разложимости мотива являются логические отношения (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо);

- 3) дихотомический: различает две взаимосвязанные стороны мотива – инвариантную и вариантную (А.Л. Бём, А.И. Белецкий и др.);
- 4) тематический: определяет мотив через категорию темы (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский);
- 5) интертекстуальный: связан с вышеупомянутым подходом и изучает явление мотива в «диалоге» с другими текстами (Б.М. Гаспаров и др.) [39], [40].

Отдельно следует изучить концепцию мотива А.Н. Веселовского, которая стала одной из основополагающих в литературоведении в России. Историк литературы определяет мотив как простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные запросы бытового наблюдения и первобытного ума: «Мотив – это формула, отвечающая на вопросы, которые природа ставит человеку, или закрепляющая особенно важные впечатления» [8]. Мотивы могут заимствоваться или зарождаться самостоятельно у отдельных народов.

При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты [10].

Ученый считал, что простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу – и старается избавиться от неё, задавая смертельно опасную задачу. Каждая часть формулы способна измениться или дополниться, особенно часть b ; задач может быть две, три (архетипически важное число, которое может проявляться даже на структурном уровне) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько (вспомним былины об Илье Муромце). Так мотив вырастал в сюжет.

Чем сложнее комбинации мотивов, чем они нелогичнее, тем вероятнее их заимствование. Формулы из элементов-мотивов, которые повторяются чаще других и обретают популярность, постепенно входят в историю. Однако, исходя из этого, нельзя утверждать, что весь процесс

литературного творчества сводится к воспроизведению одних лишь старых мотивов и сюжетов [8].

Мотив у А.Н. Веселовского рассматривается в ракурсе исторической поэтики. Можно выделить следующие основные положения концепции историка, востребованные в современном литературоведении:

1. Семантическая, а не морфологическая целостность М, его повышенная значимость, связанная с его образностью, которая является своеобразным ответом на вопросы первобытного человека об устройстве мира, семьи, души и т.п. Этот момент послужил толчком для развития как «прагматического подхода», представленного в работах В.И. Тюпы, Ю.В. Шатина, И.В. Силантьева и др., так и для разработки проблемы «лирического» мотива.

2. А.Н. Веселовский рассматривает мотив не внутритекстуально, а интертекстуально. Мотивы представляют собой «костяк», который скрыт за подробностями, отличающими один вариант мотива от другого в разных текстах. С этим связано развитие интертекстуального подхода к мотиву, который активно разрабатывается в трудах Б.М. Гаспарова. Во многом с этим положением связаны современные дихотомические теории повествовательного мотива – вопрос об инвариантном мотиве-схеме или мотивеме и его вариантных конкретных реализациях [10], [45].

Концепция А.Н. Веселовского и его определение термина стало опорной точкой для дальнейшей разносторонней разработки понятия.

Таким образом, можно утверждать, что учёный рассматривал мотив как структурную (неделимую) единицу текста, использующуюся в совокупности с другими при создании литературного произведения и перерастающими в виде набора структурных элементов в сюжет.

Тамарченко Н.Д. же утверждает, что мотив – это любой элемент сюжета или фабулы, взятый в аспекте повторяемости, типичности, т.е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для

творчества данного писателя и даже отдельного произведения. Он определяется положением сюжета (фабулы) между текстом и темой. Ученый выделяет виды мотива в зависимости от рода произведения: лирические (например, мотив мгновения – мгновенное озарение и новое видение мира), драматические (вражда, подмена, обман, узнавание или разоблачение) и эпические мотивы (поединок, месть и убийство, а также преступление и наказание) [41].

И.В. Силантьев дает схожее определение, но добавляет, что данный повторяющийся элемент может иметь характер не только литературного, но и фольклорного повествования. Его концепция основывается на способности мотива «выражать целостную тему, понятую как смысловой итог, или резюме смыслового развития фабулы». Иначе говоря, речь идет уже о семантическом подходе не в масштабах «эстетического языка эпохи», а в масштабах конкретного художественного произведения. Дополнительным критерием выступает обобщенность, широкий «подтекст» формулы [40].

Мотивы очень хорошо видны в низшей мифологии и сказке. Но в более поздних жанрах литературы усложняется фабульная структура и сюжет, что приводит и к более сложному вычленению отдельного мотива. Чтобы безошибочно определять тот или иной мотив, стоит затронуть такой аспект в изучении данного явления, как способ выражения мотива в тексте.

Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в самых разных формах. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, т.е. показанным в нем неполно (этим обуславливается возможность выделить в одном тексте несколько мотивов, один из которых будет главным, а остальные –

второстепенными). Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов (самый очевидный пример – любой цикл стихотворений, который всегда объединён одной темой, а значит, отображает единый набор мотивов как способов реализации этой самой темы), либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой [44].

Основные свойства изучаемого понятия в своей концепции выделила доктор филологических наук Н.Э. Сейбель:

1) мотив обусловлен мифологическими, психологическими и бытовыми факторами, часто имеет фольклорную природу, устанавливает связь текста с общекультурной традицией (интертекстуальность), так как обеспечивает повторное узнавание;

2) каждый элемент мотива вариативен, то есть мотив – динамическое явление, но в совокупности элементов мотив синтезирует логический, образный, эмоциональный смыслы, представляя их в единстве или относительной семантической завершенности;

3) мотив предикативен, включает в себя от трех смысловых элементов: связан с персонажем, действием или состоянием, пространством;

4) мотив репродуктивен, существует в связи с другими мотивами. Естественными свойствами мотив являются регулярность, повторяемость, развёртываемость в сюжете и обогащение семантики за счет взаимодействия с другими мотивами [39].

Стоит отметить, что концепция мотива в литературоведении все еще развивается и данные свойства не являются окончательно утвердившимися.

1.2 Мотив безумия в истории литературы: особенности и функции

Обобщив особенности природы изучаемого явления, перейдем к рассмотрению мотива самого безумия.

Для начала рассмотрим, каково было отношение к безумию на протяжении развития литературы от Средних веков до романтизма и что изменилось в литературе XIX века.

Мотив помешательства в истории литературы доминирует именно в переходные эпохи смены культурных парадигм. Безумие в этих случаях часто символизирует смерть старого разума и рождение нового, но еще незрелого, погруженного в хаос; это становление нового мироощущения и идей.

Например, с помощью мотива безумия и включения в сюжет героев-безумцев в таких произведениях, как «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Дон Кихот Ламанчский» М. де Сервантеса, в большей части трагедий В. Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Король Лир» и др.), в «Путешествии Гулливера» Д. Свифта осуществляется экзистенциальный переход от средневековья к Ренессансу [21].

Рассмотрим развитие изучаемого нами мотива более подробно, опираясь на труд французского историка XX века М. Фуко «История безумия в классическую эпоху».

В Средние века сумасшествие прочно занимало место в иерархии пороков. Относительно статичное его положение в обществе Средневековья нарушается появлением поэмы С. Бранта «Корабль дураков» и последующих за ним рядом произведений со схожим мотивом. Происходит сепарация душевнобольных от «здорового» общества, которая по сути своей символична и отображает пограничное положение безумца: «дурак на своем дурацком челноке отправляется в мир иной – и из иного мира прибывает, высаживаясь на берег» [43]. Эта сепарация несет и практический, и ритуальный характер. Плавание сумасшедшего означает его строгую изоляцию и одновременно является наивысшим воплощением его переходного статуса.

Безумие становится важнейшей «фигурой» в беспокойной культуре XV века – оно несёт в себе и угрозу, и насмешку, и бессмыслицу мира, и

смехотворное ничтожество человека. Разоблачение помешательства становится общепринятой формой критики, и все более важное место занимает персонаж Безумца, Простака или Дурака (вспомним парад дураков в «Похвале Глупости» Э. Роттердамского) [43].

«Мода» на безумие объясняется спадом актуальности готической культуры в преддверии Ренессанса, обуславливает появление свободного образа фантазии, чей смысл нельзя воплотить иначе, нежели в различных видах помешательства. Непостижимое, а значит, сакральное знание приобретает своеобразную власть и является и субъектом, и объектом искушения.

М. Фуко обозначает оппозицию двух опытов безумия: космического, или, другими словами, трагического (представители – Босх, Брейгель, Дирк Боутс, Дюрер), где оно пытается открыть завесу непостижимого мироздания; и критического (Эразм, Брант), где при помощи иронического описания сумасшествия высмеиваются человеческие пороки; безумие здесь является скорее отсутствием рационального, чем обособленной формой сознания.

Эпоха Ренессанса отдает свое предпочтение критическому восприятию безумия как способу определения собственной разумности. Однако первый, трагический, тип помешательства, выходя из «поля зрения», не исчезает. Более того, нельзя говорить, что концепция безумия может быть полной, основываясь лишь на втором, критическом, опыте (позже тенденции к восстановлению трагического типа безумия возвращают Ф. Ницше, З. Фрейд) [43].

Попытки нормировать, рационализировать безумие – а значит, и контролировать, использовать – происходит, с точки зрения некоторых исследователей, из-за страха перед ним, непонятным, как из-за бессознательного страха перед последствиями исторического прогресса в эпоху Просвещения. Насильственное насаждение добродетели и узкого понятия нормы является инструментом управления отчужденной

социальной группой душевнобольных. Одно из следствий описанных социальных нововведений – развитие науки психологии, которая, в свою очередь, способствует десакрализации безумия [22].

В эпоху Просвещения у изучаемого нами мотива обнаруживается несколько тенденций развития.

Безумие становится формой, соотнесенной с разумом, образуя неразрывную пару: на всякое безумие находится свой разум, а на всякий разум – свое безумие; оба служат друг другу мерой, непрерывно взаимодействуя и не находя статичной формы. Через диалектику их соотнесенности XVI век вдыхает новую жизнь в старую христианскую парадигму: мир как безумие в глазах Бога.

Безумие превращается в одну из форм самого разума: оно проникает в него, предстает в сакральной, парадоксальной форме, непостижимой для понимания человеком. В любом случае безумие сохраняет определенный смысл и ценность, лишь находясь в системе рационального мышления [43].

В данный период безумие перестаёт быть одной из фигур эсхатологии – своеобразной границей между миром, человеком и смертью. Теперь оно причастно всем начинаниям разума и сопутствует истине в ее упорных трудах, его функция – отображение иллюзорности, скорее фабульный двигатель, чем центральный «персонаж».

Между тем мир начала XVII в. достаточно гостеприимен по отношению к безумию.

Оно всегда в самой гуще человеческой жизни – знак иронии, путающей все метки, по которым можно было отличить истину от иллюзии, и хранящей лишь слабую память о былом величии разума; оно – знак жизни скорее бездумной, чем тревожной, знак ничтожного, бессмысленного скитания в обществе, знак ненадежности, неустойчивости разума.

Нельзя исследовать путь развития изучаемого нами мотива, не упомянув творчество У. Шекспира и его интерпретацию сумасшествия.

В английской драматургии первой трети XVII в. постепенно возникло несколько важных тенденций, осваиваемых разными жанрами. Как и другие писатели, Шекспир также находился внутри творческого процесса, вступая в философский диалог со своими современниками. Если общественность XVI в. увлекало исследование разума, способности к саморазвитию и научный кругозор – рациональные эссенции, то рубеж XVI–XVII вв. и начало XVII в. исследуют явление иррационального, неподвластного логике помешательства; не отсутствия ума, как у Бранта и Эразма, а именно безумия как самостоятельной формы сознания.

В указанный период «спектр» оттенков безумия расширяется: возникает большое количество типов сумасшедших, отличающихся по характеру и поведению. Помещенные в трагический контекст, герои-помешанные описываются скорее пессимистически, над ними не смеются читатели, они вызывают чувство неотвратимости беды, отчаяния.

У Шекспира безумие неотделимо от смерти и убийства; у Сервантеса, не менее важной фигуры в развитии мотива безумия рубежа XVI–XVII веков, его формы возникают из тщеславия и самолюбивого воображения. И те, и другие свидетельствуют не столько о критическом, сколько о трагическом опыте сумасшествия. Английский драматург показывает читателю необратимость безумия: ничто не может упразднить его, вернуться к разуму. У сошедшего с ума нет другого исхода, кроме страданий, за которыми следует смерть; такому безумию нужен не врач, а только милость провидения. Тихая радость, которая в финале переполняет Офелию, не имеет ничего общего со счастьем; ее песенка бессмысленная так же, как женский крик, разносящий по всем коридорам замка Макбета весть о том, что «королева умерла». Пожалуй, лишь Дон Кихот уходит мирно и спокойно, в последнюю минуту вдруг возвращаясь к разуму и

истине. Безумие Рыцаря, внезапно осознавшее себя, рассеивается и предстает в его собственных глазах просто глупостью [43].

В пьесах начала XVII века возникает новая связь: возможное помешательство человека интерпретируется как попытка прорваться в неподвластные рациональному сознанию миры. Шекспировский «Гамлет» дает пищу для размышлений о том, всегда ли сумасшествие является игрой, или же он действительно находится на грани безумия из-за встречи с открывшимся ему иррациональным знанием. Волевое усилие Гамлета, пытающегося сохранить свой разум, противостоит безумию Офелии, чьё сознание неспособно справиться с потрясениями. Интересна также и фигура обезумевшего короля Лира, парадоксальным образом прозревшего благодаря болезни и начавшего видеть пороки мира и истинные отношения к нему дочерей. Душевная болезнь в указанной трагедии демонстрирует еще одну важную роль – социальное обличение общества [32].

Однако вскоре безумие спустилось с тех высот, на которые его подняли Сервантес и Шекспир; в литературе начала XVII в. данный мотив занимает по большей части промежуточное положение; теперь это скорее момент интриги, узел действия, чем развязка в сюжете.

Причина в том, что безумие уже не воспринимается как трагическая реальность, как абсолютное страдание; отныне в нем видят ироническую иллюзорность вещей. Это уже не возмездие за совершённое зло, а его ложное подобие; оно может сопровождать только иллюзорное преступление. Безумие перестаёт быть драматичным: оно царит лишь до тех пор, пока не разрешается недопонимание. Драматическая функция сумасшествия сохраняется только в пределах искусственной драмы, в корне которой не страшное преступление, а предполагаемая (часто комическая) ошибка [43].

Обилие типов сумасшедших подразумевает их широкую распространенность в текстах, однако в литературе начала XVII в. оно уже занимает некое промежуточное положение; теперь оно – фабульный

элемент, служащий для выявления истины и конечного торжества разума. Это обусловлено переходом к критическому типу безумия, о котором говорилось выше.

М. Фуко выделил несколько разновидностей безумия, существующих в до-романтической литературе. Рассмотрим их, чтобы сравнить с типами сумасшедших у писателей-романтиков.

1. Фигуры безумия через отождествление себя с героем романа (наиболее известный пример – «Дон Кихот» М. де Сервантеса). Человек «вживается» в роль, совершая поступки, схожие с театральным действием. Однако эта игра не столько для постороннего зрителя, сколько для себя самого: человек перенимает жизненные принципы, установки и пр. у литературного персонажа, который заведомо не может быть абсолютно естественным и полноценно функционировать в тех реалиях, где живет наш сумасшедший.

2. Безумие пустого тщеславия. Эта фигура родственна первой, но в этом случае безумец отождествляет себя не с литературным образцом, а с самим собой, приписывая через воображаемое одобрение окружающих любые желаемые качества и свойства. Проблема такого типа заключается в том, что эти качества не соответствуют действительности, а значит, отдаляют восприятие безумцем жизни от объективной картины мира. Неспособность признать свою ничтожность не позволяет человеку достигнуть истины и добра. Примером может послужить герой Шатофор в «Осмеянном педанте» Сирано де Бержерака.

3. Безумие заслуженной кары. Это распад сознания, карающий человека за разлад в душе. Это помешательство справедливо, ибо вещает правду, ведь по мере возрастания наказания открывается истина и происходит избавление от пустых иллюзий. Такой тип мы наблюдаем в «Макбете» У. Шекспира и у главного героя, и у его жены.

4. Последний тип – безумие безнадежной страсти – единственный выход для чрезмерной любви, пережившей разочарование, например,

любви, потерянной из-за смерти. Такова последняя песня Офелии. Это единственный трагический тип сумасшествия (остальные относятся к критическому), непостижимый, более гиперболизированный и возвышенный, чем остальные [43].

Проанализировав путь развития изучаемого нами мотива, мы видим, что его судьба в текстах неоднозначна и сложна; изменяющаяся концепция помешательства и отношение к нему являются интереснейшим объектом для более глубокого изучения. Однако перед нами стоит несколько иная задача, требующая ответа ещё на один вопрос: какова роль безумия в литературе XIX века?

Возникновение романтизма с характерным для него культом иррационализма и повышенным интересом к проблеме безумия стало результатом разочарования в идеалах Просвещения (здесь мы говорим о Великой Французской революции 1789 – 1799 гг.), что породило недоверие к возможностям разума и вызвало всплеск интереса к различным иррациональным явлениям, украшенным элементами мистификации. Изменившиеся представления человека о мире обусловили резкую вспышку интереса к феномену безумия: эта тема стала одной из ключевых и знаковых в литературе романтизма. Для данной эпохи весьма популярной становится мысль, что презренный в глазах толпы безумец на деле стоит неизмеримо выше ее, он alter-ego самого поэта [32].

В нашем исследовании следует упомянуть особенности развития мотива сумасшествия в эпоху романтизма в России. В русской литературе XIX века с одной стороны утверждается интерес к научному познанию мира, с другой стороны происходит переход к индивидуальному творческому типу художественного сознания.

При помощи писателей-романтиков безумие становится нормой в художественном мировосприятии, более того – признаком гениальности, исключительности. Эта концепция не нова, она пришла из античности, трудов Платона, Аристотеля, Гераклита, которые рассматривали

сумасшествие как форму высшего познания, а позже данное направление развилось и в средневековье и приобрело своих последователей – иррационалистов.

Однако эпоха романтизма добавляет изучаемой нами концепции новые особенности. Романтическое помешательство – это набор штампов у женщин и мужчин-героев [21]. Женское помешательство проявляется в форме горячки, бреда, а позже, как результат, – смерти, причиной которой служат чувственные страсти или невзаимная любовь (так же описывает безумие Н.М. Карамзин). Мужские персонажи, в свою очередь, имеют более «привилегированное», возвышенное безумие: это экстатический бред провидца, творца, что превозносится над толпой.

Большое значение приобретает социальная функция мотива безумия. Поведение безумца в романтических произведениях можно трактовать как проявление критического начала в общественной жизни, показатель кризиса личности и общества. Оспариваются аспекты «нормального» мира, общепринятые социальные парадигмы. Художник в роли сумасшедшего, являясь носителем лучших человеческих качеств, становится жертвой трагической несовместимости идеала и жизни. К примеру, Чацкий, обличая несовершенство устаревших общественных шаблонов поведения, тем не менее не способен создать в реальности тот идеальный мир, в котором стремится жить, и становится несчастным. Неудобный фамусовскому обществу, он объявлен сумасшедшим и вынужден быть изгнанником. Но несмотря на то, что герой лишается личного счастья, взамен Чацкий приобретает свободу от лже-норм и лже-истин. Несомненно, образ Чацкого типологически близок к Гамлету. Два бунтовщика восстают против своей собственной среды, и оба преданы близкими людьми; однако если Гамлет разыгрывает помешательство, то Чацкий клеветнически назван безумцем. Оба – передовые люди своей эпохи [32].

Примечательно, что у А.С. Пушкина образ безумца не схож с романтическим образом с флёрром гения, для него душевная болезнь – это

трагедия, катастрофа, тёмная иррациональная сила, ведущая к разрушению психики. Такое видение образа безумца схоже с шекспировскими сумасшедшими.

Причины безумия у А.С. Пушкина также не связаны с возвышенным образом безумца-гения. В повести «Пиковая дама» Германн теряет рассудок вовсе не по благородной причине, а из-за жадности денег и финансовой несвободы; Евгений, герой поэмы «Медный всадник» – из-за сильного душевного потрясения. Ему открывается истина, но он не становится счастливым от её обладания. В данных примерах мы видим критическое переосмысление традиционной формы романтического безумия, предвосхищающее перспективу для социально-нравственных проблем, выраженных через мотив сумасшествия [22].

Проблематика безумия в романтических текстах обогащается: оно отображает эпистемологический кризис и становится следствием сомнений в вопросе «правильно ли мы понимаем мир?». В русской литературе XIX века безумие становится принципом философского осмысления мира. Оно все больше выступает в роли метафоры, утрачивая реалистические черты болезни.

С аспектом гениальности как проявления сумасшествия связан феномен избранности: гений способен разрушить общественные нормы, штампы сознания, чем непременно вызывает неприятие других (естественная реакция на попытку разрушить психологические и рациональные установки личности – её сопротивление). Он стремится к познанию. В эпоху общего исторического, научно-технического прогресса конца XIX века безумный гений становится создателем (Фауст Гёте, по нашим меркам, тоже являет собой пример гения-сумасшедшего). Лишь он способен увидеть потенциал в новом открытии, предвосхитить и даже приветствовать нравственные изменения в обществе, тогда как «средний» ум на это не способен [21], [32].

Не менее многогранно, чем в России, изображено безумие в западноевропейской традиции. Перечислим некоторые не указанные нами особенности:

- 1) безумие в мистическом ключе (Гофман);
- 2) натуралистическое изображение болезни (Клейст);
- 3) гуманистическое изображение болезни (Бюхнер, Клейст).

Данные аспекты связаны с широким распространением первых медицинских трудов по психологии в Германии, связанных с душевными заболеваниями и изучаемые с естественнонаучной точки зрения. Были популярны книги Г.Г. Шуберта «Размышления о ночной стороне естественных наук» (1808 г.) и «Символика сна» (1814 г.), а Гофман был лично знаком с философом.

Таким образом, тема безумия в романтической литературе становится вехой перехода от классического абсолютизма к персонализму и зарождению психологизма в литературе [21]. От безумца эпохи Просвещения – осуждаемого, не принимаемого в обществе (истоки безумия которого были перечислены выше) – к безумцу интеллигентному, все так же осуждаемому и отвергаемому обществом, но хранящему в себе возвышенное начало, утверждающему идеи романтизма и часто – восхваляющему искусство.

В романтическом дискурсе безумия 1830 – 1840-х гг. в результате синтеза различного рода мотивов определяются следующие типы сюжета, связанные с сумасшествием:

1) безумие по медицинскому заключению (такое явление классифицировано по условной медицинской норме и претендует на объективное отношение к личности сумасшедшего);

2) социальное безумие (т.е. безумие по общественному заключению), один из видов которого – безумие гения (именно здесь наблюдается связь искусства и психологической патологии, которая является ключевым объектом настоящего исследования).

Мы видим, что многообразие доромантических помешанных утрачивается, изменяется характер и истоки безумия. Акцент устанавливается на отношениях между безумными и обществом: одних можно «извинить», исходя из условного узаконивания безумия; других всё ещё следует порицать и отвергать, так как подчинить сумасшедших на поверку оказывается практически невозможно. Следует отметить, что такое разграничение не является строгим и абсолютным, и оба элемента могут быть совмещены в одном произведении, не исключая друг друга [22].

Тип безумия по медицинскому заключению понятен и воспринимается как научно-философское, отстраненное явление, но социальное безумие объяснить сложнее. Как появляется разрыв между героем-безумцем и остальными? Данный феномен в литературе связан с развитием прозы, которая вводит в повествование каждодневное нахождение человека в обществе, но не способна его, более одаренного, возвышенного и чувствительного, защитить. Тут и появляется образ толпы, не достигающей интеллектуального и эмоционального уровня героя, неспособной его понять. А из непонимания и вынужденного (или добровольного) отчуждения происходит бинарная оппозиция «я» – «они» и, обратная ей, «все» – «он». Как следствие, единственный, которого не способно понять большинство, становится сумасшедшим [42].

У героя происходит разрыв двух миров: его внутреннего, поэтического мира бытия и прозаического мира обыденности, столкновение с которым, как правило, болезненно для героя.

Н.Г. Федосеенко выделяет два типа романтического безумия, описанных художественной литературой начала XIX века:

1. Задумчивость, или меланхолия. Мрачное выражение лица, отсутствие интереса к жизни вокруг – эти признаки характерны большинству романтических героев. Сюда отнесем Печорина и, отчасти, Онегина.

2. Сумасбродство (тип, описывающий скорее оценку героя со стороны толпы, чем его внутреннее состояние). Герой, захваченный идеей, может рьяно спорить с оппонентом, горячиться, доказывать свою правоту, обличая других, не замечая, что часто слушающие его слышать вовсе не хотят. Он захвачен какой-то идеей, мечтает воплотить её в жизнь, не считаясь с помехами или условностями. Наиболее известный русский сумасброд-романтик – Чацкий [42].

Ученый основывается не на причинах происхождения сумасшествия, а на форме его внешнего проявления. Явление сумасшествия, бреда и экстаза он относит к ступеням высшего человеческого гения, к экстастическому проявлению интеллекта. Гениальность героя нередко выражается через искусство или научные открытия, неподвластные заурядному уму. Так и получается образ «герой – гений – безумец», который не понят толпой, видит мир иначе, чем остальные, предвидит грядущее – своё собственное, общественное или будущее в сфере науки.

Еще один интересный аспект не был освещен в изученных нами концепциях, а именно: каково отношение безумца и Бога и каково их положение в божественной иерархии? Можно предположить, что средневековая христианская концепция предполагает следующую иерархию, где само безумие могло расцениваться как отторжение Богом и разумом человека (о чем упоминал в своем исследовании М. Фуко), а блаженный хоть и является гласом Божиим, всё-таки находится на социальной ступени ниже обычных людей – там же, где Дураки и Глупцы (рисунок 1):

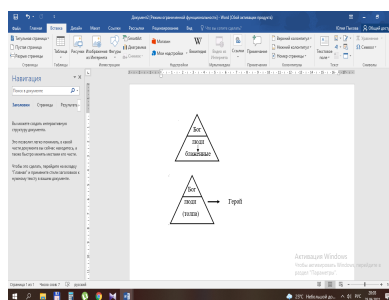


Рисунок 1 – Религиозная иерархия мотива безумия до романтизма

В то же время некоторые романтические герои (Фауст Гёте, Демон и Мцыри Лермонтова) бросают вызов самому Богу, или же судьбе, его олицетворяющей. Так средневековая схема видоизменяется, а герой, как сильная, неординарная личность, способен поставить себя если не выше, то наравне с Богом, выходя из классической иерархии на метапозицию (рисунок 2).

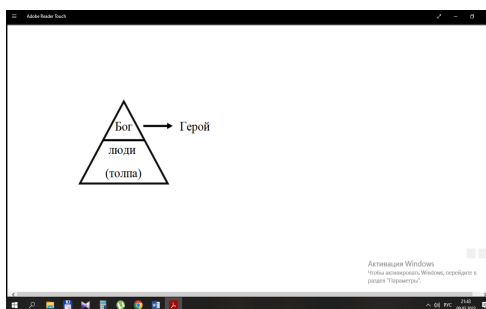


Рисунок 2 – Религиозная иерархия мотива безумия романтизма

Попытки объяснить сумасшествие с научной точки зрения в литературе романтизма не приводят к успеху, ибо одна из главнейших романтических черт – чувства, эмоциональность, которые не могут быть проанализированы с точки зрения рациональности. Однако появление науки психологии предзнаменует начало новому этапу осмысления данной темы. В ходе разработки темы безумия литература и психология ведут нескончаемый диалог, интереснейший по своей сути.

И если тема сумасшествия, отношение к чудакам, их образы и предназначение в обществе видоизменяется, значит, новые аспекты вносятся и в структуру мотива безумия. Аспекты новизны мотива безумия и его связь с искусством как видом созидания у представителей русского, американского и австрийского романтизма мы рассмотрим на примерах новелл Н.В. Гоголя, Э.А. По и Э.Т.А. Гофмана в следующей главе.

Выводы по главе 1

Обобщая основные положения, можно утверждать, что мотив – это воплощенная через повторяемость и сочетания с другими мотивами,

обладающая динамичностью внутри текста семантически целостная формула универсального действия или состояния персонажа.

Несмотря на то, что концепции учёных-литературоведов основываются на разных, часто противоречащих друг другу, методах исследования (морфологическом, семантическом, тематическом, интертекстуальном и дихотомическом), постараемся как можно более органично обобщить свойства мотива.

1. Мотив часто имеет фольклорную природу (т.к. обусловлен мифологическими, психологическими и бытовыми условиями на первых стадиях человеческого развития), устанавливает связь текста с общекультурной традицией и обеспечивает повторное узнавание;

2. каждый элемент мотива вариативен и репродуктивен, то есть мотив – динамическое явление, которое синтезирует логический, образный, эмоциональный смыслы, представляя их в единстве или относительной семантической завершенности.

Естественными свойствами мотива являются регулярность, повторяемость и обогащение семантики за счет взаимодействия с другими мотивами, в структуре своей перерастающими в целостный сюжет.

Вспомним развитие мотива безумия в истории литературы до романтизма в концепции М. Фуко: а) безумие через отождествление себя с героем романа, схожее с ним; б) безумие пустого тщеславия и в) безумие заслуженной кары – критические типы, которые при помощи иронии высмеивают человеческие пороки и имеют дидактический, воспитательный характер. Последний вид – г) безумие безнадежной страсти – относится к космическому типу, отображающему попытку постижения мира на сакральном уровне.

Аналогичный по своей структуре ряд безумцев в романтической литературе не выявлен, так как природа такой типологии изменяется, ведь большая часть сумасшедших относятся к космическому, а не критическому

типу. Поэтому проще выявить две внешние формы проявления безумия, развивающиеся к началу XIX века:

1. Задумчивость или меланхолия (отсутствие интереса к жизни вокруг, акцент на внутренние переживания у героя).
2. Сумасбродство (форма аффекта – захваченности определенной идеей или эмоциями).

Схематизируем некоторые изученные факторы (рисунок 3) для наглядности (стоит учитывать, что обобщение не отображает все аспекты изменений):

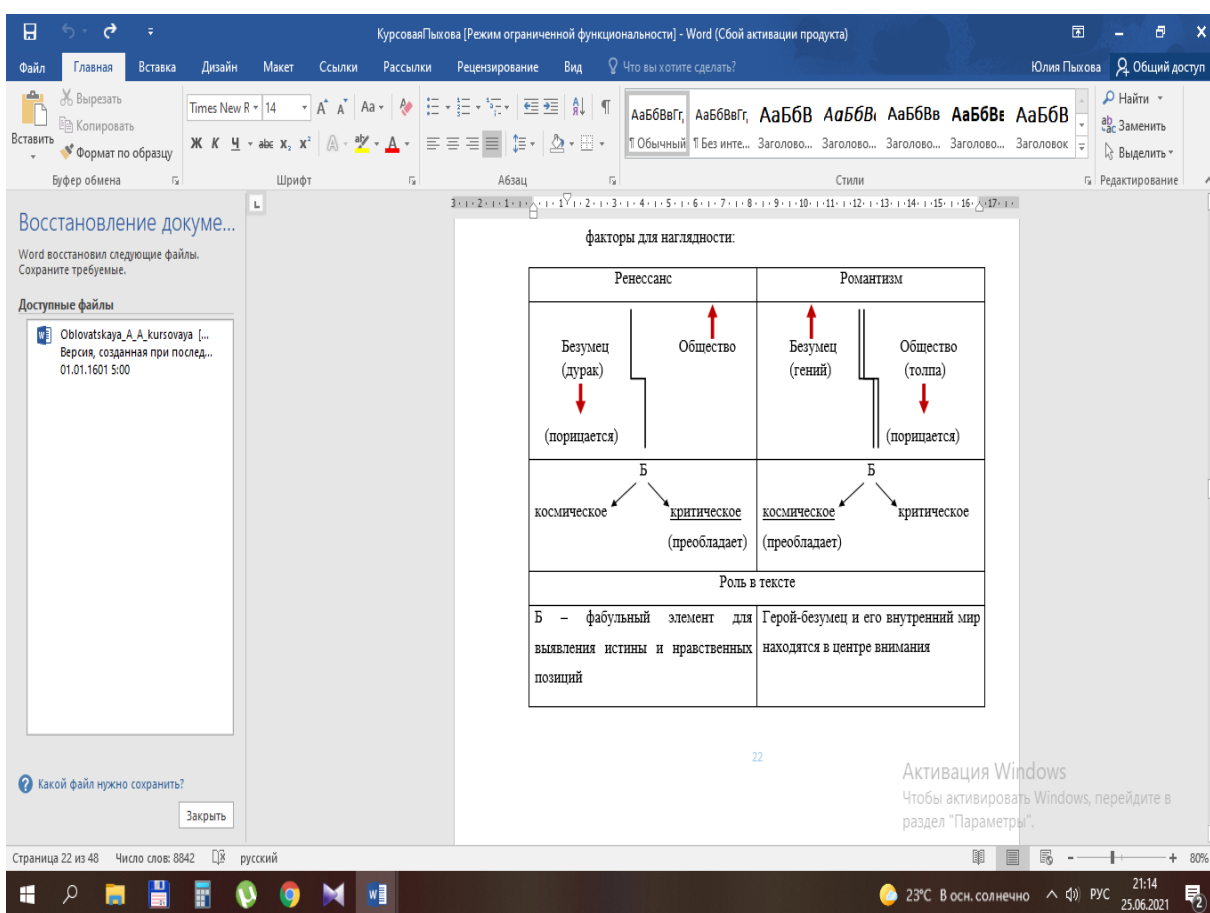


Рисунок 3 – Историческая динамика развития мотива безумия

Обобщим новые черты сумасшедшего, обретенные с развитием эпохи романтизма.

1. Наиболее значимым является изменение отношения к герою-сумасшедшему: теперь он возвышается над толпой обыденности, непоэтическим сознанием и «средними» умами, неспособными понять его гениальность.

2. Герой все еще порицаем обществом, но причина этого порицания уже не в его социальной дезадаптивности и низком интеллекте, а в том, что он критически переоценивает общественные условности, переосмысливает постулаты нравственности, часто устаревшей; понимает сакральные истины, которые не осознаёт обыватель.

3. Безумец стоит на позицию выше (от образа дурака-блаженного к образу гения), поэтому одиночество становится неотъемлемым его спутником, являясь следствием отвержения обществом и лишая героя личного счастья.

4. Безумец способен воспротивиться судьбе и самому Творцу, оспаривая его законы. Он изучает границы дозволенного и часто становится жертвой своих экспериментов с бытием.

5. Нельзя не признать, что такая личность по природе своей может быть нарциссической, ведь наиболее яркая черта романтизма – эгоцентризм, сосредоточенность на своём внутреннем мире и переживаниях, видение реальности сквозь призму своих чувств.

6. Часто сумасшедший герой становится деятелем науки или искусства, приветствующим исторический прогресс.

Мы видим, что интерес к мотиву безумия в литературе не только не угас на протяжении нескольких веков, но и приобрел новые интерпретации и характеристики. Миссия сумасшедшего, его взаимоотношения с обществом менялись, развивались на социальном, нравственном и общепhilosophическом уровнях. Личность такого героя приобретает с одной стороны, типологизированную, с другой – более сложную структуру благодаря гуманистической направленности философии новой эпохи.

Таким образом, в первой половине XIX века происходит освоение социальной психологии масс и экзистенциальной феноменологии личности. Попытки объяснить безумие существовали и до романтизма, но именно данная эпоха со свойственным ей вниманием к внутреннему миру человека становится предвестником появления психологии.

ГЛАВА 2 ТИПОЛОГИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА БЕЗУМИЯ И ИСКУССТВА ТВОРЧЕСТВА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

2.1 Сумасшествие как проявление стремления к идеалу

Стремление к идеалу, или перфекционизм, свойственен, разумеется, не только душевнобольным, однако он становится чертой психического заболевания, если доведён до абсурдного, болезненного абсолюта. Являясь недостижимым, идеал в чём бы то ни было – в работе, искусстве, жизни – становится навязчивой идеей, предметом мономании (неконтролируемой гиперболизированной концентрации внимания на каком-либо предмете), заставляя человека совершать циклические действия. И так как такие усилия не приносят желаемого результата, они доводят героя до отчаяния, усугубляя его душевное состояние.

Принимая во внимание, что в одном исследовании невозможно досконально проанализировать все новеллы писателей, выберем лишь несколько рассказов, отвечающих нашему запросу и отображающих в некоторой степени связь мотивов безумия и искусства. Не будем также подробно рассуждать о языковых приёмах новеллистов, так как это не является объектом нашего исследования.

Описанный тип безумия выражен у изучаемых нами писателей-романтиков разнообразно, поэтому будем анализировать их рассказы последовательно, отмечая сходства и различия в реализации мотива.

Начнем наше исследование указанной типологии безумия с новеллистики Э.Т.А. Гофмана, его роли в развитии немецкого романтизма и особенностей художественного стиля писателя.

Колыбелью романтизма как литературного явления оказалась Германия. Эпоха романтизма явилась эпохой расцвета немецкой литературы, возрастания ее международной роли, когда возникли великие

художественные произведения, до сих пор не утратившие своей актуальности.

Гофман являет собой настоящий синтез искусств: писатель, поэт, композитор, живописец, график, музыкальный драматург, критик, оперный и симфонический дирижёр, режиссёр, певец, театральные декоратор и художник. И везде – новатор, непревзойденный по силе художественного воображения [5], [7].

Описанный М. Фуко конфликт власти и общества с различного рода маргиналами (в том числе и сумасшедшими), рассмотренной нами в первой главе, создаёт дух «глобального разрушительства» и «всеобщего разоблачительства», свойственный безумцам. Его можно обнаружить и в персонажах Гофмана, которые достигают совершенства не в добре, а в зле, – например, в черной магии (Абрагам Лисков из «Житейских воззрений кота Мурра»).

Свойственный работам писателя фантастический компонент становится средством изучения разных аспектов бытия: философских вопросов об устройстве вселенной, смерти и потустороннего мира; взаимоотношения искусства и жизни (критика филистерской, обывательской модели ценностей); аномалии души (психики) человека и др.

Определим ключевые особенности новелл Э.Т.А. Гофмана, связанные с безумием как проявлением стремления личности к идеалу.

Новаторство Гофмана, повлиявшее на развитие немецкого романтизма, – это утрата веры в разум как основу познания, в прогрессивное развитие человечества и, как следствие, создание художественных образов, тождественных понятию «гениальный безумец». Это музыканты Крейслер («Житейские воззрения кота Мурра», «Крейслериана», [17], [18]), Странствующий Энтузиаст («Кавалер Глюк», «Дон Жуан» и др.); художники Эдмонт («Выбор невесты») и другие личности, отказавшиеся принимать каноны дворянско-аристократического

филистерского общества. Толкование безумия в творчестве Э.Т.А. Гофмана тесно связано с концепцией отношения разума и духа Ф. Шеллинга: «люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного ума» (см. эпиграф) [32]. Безумцы Гофмана – всегда высокоодаренные неординарные личности, носители «высокой болезни», вносящие «замешательство в общепринятые отношения между людьми» [27]. Идеал таких героев – найти совершенный путь познания мира на философском, социальном уровнях и в сфере искусства, понять и реализовать идеальную модель жизни.

Безумцам открыты тайные стороны жизни, и сами они позволяют проникнуть в ее загадку, они наделены даром предвидения, однако, как правило, это не приносит героям счастья: капельмейстера Глюка манит мир музыки, но он остается одинок и по его собственному внутреннему убеждению, не понят современниками. Дар композитора обрекает его утонченную душу страдать из-за отсутствия таланта у обывателей. Не в силах довести до идеала исполнение его творений другими музыкантами, он впадает в отчаяние.

Значимый вклад по обогащению концепции безумия как стремления к идеалу вносит также Эдгар Аллан По.

Творчество Эдгара По разворачивалось в переломную эпоху. Патриархальные отношения постепенно исчезали, обострился конфликт между помещичьим Югом и буржуазным Севером. Рассказы писателя отражают тенденции эпохи и особенности её становления, однако, через мир отвлеченный, мрачно-фантастический. Стараясь не замечать нагнетающей обстановки в стране, он обращается к запущенным мрачным феодальным замкам, готическому наследию Европы, т.е. к эпохе феодализма, чуждого Америке.

Значение немецкого романтизма в литературном становлении американского писателя бесспорно. Творчество Э. По находилось под влиянием эпохи, уже завершавшей свой путь на Западе. Советский

литературовед М.В. Фриче писал: «мрачная фантастика, постепенно исчезающая из европейской литературы, вспыхнула ещё раз оригинально и ярко в „страшных рассказах“ По – то был эпилог романтизма». На творчество Э. По оказали сильное влияние английские и немецкие романтики, особенно Э. Гофман и его приверженность к идеалистической философии. Мысль немецкого писателя, что жизнь – это безумный кошмар, который преследует нас до самой смерти, отображает собой основную идею «страшных рассказов» По – идею, которая вместе со своеобразным стилем её выражения углублялась и развивалась с большим мастерством в его дальнейшем художественном творчестве [20].

Известно, что особый интерес у писателя вызывало исследование разных «уровней» человеческого сознания, что воплотилось в ряде новелл, ключевым мотивом которых стал мотив безумия. Помешательство в представлении романтического сознания, как было сказано выше, чаще всего представлялся в образе высокого безумия непонятого гения. У Эдгара По понятие «безумие», однако, оказалось шире.

В отличие от новелл немецкого романтика, у Эдгара По идеал приобретает метафорический узнаваемый образ, воплощение красоты в лице девушки на портрете. В новелле «Овальный портрет» читатель узнаёт историю о художнике. Перед нами предстаёт образ романтика-творца, художника, который «уже обвенчан был со своим искусством». Этот художник вступает в брак с прекрасной девушкой, воплощающей саму красоту, и союз этот должен дать миру нечто идеальное. Автор многократно подчёркивает то душевное состояние, в котором находится художник в момент творения: «...был он страстный человек, поглощенный своими мечтами», «предавался работе с безумным увлечением и взгляда не отводил от картины». Ясно, что художник был одержим искусством. Его мечта – создание и познание Идеала через искусство. «Эта сама жизнь!» – восклицает он, очарованный своим творением [35]. В результате реальность, ценность жизни (и любви) в непосредственном её выражении

для героя утрачивается, он приносит её в жертву своему творению. Мотив любви и жертвенной смерти связаны в рассказе Э.А. По с мотивом искусства и безумия. Так как его идеал красоты метафоричен и не может существовать в той реальности, в которой живет обычный человек, возникает трагический диссонанс между реальной жизнью и миром грёз, и, как следствие, происходит расщепление психики героя. Утерянная связь с реальностью является следствием безумия художника.

Здесь мы видим близкий к характерному для немецкого романтизма образ гения-творца, стремящегося прикоснуться к красоте как к истинному смыслу бытия.

Для достижения этой цели ему нужно преодолеть реальность, отстраниться и от материального уйти в идеальное. Одержимость и очарование искусством и фантазией помогают художнику достичь цели и одновременно совершить подмену жизни её художественной имитацией. Здесь можно говорить о высоком безумии художника, популярном в эпоху романтизма.

По-своему реализуется мотив безумия в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Считается, что феномен петербургского безумия (мотив безумия, реализованный в тесной связи с Санкт-Петербургом, отображающий, как правило, негативное влияние атмосферы северной столицы на психику человека) был начат А.С. Пушкиным в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...»:

Не дай мне бог сойти с ума.

Нет, легче посох и сума;

Нет, легче труд и глад.

Не то, чтоб разумом моим

Я дорожил; не то, чтоб с ним

Расстаться был не рад...

Стихотворение не имеет у пушкинистов точной даты. Его определяют к 1833 году, поближе к «Медному всаднику» и «Пиковой

даме». Позже традицию продолжают Н.В. Гоголь, Ф.И. Достоевский, А. Белый и др.

Концепция петербургского безумия отображает две стороны восприятия северной столицы: с одной стороны, это город величия человека и рукотворной красоты, символ его победы над стихией; с другой – город, угнетающий его. С.Г. Бочарёв определяет здесь взаимодействие нескольких сил: природного хаоса и безумия, между которыми существует маленький человек [6]. Патетика города предстаёт в данном аспекте с трагической точки зрения. Это подавляет, угнетает героя, сковывая его внутренние силы. В самой идее Санкт-Петербурга есть зерно безумия из-за насилия над природой и духом [44, с. 203]. Безумие героя у Н.В. Гоголя является следствием неспособности существовать в бесчеловечной социальной структуре, в которой можно угадать общество России николаевской эпохи.

Таким образом, Петербург у Гоголя – это понятие не только не географическое, но и не эстетическое и даже не государственное. Также он не является символом. Петербург у Гоголя – это конкретный и реальный образ человеческого социума, связанного определённым укладом жизни. При этом неправильно было бы думать, что изображённый писателем быт или означенная архитектура здесь играет главенствующую роль [19].

Сумасшествие как стремление к идеалу особенно отчётливо прослеживается в повести «Невский проспект». Пискарёв – художник в традиционном романтическом понимании этого образа. Добрый и чистый, но имеющий страсть к красоте, талантливый ценитель искусства. То, что объект его восхищения – и даже преклонения – оказывается проституткой, повергает героя в смятение. Его идеал красоты, воплощение женственности, сама муза оказывается пошлой плебейкой, морально несоответствующей своей внешней неземной красоте, возвышенному образу, возникшему в сознании героя.

Чтобы преодолеть внутренний кризис из-за разрыва реальности и мечты, Пискарёв увлекается миром грёз: там нет социального неравенства в жизни героев. Утрачиваются и реалистические черты в характере девушки, несоответствующие идеальному представлению героя. Побег от жизни в сон за музой, подмена психикой реальности расшатывает психическое здоровье художника. Страсть к идеалу затмевает реальную жизнь, сосредотачивает душевные силы на несуществующем, недостижимом образе. Душевное смятение героя усугубляется из-за болезненного эскапизма, а опиумная зависимость трагически определяет судьбу героя: «Приёмы опиума ещё более раскалили его мысли, и если был когда-нибудь влюблённый до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был он» [15]. Как и у Эдгара По, мотив любви играет ведущую роль в раскрытии мотива безумия как стремления к идеалу, являясь движущей силой сюжета.

Однако у Н.В. Гоголя идеальный образ женщины разрушается ее вульгарностью, отсутствием нравственного начала, что является причиной эскапизма героя. В повести Гоголя образуется классическая фабула о мудрости безумца, где доминантный мотив – мания спасения. И Пискарёв «спасает» свою возлюбленную, но не в реальности, а там, где это единственно возможно – в воображаемом им мире. Взамен он отдаёт в жертву здравомыслие и объективное восприятие мира. Происходит этическое освобождение за счет гибели здравомыслия [19].

2.2 Сумасшествие как результат столкновения с миром

Мы уже упоминали в предыдущем разделе о проблеме разрыва в сознании героя реальности и мира фантазий. Её определяет мотив столкновения восприимчивой к красоте личности художника с реальностью, не соответствующей его ожиданиям и представлениям. Как правило обывательский мир в литературе романтизма при реализации названного мотива имеет негативную коннотацию. Это посредственный,

непоэтический мир, слишком чёрствый для чувствительной психики художника-творца. Результатом подобного конфликта внешнего и внутреннего в свою очередь может стать безумие, отображенное в новелле при помощи мотива двойственности, смены жизненных парадигм, утраты внутренних ориентиров личности и др.

Обратим наше внимание на новеллу «Песочный человек», так как она, на наш взгляд, подробно демонстрирует особенности реализации мотива безумия как результата столкновения с миром в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Определим ключевые особенности, связанные с нашей темой.

Как уже было сказано, мотив двойственности – один из путей реализации изучаемого нами типа безумия в рассказах Э.Т.А. Гофмана. Двойники появляются, когда расщепляется субъективный мир героя. Данное явление можно расценивать как результат своеобразной адаптации сходящей с ума личности: двойники позволяют образовать связь субъективного и реального миров, хотя зачастую герой-двойник является воплощением страхов героя, путает его нравственные ориентиры.

По философии мировосприятия и по характеру Клара – антипод Натанаэля. Убеждая своего жениха выкинуть из головы Коппелиуса и продавца барометров Джузеппе Копполу, доверяться не аффекту, бессознательному ужасу и чувству, а рассудку, Клара психологически точно определяет душевное состояние Натанаэля как проникновение в его сознание демонической силы, которая может поработить его личность. Она подробно описывает растерянному Натанаэлю, с какой стихийной интенсивностью негативные образы памяти и воображения приобретают демонические черты, если им не противостоит сила самосознания и здравый смысл. От лица Клара с героем ведет воспитательную беседу трезвый XVIII век, не лишенный вкуса к красоте, и в то же время твердо стоящий на земле в своем объективно-рационалистическом понимании мира, человека и искусства. Клара воплощает в себе достоинство и

суверенные права разумного «Я» утверждать себя в мире, не попадая в адский огненный круг Коппелиуса, не становясь игрушкой или марионеткой inferнальных сил [24].

Второй возлюбленной Натанаэля оказывается кукла-автомат Олимпия, но, с другой стороны, и Клара, его невеста, при всех ее положительных качествах, не в состоянии понять его и помочь ему избавиться от приступов мистического безумия. Клара подана в рассказе в двойном свете, и двойственность этого образа коренится прежде всего в бюргерской морали, в утилитарной этике, неразрывно связанной с приспособляемостью человека к условиям бюргерского мира, внутри которого он желает найти свое счастье (вспомним, как после страшной смерти возлюбленного девушка вышла замуж и родила детей «приветливому мужу», обретя, наконец, счастье, «какое бы ей никогда не доставил смятенный Натанаэль»). И в какой-то момент в глазах Натанаэля она также становится похожей на бездушный автомат.

Следующая важная для нас особенность в новеллистике Э. Гофмана, концепция «Другого» себя, у немецкого романтика аналогична «стадии зеркала» французского философа Ж. Лакана как «трансформация, происходящая с субъектом, когда он принимает на себя некий образ». Эта стадия в развитии индивида может восприниматься не просто как эпоха его истории, но как изначальный этап истории, в котором начинается вечная борьба с «Другим» собой, со своим двойником. Как и у Лакана, зеркальность Гофмана порождает множество образов, которые развиваются в течение всей индивидуальной и общественной жизни. Концепция децентрированного субъекта Ж. Лакана является одной из наиболее значимых моделей представления о человеке как о фрагментированном, раздробленном, лишенном целостности индивиде. «Мотив расщепления и исчезновения личности является констатацией неизбежности раздвоения, показателем сложности человеческой природы» [26]. Ученый утверждает,

что бытие человека невозможно понять без его соотнесения с безумием, как не может быть человека без элемента безумия внутри себя.

Наряду с искажением личности и реальности героя, однако, стоит упомянуть и противоречащую ему, с первого взгляда, особенность: помимо того, что Натанаэлем владеют его фантастические образы, устрашающие по своей жестокости, эта демоническая стезя его фантазий имеет отражение и в реальном мире. Адвокат Коппелиус действительно существует в образном мире новеллы, это не галлюцинация героя. В финале Э.Т.А. Гофман не просто указывает на его существование, но уточняет: вот он «только что воротился в город и той же дорогой пришел на рынок», а вот он (и слышат его все смотрящие за безумством Натанаэля) говорит, чтобы горожане не спешили его спасать, ведь «он спустится сам».

Сформировавшийся, визуализированный демон изгоняется не так просто, как хочется того наивной в своем восприятии Кларе, поскольку «злой принцип» существует не только как галлюцинаторное видение Натанаэля, но и сама действительность утверждает его в сознании, более того, постоянно репродуцирует этот образ, усугубляя положение героя и отвергая все его попытки вернуться в «здоровое», не обремененное страхами, состояние.

Неспособность Натанаэля найти себя в реальном мире, вырваться из огненного круга Коппелиуса, его бессилие перед реальностью материи показаны Гофманом в финальной сцене рассказа. Видения внутреннего мира полностью сняли мир внешний, бросив сознание Натанаэля в адский огненный круг безумия. На небольшом пространстве текста Гофман создает необъяснимое рациональное смешение реального и ирреального, создавая индивидуальные черты авторского стиля и манеры построения текста и философской концепции, отвечающей требованиям романтизма и одновременно опережающей своё время.

Собственные концептуальные особенности выражения мотива безумия как столкновения героя с реальностью существуют у Эдгара Аллана По.

Американский писатель в своих новеллах часто переходит границы и физические, и ментальные, чтобы выстроить свою собственную картину мира, в чем и выражается его позиция свободного творчества. Примером указанного разрушения границ у писателя может послужить следующая особенность: Э. По не наделяет своих героев индивидуальными чертами характера. Перед нами один и тот же образ психически нестабильного человека, попадающего в трудные ситуации, по причине которых читатель наблюдает целый ряд психических метаморфоз героя. Этой же позиции неопределённости он придерживается и в отношении пространства и времени, которые часто размыты или не конкретизированы. Вспомним «Овальный портрет», где герой-рассказчик попадает в замок, не имеющий ни названия или имени хозяина, ни определенного места на карте [20], [23].

Обычно герои Эдгара По еще до начала описываемых в рассказах событий находятся в болезненном, невротическом, напряжённом состоянии, схожим с ожиданием беды. А душевное потрясение, происходящее при развитии событий, чаще всего выступает окончательным импульсом для проявления безумия. Оно будто изначально заточено в душу героя, являя тем самым мир как хаотическое, страшное место с нарушенными законами бытия в общефилософском восприятии (помним, что писатель жил в переломную эпоху, и кризис сознания мог выражаться при помощи мотива безумия).

Однако в отличие от немецкой традиции, американский писатель выстраивает в своем творчестве чёткую систему координат, где творческий процесс подчинён логике, включая в неё игру и хаос (как созидательный, так и разрушительный). Эта ясность изложения, возможность проследить путь создания произведения и отличала его от немецкой литературной школы романтизма. Он делает попытки систематизировать, освоить этот

хаос и одновременно оставить его в первозданном состоянии. Отсюда и само безумие в его новеллах становится логично: это не способ познания мира, как у немецких романтиков, а единственно возможный логичный способ его описания.

Такая двойственность – непосредственное воплощение понятия границы у Э. По, где логику мы можем назвать способностью видеть «границу», а хаос – способностью её нарушать. Причудливое переплетение этих диаметрально противоположных явлений и лежит в основе всего творчества Э. По [23].

Вместе с нарушением границ появляется и «бес противоречий» (можно вспомнить одноименную новеллу). И здесь безумцы не могут контролировать своё больное сознание, поэтому они находятся на границе реального и ирреального, правды и вымысла. В итоге они всегда оказываются за границами окружающей действительности и та реальность, которую порождает их больной ум, является основанием для совершенных ими поступков [23].

Демон противоречия, сила внутреннего противоречия, побуждающая героя творить ненавистное нам, то, чего желали бы мы избежать, – составляет основу и катализатор действий многих рассказов писателя. Мотив этот проглядывает мельком и там, где в основе завязки лежат совершенно иные психические настроения. С особенной яркостью выступает он в известном рассказе «Чёрный кот».

«Этот дух противоречия, как уже говорил я, явился причиной моего конечного падения. Страстное, непостижимое стремление души пытаться самого себя, насиловать свою собственную природу – творить зло из одной только любви к злу побуждало меня продолжать и довести до конца ужасную муку, которую предназначил я для несчастной кошки» [38].

В основе стремления к ломке и насилию над собственной своей природой, к нарушению закона, потому только, что он закон, лежит стремление к подвижничеству, к разрушению устоявшегося положения

вещей, к автономии собственной индивидуальной воли, стремление к культуре собственной свободы [1].

После свершения преступления или утраты неизбежно следует скорбь, появляющаяся во многих, если не во всех, новеллах Э. По. Характер пессимизма всецело объясняется духовным одиночеством героя (за исключением тех новелл, где главная мотивация преступления – нездоровая страсть к возлюбленной). Одинокий страх или ужас, внутренняя борьба с внешней природой или с самим собой, одинокая скорбь и одинокое томление – вот совокупность всех процессов, намеченных и изображенных художником. Автор-рассказчик всегда остается одинок с самим собою, сохраняя для себя совершенно бесцветную роль («Лигея», «Морелла», «Овальный портрет» и т. п.) [34], [35], [37].

Примечательно, что, как и рамки хронотопа, стирается у Э. По и граница, отличающая психически здорового человека от сумасшедшего. Раз человек изолировался внутри себя – он уже на пути к состоянию, в котором границы здорового и болезненного процесса спутываются.

Когда человек отдается каким-то мыслям, когда, отдаваясь одним внутренним процессам, он или уходит в мир своих страданий, получая от этого некое удовольствие, или же подчиняется влиянию наследственной психической болезни – самое невероятное кажется ему действительным. Раз подобная мысль овладела человеком – она уже не оставляет его, он весь сосредоточен в своей идее и действует, как лунатик. Однако есть здесь необыкновенная, неподвластная обычному человеку, черта: несмотря на убийство, лежащее у него на совести, на убийство жены, которую он любит, убийца спит спокойно.

Эдгар По не хочет говорить с читателем о рациональных явлениях; он хочет показать те странные процессы, которые приводят к еще более странным результатам и к фактам, непонятным для людей, совершенно незнакомых с подобными душевными странностями и аномалиями.

Сумасшедший обнаруживает утонченную логику, направленную на исполнение замысла. «Вы думаете, я сумасшедший? разве сумасшедший был бы так расчетливо осторожен?» – восклицает безумец, и именно этим вопросом и всеми подробностями логического процесса Эдгар По желает доказать, что сумасшедший способен более, чем кто-либо, сосредотачиваться на одной мысли или навязчивой идее.

Логический процесс совершенно не зависит от чувства и от материала мышления. Логическая, не чувственная, составляющая никогда не покидает человека, замыслившего или совершившего преступление, когда он пытается совладать с чувствами, смотря на них с позиции ледящей душу логики (убив жену в порыве ярости, герой новеллы «Черный кот», оправившись, начинает хладнокровно размышлять, как ему спрятать тело, чтобы не вызвать подозрений). Только что-то смутное напоминает ему о ужасе, преступлении, в котором он стал участником. Он ничего не помнит, но в то же время чувствует себя виноватым в поругании чьей-то могилы, в убийстве или другом ужасном преступлении... Именно это и заставляет его иррационально стремиться к разоблачению.

Для анализа заданного мотива у Н.В. Гоголя рационально будет рассмотреть новеллу «Записки сумасшедшего».

В сознании сумасшедшего героя Гоголя совершается переход от обыкновенного бытия в мире к психотическому. Писатель изображает безумие как многогранный процесс разрушения логических связей в сознании человека. До «Записок сумасшедшего» оно определялось путем сравнения с обобщенным образцом «нормы» личности, однако Н.В. Гоголь отказывается от такого принципа, взамен погружаясь с позиции объективного повествователя на уровень восприятия с точки зрения душевнобольной личности, её внутреннего мира и переживаний.

В «Записках сумасшедшего» перед нами уже фантазия безумия, причем фантазия не архетипическая, а компенсирующая реальность утопическая модификация. Если в народной сказке герой, «не подающий

надежд», часто униженный, компенсируется реальным переходом в высший социальный статус (и в основе, конечно же, лежит компенсаторная фантастика), то в «Записках сумасшедшего» компенсация – мнимая, субъективная, болезненная [31]. Факт заурядности Поприщева, который не имеет никаких выдающихся особенностей, но подвергается безумию, позволяет прийти к открытию, что романтическое сумасбродство не равноценно реалистическому сумасшествию.

Болезненным становится несоответствие представления о собственном «я» героя и его представления другими. Чтобы пережить травматический момент, психика героя порождает манию, навязчивую идею об избранности собственного пути (помним, что Поприщев возомнил себя потерянным королём Испании) или о заговоре, невозможном в объективной реальности (переписка домашних собачек).

Описанные мании не являются приёмами эскапизма, герой не стремится отвернуться от внешнего мира, а изменяет собственную реальность, чтобы та стала приемлема для больного сознания. Эта установка противоречит принципам романтического дискурса понимания безумия как возвышенного явления, определяющего обособленность и исключительность героя. Взамен нам представлена возможность рассмотреть душевную болезнь с медицинской точки зрения. У Гоголя было собственное отношение к быту душевнобольных, о котором он знал по трудам ученых и личным рассказам бывавших в лечебницах пациентов. К тому же, Гоголь был знаком с первыми переведенными в России трудами по психологии Ф. Лере («Психологические фрагменты о безумии») и Ливенгайна («Размышления о лечении умалишённых доктора Ливенгайна»). Интерес к жизни душевнобольных можно объяснить тем, что на момент написания «Записок» писатель уже сам был психически нездоров. Данное утверждение может послужить свидетельством того, что явление безумия было интересно писателю не только с социальной точки зрения, но и с научной.

Специфика гоголевского героя-сумасшедшего заключается в том, что писатель отображает болезнь не как конечный результат, а как процесс. Явление безумия у Гоголя можно разделить на три фракции: безумие как психическое заболевание, безумие как вид личностного мировосприятия, и безумие как модель социума и мира человеческих отношений [22].

Как заметил В.Г. Белинский, «Записки сумасшедшего» – это «психическая история болезни, изложенная в поэтической форме». Таким образом, реалистическое изображение помешательства в «Петербургских повестях» – новаторство Н.В. Гоголя [4].

В сознании Поприщева обесцениваются институты общества и его «канцелярные» форматы существования с чиновничьей системой и титулами, а также отрицает, разрушает в своей субъективной реальности государственные границы и сам институт государства, утверждая, что «Китай и Испания совершенно одна и та же земля» – разрушение границ, схожее с принципами отображения типа безумия у Э. По. Гоголь показывает читателю не столько социально-политическую, сколько экзистенциальную перспективу реализации мотива безумия. Герои Гоголя за социальными статусами и титулами теряют человеческое, живое и духовное [21].

Мотив двойников, родственной мотиву двойников Э.Т.А. Гофмана, в раннем своем развитии можно увидеть и в повести «Нос». Сосуществование культурного героя и трикстера в одном лице или в виде двух братьев есть самая древняя форма двойничества. Гоголевский «Нос» небезосновательно можно трактовать сознательной пародией на романтические новеллы о двойниках. Разумеется, это не исключает нацеленности гоголевской тенденции к критике бездуховности чиновной карьеры [31].

2.3 Сумасшествие как результат художественного кризиса

В нашем исследовании уже было упомянуто, что искусство играет важнейшую роль в жизни романтического героя, его личность неотделима от таланта поэта, художника и философа. Значит, закономерным будет утверждать, что художественный кризис станет для романтической фигуры равносильным утрате самого себя, своей личности. Тема кризиса зачастую связана не только с личностными переживаниями или трудностями героя, но и с жизнью общества, с его новшествами и последующими проблемами. Мотив художественного кризиса у писателей реализуется, помимо прочего, за счёт темы антиприродного начала в жизни человека, фантастического аспекта в новеллах.

У Э.Т.А. Гофмана фантастическое становится средством изучения разных закономерностей бытия: философских вопросов об устройстве вселенной, смерти и потустороннего мира; взаимоотношения искусства и жизни (имеется в виду критика филистерской модели ценностей); аномалии души человека и др.

Из дискуссионного вопроса о различии «живых» и автоматизированных героев вытекает следующий аспект, связанный с мотивом сумасшествия как кризиса личности – разрушение индивида через механизацию. Механизация – это антиприродное начало, которое чревато разрушением психики. И одновременно она является общественным явлением. В мире, где живут герои Э.Т.А. Гофмана, граница между одушевленным и неодушевленным, живым и механическим неразличима.

Модная новинка того времени – автомат – представлялась писателю знаменем времени. В этом мире человеку с тонкой душевной организацией уготованы безумие и гибель. Для него трагическим открытием стало то, к чему окружающие привыкли. Вина его – в попытке принять этот мир за настоящий, примириться с ним, врасти в него.

Здесь уместно рассмотреть характер интереса главного героя к Олимпии, механизированной кукле.

Рассказ Гофмана не только о безумии молодого мечтателя, а о безумии бытующих форм жизни, отмеченных глубоким несоответствием помыслам и устремлениям художественной природы. Однако в этом отрицании окружающего мира заложена и другая, диалектическая мысль о том, что он и есть единственная реальность. Его полное игнорирование, как и его приятие, приводят к краху [5].

Искажения реальности через символическую «потерю или подмену глаз», видения-галлюцинации.

Мотив вырванных глаз отчасти объясняет развивающееся безумие Натанаэля. Можно определить два значения слова «глаз»: 1) орган визуального чувства, позволяющий человеку воспринимать, различать и классифицировать явления внешнего мира; 2) метафора познания, зеркало души. Глаза – это отображение внутреннего мира человека. Именно в этих функциональных сферах происходит разрушение психики Натанаэля, то есть в сфере восприятия реального мира и при расшифровке состояния мира внутреннего.

Отождествление Коппелиуса с Песочным человеком становится наиболее очевидным, когда вместо песка, которым Песочник засыпал глаза детям, Коппелиус собирается бросить в лицо Натанаэлю раскаленные угли. Эпизод, где Коппелиус застаёт юного Натанаэля ночью и мучает его, проверяя «механизм» работы его рук и ног, предопределяет эпизоды рассказа, связанные с куклой Олимпией, а также мрачные фантазии Натанаэля в его стихотворении, когда он пытается с помощью поэтического искусства попытаться избавиться от преследующего его страшного образа, победить поэзией страх, поселившийся в его душе. Сам того не осознавая, писатель даёт нам реалистический, и даже несколько гиперболизированный в авторском выражении пример того, как действует на человека травма, полученная в детстве. В стихотворении «пылающий огненный круг, который вертится с быстротой вихря» [18], демонический символ – огонь – становится символом безумия, хаоса духа. Не зря в

финале новеллы «огненный поток, кипя и рассыпая пламенные брызги, залил его [Натанаэля] вращающиеся глаза», прежде чем он разбился о мостовую.

Принявший функции «Сверх-Я» образ Песочного человека-Коппелиуса превратился в ту инстанцию, которая с детства безжалостно вмешивается в жизнь Натанаэля. Он стирает различия между ощущением реального и фантазией. Как у марионетки, направляет восприятие, манипулирует сознанием. Результатом такого вмешательства может быть или приспособление человека к системе манипуляций и регулирования, или страшная трагедия души, ее гибель [2].

У Эдгара Аллана По выражение мотива художественного кризиса имеет свою специфику.

Через призму безумия «страшные новеллы» писателя отражают переход американского общества от патриархальной системы ценностей к новой буржуазно-городской культуре. Общественные изменения закономерно образуют кризис народного сознания, который отображается через кризис отдельной личности и связан у писателя с парадигмой художественности.

Обратим внимание на новеллу «Падение дома Ашеров». Рассказ включает в себя элементы психологизма и элементы готики, с присущим ей преобладанием страха и ужаса – одной из узнаваемых авторских черт [36].

В бурную ночь, под свист урагана, рушится старый замок, погружаясь в тёмные воды озера – злые силы побеждают старую жизнь.

Психопатическое безумие ведёт у По к распаду человеческой личности. Безумец Родерик имел тягу к музыке и живописи: «...все Ашеры с незапамятных времен отличались необычайной утонченностью чувств, которая век за веком проявлялась во многих произведениях возвышенного искусства <...>, а также в увлечении музыкой: в этом семействе музыке предавались со страстью, предпочитая не общепризнанные произведения и всем доступные красоты, но сложность и изысканность» [36].

Однако родовой талант в сфере искусства не сказывается благотворно на психике героя. Наоборот, он обостряет чувствительность, усугубляет невротическое напряжённое состояние Родерика, которое по неизвестной причине побуждает его совершить ужасный поступок, что ведёт к саморазрушению и уничтожению. Ашер из-за своей болезни, которая описывается как «сильное нервное возбуждение» (но, опять-таки, не названа точно), заживо погребает свою сестру, а герой другой новеллы «Сердце-обличитель», не признающий себя, в отличие от Ашера, больным, убивает своего соседа безо всякой объективной причины. В новелле можно увидеть явление мономании. Это и стеклянный глаз старика, и (в других новеллах с мотивом убийства) зубы Береники, и белое пятнышко в форме виселицы у черного кота.

Говоря подробнее о новелле «Сердце-обличитель», можем сказать, что мы имеем перед собою рассказ убийцы, который является не исповедью, а скорее апологией. Убийца утверждает, что страшное преступление, не имеющее объективного смысла, совершено им в полном сознании своих действий, вне состояния аффективного умопомрачения: «Правда, я нервен, поразительно нервен, и всегда был таковым; но почему же должен я непременно быть сумасшедшим? Болезнь обострила мои чувства, но не расстроила их, не притупила».

Преступление заключается в том, что без всякой объяснимой или даже мнимой причины герой совершил убийство ближнего, человека, с которым он жил бок о бок [1].

Тема художественного кризиса как причины безумия у Н.В. Гоголя во многом связана с темой религии и демоническим началом.

Гоголевская концепция петербургского безумия помимо уже названных особенностей, тесно связана с понятием нарушения порядка: «Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке, и потому

ему никакие силы, сын мой, не помогут прорваться в мир. Но земля наша – прах перед создателем. Она по его законам должна разрушиться и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, преступнее». В данном отрывке, не попавшем в окончательную редакцию повести «Портрет», писатель связывает образ Петербурга с образом антихриста, появление которого закономерно происходит из-за попрания законов природы, её «сумасшествием» [15].

Нарушение природных законов происходит и во внешнем мире, и внутри человека: нос отделяется от хозяина («Нос»), глаза оживают на портрете ростовщика, покойники ищут шинель уже не для тела, а для души, мелкий канцелярский служащий превращается в короля и пр. При этом весь гротескный алогизм по-своему рационален, но Н.В. Гоголь не даёт его прямого логического обоснования.

Еще одна черта в рассказах петербургского безумия – фантастика – разряжает напряжение реалистического изложения абсурда, сумасшествия: к примеру, вместо приобретения орденской ленточки Ковалев теряет нос. Фантастика в петербургских повестях теряет свои архетипические черты и превращается в фантастику прозаическую, бытовую, отчасти имеющую бюргерские черты, как в новеллах немецких романтиков.

Е.М. Мелетинский считает, что фантастическое в «Портрете» выступает лишь в роли символа, теряя свою значимость как художественный прием, утверждая, что «оживающий портрет ростовщика является символом власти денег над душами индивидов, давно отъединенных от народной почвы» [31]. Мы согласимся, что фантастическое (или, в данном случае, демоническое) начало, действительно играет в рассказах меньшую, чем обыкновенно в романтической традиции, роль, но имеет весомое значение. Демоническое начало – в шутку и всерьез – перенесено на быт и социальную действительность: здесь и темные углы петербургского быта, и контакты с

публичным домом и с немцами-ремесленниками, бездушие и произвол высоких чиновников и т.д. В рассказе «Портрет» демоническое из роковой парадигмы абсолютного зла перевоплощается в бытийное искушение алчностью и одновременно в воплощение зависти к таланту. Обретая бытовую осязаемую форму, зло становится непобедимым, потому что оно перестало быть абстрактным образом и ушло «в мир», в человеческую, материальную сферу жизни. Поэтому в финале рассказа источник зла – портрет – так и не был уничтожен.

Важно отметить специфику духовного пространства Петербурга. Здесь живут мечты героев: Пискарева о красавице, Ковалева о чине, Чарткова о славе гения живописи, Башмачкина о шинели, Поприщина о любви генеральской дочери. Но в итоге реальность разрушает мечты, и Санкт-Петербург становится воплощением обманутых надежд. Гоголю нет нужды разоблачать фантастику, абсурд при помощи безумия и бреда: сам город, послуживший причиной этих грёз, разоблачает их. Восприятие северной столицы в общественном сознании было связано с национальным разочарованием.

Удручающее апокалиптическое настроение, связанное с феноменом «петербургского безумия», у Гоголя уступают место предчувствию благой вести, ожиданию Спасителя. Мы можем угадать его в картине «Рождество Иисуса», написанной после искупления художником-схимником, героем повести «Портрет». Вероятно, именно мысль о спасении через творчество и служение Богу есть тот ключевой посыл, который транслирует нам Гоголь в «Портрете»: «Талант есть драгоценнейший дар бога... во сколько раз торжественный покой выше всякого волненья мирского, во сколько раз творенье выше разрушения, во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, – во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства...» [15].

Выводы по главе 2

Таким образом, мы проанализировали ряд новелл представителей немецкого, русского и американского романтизма и выявили типологию безумия в связи с темой искусства. Мы попытались как можно более полно раскрыть особенности выражения данного мотива у писателей.

Кратко перечислим основные положения каждого из обозначенных типов

I. Тип «безумие как стремление к идеалу».

Э.Т.А. Гофман:

1) идеал героев данного типа – найти совершенный путь познания мира на философском, социальном уровнях и в сфере искусства, понять и реализовать идеальную модель жизни.

2) вследствие кризиса рационализма как средства познания фантастический компонент становится способом изучения разных аспектов бытия для героя;

3) появляется образ гениального безумца, в том числе и образ злого гения;

4) идеал недостижим и не приносит счастья.

Э. По:

1) идеал приобретает метафорический узнаваемый образ, воплощение красоты в женском образе;

2) писатель показывает образ романтика-творца, художника, который «уже обвенчан был со своим искусством»;

3) с мотивом безумия связан мотив любви и жертвенной смерти;

4) у героев происходит подмена жизни её художественной имитацией.

Н.В. Гоголь:

1) писатель отображает феномен петербургского безумия – сумасшествие маленького человека под влиянием подавляющей атмосферы северной столицы;

2) причина внутреннего кризиса происходит из-за разрыва реальности и мечты;

3) происходит побег от жизни в сон за музой, подмена психикой реальности; страсть к идеалу затмевает реальную жизнь;

4) как и у Эдгара По, тема любви играет ведущую роль в раскрытии мотива;

5) этическое освобождение достигается за счет гибели здравомыслия.

II. Тип «безумие как результат столкновения с миром».

Э.Т.А. Гофман:

1) зеркальность является способом познания себя индивидуумом;

2) мотив двойственности (реальности и мира фантазии, а также герои-двойники) – один из путей реализации изучаемого нами типа безумия в рассказах;

3) концепция «Я – Другой»: сама личность героя искажается, расщепляется под воздействием внешних сил и внутреннего смятения;

4) фантазии героя имеет отражение и в реальном мире, что усугубляет болезненное состояние героя. Происходит демонизация негативных воспоминаний-триггеров, обретающих физическую ипостась.

Э. По:

1) присутствует чёткая система координат, где творческий процесс подчинён логике, включая в неё игру и хаос (как созидательный, так и разрушительный);

2) описание безумия как внутренних процессов психики в новеллах становится логично: это не способ познания мира, как у немецких романтиков, а единственно возможный логичный способ его описания, отображающий философское восприятие мира автором;

3) размываются границы между безумием и здоровым состоянием человека;

4) двойственность – непосредственное воплощение понятия границы у Э. По, где логику мы можем назвать способностью видеть «границу», а хаос – способностью её нарушать;

5) «бес противоречий»: безумцы не могут контролировать своё больное сознание, поэтому они находятся на границе реального и ирреального. Причина внутренних противоречий – стремление к свободе личности, выражающейся как разрушение устоявшегося положения вещей.

Н.В. Гоголь:

1) переход от обыкновенного бытия в мире к психотическому: писатель изображает безумие как многогранный процесс разрушения логических связей в сознании человека;

2) герой изменяет в собственную реальность, чтобы она стала приемлема для больного сознания;

3) характерно для писателя реалистическое изображение помешательства (душевная болезнь с медицинской точки зрения);

4) культурный герой и трикстер сосуществуют в одном лице или в виде двух братьев. Гоголевский «Нос» небезосновательно можно трактовать сознательной пародией на романтические новеллы о двойниках.

III. Тип «сумасшествие как результат художественного кризиса».

Э.Т.А. Гофман:

1) механизация как общественное явление у писателя отображает антиприродное начало в жизни человека; следствие её – безумие бытующих форм жизни, в которых не может ужиться художественная натура;

2) глаза – символ зеркала души и способа познания мира; реальность искажается через символическую «потерю или подмену глаз», через видение-галлюцинацию, а слепота героя отображает слепоту всего общества;

3) _____демонический символ (огонь) становится символом безумия, хаоса духа.

Э. По:

1) «страшные новеллы» писателя отражают переход американского общества от патриархальной системы ценностей к новой буржуазно-городской культуре, следствием чего является культурный кризис;

2) _____культурный кризис воплощается символически: злые силы побеждают старую жизнь;

3) талант обостряет чувствительность, усугубляет невротическое состояние героя;

4) помешанным героям характерна моноomania (одержимость одной идеей или деталью), возникающая до или после совершенного преступления.

Н.В. Гоголь:

1) нарушение природных законов происходит и во внешнем мире, и внутри личности;

2) появляется образ антихриста, демоническое начало как зло в быту, которое выражается через библейские пороки: алчность и зависть;

3) фантастическое в «Петербургских рассказах» играет не главенствующую роль, а разряжает напряжение, возникшее вследствие реалистического изложения абсурда;

4) Санкт-Петербург становится воплощением обманутых надежд, национальным разочарованием;

5) для рассказов Н.В. Гоголя характерно ожидание Спасителя в противовес демоническому в жизни человека. Примечательно, что искупление героя, подвергшегося порокам, возможно через искупление перед Богом. Только после этого он вернёт себе истинный талант художника.

Анализируя новеллы изучаемых нами романтиков, мы выявили также общие черты, объединяющие все три типа безумия у каждого из писателей.

Эрнст Теодор Амадей Гофман:

1. Роль безумия выступает у писателя в качестве способа выражения философский и эстетических воззрений.

2. Высокую значимость приобретают фантастические детали в тексте. Волшебство является отдельным героем новелл, оно отображено разнообразно и богато в деталях быта или навыках персонажей-антагонистов.

3. Сатирическое изображение социальных проблем в мрачной атмосфере. Хаос бытия вселяет ужас в героев, в такой жизни нет надежды на будущее в гармонии с собой и миром.

4. Искусство имеет отвлеченный характер, выступая как способ избегания филистерского мира.

5. Э.Т.А. Гофману характерно подробное изучение внутреннего мира героя-безумца, его жизненных убеждений и системы ценностей.

Эдгар Аллан По:

1. Писатель подвержен влиянию немецких романтиков, но не является его продолжателем. Он расширяет понятие сумасшествия, прибавляя детективные черты повествования, аналитический монолог безумца-преступника (предвосхищение науки психологии).

2. Эдгар По не наделяет своих героев индивидуальными чертами характера, герои его новелл – единый собирательный образ безумного. Его сумасшедшие более отталкивают, чем вызывают эмпатию (на что в определённой степени претендуют герои Э.Т.А. Гофмана), так как перед нами по большей части преступники, захваченные демоническими, неуправляемыми страстями или ужасом перед иррациональным в самом себе. В новеллах преобладает чувство скорби, ужаса, вины и одиночества.

3. Однако писатель четко указывает на осознанность действий, а не аффективное состояние героев: преступление, не имеющее объективного смысла, совершено им в полном сознании.

4. Эдгар По сочетает элементы психологизма и готической атмосферы в новеллах.

Н.В. Гоголь:

1. В его рассказах отображена острая социальная проблематика: писатель критикует чиновничью систему, поднимает тему социального неравенства и бедности, «маленького человека» и др.

2. Большое значение русский романтик придает религиозному аспекту в жизни человека. С ним связан мотив искупления греха и приобщения к искусству.

3. Несмотря на мрачные явления и зачастую несчастливый финал рассказов, Гоголь сохраняет юмористическую составляющую в повествовании.

По-разному отображена у романтиков связь мотива безумия и искусства. У Э.Т.А. Гофмана искусство выступает как новый способ познания мира; герой тесно связан с ним, так как сам является творцом с художественным восприятием мира вокруг. Его бурная, часто болезненная, фантазия способна исказить реальность и тем самым помешать ему стать частью филистерского общества; или же может стать попыткой справиться с тревожащими образами и психологическими трудностями.

У американского писателя связь двух ипостасей выражается по-иному: не как черта исконно романтического героя-мечтателя, а как одна из причин его помешательства, как одна из темных страстей, движущих преступника.

У русского писателя искусство является своеобразной призмой утонченного восприятия героем внешнего мира. Оно усиливает впечатления героя, но не является признаком безумца априори. У Н.В.

Гоголя причина безумия скорее связана с социальными и экзистенциальными факторами.

Значение и новаторство писателей в истории литературы, полагаем, очевидно: у Э.Т.А. Гофмана – это предопределение пути развития фантастического романтизма, оригинальное отображение актуальных для эпохи общественных явлений; у Э.А. По – открытие «эстафеты» внедрения психологизма в большие и малые литературные жанры, которую переняли писатели романтического течения, а позже и эпохи реализма. Н.В. Гоголь же вступает в дискурс романтического безумия в России, обыгрывая немецкие традиции на новый лад (например, пародийно изобразил мотив двойничества). Писатель одновременно отображает романтические тенденции и частично предвосхищает реалистические принципы отображения действительности.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА Н.В. ГОГОЛЯ И Э.Т.А. ГОФМАНА

Творчество Н.В. Гоголя, в частности «Петербургские повести», изучается в 9-10 классах школьной общеобразовательной программы, а новеллы Э.Т.А. Гофмана – в рамках самостоятельного летнего чтения учащихся профильного уровня старших классов. Однако при изучении творчества Н.В. Гоголя по общеобразовательной программе, как правило, не отображается влияние на него немецкого писателя как новатора, внёсшего вклад в развитие романтизма в литературе.

Мы разработали урок внеклассного чтения, отображающий преемственность Гоголем традиций Гофмана в рамках отображения мотива безумия, и в то же время отображающий самобытность русского романтика. В данном проекте основное внимание уделено сравнительному анализу двух произведений: повести «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и новеллы «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана.

Цель урока – расширить кругозор обучающихся и их представление о явлении романтизма не только в России, но и в Германии, а также обеспечить более глубокое понимание мотива безумия в литературе. Важно показать обучающимся, что данное направление развивалось в странах по-разному, с различными условиями и задачами, а Н.В. Гоголь не только перенял, но и видоизменил романтические традиции в русской литературе.

Для реализации урока нами был выбран 10 класс, так как метапредметное задание, запланированное на уроке, может быть реализовано обучающимся 10-х классов в соответствии со школьной программой по литературе, истории и русскому языку. В течение занятия ученики заполняют таблицу, отображающую различия рассказов писателей по разным критериям.

Тема урока: «Безумие личности в традиции Н.В. Гоголя и Э.Т.А. Гофмана».

Тип урока: сравнительный анализ текстов.

Предметные цели урока:

- 1) расширить кругозор обучающихся и их представление об особенностях немецкого и русского романтизма в литературе;
- 2) сравнить рассказы и новеллы Н.В. Гоголя и Э.Т.А. Гофмана по указанным критериям, обобщить полученную информацию, оформить таблицу;
- 3) сформировать представления у обучающихся об особенностях выражения мотива безумия у писателей эпохи романтизма.

Метапредметные цели урока:

- 1) личностные: формировать мотивацию к обучению и целенаправленной познавательной деятельности, формировать умение проводить самоконтроль и самоанализ;
- 2) коммуникативные: формировать умение формулировать свои мысли и строить речевое высказывание, организовывать учебное взаимодействие в группе (определять общие цели, распределять роли, договариваться друг с другом);
- 3) регулятивные: формировать умение прогнозировать предстоящую работу, осуществлять познавательную деятельность и личностную рефлексия;
- 4) познавательные: формировать умение работать с информацией и её систематизированием (заполнением таблицы), анализировать литературные тексты и выявлять смысловые взаимосвязи, делать выводы и обобщения.

Оборудование: компьютер, проектор, экран, распечатанные таблицы с пропусками в строках.

Ход урока

Этап №1 – организационный момент. Приём работы – слово учителя.

Учитель: Здравствуйте, ребята! Сегодняшний урок будет необычным, так как мы попробуем себя в роли исследователей не только литературы, но и человеческой души.

Этап №2 – ознакомление с новым учебным материалом. Виды, формы, приёмы работы: использование наглядного материала (мультимедийная презентация), аналитическая беседа, слово учителя.

На доске написана цитата.

Люди, не носящие в себе никакого безумия, суть человека пустого, непродуктивного ума.

– Фридрих Шеллинг

Учитель: Прочтите цитату немецкого философа. Согласны ли вы с его утверждением? Безумие – это характеристика мыслящего человека?

Обучающиеся: Да, потому что только человек высокого ума может лишиться его. ИЛИ: Нет, безумие не является признаком разума.

Учитель: Мы не зря заговорили сегодня о теме безумия и его связи с внутренним миром человека. В литературе феномен безумия возникает у многих писателей. К примеру, существует такое понятие, как «петербургское безумие» – мотив, тесно связанный с Санкт-Петербургом, который отображает негативное влияние города на психику человека. Считается, что он был создан А.С. Пушкиным.

Как думаете, а кто из русских писателей первой половины XIX века, помимо А.С. Пушкина, тоже описывал «петербургское безумие» в своих повестях (приложение 1, рисунок 1).

Обучающиеся: Николай Васильевич Гоголь.

Учитель: Правильно! Именно он продолжит традицию описания «маленького человека», живущего под тяжёлым воздействием атмосферы северной столицы. Однако на работы Н.В. Гоголя сильно повлияли немецкие романтики, в частности, Эрнст Теодор Амадей Гофман (приложение 1, рисунок 2), который был новатором во многих сферах искусства (музыке, театре, литературе и т.д.).

Несмотря на это, безумие в рассказах писателей описано по-разному. Как думаете, чем мы с вами будем сегодня заниматься? Какие цели перед нами будут стоять на занятии?

Обучающиеся: Мы будем анализировать рассказы двух писателей, находить общее и различия, выясним, какое влияние оказал Гофман на творчество Гоголя.

Учитель: Всё верно. Запишите тему урока: «Безумие личности в традиции Гоголя и Гофмана».

Этап №3 – основная часть. Виды, формы, приёмы работы: слово учителя, групповая работа с таблицами.

Учитель: Прежде, чем мы начнём с вами анализировать рассказы, нужно понять, какие функции мотив безумия выполняет в литературе романтизма. Ваше задание: выслушать сообщение и заполнить пропуски в карточке.

Таблица 1 – Функции мотива безумия в литературе (неполный вариант)

1. В переходные эпохи культуры безумие означает... _____
2. Для писателя оно выражает... _____
3. В эпоху (_____) наступило разочарование в культе рационализма. Поэтому стал популярен образ безумного (_____).

Сумасшествие в литературе – сквозной мотив, встречающийся у М. де Сервантеса, У. Шекспира, А.С. Пушкина и многих других великих писателей. Встретится он и у Ф.М. Достоевского. Почему же он остаётся актуален в разные исторические эпохи?

Мотив помешательства в литературе становится популярен именно в переходные эпохи человеческой культуры. Безумие в этих случаях означает перерождение разума: из устаревшего – в новый, ещё не зрелый. Часто оно

выражает личные переживания и страхи писателя, связанные с общественными изменениями.

В эпоху романтизма наступило разочарование в культе рационализма. Для романтизма весьма популярной становится мысль, что презренный в глазах толпы безумец на деле стоит неизмеримо выше ее, он настоящий гений, поэт. Он способен критиковать и разрушить общественные нормы, стремится к познанию и становится создателем нового.

Проверяем наши карточки, исправляем ошибки при необходимости.

Таблица 2 – Функции мотива безумия в литературе (полный вариант)

1. В переходные эпохи культуры безумие означает... перерождение разума
2. Для писателя оно выражает... личные переживания и страхи
3. В эпоху (романтизма) наступило разочарование в культе рационализма. Поэтому стал популярен образ безумного (гения\поэта).

Итак, мы выяснили, что мотив безумия имеет значимую роль в литературе по нескольким причинам. Однако выражаться сам мотив может по-разному: может отличаться образ героя-сумасшедшего или причины его помешательства. По этим и другим критериям сравним рассказы Гоголя и Гофмана.

Вашим домашним заданием было прочитать повесть «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и новеллу «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана. Какая история понравилась вам больше и почему?

Обучающиеся делятся собственными размышлениями.

Учитель: Итак, нам нужно определить, по каким критериям мы будем сравнивать рассказы. Представим, что мы с вами – врачи, которым нужно изучить болезнь безумия. Из чего будет состоять анамнез?

Обучающиеся: Важно будет понять причины болезни и то, как она выражается у человека.

Учитель: Правильно. А теперь подумаем, какие еще аспекты нам будут важны с точки зрения литературоведения? Как вы думаете, в чём может проявляться мотив сумасшествия в рассказе?

Обучающиеся: Нужно будет узнать о внутренних качествах героя и выяснить, как автор относится к проблеме безумия.

Учитель: Молодцы!

Учитель раздаёт распечатанные таблицы.

Учитель: Перед вами таблица, в которой есть пропуски. По ходу анализа вам нужно их заполнить и написать вывод на поставленный вопрос. Если есть вопросы по таблице, задайте их сейчас.

Таблица 3 – Сравнительная характеристика новелл (неполный вариант)

Критерии сравнения	Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего»	Э.Т.А. Гофман «Песочный человек»
1. характеристика героя		
2. причина внутреннего кризиса	- безответная любовь - ...	- влюбленность в механизм - ... - ...
3. как проявляется безумие	- ... - ...	- ... - навязчивые образы, убеждения
4. фантастическое в рассказе		- страхи воплощаются в жизнь в сказочных образах - механизмы «оживают»
5. пародия на...	- ... - на романтический тип возвышенного безумца	
6. чем является безумие для писателя?		
Вывод: Что общего и какие различия вы наблюдаете у писателей в изображении безумия?		

Учитель: Начнем с характеристики самих героев. Кого из них можно назвать «маленьким человеком»? В каких чертах мы это видим?

Обучающиеся: Поприщин больше подходит под образ «маленького человека»: он ничем не примечательный, одинокий и неудачливый.

Учитель: А каким тогда нам кажется Натанаэль?

Обучающиеся: У него сильно развито болезненное воображение, он образован и чувствителен. В отличие от Поприщина, герой не ограничен низким социальным положением.

Учитель: Вы молодцы. Мы видим, что герои у писателей различаются. Натанаэль больше похож на романтического героя: талантливого чувствительного человека, одаренного способностью замечать то, что другие не видят (приложение 1, рисунок 3). Герой Гоголя, наоборот, показан нам как обыкновенный, ничем не примечательный человек. Если герои так отличаются друг от друга, то и причины помешательства будут разными, правильно? Давайте назовем их.

Обучающиеся: Поприщин сходит с ума из-за безответной любви.

Учитель: Отчего он не может добиться взаимности?

Обучающиеся: Потому что он бедный чиновник низкого ранга.

Учитель: Это можно назвать социальным неравенством, нереализованностью своих амбиций. Что же случается с Натанаэлем?

Обучающиеся: Его тревожат детские воспоминания о злом волшебнике, который появляется и во взрослой жизни.

Учитель: Верно, эта навязчивая идея преследует его. Также мы помним, что герой влюбляется в Олимпию, которая оказалась механизмом, и это тоже сказывается на его душевном состоянии.

Получается, если характеры героев и причины безумия разные, то и с ума они сойдут по-разному? Как будет проявляться болезнь?

Обучающиеся: Натанаэля преследуют навязчивые воспоминания и образы, его преследуют фантастические видения. Поприщев же одержим идеей сговора дамских собачек, он мечтает о признании в жизни. Мы видим, как меняется его состояние по записям в дневнике: они становятся неразборчивы, нелогичны.

Учитель: Действительно, Н.В. Гоголь почти с медицинской точностью описывает детали, в которых проявляется сумасшествие героя (приложение 1, рисунок 4).

А есть ли в рассказе фантастическая составляющая? У кого она проявляется больше и как это выражается?

Обучающиеся: У Гофмана больше волшебного в рассказе. Живые куклы, украденные глаза – всё похоже на страшную сказку.

Учитель: Действительно, фантастическое в новеллах является романтической чертой в немецкой литературе. Есть ли такая же «сказочность» у Гоголя?

Обучающиеся: Нет, но и его рассказ тоже не похож на реальность. Например, переписки собачек, за которыми следит герой, содержат информацию, подтверждающуюся в жизни, хотя Поприщин не мог сам её узнать.

Учитель: Мы видим, что экзотическая сказочность, присущая романтическому течению в литературе, в позднем творчестве Н.В. Гоголя утрачивается. Писатель постепенно отказывается от романтических традиций в пользу самобытности. Помня о том, что романтический безумец своим существованием может критиковать устоявшиеся общественные нормы, подумаем, а что авторы могли бы критиковать в рассказах? На что писали пародию?

На этот вопрос нам поможет ответить то, какие фантазии возникли в душе Поприщева в конце рассказа.

Обучающиеся: Герой решил, что он король Испании. Поприщев захотел иметь самую важную должность.

Учитель: Сформулируйте сами, какая тема связана с должностями и званиями, и запишите в таблицу в шестой строке. Помимо этой темы, писатель показывает нам пародию и на самого романтического героя в классическом его понимании: из гения-творца с высокими идеалами и новаторскими идеями, Гоголь показывает нам человека заурядного, который тоже, однако, заражается «высокой» романтической болезнью. Правда, выглядит это скорее смешно, чем трагично.

А что в немецком обществе отобразилось пародией у Э.Т.А. Гофмана?

Обучающиеся: Его заурядность, отсутствие поэтичности, искусственность.

Учитель: Эти качества относятся к понятию «филистерское общество» – общество узких взглядов, погрязшее в рутине.

Итак, осталась последняя строка таблицы, за исключением вывода. Что же означает понятие «безумие» для каждого из писателей? Попробуем вместе дать ответ.

В сумасшествии Натанаэля много личного, подсознательного. Герой новеллы «Песочный человек» индивидуален. В данном случае безумие для Гофмана – это возможность выявить скрытые стороны человеческой души, находящейся в состоянии неприятия с внешним миром.

Гоголь же иначе понимает безумие. Его герой, сходя с ума, теряет целостное восприятие жизни. Умопомрачение, описанное с медицинской точностью, становится причиной разрушения человеческой личности. Безумие для Гоголя – это социальная драма «маленького человека», несчастливому в своей жизни.

Вывод по таблице обучающиеся формулируют самостоятельно.

Таблица 4 – Сравнительная характеристика новелл (полный вариант, примерный образец заполнения)

Критерии сравнения	Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего»	Э.Т.А. Гофман «Песочный человек»
1. характеристика героя	«маленький человек», ничем не отличающийся от других	впечатлительный, образованный, умный
2. причина внутреннего кризиса	- социальное неравенство, нереализованность героя - безответная любовь	- детская травма - болезненное воображение, иллюзии - влюбленность в механизм

Продолжение таблицы 4

3. как проявляется безумие	- реальность искажается, подменяется на вымысел - навязчивые идеи	- расщепление психики - навязчивые образы, убеждения
4. фантастическое в рассказе	- переписки собачек содержат информацию, подтверждающуюся в жизни, хотя герой не мог сам ее узнать	- страхи воплощаются в жизнь в сказочных образах
5. пародия на...	- на общество, социальные рамки - на романтический тип возвышенного безумца	- на бездуховное общество
6. чем является безумие для писателя?	разрушение личности, печальный исход	способ познания души человека
Вывод: Что общего и какие различия вы наблюдаете у писателей в изображении безумия?	Несмотря на то, что в описании безумия у писателей есть общие черты (болезненное состояние героев, их навязчивые идеи, социальная проблематика рассказа), каждый из них воспринимает мотив сумасшествия по-разному: для Гофмана это – болезнь возвышенного героя, для Гоголя – скорее социальная проблема, отобразённая более реалистично.	

Этап №4 – обобщение и систематизация. Приём работы – слово учителя.

Учитель: Сегодня мы проанализировали рассказы Н.В. Гоголя и Э.Т.А. Гофмана, нашли общие черты и различия, поговорили о значимости мотива безумия в литературе. Надеюсь, у кого-нибудь из Вас возникнет желание продолжить знакомство с обоими писателями, ведь они являются мастерами изображения души человека, её внутренней работы и тревог.

Этап №5 – подведение итогов урока, рефлексия. Приём работы – аналитическая беседа.

Учитель: Итак, ребята, давайте подведём итоги занятия. Что вам понравилось на сегодняшнем занятии? Что нового вы открыли для себя в рассказах о безумцах? Изменилось ли ваше отношение к Н.В. гоголю как к писателю? А к Э.Т.А. Гофману?

Возникли у кого-нибудь вопросы по сегодняшней теме?

Обучающиеся делятся собственными впечатлениями и размышлениями.

Учитель: На этом наш урок завершён. Спасибо всем вам за внимание и работу на занятии!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы цели, поставленные в начале исследования (рассмотреть явление мотива в литературоведении, проанализировать мотив сумасшествия в различных литературных эпохах и его модификацию; выявить типологию безумцев у Э. По, Э. Гофмана и Н.В. Гоголя и связь сумасшествия героев и искусства в новеллах писателей; раскрыть особенности выражения данного мотива у авторов и новаторство в его развитии) были реализованы в соответствии с поставленными задачами.

Мы изучили явление «мотив» и его концепции в представлении нескольких учёных-литературоведов, проанализировали путь изменений и развития мотива безумия в доромантической и романтической литературе, изучили типологии образов героев-сумасшедших; произвели анализ новелл Э.А. По и Э.Т.А. Гофмана и выявили индивидуальные приемы отображения данного мотива и уникальность авторского видения места безумца в обществе.

Обобщая теорию мотива, сделаем вывод, что:

- 1) мотив – это воплощенная через повторяемость и сочетания с другими мотивами, обладающая динамичностью внутри текста семантически целостная формула универсального действия или состояния персонажа;
- 2) мотив часто имеет фольклорную природу и каждый элемент мотива вариативен и репродуктивен;
- 3) мотив функционирует при помощи регулярности, повторяемости и обогащает семантику за счет взаимодействия с другими мотивами.

Споры о конечной концепции мотива и своде его особенностей ведутся до сих пор.

Обозначим также теоретический материал о развитии мотива безумия в литературе.

1. По поставленной задаче виды безумия делятся на космические:
 - a. безумие через отождествление себя с героем романа;
 - b. безумие пустого тщеславия;
 - c. безумие заслуженной кары;... и критические (безумие безнадежной страсти).

2. Две внешние формы проявления безумия, развивающиеся к началу XIX века и являющиеся наиболее популярными в эпоху романтизма (могут сочетаться друг с другом, отображают внешнее, а не внутреннее состояние героя):

- a. задумчивость (меланхолия);
- b. сумасбродство.

3. Отношение к герою-сумасшедшему изменяется: теперь он возвышается над пошлой, не понимающей его толпой и «средними» умами. Имеет ряд выделяющихся черт:

- a. одиночество и отстранённость от общества;
- b. гениальность или избранность;
- c. борьба с судьбой, творцом.

Анализируя новеллы писателей-романтиков, мы выявили три типа безумия, связанных с темой искусства:

1. Безумие как стремление к идеалу (причина душевной болезни – недостижимость идеала, который выражается в произведении искусства: в портрете неземной красоты или в музыке).

2. Безумие как столкновение с миром (разрушение психики вследствие внешних и внутренних противоречий, сильных потрясений героя; часто выражается в мотиве двойственности, мономании).

3. Безумие как художественный кризис (отображение социально-исторического упадка через личностный кризис, вызванный потерей себя и мироощущения в мире искусства).

Каждый из типов имеет свою специфику выражения и концептуально отличается у отдельно взятого писателя.

При сравнении путей отображения мотива помешательства в новеллах Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя возникает проблема выявления равноправно отображаемых позиций, которые были бы общими для писателей. Пути выражения и причины душевных болезней героев имеют разную природу. Обозначив несколько критериев для сравнения, систематизируем концепции безумия у писателей в таблице, указанной ниже.

Таблица 5 – Сравнительная таблица новеллистики писателей Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя в аспекте мотива безумия

Критерии сравнения	Э.Т.А. Гофман	Э.А. По	Н.В. Гоголь
1. Жестокость по отношению...	к себе, в состоянии аффекта – к близким (нападение на Клару)	к другим (преступление)	к себе (самоубийство, гибель); к другим (зависть)
2. Причина безумия	- искусство (безумие как выражение дара предвидения); - механизация жизни; - жизненные обстоятельства или детские травмы; - иллюзия или «слепота»;	- внутреннее чувство неудовлетворенности; - иррациональная склонность к жестокости или обладанию; - жажда власти над другими; - желание разорвать устойчивую норму («бес противоречий»); - искусство;	- социальный аспект (тяжёлые условия жизни); - нарушение законов природы; - демоническое начало; - потеря художественного мироощущения;
3. Осознанность	герой знает / догадывается, что становится безумен (помешательство выражается в виде эмоциональных припадков); сумасшествие как болезнь	герой отрицает, что безумен, наоборот, часто акцентирует внимание, что находится в полном сознании; его внимание приковано к происходящему	герой не размышляет о своём внутреннем состоянии, его внимание обращено на факторы «извне»

Продолжение таблицы 5

4. Роль искусства	искусство – новый способ познания мира; так как творческая натура героя не способна жить в филистерском обществе, отчасти оно является причиной сумасшествия	роль искусства в жизни героя не является ведущей (за исключением нескольких новелл); мотив искусства проявляется вкуче с мономанией или жаждой обладания	искусство – призма восприятия жизни, является причиной болезненного увлечения для страстной натуры; потеря связи с ним причиняет герою страдание
5. Путь исцеления	отказаться от навязчивых идей, искусства, науки, стремления к самопознанию и филистерской любви (невозможно для героя)	исцеление невозможно, т.к. преступление обусловлено «бесом противоречий» или предрешено судьбой	возможно через реализацию в социуме (недостижимо для героя), отказ от страсти к искусству
6. Степень одиночества	герой окружён людьми, но отдаляется от них из-за внутренних коллизий и увлечённостью миром искусства	безумец глубоко одинок либо сам разрушает близкие отношения	герои Гоголя одиноки в жизни, обретают радость и значимость в своих фантазиях
7. Логика отображения сумасшествия	безумие отображает романтическое представление о герое-сумасшедшем, имеет таинственный, сказочный антураж (показаны подсознательные процессы психики)	сущность болезни – во внутренних противоречиях, однако само состояние безумия описывается точно и последовательно; повествование по форме схоже с криминалистическим отчётом	писатель отображает безумие и как романтическое явление, и как медицинскую болезнь
8. Фантастическое начало	играет важную роль в повествовании; проникает в реальную жизнь героя	имеет мрачный характер, усиливает эмоциональное напряжение и связано с загробной жизнью; отображает готическую атмосферу	обладает меньшим значением, чем у других писателей, играет вспомогательную роль в развитии сюжета

Продолжение таблицы 5

9. Финал	самоубийство, проигрыш в схватке с сумасшествием под влиянием полуреальных демонических образов	смерть по воле рока, самоубийство, падение в бездну безумия, обличение в преступлении	болезнь, самоубийство или исключение из социума (больница для душевнобольных); возможно (редко) исцеление
----------	---	---	---

Чтобы глубже раскрыть тему исследования, необходимо расширить систему анализа и критериев сравнения текстов, отдельно изучить историю развития мотива безумия и искусства в немецкой, американской и русской литературе, рассмотреть творческое влияние Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По и Н.В. Гоголя на писателей следующего поколения или концептуально-философский диалог с другими культурными эпохами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аксаков Н. П. Психология Эдгара По / Н. П. Аксаков // Всемирная иллюстрация. – 1886. – № 10. – С. 191–194. – URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_n_p/text_1886_psikhologia_edgara_poe.shtml (дата обращения: 10.02.2023).
2. Аствацатуров А. Г. Демония бессознательного в новелле Гофмана «Песочный человек» / А. Г. Аствацатуров // Вестник института иностранных языков. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 1–14.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : собрание сочинений. В 7 т. Т.6. / М. М. Бахтин. – Москва: Советский писатель, 2002. – 361 с. – ISBN 02-04-16101.
4. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский – Москва : Книга по Требованию, 2021. – 42 с. – ISBN 978-5-4241-3438-8.
5. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – Москва : Аспект Пресс, 2005. – 352 с.
6. Бочаров С. Г. Петербургское безумие / С. Г. Бочаров / Пушкинский сборник / Сост.: Игорь Лоцилов, Ирина Сурат. – «Три квадрата», Москва, 2005. – 448 с. (Серия: Филология). – ISBN 5-94607-030-4.
7. Ванслов В. В. Эстетика Романтизма / В. В. Ванслов. – Москва : Искусство, 1970. – 425 с.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 404 с. – ISBN 5-06-000256-X.
9. Виноградов И. А. От «Невского проспекта» до «Рима»: «петербургская тема» в творчестве Гоголя / И. А. Виноградов // Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания. – Москва, 2000. – С. 207–275.

10. Волкова Е. В. Концепции мотива в современном литературоведении / Е. В. Волкова // Преподаватель XXI век. – Москва, 2008. – №1. – С. 89–93.
11. Выготский Л.С. Психология искусства. Трагедия о Гамлете, принце Датском / Л.С. Выготский. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Феникс», 1998. – 480 с. – ISBN 5-222-00256-X.
12. Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений. – Москва, 2014. – 224 с.
13. Гоголь Н. В. Невский проспект / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений. – Москва, 2014. – 224 с.
14. Гоголь Н. В. Нос / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений. – Москва, 2014. – 224 с.
15. Гоголь Н. В. Портрет / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений. – Москва, 2014. – 224 с.
16. Гоголь Н. В. Шинель / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений. – Москва, 2014. – 224 с.
17. Гофман Э. Т. А. Кавалер Глюк / Э. Т. А. Гофман // Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. Фантазии в манере Калло. Принцесса Бландина. Необыкновенные страдания директора театра. – Москва, 1991. – С. 31–41.
18. Гофман Э. Т. А. Песочный человек / Э. Т. А. Гофман // Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. Эликсир дьявола. Ночные этюды. – Москва : Художественная литература, 1994. – С. 289–322. – ISBN 5-280-01695-0.
19. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – Москва-Ленинград : Ученые записки ЛГУ, серия филологических наук, вып. 13, 1948. – 973 с.
20. Заблудовский М. Д. Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 9 / М. Д. Заблудовский. – Москва : Советская Энциклопедия, 1935. – 356 с.
21. Зими́на М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму : автореферат дис. ... канд.

филол. наук : 10.01.01 / Зимина Марина Александровна ; Изд-во Алтайского ун-та. – Барнаул, 2005. – 12 с.

22. Иоскевич О. А. Интерпретация темы безумия в русской литературе первой половины 19 века / О. А. Иоскевич // Вестник ГрДУ. – Гродно, 2006. – № 3. – С. 70–71.

23. Калошина А. В. Мотив безумия в художественной философии Эдгара Аллана По / А. В. Калошина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – Москва, 2016. – С. 1–4.

24. Карельский А. В. Э.Т.А. Гофман / А. В. Карельский // Эрнст Теодор Амадей Гофман. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. – Москва : Художественная литература, 1991. – 494 с.

25. Кривонос В. Ш. Портрет в «Портрете» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Гоголевский сборник. – Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – Вып. 2. – С. 73–80.

26. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я», какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан // «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа / АПО ДПО. – Москва, 1999. – С. 508–516.

27. Лаптева И. В. Фантастическое Э. Т. А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. / И. В. Лаптева // Вестник Томского государственного университета. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 56–60.

28. Лепяхин В. В. Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет». По редакции «Арабески» / В. В. Лепяхин // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – Москва, 2002. – С. 164–199.

29. Летин В. А. Символический универсум трагедии У. Шекспира «Гамлет» / В. А. Летин // Верхневолжский филологический вестник / ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2016. – Вып. 4. – С. 3–10.

30. Манхейм К. Диагноз нашего времени: справ.-путеводитель / К. Манхейм. – Москва : Юрист, 1994. – 700 с. – ISBN: 978-5-88415-991-4.

31. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. – Москва : ФГБОУ ВО РГГУ, 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4). – ISBN 5-7281-0067-8.
32. Назиров Р. Г. Фабула мудрости безумца в русской литературе / Р. Г. Назиров // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа, 2005. – С. 103 – 116.
33. По Э. Береника / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 74–82.
34. По Э. Морелла / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 82–91.
35. По Э. Овальный портрет / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 423–429.
36. По Э. Падение дома Ашероу / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 67–84.
37. По Э. Сердце-обличитель / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 513–520.
38. По Э. Чёрный кот / Э. По // Полное собрание сочинений. – Москва, 2011. – С. 551–560.
39. Сейбель Н. Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* / Н. Э. Сейбель. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ, 2006. – 413 с. – ISBN 5-85716-641-1.
40. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 294 с. – (Язык. Семиотика. Культура). – ISBN 5-94457-172-1.
41. Теория литературы : учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений / под ред. Н.Д. Тмарченко. – Москва : Академия, 2004. – 509 с. – ISBN: 5-7695-1591-0.

42. Федосеенко Н. Г. Романтический феномен безумия / Н. Г. Федосеенко // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Санкт-Петербург, 2007. – Вып. 9. – С. 26–34.
43. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – Санкт-Петербург : Антей, 1998. – 624 с. – ISBN 5-7914-0023-3.
44. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 2004. – С. 279–283. – ISBN: 5-06-004234-0.
45. Шалыгина С. Г. Понятие «Мотив» и его интерпретация в теории литературы и музыке / С. Г. Шалыгина // Социально-экономические явления и процессы. – Тамбов, 2012. – №1. – С. 250–253.
46. Schelling F. W. J. Samtliche Werke. Abth I. – Stuttgart-Augsburg (o. J.). – Bd 7. – S. 478.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. БЕЗУМИЕ ЛИЧНОСТИ В ТРАДИЦИИ Н.В. ГОГОЛЯ И Э.Т.А ГОФМАНА

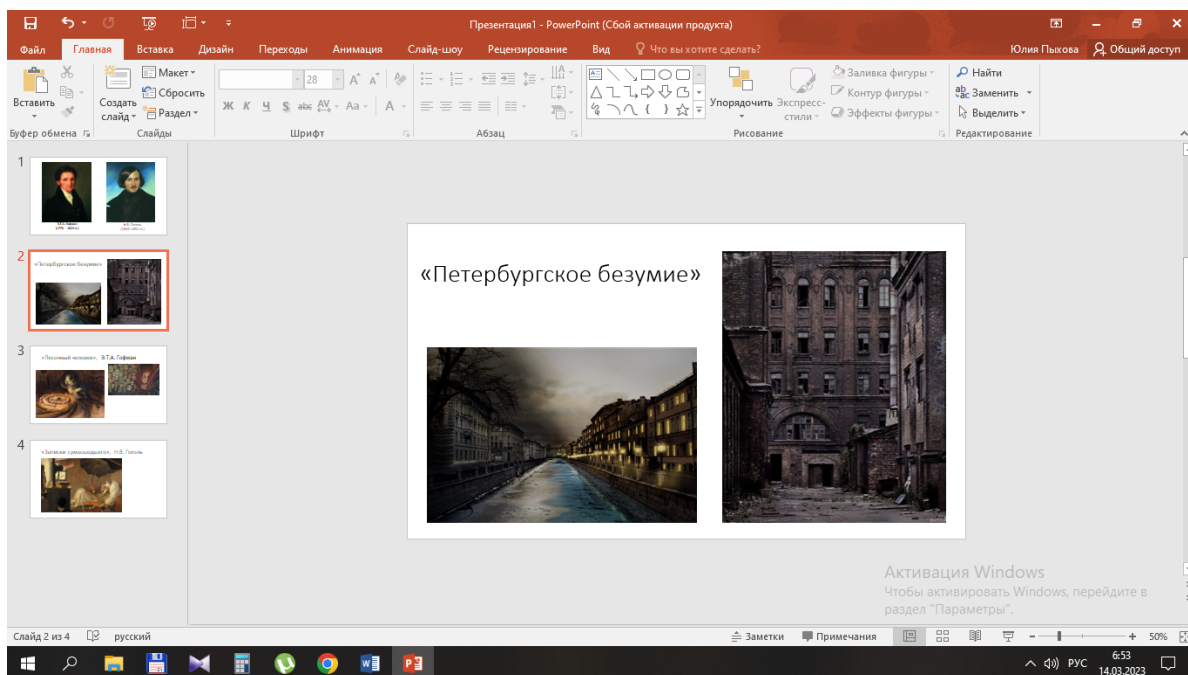


Рисунок 4 – Слайд 1

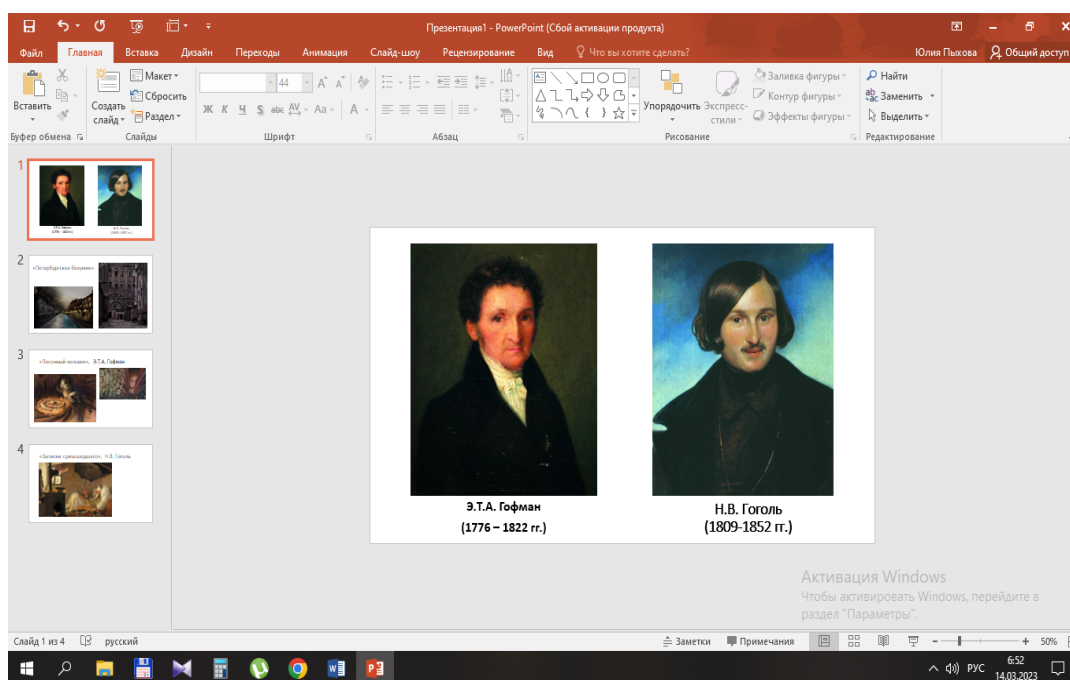


Рисунок 5 – Слайд 2

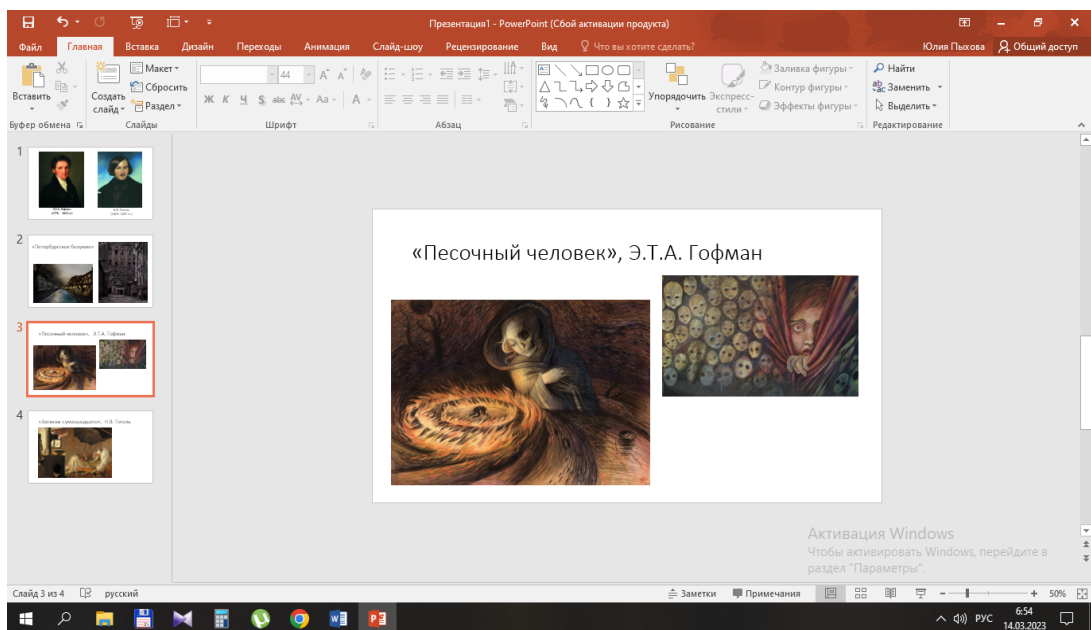


Рисунок 6 – Слайд 3

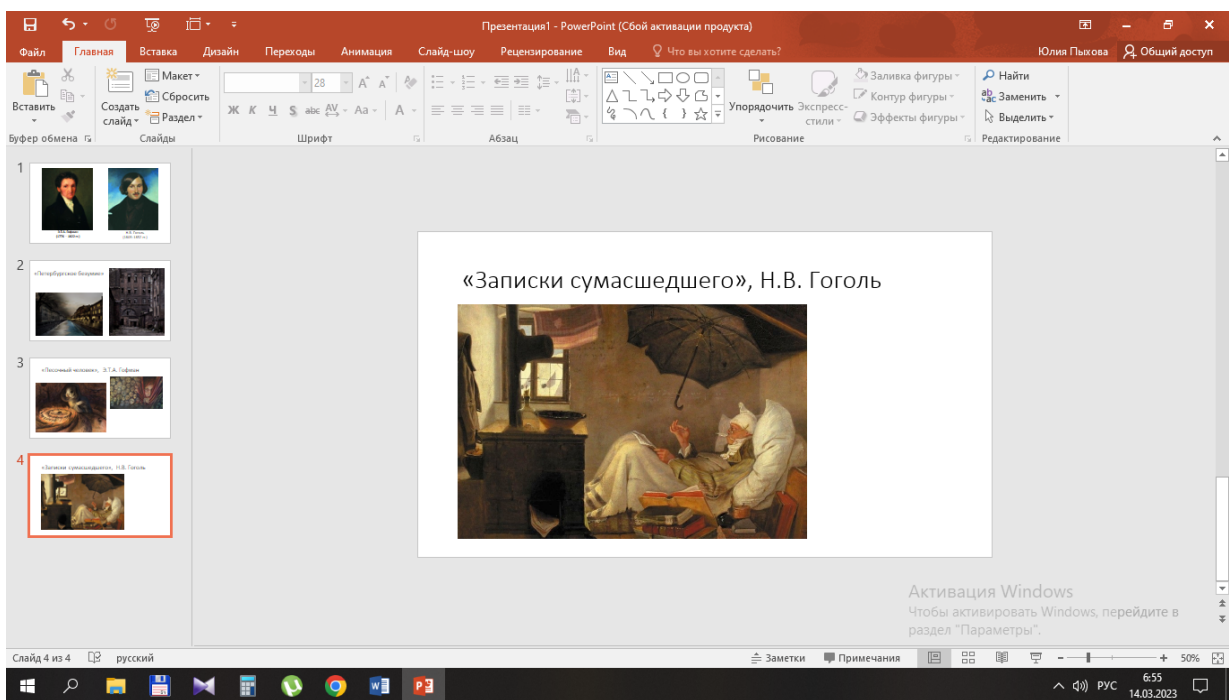


Рисунок 7 – Слайд 4