

СТИЛИСТИКО-ЯЗЫКОВЫЕ АСПЕКТЫ  
В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ФИЛОСОФСКИМИ  
И ПСИХОЛОГИЧЕСКИМИ ТЕОРИЯМИ  
(Ф. ШЕЛЛИНГ, Э.Т.А. ГОФМАН, Ф. НИЦШЕ, З. ФРЕЙД) /  
STYLISTIC AND LINGUISTIC ASPECTS IN AESTHETICS  
OF ARTISTIC CREATION IN CONNECTION  
WITH PHILOSOPHICAL AND PSYCHOLOGICAL THEORIES  
(F. SCHELLING, E.T.A. HOFFMANN, F. NIETZSCHE, Z. FREUD)

[Ecaterina NICULCEA](#)

Lecturer

("Alec Russo" Balti State University, Republic of Moldova)

[katenika.nic@gmail.com](mailto:katenika.nic@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0003-4411-8393>

**Abstract**

*Fantasy in the works of E.T.A. Hoffmann, one of the greatest German writers of the 19<sup>th</sup> century, was influenced by F. Schelling's philosophical theories. However his novels and fairy tales influenced the psychoanalysis of S. Freud and the creation of F. Nietzsche. This idea gives us the possibility to understand profoundly the peculiarities of fantasy from the point of view of temporality. This refers not only to E.T.A. Hoffmann, but also to other fantasy-writers. The penetration of reality into the world of fantasy and viceversa, that is realised at different levels including the temporal one makes time pass slower, quicker or leads to its complete stop. These are indicators that the world of the main character is deregulated, that the character is situated between two worlds, the real and unreal ones, and he/she is ready to pass the barrier between them. But the main character, the enthusiast, is in the state of mood that doesn't help him to understand the situation. That's why the events develop in both worlds simultaneously. The presense of the enthusiast in the works of E.T.A. Hoffmann is the deep mark of F. Schelling's philosophy. The psychological state of the main character was minutiously studied and described by the great Austrian psychoanalitic S. Freud. During its development philosophy used E.T.A. Hoffmann's literal experience as well as that of the philosophers from the previous periods and became a form of sythesis in the phylosophical heritage of F. Nietzsche.*

**Keywords:** *aesthetics, creation, work, theory, fantasy, reality*

**Rezumat**

*Fantasticul în opera lui E.T.A. Hoffmann, unul dintre cei mai de văză scriitori germani ai secolului al XIX-lea, este explicat frecvent prin prisma influenței teoriilor filozofice ale lui F. Schelling. Creația lui E.T.A. Hoffmann, la rândul ei, și-a lăsat amprenta asupra psihanalizei lui S. Freud și filozofiei lui F. Nietzsche. Aceste influențe condiționează anumite particularități ale fantasticului la nivelul temporalității nu doar în cazul lui E.T.A. Hoffmann, ci și în cazul altor scriitori-fantaști. O penetrare a realității cu fantasticul la diferite niveluri, inclusiv la cel temporar, permite comprimarea, dilatarea și suspendarea*

*absolută a timpului. Modificările temporale constituie faptul, că lumea eroului este dezechilibrată, că el se află între două lumi, una fantastică și alta reală, fiind pregătit să le transgreseze. În același timp, eroul, un entuziast, se găsește în starea de delir, care nu-i permite să conștientizeze situația. Din acest motiv, acțiunea se petrece concomitent în două planuri: în realitate și în lumea imaginară. Apariția entuziastului în creația lui E.T.A. Hoffmann poate fi explicată prin influența filozofiei lui F. Schelling. Starea psihică a entuziastului a fost amănunțit studiată și descrisă de psihanaliticul austriac S. Freud. Romantismul hoffmannian și filozofia epocilor precedente au fost sintetizate și valorificate în opera filozofică a lui F. Nietzsche.*

**Cuvinte-cheie:** *estetică, creație, operă, eorie, fantazie, realitate*

Фантастическое начало — одно из основных составляющих художественной эстетики великого немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана. Возникает вопрос: как описать природу фантастического с учетом того новаторского направления, которое придал ему Э.Т.А. Гофман?

Понятия «фантастики» и «фантастического», рассматриваемые только с литературоведческих позиций, остаются по своей сути нераскрытыми: одностороннее изучение не может раскрыть суть явлений. Многогранность этих сложных понятий пытались проанализировать ученые, логики, философы, педагоги, психоаналитики и психологи. Каждая наука находила в них важные для нее свойства, выделяя их из множества других феноменов. Лишь синтез всех вычлененных особенностей позволит правильно охарактеризовать и понять их сущность, заключенную в совокупности всех аспектов.

Фантастическое как эстетическая категория возникло еще в древности. Письменные источники, донесшие до наших дней мифы и библейские тексты, возникли в глубочайшей древности и, казалось бы, должны были бы быть «скрыты от нас покровом молчания и забвения» (Афасижев, 1971, с. 236). Но такое возможно лишь с текстами, утратившими свое значение, т.е. мифами. Священное писание остается столь же значимым, как и на раннем этапе зарождения христианства. Закономерен вывод: христианская религия не является подвидом мифа, а представляет собой совершенно отличное по своему функционированию начало.

По-иному трактуется мифология и христианство в эпоху романтизма. Философские концепции И. Канта, И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга сыграли значительную роль в становлении мировоззрения немецких писателей-романтиков. В «Системе трансцендентального идеализма», в мюнхенской речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» и «Философии искусства» Ф.В. Шеллинг разрабатывает основные эстетические проблемы, связанные с определением мифологии и христианства, породивших столь разнообразные формы искусства. Выделим те положения философской теории Ф.В. Шеллинга, которые были восприняты и развиты в творчестве Э.Т.А. Гофмана.

Сопоставляя представления о мифе, господствующие в античное время и в эпоху христианства, Ф. Шеллинг приходит к выводу, что хри-

стианству свойственны определенные черты мифологии, а значит, к нему применимо понятие «мифология христианства» (Шеллинг, 1966, с. 129). Философ объясняет введенный им термин следующим образом: «чудесное в историческом отношении есть единственный мифологический материал христианства. От истории Христа и апостолов оно распространяется в нисходящем направлении через легенду, через историю мучеников и святых вплоть до романтически чудесного, вспыхнувшего при соприкосновении христианства с доблестью» (*idem*, с. 141). Развивая в дальнейшем эту мысль, Ф. Шеллинг указывает на особенность историй святых, которые являются в то же время и историей самого неба, и «даже истории королей вплетены в эту всеобщую историю божьего царства» (*ibidem*), чем и объясняется, что «только с этой стороны христианство оформилось в мифологию» (*ibidem*).

Проникновение элементов мифологического мировоззрения в христианское указывает на их взаимодействие, и даже, в определенной мере, на их генетическое родство. Выявление сходных признаков языческого и христианского миропредставлений и миропонимания приводит к установлению четко сформулированных границ между ними.

Специфика христианства заключается, согласно выводам философа, в «абсолютном перевесе идеального над реальным, духовного над телесным» (Шеллинг, 1966, с. 152). Наиболее яркое выражение этого принципа представляет собой магия, поскольку с ней связано заклинание и колдовство. Всякое воздействие вещей друг на друга и действия природы без посредства предустановленной гармонии, а «посредством абсолютного тождества всех предметов» будет называться магическим (*ibidem*).

Другая «глубинная» сторона христианства заключается в высшей религиозности, нашедшей выражение в христианском мистицизме. Мистика, по Ф. Шеллингу, «сама есть лишь внутренний свет, внутреннее созерцание» и поэтому «сродни чистой и прекраснейшей морали» (*idem*, с. 145), таким образом, осуществляется связь между духовными и нравственными мирами.

Анализируя в первой части «Философия искусства» основные характеристики искусства, его конструирование, материю искусства и формы искусства, философ переходит к детальному разбору различных форм искусства, их особенностей и путей взаимодействия, в основе которых заложено не только противопоставление реального и идеального ряда, но и присутствие наиболее характерных для мифологии и христианской религии признаков.

Подобными отношениями определяются также музыка, архитектура, миф, трагедия, комедия, героический эпос и роман.

Раскрытие сущности романа как одного из ведущих художественных жанров определило эстетические позиции Э.Т.А. Гофмана, его интерес к роману как возможности наиболее полного воплощения жизненных конфликтов, интеллектуального, эмоционального осмысления мира.

Трактовка романа, данная Ф. Шеллингом, необычна и своеобразна. Он начинает свое исследование от истоков романа, с момента его возникновения. Индивидууму следовало бы выступить в построении романа «как средство» и вложить «итог целой жизни и духа в те вымыслы, которые чем они выше, тем в большей степени приобретают силу мифологии» (Шеллинг, 1966, с. 380). Таким предстает путь становления романа, в котором сочетаются объективные и субъективные стороны.

По мнению философа, роман как жанр может «приблизиться к эпосу» «лишь благодаря *форме* изложения», в то время как ограниченность «предметом своего изображения» (*ibidem*) приближает его к драме, т.е. роман — это «соединение эпоса с драмой, ... в том смысле, что он объединяет в себе свойства обоих жанров» (*ibidem*).

Данное положение рассматривается и в другом отношении, при объяснении прозаической формы жанра: стихотворная форма подразумевает высшую степень субъективизма, т.е. «скорее есть творчество поэта, чем форма изображаемого предмета» (*ibidem*). Роман же «должен в форме изложения добиваться объективности эпоса» (Шеллинг, 1966, с. 381), для чего повествовательная форма и будет наиболее уместной.

Сочетание формального аспекта романа с его семантическим наполнением также играет немаловажную роль для формирования концепции. Главный герой романа «обладает скорее символическим, нежели личным характером» (*idem*, с. 382): он представляет собой не какое-то одно абстрактное, вырванное из исторического, социального, культурного контекста лицо, а создает образ, характерный для всей эпохи: «он стал коллективным именем, перевязью вокруг целого снопа», как образно пишет о нем автор.

Положение, выдвинутое по отношению к главному персонажу, переносится и на все произведение: «Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века» (*ibidem*). Ф. Шеллинг расширил предложенный еще Аристотелем в «Поэтике» принцип подражания действительности. В понимании немецкого философа отражение «своего века» значительно сузило бы рамки романа: сохранение и развитие эпического аспекта возможно лишь при отображении «бесконечного, как такового, в конечном» (Шеллинг, 1966, с. 130), т.е. отражении действительности в романе.

Другая функция романа связана с процессами мышления и восприятия: роман «должен склонять к ясному спокойному созерцанию и вызывать ко всему участие» (Шеллинг, 1966, с. 382), что может быть реализо-

вано, если «каждое слово» (Шеллинг, 1966, с. 383) будет носить значимую смысловую нагрузку. С другой стороны, роман, вызывая участие читателя ко всему, тем самым апеллирует к его чувствам, его чувственному восприятию происходящего в романе, а через него и мира, во всей комплексной полноте.

В романе важно изображение страсти. Страсть — чувство, достигшее апогея своего выражения, может принять форму предельного трагизма или комизма. При этом писатель, должен оставаться безучастным, непредвзятым, холодно-трезвым повествователем, «не задетым ни тем, ни другим» (*ibidem*) настроением.

Обосновав выбор выявленных функций романа, Ф. Шеллинг переходит к анализу основных движущих сил романа. Он допускает введение случайного в сюжетную канву произведения, а вместе с ней введение неожиданности и осложнения. При этом «не все должно решаться случайностью, ибо в противном случае место подлинной картины жизни займет причудливый, односторонний принцип» (*ibidem*). Но односторонней будет картина жизни, если «принцип судьбы» (*ibidem*), присутствующий, по Ф. Шеллингу, эпосу, станет доминирующим в романе. Избегать подобного сужения значения можно, если случайность и решительный, сильный характер героя, совершенный «как в добре, так и во зле» (Шеллинг, 1966, с. 382), будут добавлять, углублять свои черты и взаимодействовать друг с другом, а, следовательно, адекватно отображать действительность. Форма реализации данного положения полностью зависит от личностных качеств писателя и силы его таланта.

Специфика романа обуславливается последовательностью событий или «разделением событий». Если события не нагромождаются друг на друга, не теснят и не торопят друг друга, то «замысел раскрывается во всем своем великолепии» (*idem*, с. 384), все эпизоды являются частями целого и тесно связаны с ним.

Особую роль играет новелла, которую можно рассматривать и как часть романа. Она повествует о частном эпизоде, органически связанном с основным действием. Новелла — это «рассказ, служащий для символического изображения субъективного состояния или одной частной истины, одного своеобразного чувства» (Шеллинг, 1966, с. 384). Так, в новелле сочетается объективное, выраженное одним вычлененным из цельной цепи событием, с субъективным — переживаниями и чувствами, подчеркивающими ее лирическую направленность.

Зародившаяся в эпоху Возрождения, новелла снова становится наряду с романом одним из наиболее распространенных жанров в эпоху романтизма. В период раннего и позднего романтизма многие писатели-прозаики (Л. Тик, Г. фон Клейст, Э.Т.А. Гофман, П. Мэриме, а также ранний Н.В. Гоголь) обращались к этой форме, ведь в их понимании

она — «есть роман» (*ibidem*), отличающийся от него лишь наличием ярко выраженного чувственного элемента.

Заметим, что в современном литературоведении близость новеллы к роману не подвергается сомнению, но также подчеркивается ее родство с драмой.

Роман, согласно теории Ф. Шеллинга, образует одно целое, которое имеет некое легкое ядро-средоточие, «которое ничего не поглощает и всемогуще вовлекает в свой поток» (Шеллинг, 1966, с. 383), включая действие, представленное какой-либо новеллой, именно таким образом происходит развитие сюжетных линий и действия романа.

В рассуждениях о природе романа и его свойствах Ф. Шеллинг переходит от образа «поэта» к предмету изображения романа и его генетической близости с эпосом и драмой, при этом называя повествовательную форму наиболее уместной для романа. Философ указывает на символический характер исследуемого жанра и на его функции: отражение мира и пробуждение сильных чувств, страстей, постепенно подготовленных структурой романа, последовательностью событий. И не в последнюю очередь выделяет особый эпизод, вкрапленный в роман, как один из его конструктивных элементов — новеллу, которая вовлекается ядром романа в свой сильный поток.

Выявленные особенности романа относятся к его различным планам и формируют его как единство. Подводя итог анализу понятия романа, Ф. Шеллинг рассматривает его с двух противоположных, но в то же время единых позиций: с одной стороны, он подчеркивает, что роман «не должен быть... ни наглядной схемой добродетелей и пороков, ни психологическим препаратом отдельной человеческой души, словно приготовленным для кунсткамеры. Не следует, чтобы некая разрушительная страсть нас встречала у порога, влекла за собой по всем своим этапам и покидала оглушенного читателя в конце пути» (Шеллинг, 1966, с. 385). С другой стороны, он утверждает, что «роман должен быть зеркалом общего хода человеческих дел и жизни, а потому не может быть частной картиной нравов, в которой мы никогда не выйдем за пределы узкого горизонта социальных отношений хотя бы крупнейшего города или за пределы одного народа с ограниченностью его быта, не говоря уже о бесконечном ряде худших ступеней с еще более низким уровнем отношений» (*ibidem*).

Противопоставляя, сравнивая и сочетая в одной дефиниции, каким «не должен быть» и каким «должен быть» роман, философ применяет диалектический метод для его раскрытия и в сжатой форме называет его отличительные черты как жанра (дифференциальные признаки).

Но представление об этой большой форме эпического жанра было бы неполным, если бы Ф. Шеллинг не признал значение иронии в ро-

манах. Именно ее субъективная, исходящая от автора природа отдаляется от него и переходит в область объективного, в частности, по отношению к герою: «ирония — единственная форма, в которой то, что исходит или должно исходить от субъекта, самым определенным образом от него отдаляется и объективируется» (*idem*, с. 382), что важно для характеристики персонажей.

Противоположности, на которых основан роман, должны быть использованы «в целях иронии» (*idem*, с. 383). Являясь зеркалом мира, роман должен воспроизводить обиденную действительность (*idem*, с. 384), чтобы она могла стать «предметом иронии и какого-нибудь представления» (*ibidem*).

Значение иронии для структуры романа достигло своей наивысшей точки в произведениях немецких писателей, представителей прежде всего раннего романтизма. Наиболее яркого выражения она достигла в так называемой «романтической иронии», понимаемой современниками как возвышение над собственными слабостями и неспособностями, возникшими из несентиментального, отрицающего понимания непреодолимого раскола между идеалом и действительностью, ожидаемым и результатом (Wilpert, 2001, с. 381), т.е. как противоречие между объективным и идеальным мирами.

Один из теоретиков романтизма и одновременно писатель Ф. Шлегель охарактеризовал иронию следующим образом: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвысится над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима» (Шеллинг, 1966, с. 24).

Теоретические воззрения на роман как важнейший вид литературы, разработанный немецкими философами Ф. Шеллингом и Ф. Шлегелем сразу же были восприняты немецкими писателями-романтиками. Ощущалась связь между философией и литературой, представлявшей собой синтез разноплановых искусств — музыки, живописи и литературы. Философские теории нашли свое воплощение в литературных произведениях романтиков.

Положения теории Ф. Шеллинга, подчеркивающие взаимосвязь между мифологией и философией христианства, в сочетании с нравст-

венными категориями, оказали сильное влияние на творчество немецких романтиков. Становление взглядов Э.Т.А. Гофмана, известного прежде всего как автора фантастических произведений, происходило на основе его учения.

Художественные приемы Э.Т.А. Гофмана, сложные многоплановые образы и запутанный сюжет, сформировавшиеся под влиянием теорий Ф. Шеллинга, сочетаясь с едкой иронией, поражали своей неповторимостью, неожиданностью, новизной и остротой восприятия окружающего мира. Творчество Э.Т.А. Гофмана нашло многочисленных последователей и среди литераторов за пределами Германии. Среди них были Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков.

Фантастика, охватывающая мифологические проявления, сказочные элементы, мистику как компонент религии, впервые трактовалась немецким писателем как антипод объективной действительности, раскрывала новые, более широкие возможности для изображения мира и в свою очередь становилась объектом исследования для других наук.

Эстетически воплощенное в творчестве Э.Т.А. Гофмана понимание фантастического оказало влияние на формирование философской теории Ф. Ницше и психоанализ З. Фрейда.

Сильное влияние на становление современных взглядов на мифологию оказал труд Ф. Ницше «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» («Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus»), в котором философ рассматривает не только происхождение трагедии, но и размышляет о греческой культуре, апеллируя при этом к мифологии: здесь заложены те основы, которые привели эллинскую культуру к расцвету.

Культ олимпийских богов образует стержень греческой веры и религии. Каждый бог является олицетворением какого-либо природного, психологического, социального или культурного феномена. Так, бог Аполлон почитался древними греками, как покровитель искусств, в то время как в честь бога Диониса — бога виноградарства и виноделия проводились празднества, такие как вакханалии и древние магические обряды переодевания, от которых берет начало греческий театр.

Переосмысливая функциональное значение античных божеств, Ф. Ницше делает их основополагающими образами своей концепции: Аполлон становится покровителем искусства пластических образов, получавших «возвышеннейшее» выражение, тогда как Дионис связывался с непластическим искусством музыки. Борьба противопоставляемых «стремлений» (Ницше, 1990, с. 59) приводит, в конечном счете, к рождению «столь же дионисийского, сколь и аполлонического произведения искусства — античной трагедии» (*ibidem*), сочетающей как возвышенное, так и «поднимающееся из недр человека» чувство (*idem*, с. 61).

Уже в первой главе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» философ вводит два базовых для его теории понятия аполлоническое и дионисийское искусства, каждое из которых резко отличается от другого, но при этом всегда «действует рядом одно с другим» (Ницше, 1990, с. 59).

Но выявление двух основ искусства еще не дает ключа для понимания фантастического начала. Наиболее значимы дальнейшие рассуждения о разъединенных мирах «сновидения» и «опьянения», которые представляются как отличительные признаки аполлонического и дионисийского искусства. Именно эти разъединенные миры являются обязательными предпосылками для возникновения как искусства, так и поэзии.

Сновидения, сны определяются «иллюзорностью», посредством которой человек готовится к жизни, так как перед ним предстает «все страшное, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, несчастные случаи, боязливые ожидания» (*idem*, с. 60). Эти ощущения, благодаря их яркости и четкости, как подчеркивает Ф. Ницше, не воспринимаются как иллюзорные. Они подчиняются Аполлону, царящему «над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии» (*ibidem*).

Следовательно, сон, грезы — еще одна характерная черта фантазии, а вместе с ней и фантастики. В случае, который рассматривает философ, сон есть проявление внутренней, духовной деятельности человека, порожденной образами объективной реальности и вызывающей в нем сильный эмоциональный подъем.

Понятие «внутренний мир» еще сильнее подчеркивает раздвоение мира на внутренний и внешний. Данная бинарная система устройства мира у менее устойчивой личности может принять форму психологического заболевания, о котором пишет Ф. Ницше.

Заметим: персонажи художественных произведений Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова зачастую страдают от подобной двойственности их существования: два плана (реальный и ирреальный) перемежаются и приводят к «витанию в облаках» как наиболее слабой стадии помутнения рассудка, а чаще к полному и болезненно протекающему помешательству и безумию, усиливающимся от резких отличий между миром воображения и действительностью.

Другая художественная сила — дионисийское опьянение, которое таится глубоко в природе и человеке. Опьянение, рассматриваемое философом, вызывается под влиянием наркотического напитка. О подобного рода таинствах сохранились свидетельства — гимны первобытных людей и народов.

Влияние дионисийского забвения прослеживается и в христианском средневековом культе, в плясках св. Иоанна и св. Витта. Отрешение,

достигаемое участниками действ, будит в человеке «нечто сверхприродное» (*idem*, с. 62) и «скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства» (*idem*, с. 63), т.е. сделать его восприимчивым к фантастическому.

Исследуя путь становления трагедии в ее связи с музыкой, Ф. Ницше стремится установить взаимосвязь между культурой древних греков, их волей и представлениями о мире. Отправной точкой в этом случае послужили мифы, тематическое содержание которых включает сны, грезы, опьянение, т.е. различные формы забвения, характеризующиеся присутствием мистического элемента как одним из проявлений фантастического. Подобное понимание конструктивных элементов фантастического нашло отражение в художественной литературе XX века.

На современном этапе развития философия не прекращает заниматься изучением природы фантастического и мифами как одним из его проявлений. Но сфера научных интересов расширилась, вследствие чего одни и те же феномены становятся объектом исследования самых разнообразных наук.

Основанная в начале XX века австрийским психологом З. Фрейдом, теория психоанализа помогает проникнуть в глубины душевной деятельности человека и таким образом понять сущность творческой деятельности поэта, писателя, человека искусства. Вышедшие в прошлом веке работы психоаналитика раскрывают суть поставленной им перед собой цели. Из всех наиболее известных книг ученого выделяем статьи «Поэт и фантазия» («Der Dichter und das Phantasieren») (1908) и «Леонардо да Винчи» (1910). В центре внимания З. Фрейда находится человек-творящий и процесс его умственной созидательной деятельности.

Немецкому «Phantasieren» в русском языке соответствует не слово «фантазия», а «фантазирование», сам процесс, который полнее раскрывает содержание понятия, выдвинутого психоаналитиком. Процесс фантазирования подразумевает отдаление от реальности, выход за ее рамки с сохранением четких границ между действительностью и миром фантазии («Fantasiewelt») (Texte zur Theorie, 2000, с. 36).

Двойственность мира характерна для многих, если не для всех писателей, но лишь в творчестве некоторых из них она становится единством мира реальности и мира фантазии (у Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, Ф. Кафки, Э.А. По, М.А. Булгакова).

В своей более поздней работе З. Фрейд исследует механизм творчества Леонардо да Винчи, наиболее разностороннем художнике эпохи Возрождения. Разработанные психоаналитиком «комплекс Электры» и «комплекс Эдипа», впервые упоминаемые в его труде «Толкование снов» («Die Traumdeutung»), накладываются на творческий путь художника.

Выбор названия комплексов неслучаен: образы царя Эдипа и царевны Микен Электры заимствованы из древнегреческой мифологии. Сильная привязанность дочери к отцу и сына к матери, отраженные в сюжетной канве мифов, полностью соответствовали новой трактовке античного мотива. Подобное переосмысление подчеркивает «вневременность» общечеловеческой проблематики и межчеловеческих отношений.

Познание механизмов творчества, толкование сновидений и изучение сексуальной энергии «либидо» привели ученого к постановке вопроса о природе фантастического, его происхождении, свойствах и функциях. В статье «Поэт и фантазия» З. Фрейд в сжатой форме раскрывает основные постулаты своей теории.

Фантазирование, согласно этой теории, заменяет взрослым детские игры и позволяет им в мире фантазии реализовать все то, чего они лишены в действительности. Поэт, писатель, художник и другие творческие личности поступают так же, как и занятые игрой дети, они создают свой мир — мир фантазии. «Из нереальности поэтического мира результируют очень важные последствия для художественной техники, так как многое, что не могло бы доставить удовольствия, способно на это в игре фантазии, многие по своей сути мучительные волнения могут стать источником удовольствия для слушателя и зрителя поэта» (Афасижев, 1971, с. 36).

Помимо эстетического аспекта, выявленного психоаналитиком, важно указать и на установленное им взаимоотношение сновидений и сказок, которые он причисляет к продуктам фантазии в книге «Толкование сновидений». Основываясь на данном здесь описании, приходим к выводу, что сон и сказка — два новых аспекта фантастического, связанных между собой психологической обусловленностью.

Важным параметром при характеристике фантастики является временной фактор, на который З. Фрейд обращает особое внимание. Он утверждает, что фантазия витает в художественном произведении одновременно в трех временных планах: в настоящем, прошлом и будущем. Данную схему можно отнести к художественному тексту и его автору: «сильное настоящее переживание будит в писателе старое воспоминание, большей частью, относящееся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении. В самом произведении можно увидеть как элементы нового порядка, так и старое воспоминание» (*ibidem*). Именно таким путем происходит синтез темпоральных характеристик в рамках одного произведения.

Подобное понимание временных закономерностей позволяет рассматривать литературные тексты писателей-фантастов с совершенно новых позиций. Взаимопроникновение реальности и мира фантазии осуществляется на разных уровнях, в том числе и во временном, следовательно,

замедление, убыстрение или полная остановка времени являются указателями для читателя, сигнализирующими о раздвоении мира и переходе персонажа, пребывающего в таком состоянии, в реальный мир при абсолютном отрешении от событий, происходящих в действительности параллельно с действием в воображаемом мире.

Научный подход, основанный на методах, используемых в психологии, помогает в значительной мере углубить анализ художественного текста посредством проникновения в самые затаенные уголки души персонажа.

Таким образом, можно утверждать следующее: творчество Э.Т.А. Гофмана, с одной стороны, в большой степени испытало влияние философских воззрений Ф. Шеллинга, с другой, обусловило выдвинутые позднейшей философией (Ф. Ницше) и психологией (З. Фрейд) положения о характере творческой личности, человека вообще, развиваемые в художественной литературе XX и XXI веков.

### Литература

(n.d.). (2000). *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S.Winko, Reklam jun. GmbH.

Wilpert, G. von. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner.

АФАСИДЖЕВ, М.Н. (1971). *Фрейдизм и буржуазное искусство*. Изд-во Наука / Afasigev, M. N. (1971). *Frejdizm i burguaznoe iskusstvo*. Izd-vo Nauka.

Ницше, Ф. (1990). *Сочинения в 2 томах* (том 1 «Литературные памятники»). К.А. Свасьян (ред.). Изд-во Мысль / Ničše, F. (1990). *Sočineniâ v 2 tomah* (tom 1 «Literaturnye pamâtniki»). K. A. Svas'ân (red.). Izd-vo Mysl'.

Шеллинг, Ф. (1966). *Философия искусства*. Изд-во Мысль / Šelling, F. (1966). *Filosofiâ iskusstva*. Izd-vo Mysl'.