

## **Алексей Георгиевич Аствацатуров**

### **Демония бессознательного в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек»**

Пожалуй, ни одна из новелл Гофмана не привлекала к себе в нашем столетии столь пристального внимания исследователей, как «Песочный человек». Литературоведы используют даже понятие «комплекс Песочного человека», придавая ему характер своего рода архетипической фигуры, формирующей сознание личности, видя в нем некую подпочву сознания, перестающего адекватно воспринимать и осмысливать реальность. Сам гофмановский текст приводит исследователя к этому. Сложное сплетение мотивов и символов, их зеркальное отражение, то сгущение атмосферы повествования, вызывающее страх, то ее временное разряжение, даже просветление с иллюзорной надеждой на спасение героя, и, наконец, жуткая развязка рассказа создают впечатление полной иррациональности происходящего, хотя при внимательном чтении оказывается, что внешнее, событийное, как и в «Эликсирах Сатаны», по сути дела рационально объяснено, и тем не менее образы выглядят как автономные, абсолютные метафоры, шифром к которым может стать модель, построенная по аналогии с психоаналитическими моделями. В «Песочном человеке» мы находим последовательность стоящих друг за другом зеркал, постоянных отражений, что неизбежно ведет к автономии метафоры, освобождает ее от однозначной коннотации. И в этом, собственно, и проявляется одна из важнейших сторон неподражаемого романтического искусства Гофмана, его поэтики.

Здесь важно, однако, избежать свойственного ортодоксальному психоанализу соблазна сводить причинно-следственную конструкцию рассказа к устойчивым психоаналитическим фигурам, хотя бы потому, что сфера бессознательного, как это часто бывает у Гофмана, раскрывает себя в рассказе. Она вырывается на поверхность, не делая из себя тайны, и торжествует над всегда уверенной в себе мировой реальностью. Если же говорить об эротической теме, которая, несомненно, присутствует в рассказе, то попытка увидеть ее истоки в описании детства Натанаэля как проявление детской сексуальности, что делает Зоммерхаге, выглядит насильственным навязыванием тексту того, чего в нем нет, и гофмановский рассказ, конечно, не лучший объект для выявления психоаналитических констант. Кроме того, эротическая тема имеет в новелле только эпифеноменальное значение.

Многочисленные интерпретации новеллы, сделанные филологами, придерживающимися самых различных методологических принципов, естественно, обнаруживают и различное, подчас совершенно противоположное, понимание замысла писателя и трагедии героя новеллы студента Натанаэля. В ней видят изображение дьявольского торжества рока, понимаемого Гофманом как абсолютная власть реальности, торжества абсолютной власти конечного и в этом случае гибель несчастного студента выглядит страшной и бессмысленной, так как он становится марионеткой инфернальных сил. Рок рассматривается тогда в качестве некоего метафизического аналога филистерского мира, который, превращая Натанаэля в филистера по принуждению, глумится над ним от лица властелина этого мира и обрекает его на гибель, исключая возможность спасения героя в полностью демонтированной реальности внешнего мира<sup>1</sup>. Логика такой интерпретации гофмановского текста держится на антитетическом противопоставлении конечного бесконечному, на окончательном их метафизическом разрыве у Гофмана. Философский дискурс решительным образом навязывается тексту, делая последний одномерным. В «Песочном человеке» видят пародию на ранний романтизм, на субъективизм иенских романтиков, на романтическую «темную мистику» новалисовского толка, в плену которой находится Натаниэль, хотя не совсем понятно, для чего такому мастеру пародии и комического, как Гофман, понадобилась жуткая развязка рассказа: мастером черного юмора он никогда не был<sup>2</sup>. Это неверно уже потому, что проблема солипсистского сознания, понимания мира исключительно как представления, имеющего для человека только негативные последствия, поднималась задолго до Гофмана именно ранними романтиками, и безумие было атрибутом такого видения мира. Гофман всего лишь углубляет эту тему, поднятую Людвигом Тиком. В данном случае мы имеем развитие достаточно искусственной конструкции, созданной в свое время в отечественной германистике и выразившейся в лапидарной формулировке Н.Я. Берковского, что творчество Гофмана - «критический реализм в его немецкой форме»<sup>3</sup>, немецкой, т. е. романтической. Соответственно характеру навязанной новелле схемы трактуется и

<sup>1</sup> См.: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988. С. 374-376.

<sup>2</sup> Vietta S. Romantikparodie und Realitätsbegriff im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns // Zeitschrift für deutsche philologie. Bd 100. 1981. S. 557-559.

<sup>3</sup> Берковский Н. Я. Вступительная статья // Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. Л., 1936. С. 96. Умозрительность построений Берковского выглядит сейчас как матрица, накладываемая на текст, которой последний отчаянно «сопротивляется». С особой очевидностью это «сопротивление» текста (проявляет себя, когда Берковский интерпретирует мотив куклы в рассказе, превращая ее в активно действующего субъекта, что само по себе уже немислимо в отношении куклы.

образ Клары. В первом случае - Клара воплощение филистерского здравомыслия, филистерской этики, и, следовательно, механическая кукла-автомат Олимпия тождественна Кларе<sup>4</sup>, что никак не подтверждается текстом, в другом - здравый смысл, умение твердо стоять на земле, враждебность ко всякого рода мистическим фантазиям, «красота разумного просветительского мышления» невесты несчастного студента соединены со светозарностью и обворожительностью ее облика, что делает ее антиподом Натанаэля<sup>5</sup>. В последнем случае, однако, возникают вопросы, почему именно желание Клары подняться на башню на рыночной площади, а не иная причина вызывает у Натанаэля приступ безумия и приводит его к гибели, а картина счастливой семейной жизни Клары через два года после страшной смерти жениха дана без какого-либо перехода сразу же за описанием падения Натанаэля с башни, и дана не от имени автора, а от третьих лиц, и автор видит свою роль в том, чтобы добросовестно передать чужие мнения, не давая им никаких оценок.

В рассказе Гофмана контрапунктически сплетаются две темы: тема автомата и тема безумия. Их символические фигурации расширяют и углубляют смысловое пространство текста, и последний выглядит как последовательные стадии нарастающего безумия, разрушения сознания героя. Жестокое, подавляющее любое сопротивление вторжение негативных сил реальности в счастливый мир еще пребывающего в Золотом веке детского сознания определяет судьбу Натанаэля, дезорганизует бессознательное, врываясь в его глубины, оно разрушает естественные связи героя с миром, не давая ему найти в нем оазис счастья и любви. Поработив сознание и волю Натанаэля, сделав его зависимым от себя, эти силы отпавшего от Бога мира постоянно вводят жизнь гофмановского героя в русло марионеточного бытия. Поэтому механическая кукла Олимпия, воплощающая это бытие, и гротескные эпизоды новеллы, связанные с ней, жестко подчинены идее власти сил, делающих человека марионеткой.

Мотив куклы Олимпии в новелле представляет собой романтизацию достаточно популярного сюжета «кукла и человек», встречающегося постоянно в тех или иных вариациях чаще всего в тривиальной литературной продукции конца XVIII в. Среди литературных источников важными для Гофмана были анекдоты, забавные истории на тему мистификации публики с помощью всякого рода механических кукол-автоматов, истории, типичные для того времени, в частности анекдот 1792 г., рассказывающий об

---

<sup>4</sup> Федоров Ф.П. Указ. соч. С. 372.

<sup>5</sup> Vietta S. Op. cit. S. 590.

одном шарлатане, дурачившем парижских бонвиванов с помощью весьма привлекательной женщины-куклы. Появление таких сюжетов не было случайным. В конце XVIII в. в большой моде были различные автоматы и, прежде всего, музыкальные автоматы, сделанные в виде музицирующего человека, например, знаменитый флейтист Вокассона и даже группы играющих на разных инструментах кукол-музыкантов.

Многочисленные попытки сконструировать искусственного человека, создать суррогат человека свидетельствовали об утвердившейся в сознании вере во всемогущество механики, вере в механистический мир творения, что соответствовало мышлению, не выходящему за горизонт антропологических концепций просветительского материализма, и эти попытки, несмотря на постоянное стремление создателей автоматов усовершенствовать механизмы, оказывались экспериментальным подтверждением несостоятельности механистической антропологии. Искусно налаженный механизм, состоящий из зубчатых колесиков, штифтов, пригодный лишь для мистификации воспаленного сознания, сразу же обнаруживал существенный изъян, отсутствие *differentia specifica* человека, отсутствие души (тема новеллы «Автоматы»). Сама имитация божественного акта творения выглядела для Гофмана как бесцеремонное, наглое вторжение ослепленного собственным величием, а на самом деле несовершенного человеческого ума в переходную область живой смерти или мертвой жизни, искусственным расширением этой сферы в мире. Создатель куклы Олимпии носит у Гофмана имя итальянского естествоиспытателя Ладзаро Спаланциани, известного своими опытами по искусственному оплодотворению и созданию животных организмов.

Тема безумия Натанаэля, если ее рассматривать как клинический случай постепенно развивающейся душевной болезни, захват сознания навязчивой идеей, обнаруживает большие знания Гофмана в области современной ему медицины, в особенности психиатрии, в частности знание трудов И.К. Райля и Ф. Пинеля<sup>6</sup>. В книге Пинеля приводятся многочисленные примеры внезапного проявления агрессивных инстинктов, инстинкта убийства у пациентов, страдающих маниакальным бредом. Очень часто описание клинической картины душевных заболеваний связывалось в то время с учением о животном магнетизме, входившем как составная часть в натурфилософские теории, хорошо известные Гофману. Постоянным консультантом писателя был его друг

---

<sup>6</sup> *Rail J.C.* Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerruttungen. Halle. 1803; *Pinel Ph.* Traite medico-philosophique sur L'alienation mentale ou la manie. Paris, 1801.

доктор Фердинанд Корефф, один из теоретиков романтической медицины. Поэтому неслучайно, что именно эта новелла Гофмана привлекла к себе внимание великого творца психоанализа Зигмунда Фрейда, виртуозно использовавшего в скрупулезном анализе текста отточенный психоаналитический инструментарий. И хотя, согласно исследовательским установкам Фрейда, которые он всегда, впрочем, оговаривал, эстетическая и художественная сторона произведения искусства не являлась для него самостоятельной, автономной областью, а давала повод только для изучения фактов действия подсознания и вся символика рассказа редуцировалась исключительно к ним, гений Фрейда и здесь оказался на высоте, особенно в анализе структуры новеллы и отражающихся друг в друге мотивов.

Обосновывая необходимость психоаналитического толкования новеллы Гофмана, Фрейд очерчивает круг вопросов, на которые должен отвечать исследователь. Почему страх потери глаз, уже в детстве поселившийся в душе Натанаэля, самым тесным образом связан со смертью отца? Почему всякий раз Песочный человек выступает как разрушитель любви? Он разлучает несчастного студента с его невестой и ее братом, его лучшим другом, он уничтожает любой объект любви Натанаэля, прекрасную куклу Олимпию, и доводит его в конечном счете до самоубийства именно тогда, когда герой вновь обрел свою невесту и перед ним открывалась перспектива счастливой семейной жизни<sup>7</sup>. Композиционно «Песочный человек» состоит из двух частей: эпистолярной части (два письма Натанаэля к Лотару, одно письмо Клары к Натанаэлю), повествования от лица героев и повествования от имени рассказчика, составляющего вторую часть новеллы. Если в первой части происходящее дано через призму сознания героев, оценивается и объясняется ими, то во второй части оно очищено от субъективных оценок героев, поскольку ход событий уже как бы запрограммирован всем, о чем говорят письма. Использование эпистолярной формы повествования дает эффект его стереоскопичности, которым часто пользовались романисты XVIII столетия, а также романтики (Л. Тик, К. Брентано). Различные призмы, через которые рассмотрен Натанаэль, различные углы зрения, освещают логику повествования второй части новеллы, создавая взаимозаменяемость фикционального и фактуального повествования. Повторяемость и остигатные мотивы ускоряют его, а во второй части делают ход событий стремительным. История Натанаэля дается теперь вне рефлексии героя. Образы, созданные его сознанием, обретают видимость объективного бытия, а

---

<sup>7</sup> Freud S. Das Unheimliche // Freud S. Essays II. Auswahl 1915-1919. Berlin, 1988. S. 567.

автор, точно фиксирующий происходящее своим рассказом, определяет те моменты сюжета, которые могут быть использованы для рационалистического толкования истории студента. З. Фрейд четко определяет цепочку тождественных для сознания Натанаэля образов - страшный Песочный человек - адвокат Коппелиус - торговец барометрами Коппола, связывая их с враждебным герою *Imago* отца, которое распадается на доброго и злого отца.

Отождествление адвоката Коппелиуса с мифическим «Песочным человеком» закрепляется в сознании маленького Натанаэля ситуацией, в которой мать напоминает детям об этом образе. Всякий раз, когда в доме появляется неприятный ей гость, она говорит детям: «Ну, дети! Теперь в постель! В постель! Песочный человек идет, я его уже примечаю!» Сказочный образ, постоянные напоминания о нем вызывают у детей безотчетный, бессознательный ужас. Спокойные, ласковые объяснения матери, что ее слова надо понимать в переносном смысле и на самом деле не существует никакого Песочного человека, не могут успокоить Натанаэля, потому что он уверен в реальности Песочного человека и идентифицирует его с «тяжелыми, мерными шагами» вечернего гостя отца. Отвратительный облик адвоката Коппелиуса, лишаящего детей приятных часов общения с добрым отцом, соединяется с рассказом нянюшки о Песочном человеке, становясь разрушающей душу Натанаэля силой:

«Эх, Танельхен ... да неужто ты еще не знаешь? Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песка, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит их на Луну, на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы у них кривые, как у сов, и они выклеивают глаза непослушным человеческим детям».

В отличие от просвещенной матери, нянюшка говорит с мальчиком на понятном ему языке, поскольку также уверена в реальности Песочного человека. И с этого момента до самого самоубийства судьба Натанаэля будет определена созданным нянюшкой образом Песочного человека. Страшный демон лунарной мифологии и вырванные им у детей глаза образуют структурирующий повествование остинарный мотив, неотделимый от событий вокруг автоматической куклы Олимпии. Сказка, используемая для воспитания, дисциплинирования непослушных детей, дает жуткие наглядные образы, и Песочный человек как неизбежная кара становится для Натанаэля

символом, травмирующим его психику. Визуализирован этот демон в фигуре адвоката Коппелиуса, имеющего безграничную власть над волей доброго отца и заставляющего его заниматься алхимией. Коппелиус разрушает мир в семье и вносит в идиллическую атмосферу общего согласия предчувствие несчастья и страх наказания. Зная, что его облик вызывает отвращение у детей, Коппелиус с садистским наслаждением отравляет им «невинные радости». Постепенно функции лунарного демона Песочника как исполнителя кары переносятся на Коппелиуса, тем самым демонизируется реальность и в сознании Натанаэля окружающий мир становится ареной действия непостижимой инфернальной силы.

Мотив вырванных глаз фиксирует не только страх физической боли, но и ведет к другой коннотации, не менее важной для понимания душевного смятения Натанаэля. Немецкие толковые словари XIX в. дают два значения слова «глаз»: 1) согласно его биологическому предназначению, орган визуального чувства, позволяющий человеку благодаря приему светового раздражения воспринимать, различать и классифицировать явления внешнего мира, 2) метафора познания, зеркало души. По глазам можно прочесть, что происходит в душе человека. Глаза - это зеркало внутреннего мира человека.

Именно в этих функциональных сферах происходит разрушение психики Натанаэля, т. е. в сфере восприятия реального мира и при расшифровке состояния мира внутреннего<sup>8</sup>.

Проникновение в сознание страшного образа начинается постепенно: сначала он появляется в смутных предчувствиях, бессознательных волнениях, а затем этот образ захватывает сознание с такой силой, что время не может вытеснить его из памяти. Натанаэль не в состоянии оттолкнуть его от себя. Кульминация вторжения демонической силы в мир Натанаэля - сцена в ночной лаборатории, показанная Гофманом как кошмарное сновидение Натанаэля, где фантастический мир бессознательного обретает демоническую силу. Натанаэль видит отца и Коппелиуса, склонившихся над очагом и занятых созданием живых существ. «Кроткое, честное» лицо отца превратилось в «уродливую сатанинскую личину», выражающую азарт игры с созданной Богом материей, из которой изготавливаются люди-автоматы. Мальчику чудится, «что везде вокруг мелькает множество человеческих лиц, только без глаз - вместо них глубокие черные впадины». Если части тела выковываются из металла, механически соединяясь в дьявольском замысле друг с другом, то для того, чтобы

---

<sup>8</sup> *Drix R. Marionette Mensch: Ein Methaphernkomplex und sein Kontext von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner. München. 1986. S. 84.*

овладеть божественным принципом творения, необходим орган чувства, олицетворяющий душу, глаза, которые хочет отнять у Натанаэля Коппелиус. Отождествление Коппелиуса с Песочным человеком становится полным, когда вместо песка, которым Песочник засыпал глаза детям, Коппелиус собирается бросить в лицо Натанаэлю раскаленные угли. В обоих случаях, как пишет З. Фрейд, для того чтобы выскочили глаза<sup>9</sup> Коппелиус - Сатана, это можно заключить из его слов, когда он осматривает «механизм рук и ног» мальчика, пытаясь переставить конечности Натанаэля на другое место. «Ага, это вот не больно ладно ходит! - А это хорошо, как было! Старик знал свое дело!» «Старик» - мифистифицированное название Бога. Божественное творение не может быть изменено, и пока Сатане неподвластна божественная часть человека, душа, ему остается только имитировать замысел Бога. То, что Коппелиус проделывает с мальчиком, предопределяет эпизоды рассказа, связанные с куклой Олимпией, а также галлюцинаторные фантазии Натанаэля в его стихотворении, когда он пытается с помощью поэтического искусства избавиться от преследующего его страшного образа, победить поэзией страх, поселившийся в его душе. В стихотворении «пылающий огненный круг, который вертится с быстротой вихря», исконный атрибут Сатаны становится символом безумия, хаоса духа. Таким образом, любовные отношения Натанаэля и Клары оказываются невыносимыми без присутствия Коппелиуса, что в проспективном плане повествования предопределяет трагические события на башне. Воплощенная в Коппелиусе сила тьмы, кажется, стоит за всеми случайностями, возникающими на жизненном пути Натанаэля-студента, которые подталкивают его к катастрофе. События прошлого начинают повторяться в настоящем. Кажется, что в них просматривается какой-то тайный план. Катастрофа начинается с того момента, когда студент после пожара в его квартире переезжает в комнату, из которой видны окна дома профессора Спаланцани, и замечает из своего окна Олимпию. Дальнейший ход событий, связанный с новым появлением торговца барометрами Копполы у Натанаэля и покупкой роковой подозрительной трубы, обнаруживает скрытую за происходящим линию сюжета - сговор двух Создателей куклы Олимпии Спаланцани и Копполы, нацеленный на психическое уничтожение Натанаэля. На Натанаэле проверяются качества танцующей и музицирующей куклы-автомата. Подозрительная труба Копполы искажает визуальное восприятие Натанаэля; она приближает к нему отделенную от него пространством

---

<sup>9</sup> Freud S. Op. cit. S. 563. З. Фрейд соотносит фигуру демонического адвоката с образом злого отца, грозящего сыну кастрацией.



куклу, одновременно ограничивая поле зрения. Как из своей комнаты, так и на празднике у Спаланцани, Натанаэль видит Олимпию на расстоянии, но в то же время в обманчивой непосредственной близости. Подзорная труба закрывает ему возможность проверки восприятия, и воображение Натанаэля, концентрируясь на объекте, на кукле Олимпии, приписывает ей то, что создано исключительно внутренним миром героя, увидевшего в глазах любимой скрытый свет своего Я. Отсутствие души у куклы, делающее тщетным попытки создателей Олимпии придать своему творению подлинно человеческую сущность, компенсируется тем, что Натанаэля заставляют отдать свою душу, *Натанаэль проецирует себя во внутреннюю пустоту куклы*<sup>10</sup>. Безжизненные глаза Олимпии оживают и одухотворяются, и оживление мертвого есть чистая проекция внутреннего мира Натанаэля, зеркалом которого становится кукла. Вчувствование своего внутреннего мира в куклу, которое происходит беспрепятственно, без всякого противодействия, заменяет Натанаэлю подлинное общение, интеракцию. И хотя кукла на все его восторженные речи отвечает односложно, вздыхая: «Ах-ах», студенту кажется, что это слияние двух любящих душ. Как внутренняя пустота Олимпии символизируется у Гофмана отсутствием глаз, так и направленная проекция описывается с помощью того же самого, но сообразно сюжету модифицированного символа - как кража глаз. Спаланцани кричит Натанаэлю: «Глаза, глаза он украл у тебя!»

То, что Натанаэль, пришедший просить у Спаланцани руки Олимпии, видит в кабинете профессора: драку творцов куклы и насильственный «демонтаж» Олимпии, сразу же напоминает ему страшное переживание детства - сцену в алхимической лаборатории отца, когда Коппелиус хотел сделать то же самое с ним самим. Эти параллели Фрейд рассматривает как доказательство «тождественности Олимпии и Натанаэля», который конкретизирует в кукле свой комплекс страха перед отцом и видит в ней самого себя, что позволяет назвать любовь Натанаэля «нарциссической»<sup>11</sup>. Собственно, именно это состояние души героя и делает его марионеткой, куклой, она и источник его страшной трагедии, начало которой определено его детскими переживаниями, разрушением Золотого века детства и захватом психики властью негативного начала, которое воплощает в себе Песочный человек - Коппелиус. Сила негативного остается в Натанаэле непобежденной.

---

<sup>10</sup> См.: *Druх R. Op. cit. S. 90.*

<sup>11</sup> *Freud S. Op.cit. S. 568.*

Поэтическое творчество Натанаэля, каким его изображает Гофман, движимо тем же механизмом, который создал навязчивую идею Песочного человека. В обоих случаях, как в поэзии, так и в галлюцинаторных фантазиях Натанаэлю удается объективировать, воплотить свои чувства и мысли, их энергию в образах, однако последние представляют собой всего лишь проекции *пред-* и *бессознательного* с их безраздельным господством над разумом героя. В одинаковой степени, идет ли речь об идентификации Песочного человека с Коппелиусом или же о квазианимистической защите своего инфантильного комплекса с помощью магического изгнания страшного образа в рисунках маленького Натанаэля (ему кажется, что над всеми властвовал Песочный человек, которого он рисовал повсюду - на столах, на шкафах, на стенах, углем и мелом, в самых страшных и отвратительных обличьях), мы можем говорить, наконец, о родственной этой защите попытке, изобразив в своей поэме Коппелиуса, получить от нее катарсическое воздействие - везде. В визуальных и вербальных образах героя мы сталкиваемся с генеративной моделью исключительно иррационального свойства. Насколько пассивно, безвольно поэт Натанаэль попадает под власть образов, созданных по этой модели, продуктов своих проекций, свидетельствует охватившее его чувство, что, сочиняя поэму, он стал медиумом какой-то неизвестной, страшной силы: «Но когда труд его подошел к концу и он прочитал свои стихи вслух, внезапный страх и трепет объял его, и он вскричал в исступлении: «Чей это ужасающий голос?»» Естественно, что такой тип творчества полностью исключает взаимопроникновение внутреннего и внешнего, чувства и образа, аффекта и символа, поскольку фантазия здесь не становится интеллектуальной интуицией, а порождает принудительно механические, управляемые психопатологическим образом зеркальные отражения бреда и мира. Закапсулированность сознания Натанаэля в своем Я усугубляется его самоизоляцией в той реальности, которую, подобно тени, отбрасывает и репродуцирует во всех явлениях его ослепленное и скованное бредом Я.<sup>12</sup> Этот граничащий с исступленным аутизмом солипсизм, определяющий как отношение Натанаэля к реальности, так и его творчество, заряжен аффектами, свойственными нарциссическому Я. Натанаэль яростно защищает любые попытки разрушить созданную им реальность, защищает свою поэзию, безумную веру в реальность Песочного человека - Коппелиуса, комплекс Песочного человека Отсюда возникает его конфликт с Кларой, а затем его «измена» с Олимпией.

---

<sup>12</sup> *Sommerhage C. Hoffmanns Erzähler: Über Poetik und Psychologie in E. T. A. Hoffmanns Nachtstück «Der Sandmann» // Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd 106. 1987. H. 4. S. 513-534; 529.*

Отношение Гофмана к бюргерскому миру не было столь однозначно негативным, как это кажется многим зарубежным и отечественным исследователям его Творчества. Гофман жестоко высмеивал самодовольное, высокомерное отношение бюргера ко всему, что возвышается над повседневной действительностью и не подчиняется стереотипам его мышления. Он издевался над претензией бюргера быть судьей в области прекрасного. Он видел утилитарный характер бюргерской этики, иронизировал над прямолинейным стремлением бюргера к должности, карьере, к выгодному семейному счастью. Ирония, карикатура, гротеск - весь арсенал комедийного и сатирического изображения, игровые, фантазмагорические ситуации служат у Гофмана аннигиляции бюргерского мира, демонстрации его застывших форм, его внутренней пустоты и марионеточности. Этот мир застывших форм, закапсулированного в мертвых понятиях мышления и эфемерных стремлений ограниченного ума при всей своей бессмысленности таит, однако, в себе опасность для человека. *Он - постоянный источник демонии.* Неслучайно, как inferнальные, так и фарсовые образы кукловодов и манипуляторов этого мира, распоряжающихся человеческими судьбами. - носители бюргерских профессий, прежде всею врачи, магнетизеры, ученые-естествоиспытатели, коммерсант и юристы, т.е. профессионалы, имеющие непосредственный доступ к природе вовне и внутри человека и интракции: доктор Дапертутто («Приключения в новогоднюю ночь»), доктор Трабаккио («Игнац Деннер»), фарсовый демонический доктор Спендиано Аккорамбони («Синьор Формика»), адвокат Коппелиус («Песочный человек») и др. Однако мир бюргерской действительности у Гофмана не однороден. Гофман не всегда изображал бюргеров негативно. В его текстах они возникают и как симпатичные, весьма привлекательные характеры. И если здесь находится повод для постоянной иронии, она все же остается незлобивой, даже улыбчивой и доброй, в целом снисходительной к человеческим слабостям, и характеры эти не лишены поэзии и обаяния. Такими характерами в "Песочном человеке" являются Клара, ее брат Лотар и друг Натанаэля Зигмунд.

Клара - антипод Натанаэля. Убеждая своего жениха выкинуть из головы «мерзкого адвоката Коппелиуса» и продавца барометров Джузеппе Копполу, доверяться не аффекту, а рассудку, Клара психологически точно определяет душевное состояние Натанаэля как проникновение в его сознание тайной силы, которая может стать его Я. Клара видит, что внешний мир и его сущность отнюдь не изменились, что в них присутствует угроза разрушения гармонии человеческой души, более того, она

подробно описывает растерянному Натанаэлю, с какой стихийной интенсивностью образы памяти и представления, заряженные негативностью, приобретают демонические черты, если им не противостоит мощь самосознания и здравый смысл. От лица Клары 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. Неприятие Klarой поэмы Натанаэля, конечно, не свидетельство бесчувственности героини Гофмана, в котором ее обвиняет Натанаэль, не свидетельство узости ее мышления, не понимающего красоту. Это прежде всего защита своего Я и своей любви от стремления Натанаэля превратить их в объекты демонических проекций и символы смерти, какой бы блаженной она ни казалась разгоряченной фантазии студента-стихотворца. 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. Клара лишена тех карикатурных черт, которыми в изобилии наделены бюргерские девушки в других произведениях Гофмана, например, Вероника Паульман в «Золотом горшке» или Кристина Роос в «Артуровом дворе», и рассказчик не может не говорить о прелести ее образа, не может «отвести от него взгляд... «когда она с улыбкой смотрит» на него. Рационалистическая доминанта в характере Klarы подчеркивается описанием ее внешности, причем рассказчик при обсуждении красоты героини как бы скрывается за высказываниями тех, кому «по должности надлежало понимать в красоте», т. е. художников и философов. Мы видим Klarу через призму различных искусств, как эстетический объект, через эстетически ориентированное восприятие: архитекторы восхищаются «чистыми пропорциями ее стана», живописцы - «чудесными, как у Марии Магдалины, волосами» и глазами, подобными «озеру Рейсдаля, в зеркальной глади которого отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити, пестрый, богатый, веселый ландшафт», поэты и музыканты видят в ее взоре небесную гармонию, одухотворяющую душу. Портрет Klarы смонтирован, как точно заметил К. Зоммерхаге, в виде своего рода эстетического сознания, где искусство и красота рассматриваются объединенными в гармоническом, ступенчатом возвышении от материального к духовному по принципу их наполнения духовным содержанием, т. е. от архитектуры до музыки<sup>13</sup>.

С помощью этой шутивно поданной эстетической конструкции и морфологии

---

<sup>13</sup> Ibid. S. 530.

искусств устанавливается очевидная связь между здравым смыслом Клары, ее жизненной практичностью и эстетическими принципами XVIII века. В обоих случаях речь идет о *воспитании человека*, об освобождении его из-под власти стихийного, природного начала и бессознательного, жизнерадостность и красота - обязательные компоненты такого воспитания. Рассказчик, подводя итог пониманию красоты Клары как «символа нравственного доброго» с точки зрения Просвещения, уже от своего имени говорит: «Клара была наделена воображением живым и сильным, как веселое, непринужденное, ребячливое дитя, и обладала женским сердцем, нежным и чувствительным, и умом весьма пронизательным». И все же, несмотря на свою привлекательность, 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 надеется найти свое счастье. Клара предана своему «сердечно любимому Натанаэлю» и заботится о нем, старается разрушить поселившийся в его душе образ Песочника-Коппелиуса, не только обращаясь к рассудку Натанаэля и его воле, тактично анализируя состояние его души, но и своим жизнерадостным смехом. Однако сознание Клары не выходит за пределы бюргерской ментальности. Из любви предотвращает она дуэль между Натанаэлем и Лотаром и примиряет дуэлянтов. Но ее вмешательство вовсе не бескорыстно, так как дуэль между женихом и братом, в случае несчастного исхода, по бюргерским меркам ценностей, положила бы конец всем ее мечтам о семейном счастье, к которому Клара, оставшаяся с детских лет сиротой, так стремилась. Тем самым нравственность Клары ставится Гофманом в зависимость от ее житейского практицизма. Рассудочный анализ Клары не проникает в те глубинные слои психики, откуда возникает победивший Натанаэля демон. Считая образ Песочника-Коппелиуса фантазией Натанаэля, Клара не замечает один очень важный момент: что сформировавшийся, визуализированный демон изгоняется не так просто, как ей кажется, поскольку «злой принцип» существует не только как галлюцинаторное видение Натанаэля, но и *сама действительность утверждает его в сознании*, более того, постоянно *репродуцирует* этот образ. Материальная забота Клары о Натанаэле, защита его от «злого принципа» еще более усиливают инфантильность юноши и, в конечном счете, делают его совершенно беспомощным перед натиском реальности. Непониманием грозящей жениху катастрофы вызвано легкомысленное желание Клары подняться с

---

только что излечившимся от безумия Натанаэлем на башню рыночной площади, желание, ставшее косвенной причиной его страшной гибели.

Неспособность Натанаэля найти себя в реальном мире, вырваться из огненного круга Коппелиуса, его бессилие перед реальностью материи показаны Гофманом в финальной сцене рассказа. Реальность рая в пейзаже, который созерцает Натанаэль вместе с Кларой с башни на рыночной площади, губит героя. Ландшафт не нейтрален, он содержит в себе мощную взрывную силу негативной объективности. Именно эта сила, во власти которой находится Натанаэль, на время отпустившая его, этот негативный субъект-объект, навсегда определивший интенциональную структуру сознания героя, дьявольски искушает его вернуться к проекциям на мир, опять вводит его в сферу повторяемости негативных значений, и натиск реальности здесь гораздо мощнее, чем предыдущие эпизоды с Песочником-Коппелиусом. Рука Натанаэля непроизвольно тянется к подозрительной трубе Копполы, и Натанаэль видит Клару. Клару из собственной поэмы, где «сама смерть приветливо взирает на него очами любимой». Видения внутреннего мира полностью сняли мир внешний, бросив сознание Натанаэля в адский огненный круг безумия. На небольшом пространстве текста Гофман создает не объяснимое рациональное смешение реального и ирреального. Вся сцена дается в двойном свете, через безумное сознание Натанаэля и авторское изображение происходящего на башне, где Лотару ценой невероятных усилий удается вырвать сестру из рук беснующегося Натанаэля, пытающегося сбросить ее с башни. В толпе маячит «долговязая фигура адвоката Коппелиуса». Все мотивы сплелись воедино. И как их разрешение звучит остигательный мотив рассказа, мотив глаз - человеческой души. «Внезапно Натанаэль стал недвижим, словно оцепенев, перевесился вниз, завидев Коппелиуса. и с пронзительным воплем: «А глаза! Хороши глаза!» - прыгнул через перила». Когда Натанаэль упал на мостовую, Коппелиус исчез в толпе. Демон получил то, что хотел - смятенную душу Натанаэля. Принявший функции Сверх-Я образ Песочного человека-Коппелиуса превратился в ту инстанцию, которая с детства безжалостно вмешивается в жизнь Натанаэля. Он стирает различия между эмпирией и фантазией. Как у марионетки, направляет восприятие, устанавливает и прерывает контакты, манипулирует, как хочет, сознанием. И не случайно, что этот образ - адвокат, посредник между человеком и общественными институтами. Результатом такого вмешательства может быть или приспособление человека к системе манипуляций и регулирования. или страшная трагедия души, ее гибель.