ДЕКАБРЬ 2025

ISSN 3034-2291

18+

9 773054 328998

Гипноз и психоанализ

в клинической и экспериментальной психологии

- Психотерапия
- Медицинская психология
- Психоанализ
- Гипноз

Том 2 №4

Ассоциация психоаналитиков и гипнологов

«Психодинамическая школа клинического гипноза»

Ассоциация реализует образовательные, научно-практические и просветительские проекты в области психоанализа и гипноза.

У нас Вы можете получить образование по следующим программам:

- **Клинический психоанализ**

  На курсе вы изучите теорию и клинику психоанализа, этиологию и патогенез психогенных расстройств, теорию базовой тревоги, защитные системы психики и многое другое. Очно и online

- **Психодинамический метод гипноза**

  Уникальная программа обучения специалистов в области психоанализа и гипноза научит погружать в гипноз любого человека, распознавать уровни гипноза (трансовых состояний), применять элементы гипноза в повседневной жизни, а также использовать гипнопсихоанализ для лечения психических и психосоматических расстройств. Только очно в г. Москве и в г. Челябинске.

- **Психоанализ группы: теория и практика группового анализа**

  Теория и практика группового анализа рассчитана для тех, кто хотел бы расширить собственную практику, начать работу с группами, раскрыть потенциал группового аналитика, а также обогатить свой профессиональный опыт. Очно и online

- **Клиническая перинатальная психология**

  Программа курса содержит основы перинатальной психологии, психологию и психофизиологию репродуктивной сферы, психологическое сопровождение беременности, родов и послеродового периода. Очно и online

- **Предпринимательство и бизнес**

  Кроме экономических и управленческих дисциплин образовательная программа включает психоанализ бизнеса и денег, методики выявления причин, тормозящих достижение финансовых целей, способы работы с прокрастинацией, финансовыми потолками мотивацией. Очно и online

Контактные данные:

Сайт: https://ahyp.ru/

Электронная почта: ahypoffice@yandex.ru

ГИПНОЗ И ПСИХОАНАЛИЗ В КЛИНИЧЕСКОЙ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ

Научный рецензируемый журнал **ТОМ 2 №4 2025**

Учредитель:

Савченков Александр Витальевич

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций России. Свидетельство о регистрации – № ФС77-80823 от 9 апреля 2021 г.

Электронная версия находится на сайте https://psychd.ru/

Компьютерная верстка:

В.Б. Гоглидзе,

Е.А. Лаптева

Возрастные ограничения 18+

Журнал является рецензируемым научным изданием.

Журнал индексируется в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

ISSN 3034-3291 (Online)

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Кирова, д. 94, этаж 4, пом. 8

Редакция

Ассоциация психоаналитиков и гипнологов «Психодинамическая школа клинического гипноза»

Электронная почта:

magazine@psychd.ru

Главный редактор:

Савченков Александр Витальевич, доцент АГИП

Члены редакционной коллегии:

Атаманов Алексей Анатольевич, д.м.н., профессор

Борисов Сергей Валентинович, д.ф.н., профессор Гринвальд Сергей Геннадьевич, к.м.н., доцент

Духновский Сергей Витальевич, д.п.н., профессор Овчинников Михаил Владимирович, к.п.н., доцент Саламатов Артем Аркадьевич, д.п.н., профессор Стрельченко Андрей Борисович, д.м.н.

Уварина Наталья Викторовна, д.п.н., профессор

Чумакова Елена Викторовна, к.п.н., доцент

Шумакова Ольга Алексеевна, д.п.н., профессор

Редакционная комиссия:

Гоглидзе Вера Бондоевна,

Лаптева Елена Анатольевна

Дата выхода в свет: 05.12.2025

В данном номере публикуются доклады участников конференции «Страшные сказки психоанализа», проведенной 29.11.25

Все совпадения в текстах докладов и статей с реальными лицами случайны.

СОДЕРЖАНИЕ

Винокур М. В.

Страхи недетских сказок Корнея Чуковского.....5

Никонова О. М.

Забвение как импульс к письму: творческое воображение в некоторых русских романах души.....13

Овчаров И. В.

Психоаналитическая оптика в романе «Мастер и Маргарита». Сказка для взрослых.....26

Розенсон Е. С.

Психоаналитические размышления о «страшно-добрых» сказках Астрид Линдгрен.....34

Сабра Л. А.

Методологическая система школы психоанализа: интроективный мультанализ и психоаналитическая мульттерапия в работе с анимацией (на материале мультфильма «Мойдодыр» К. Чуковского).....47

УДК 159.96 DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-5-12

М.В. Винокур

СТРАХИ НЕДЕТСКИХ СКАЗОК КОРНЕЯ ЧУКОВСКОГО

Ассоциация психоаналитиков и гипнологов
«Психодинамическая школа клинического гипноза»
(Россия, Челябинск, ул. Кирова, 94)

Винокур Марина Владимировна – психоаналитик, гипнолог, рекомендованный специалист АГИП, email: marina.vinokour@gmail.com ORCID 0009-0004-4893-6999

Аннотация

В докладе рассматривается творчество Корнея Ивановича Чуковского с точки зрения психоанализа.

Ключевые слова: психоанализ творчества, эдипов конфликт.

Введение

С годами детская литература изменяется: появляются новые произведения, некоторые сюжеты упрощаются, некоторые народные сказки становятся сложными для понимания из-за устаревших бытовых особенностей и языка, но главные сказки Корнея Чуковского стоят в этом списке особняком. Они на протяжении всех этих лет воспринимаются детьми одинаково с интересом. В этом плане их можно сравнить с такими «бриллиантами» русского народного фольклора как «Курочка Ряба», «Колобок» и «Репка», в изложении которых каждое слово, как камни в реке, обточено годами и лежит каждое на своем месте.

Согласно исследованиям Игоря Валерьевича Пудикова [5], Корней Чуковский является самым публикуемым автором за всю историю человечества. На 2006 год детские сказки советского классика детской литературы были переведены на 83 языка, было издано 400 млн. экземпляров книг этого автора. По статистике, каждый современный русскоязычный читатель в детстве сталкивается с основными произведениями Чуковского около 32 раз, и потом столько же раз читает их каждому своему ребенку.

Это заслуженное первенство неслучайно. Творчество Шекспира, Толстого в значительной степени адресовано сознательной части нашей личности, тогда как творчество детских писателей в основном адресовано бессознательному пласту нашей ментальности. В хороших сказках есть пласт, адресованный сознанию: морально-этические нормы, представление о добре и зле, и есть аффективно-заряженный пласт, адресованный бессознательному, характеризующий объектные отношения героев.

Обратите внимание, что все народные сказки – страшные. Они непременно содержат в себе элементы убийства и разрушения, а некоторые кровожадны и откровенно сексуальны. Об этом пишет К. П. Эстес: «Сказка является предупреждением о том, может случиться.

Она нормализует

вытесненные в глубины бессознательно социально неодобряемые естественные чувства ненависти, ревности, зависть и страх. Сказка воплощает снаружи, материализует наши внутренние страхи» [8]. «Хорошая сказка содержит в себе витамин страха», говорит И.В. Пудиков в подкасте [4], - «ужасные образы Кощея, Бабы Яги, Людоеда облегчают ребенку его психическое состояние, создавая форму, внешнее воплощение внутренних ощущений ребенка». «Сказки контейнируют страхи и другие негативные чувства и эмоции ребенка. Сказка – это необходимый инструмент нормального развития ребенка».

Необходимо отметить, что Корней Иванович это прекрасно понимал. И отстоял право советских детей на сказку в конфликте с Надеждой Крупской [2], которая выступала против использования в воспитании ребенка сказок с очеловеченными животными и сказочными героями:
«Приучать ребенка болтать всякую чепуху, читать всякий вздор, может быть, и принято в буржуазных семьях, но это ничего общего не имеет с тем воспитанием, которое мы хотим дать нашему подрастающему поколению. Такая болтовня — неуважение к ребенку.»

Историческая справка

Обратимся к личности Корнея Ивановича. В настоящее время он известен в значительной мере как детский писатель, автор сказок. Но в дореволюционное время он был известным журналистом, а после революции - известным критиком. Ленинскую премию ему дали за литературоведческую книгу, которая называется «Мастерство Некрасова». Кроме того, он был известным переводчиком и многие рассказы, романы, повести говорят на русском языке его словами: такие как произведения Конан- Дойля, Марка Твена, Редьярда Киплинга, Даниэля Дефо и многие другие. Чуковский является одним из основоположников отечественной школы перевода. Могу выдвинуть смелую идею о том, что население СССР было самым читающим в мире отчасти благодаря легким в прочтении переводам Корнея Ивановича.

Проект «Чукоккала», культурный срез довоенной Советской России, - бесценный и уникальный исторический артефакт. Благодаря ему потомки могут прикоснуться к личным взаимоотношениям культурной элиты того времени.

Корней Иванович Чуковский также был замечательным педагогом-психологом, автором книги «От двух до пяти», в работе над которой он пользовался трудами как отечественных психологов, так и работами психоаналитиков британской школы таких как Дональд Винникот, Сьюзен Айзекс и других психоаналитиков школы Мелани Кляйн.

Уже из такого богатого наследия понятно, что человек это был крайне продуктивный, что обычно является следствием серьезных душевных травм. Действительно, детство и юность Чуковского — кладезь для психоаналитиков. Отец Чуковского – петербургский студент Эммануил Левенсон, а мать – украинская крестьянка Екатерина Осиповна Корнейчукова, прислуживающая в его доме. Девятнадцатилетней девушкой попала она в дом потомственного Почётного Гражданина Одессы врача Левенсона

прислугой и практически сразу потеряла голову от сына хозяина. От этого мезальянса родилась дочь, потом сын, через три года после рождения которого отец оставил их, чтобы жениться на ровне. Вместе с сыном и старшей дочерью мать вынуждена была уехать в Одессу, где всю жизнь работала прачкой. Отец помогал детям деньгами, но никогда не присутствовал в жизни детей. Возможности признать ребенка по закону в то время не существовало.

В дореволюционной России согласно действующему тогда Семейному кодексу, написанному ещё в допетровские времена, незаконнорожденные дети сталкивались с социальной стигматизацией и юридическими ограничениями, их статус определялся по закону как «рожденные вне брака, от прелюбодеяния». Такие дети не могли получить фамилию и отчество отца. Имя такому ребенку давалось по крестившему его священнику, а зачастую и фамилия. В метрике будущего сказочника значилось Николай Васильев, без отчества. Паспорт матери тоже был особенным, подчеркивающим её моральное падение. «Девица с детьми» - так постыдно называлась женщина, родившая детей вне брака.

Мальчик Николай Васильев был очень способный, учился в гимназии хорошо, но получать аттестат и паспорт на чужую фамилию отказался наотрез, ушел из гимназии не окончив. «Сама мысль о том, что в документах он будет называться фамилией чужого незнакомого человека лишала его ощущения собственной личности, подчеркивала унизительный статус «без вины виноватого», рожденного от греха» [6]. Интересная деталь: в повести «Серебряный герб» одной из самых злобных фигур является отец Василий, в ком, по-видимому, узнается человек, который его крестил.

Долгое время Корней Иванович был без документов, что было непросто. Начиная свою журналистскую деятельность, он подписывал статьи Николай Корнейчуков, но вскоре (в 18 лет) придумал псевдоним – «Корней Чуковский», позже добавив к нему отчество «Иванович». Так возникло имя, которое он официально присвоил только после революции, на четвертом десятке жизни.

Можно попробовать пофантазировать о трансформации Николая Васильева Корнейчукова в Корнея Ивановича Чуковского. Прежде всего можно отметить ненависть к отцу, выраженную в виде отказа от фамилии Васильев, фамилии, данной «символическим отцом» – законом и священником.

Собственное имя, имя бастарда, страдавшего от несправедливо обрушившегося на него общественного осуждения, он не принял и за основу себя нового, себя настоящего взял фамилию матери, но не просто взял, а разрезал её пополам, создав себе собственное имя – Корней, как бы создав себе свой собственный корень. Интересен факт, что, хотя имя Корней звучит по-славянски, до Чуковского такого имени не существовало. О придумал его сам. Как и фамилию, переделав вторую часть фамилии на польский манер – «Чуковский». Так он символически стал отцом самому себе. После смены официального имени все как будто бы встало на свои места: он стал творцом своей судьбы...

Чуковский очень сильно переживал из-за своего положения. В своем дневнике он писал: «Я, как незаконнорожденный, не имеющий даже национальности (кто я? еврей? русский? украинец?), был

самым нецельным непростым человеком на земле. Главное: я мучительно стыдился в те годы сказать, что я “незаконный”. <…> И отсюда завелась привычка мешать боль, шутовство и ложь — никогда не показывать людям себя — отсюда, отсюда пошло все остальное» [7].

Показателен выбор отчества писателем – выбирая между еврейской национальностью по отцу, украинской по матери, он решает взять «Иванович» - распространенное русское отчество, выбирая для себя принадлежность к русской культуре.

Корней Чуковский и психоанализ

Неизбывная детская психологическая травма, болезненные переживания из-за ущербного социального положения, отсутствия полноценного образования — весь этот комплекс вытесненных в подсознание обид, унижений, уязвленной гордости талантливого подростка, жаждущего приобщиться к высокой культуре и творчески реализоваться вопреки жизненным обстоятельствам, сформировал сложную, противоречивую личность Чуковского, с его поразительной работоспособностью и железной волей к «переделыванию себя». Дочь писателя, Лидия Корнеевна, описала его с бытовой стороны. Отец культивировал веселье в себе и других, но в то же время, утверждает она, он был «великим мастером отчаяния, глубокого, бурного, в которое он впадал внезапно, как падают в яму» [6].

Известно, что Чуковский всю жизнь страдал бессонницей, лечился у неврологов и психиатров, которые и познакомили его с психоанализом. Он читал на языке оригинала труды Зигмунда Фрейда и психоаналитиков британской школы, и, несмотря на запрет психоанализа в Советской России, использовал их идеи в популярной книге по детской психологии «От двух до пяти». Первое упоминание отца психоанализа встречается в письме к сыну, Н.К. Чуковскому, от 24 июня 1924 г.: «Я лежу и читаю Фрейда. Читал ли ты этого господина? Забавно. Везу к Лиде — пусть тоже прочтет» [7]. Здесь необходимо отметить, что Корней Иванович очень тщательно следил за тем, что читают его дети. И если он предлагал книгу своему ребенку, значит, это было действительно хорошая книга.

Внутренний конфликт Корнея Ивановича сублимировался в его творчестве. Помимо того, что его авторские сказки, как мне кажется, были для него самого глубоко терапевтичны, они прекрасно отражают психологию ребенка из неполной семьи, что стало крайне актуальным с начала прошлого столетия и до сегодняшнего дня, когда мировые войны и локальные военные конфликты унесли жизни миллионов мужчин, и, соответственно, миллионы женщин вынуждены рожать детей без мужа. И хотя в наше время государство относится к незаконнорожденным детям совершенно лояльно, психологические проблемы, связанные с отсутствием отца в жизни ребенка по-прежнему актуальны. Сила и могущество фигуры и образа отца прослеживались во все времена, во всех культурах и религиях. Если обратиться к истории рассмотрения психоаналитиками роли отца в развитии ребенка, то изначально Фрейд делал акцент на подавляющих, наказующих аспектах репрезентации отца, и кульминацией этого было создание концепции эдипального отца [10; 11]. Однако уже в 1951 году Левальд несколько отошел от этого взгляда, указав на то, что роль отца значительно более обширна и что он

служит буфером между ребенком и матерью для детей обоих полов [9].

Основные конфликты сказок Чуковского

Изучая творчество Корнея Ивановича Чуковского, можно заметить, что все устрашающие фигуры в нем – мужские. Даже в «Краденом солнце», в котором символически выражается разделение диады мать- дитя и пожирающей фигурой является фигура матери – крокодила, крокодил звучит как отчасти мужская фигура. Я неслучайно начала с «Краденого солнца». Сказки Чуковского соответствуют разным
стадиям психосексуального развития и любимы они детьми тоже в разном возрасте.

Одной из первых сказок также обычно является «Федорино горе». В моем видении это история о рассыпающемся фрагментарном ребенке, обидевшемся на плохую мать, но чувствующем ужас, оставшись без нее. Оба героя, мать и дитя, осознают свои ошибки, чувствуют внутреннюю связь друг с другом и воссоединяются в общении на новом уровне. Что это как не процесс воссоединения по Маргарет Малер? [3]

Сказки-противоположности «Путаница» и «Телефон» - сказки о вторичности когнитивных процессов в психике ребенка, и, соответственно, первичности аффектов. В «Путанице» - психотическая, бредовая картина мира:

«Рыбы по полю гуляют,

Жабы по небу летают,

Мыши кошку изловили,

В мышеловку посадили.

А лисички

Взяли спички,

К морю синему пошли,

Море синее зажгли.»

изображена в прямой противоположности строгости и логичности «Телефона»:

«А потом позвонили цапли:

— Пришлите, пожалуйста, капли:

Мы лягушками нынче объелись,

И у нас животы разболелись!»

«Мойдодыр» в моем понимании – сказка об отце, разделяющем диаду мать-дитя, продолжающая тему «Краденого солнца», но уже на новом этапе развития ребенка. Это уже не бесполое Солнце, для подчеркивания отсутствия полоролевой идентификации которого даже объект был выбран среднего рода. Это мальчик, испачканный грязными желаниями, стремящийся проникнуть в спальню к матери, на пути которого встает «хромоногий и кривой умывальник» и обличает преступника: «ах ты гадкий, ах ты грязный…», а после вторая мужская фигура – Крокодил, составляющая вместе с Мойдодыром консолидированный образ символического отца, нападает и, грозя наказанием – «а не то как налечу, говорит. Налечу и проглочу, говорит», заставляет мальчика смириться с сексуальной недоступностью матери.

Особняком стоит «Бармалей» - желаемая кастрация устрашающего объекта – символического отца, воплощенная в тексте сказки и соответствующих иллюстрациях, вызывает неоднозначные чувства читателей.

Муха-цокотуха

Самая главная сказка Корнея Ивановича, на мой взгляд, отразившая его личные переживания, это «Муха-Цокотуха». История создания этой сказки примечательна. Целый год Чуковский пытался писать поэму под названием «Мухина свадьба», но дело не двигалось,

но 29 августа 1923 года за несколько часов возник гениальный текст, дошедший до нас в своем первоначальном виде. Вот как вспоминал об этом писатель:

«Но в тот блаженный и вечно памятный день... ...чувствуя себя человеком, который может творить чудеса, я не взбежал, а взлетел, как на крыльях, в нашу пустую квартиру на Кирочной (семья моя еще не переехала с дачи) и, схватив какой-то запыленный бумажный клочок и с трудом отыскав карандаш, стал набрасывать строка за строкой (неожиданно для себя самого) веселую поэму о мухиной свадьбе, причем чувствовал себя на этой свадьбе женихом. Поэму я задумал давно и раз десять принимался за нее, но больше двух строчек не мог сочинить... А теперь я исписал без малейших усилий весь листок с двух сторон и, не найдя в комнате чистой бумаги, сорвал в коридоре большую полосу отставших обоев и с тем же чувством бездумного счастья писал безоглядно строку за строкой, словно под чью-то диктовку.

Когда же в моей сказке дело дошло до изображения танца, я, стыдно сказать, вскочил с места и стал носиться по коридору из комнаты в кухню, чувствуя большое неудобство, так как трудно и танцевать, и писать одновременно. Очень удивился бы тот, кто, войдя в мою квартиру, увидел бы меня, отца семейства, 42-летнего, седоватого, обремененного многолетним поденным трудом, как я ношусь по квартире в дикой шаманской пляске и выкрикиваю звонкие слова и записываю их на корявой и пыльной полоске содранных со стенки обоев. В этой сказке два праздника: именины и свадьба. Я всею душою отпраздновал оба. Но чуть только исписал всю бумагу и сочинил последние слова своей сказки, беспамятство счастья мгновенно ушло от меня, и я превратился в безмерно усталого и очень голодного дачного мужа, приехавшего в город для мелких и тягостных дел» [1].

В этом описании можно отметить, что сказка была создана в трансовом состоянии и решала очень важную задачу психики автора. Главная героиня сказки – Муха-именинница, «золотое брюхо» – детали, подчеркивающие статус происходящего момента инициализации Мухи, обретшей фертильность и самостоятельность. Муха собирает гостей и угощает их на своем празднике. Возникает фигура паука. Кто он? Его не звали. Он уже был в мухином доме. «Вдруг какой-то старичок Паучок Нашу Муху в уголок Поволок», - так его видят веселящиеся гости. Паук из другого поколения! Муха зовет друзей на помощь, но они, заведомо превосходящие числом, не решаются ничего сказать злодею. «А злодей-то не шутит, Руки-ноги он Мухе верёвками крутит» – Паук не дает Мухе свободу. «Зубы острые в самое сердце вонзает И кровь у нее выпивает», – леденящий душу момент. Очень похоже на ссору дочери с отцом по поводу устроенной дома вечеринки [5]. «Зубы острые» как причиняющие боль слова.

«Вдруг откуда-то летит Маленький Комарик», – появляется герой одного вида с мухой. «Подлетает к Пауку, Саблю вынимает» – герой демонстрирует свою фаллическую силу. И «ему на всем скаку Голову срубает!» – свергает отца, разрушая его инцестуозные намерения. «Муху за руку берёт И к окошечку ведет» - читатель замирает – вот она кульминация! Вот он, основной момент напряжения в сказке, воплотившей самое горячее желание Николая Васильева! Герой-любовник делает Мухе

предложение: «Я злодея зарубил, Я тебя освободил, И теперь, душа-девица, На тебе хочу жениться!». Символическая свадьба отца и матери, узаконивающая рождение автора. Даже слово «девица», обращенное к Мухе, перекликается с тем, как называлась мать Николая по закону того времени – «девица с двумя детьми».

Заключение

В современном мире появилось огромное количество семей, в которых ребенка воспитывает лишь один родитель (и чаще всего это мать) и, следовательно, сказки Чуковского по-прежнему остаются актуальными.

Литература:

1. Белогубова, А. Сказка «Мухина свадьба» и большевистский дискурс в советской литературе начала 20-х годов XX века [Электронный ресурс] / А. Белогубова/ —Режим доступа: chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/aleksandra-belogubova-skazka-muxina-svadba-i-bolshevistskij-diskurs-v-sovetskoj-literature-nachala-20-x-godov-xx-veka (Дата обращения: 10.11.25).

2. Лукьянова, И. В. Корней Чуковский. / И. В. Лукьянова. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 989 с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.; Вып. 1037).

3. Малер М., Пайн Фред, Бергман Анни Психологическое рождение человеческого младенца: Симбиоз и индивидуация. / пер. с англ. Е.А. Шадрова, Е.А. Перов — М.: Когито-Центр, 2011. — 413 с. (Библиотека психоанализа)

4. Пудиков, И.В. Психоаналитик о жизни и сказках Корнея Чуковского [Электронный ресурс] / И.В. Пудиков . — подкаст Самарского университета. — Режим доступа: https://soundstream.media/clip/psikhoanalitik-o-zhizni-i-skazkakh-korneya-chukovskogo-chast-1, https://soundstream.media/clip/psikhoanalitik-o-zhizni-i-skazkakh-korneya-chukovskogo-chast-2. (Дата обращения: 18.11.25).

5. Пудиков, И.В. Сублимация эдипального конфликта в творчестве К.И. Чуковского. «Муха-Цокотуха» [Электронный ресурс] / И.В. Пудиков // Популярная психология. — 2005. — № 9. — Режим доступа:chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/sublimaciya-edipalnogo-konflikta-v-tvorchestve-ki-chukovskogo-muxa-cokotuxa/ (Дата обращения: 15.11.2025).

6. Федотова, С.В. Литературная критика Корнея Чуковского и остроумие по Фрейду / С.В. Федотова // Филологические науки. —2024. — № 2. — С. 58-67.

7. Чуковский, К. И. Дневник. 1901–1969: в 2 томах / К. И. Чуковский. — М. : ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. — Т. 2. 1930–1969 авторский сборник. (Эпохи и судьбы).

8. Эстес, К. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. Эстес. — Москва: София, 2022 – 448 с.

9. Loewald, H. Ego and reality/ H. Loewald // The International Journal of Psychoanalysis. – 1951. – Vol. 32. – P. 10 - 18.

10. Freud, S. The Ego and the Id // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. XIX (1923—1925): The Ego and the Id and Other Works / J. Strachey (ed.). London: Hogarth Press. – 1961. – P. 1 - 66.

11. Freud S. The Interpretation of Dreams // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. IV (1900): The Interpretation of Dreams (First Part) / J. Strachey (ed.). London: Hogarth Press, 1953. P. ix—627.

Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Винокур, М. В. Страхи недетских сказок Корнея Чуковского / М. В. Винокур // Гипноз и психоанализ в клинической и экспериментальной психологии. – 2025. – Т. 2. – № 4. – С .5 - 12. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-5-12.

M.V. Vinokur

Fears of Korney Chukovskiy tales

Vinokur Marina Vladimirovna – PhD, clinical psychoanalyst, hypnopsychoanalyst, recommended member of AHYP, email: marina.vinokour@gmail.com, ORCID 0009-0004-4893-6999

Abstract

The report presents the the work of Korney Ivanovich Chukovsky from the point of view of psychoanalysis.

Keywords: psychoanalysis of creativity, Oedipal conflict

For citing: Vinokur M. V. Fears of Korney Chukovskiy tales. / M. V. Vinokur // Hypnosis and psychoanalysis in clinical and experimental psychology. – 2025. – Vol. 2. №. 4. – P. 5 - 12. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-5-12.

УДК 159.96 DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-13-25

О. М. Никонова

ЗАБВЕНИЕ КАК ИМПУЛЬС К ПИСЬМУ: ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В НЕКОТОРЫХ РУССКИХ РОМАНАХ ДУШИ

(Россия, Санкт-Петербург)
Никонова Ольга Михайловна, психолог-психоаналитик, член Европейской Ассоциации Развития Психоанализа и Психотерапии (ECPP, Vienna), выпускник и магистрант Восточно-Европейского Института Психоанализа (Спб), писатель, член ПЕН-центра, создатель и ведущая Мастерской рассказа «Этажерка», г. Ярославль, email: nikonka@mail.ru ORCID 0009-0006-7276-2161

Аннотация

Как писателю удаётся сделать связную, эмоциональную историю из обрывочных вспышек воспоминаний? Надо ли помнить всё, чтобы написать «роман души»? Помогает ли хорошая память оживлять прошлое, ведь известно, что хорошее литературное произведение развивается не по принципу причинно-следственности, а ассоциативно. Русская литература богата не одним десятком «романов души», и одни из самых ярких – «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Времена» М. Осоргина, «Другие берега» В. Набокова. В литературе царица — память, но царь все-таки — воображение. Та сила, которую К. Паустовский называл «животворящим началом», и без которой ни текст, ни прошлое никогда не оживёт. В статье сделана попытка поразмышлять, какова работа творческого воображения в создании романа души, и как оно помогает автору написать то, что нельзя вспомнить.

Ключевые слова: воспоминание, роман души, творческое воображение, эмоциональная история, память, литературное творчество.

«Тайна творчества всегда остается неразгаданной»
Ролло Мэй

«Надо ли вспоминать? Бог ты мой!
Так же глупо, как — надо ли жить!
Ведь вспоминать и жить — это
цельно, слитно,
не уничтожаемо одно без другого,
и составляет вместе некий глагол,
которому названия нет».
Ю. Трифонов

Тема русской литературы и психоанализа понимается по-разному — литературные произведения могут быть объектами психоанализа, и чаще всего

бывает именно так. Но иногда и сам психоанализ может становиться объектом или ведущим мотивом литературного произведения. Дениэл Ранкур-Лаферьер, современный американский русист, пишет в большой работе, посвящённой русской литературе и психоанализу:
«Психоанализ — это умение вызывать и понимать так называемые свободные ассоциации. А что такое, собственно, эти свободные ассоциации? …это высказывания, основанные не на размышлении человека, а на самопроизвольном изложении всего того, что приходит ему в голову по поводу какого-то образа, сюжета, сновидения и т. д.» [1, с. 5].

Он пишет, что те неуловимые процессы, которые разворачиваются в психике у читателя по мере восприятия художественного текста, тесно и неразрывно связаны с такой «специфической психоаналитической реалией, как бессознательное». Но ведь и у писателя творческий процесс так же тесно связан с бессознательным, и образы, сравнения, внутренние сюжеты появляются тоже из этого таинственного источника. Процесс творчества таинственен и непостижим, о нём написано много, в том числе и самими писателями, однако никому ещё не удалось составить формулу творчества или разложить его на понятные части (есть среди пишущих такая шутка: чтобы написать хорошую повесть, надо знать всего лишь три правила — беда в том, что этих правил никто не знает). Томас Огден пишет о своём восхищении тем, как писатели создают в своих произведениях эффекты, которые выходят за рамки символического значения слов: «Смысл фраз заключается не только в символической ценности слов, сколько в том, как загадочно они на меня влияют.

Читая, я спрашиваю себя: «Как он это сделал?» [3].

В затрагиваемых мной в докладе романах психоанализ не является напрямую объектом и даже не упоминается авторами. И всё же их романы напрямую следуют сути психоаналитического метода — развиваются по законам свободных ассоциаций и имеют предметом бессознательное, то есть методы осмысления и проникновения в прошлое используются вполне психоаналитические по сути. Михаил Зощенко создал свои романы- самоанализы «Возвращённая молодость» и «Перед восходом солнца», пытаясь найти в своём прошлом причины мучившей его меланхолии. В этих своих вещах он воскрешает раннее детство, пытается припоминать младенческую пору… А от чего страдали другие писатели, оставившие нам свои поэтичные романы души? Но так ли нужно вообще иметь симптом, чтобы начать психоанализ? А письменный самоанализ-роман? Очевидно, что нет. Иван Алексеевич Бунин, к примеру, всю жизнь остро страдал от того, что время неудержимо проходит, и именно это становилось основным мотивом всей его прозы — и романа «Жизнь Арсеньева», и рассказов. Критик Айхенвальд в начале двадцатого века писал о прозе Бунина:
«Жизнь, настоящая вечная жизнь, нередко рисуется ему как облака, которые плывут и гаснут. Жизнь в том и состоит, что она проходит». [15]

Большой русский писатель двадцатого века Юрий Трифонов начинает свой роман «Время и место» так: «Надо ли вспоминать о солнечном, шумном, воняющем веселой паровозной гарью перроне, где мальчик, охваченный непонятной дрожью, держал за палец отца?.. Надо ли — о людях, испарившихся, как облака? Надо ли — о кусках дёрна, унесённых течением, об остроконечных башнях из сырого песка,

смытых рекой, об улицах, которых не существует?..» [3, с. 253].

Почему человек стремится обозреть своё прошлое, осмыслить прожитое? Мир говорит ему — забудь прошлое, смотри вперёд, будь современным! Но человек всё оборачивается и оборачивается назад, в особенности туда, где его жизнь ещё была овеяна какой-то непостижимой тайной, в своё далёкое детство, он заглядывает туда и ищет в том времени что-то. Александр Кабаков, московский писатель второй половины двадцатого века так начинает свою повесть «Далеко эта Орша»: «Основное человеческое занятие — это воспоминание...» [16].

Всякий значительный писатель непременно пускается по «островам памяти» - осматривает один остров, другой… Добирается и до самых, наконец, дальних — прокладывает между островами мосты, соединяет один с другим, размышляет о пережитом и перечувствованном когда-то… Так, Бунин пишет: «Много ли таких дней помню я? Очень, очень мало… Утро, которое представляется мне теперь, складывается из отрывочных, разновременных картин, мелькающих в моей памяти» [4, с. 54].

Почти все русские писатели оставили после себя «роман души» - у кого-то это был в полном, жанровом смысле роман, у кого-то — повесть, у кого-то — цикл рассказов, как, например, у Виктора Петровича Астафьева его выстраданный, сердечно любимый «Последний поклон», многие главы которого невозможно читать без каких-то светлых, очищающих слез. Память факта мало что может дать писателю. Факт не дает необходимой энергии, он не пускает глубоко в прошлое— не способен делать его живым. Меня поразило, как одна из участниц нашей Мастерской рассказа «Этажерка», Евгения Менжук, однажды написала: «О чём будет моя книга? Может быть, о том, как бежит по зеленому лугу девочка?» Девочка бежит по зеленому лугу — вот это и есть главный мотив романа души. Анатолий Ким «Мое прошлое», Владимир Набоков «Другие берега», Борис Зайцев «Путешествие Глеба», Михаил Осоргин «Времена», Иван Бунин «Жизнь Арсеньева», Андрей Белый «Котик Летаев», Константин Паустовский «Повесть о жизни», Вадим Шефнер «Имя для птицы, или Чаепитие на желтой веранде», Инна Гофф «Превращения», Андрей Битов «Пушкинский дом», Юрий Трифонов «Время и место», Вениамин Каверин «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» - и это еще не всё. Это чрезвычайно лиричные, глубоко личные книги — монологи души, повествование об очень важных моментах взросления, путешествия души. Монолог самого сердца о чём-то таком, пред чем оно при воспоминании уходящей жизни, ускользающего времени, трепещет. Но, как и с чего это путешествие начать? Юрий Олеша пишет: «И я хотел бы пойти по жизни назад, как это удалось в своё время Марселю Прусту. … С чего бы начал я? Память всё возвращает и возвращает меня к тому дню ранней осени, когда я с бабушкой пришёл в гимназию держать экзамен в приготовительный класс. Может быть, и начать с этого? … Надо написать повесть о душе, которая брошена в мир, в ужас и хочет оптимизма, о самом себе, начиная опять-таки с первого прихода в гимназию». [17, с. 63]

Фёдор Степун в статье об Иване Бунине писал об этом: «Тема памяти - одна из самых глубоких тем мистической и религиозной литературы. Её столь важная для проникновения в сущность искусства постановка невозможна без строгого разграничения памяти и воспоминания. Сущность памяти - в спасении образов

жизни от власти времени. Не сбережённое памятью прошлое проходит во времени, сбережённое обретает вечную жизнь. Память – это тишина и мир» [5, с. 178].

Роман души — это предлог, некая форма, чтобы начать путь воспоминания. Не «вспомнить всё» и зафиксировать это в том или ином жанре, а — начать путь. Многие пожилые люди, как всем известно, склонны пересказывать устоявшийся в памяти набор воспоминаний, неизменно его повторяя — как правило, одни и те же эпизоды и случаи из их жизни. Однако это никак не назовёшь «романом души» - для романа требуется автор, который будет каждый раз отправляться в это изменчивое путешествие, изучение своего сердца и мира вокруг, и будет вести слушателя, читателя. Борис Аверин, известный петербургский философ, филолог, исследователь творчества русских писателей, делает акцент в своём труде «Дар Мнемозины», на том, что противоположность этого — живое, непосредственное и актуальное воспоминание. Воспоминание как процесс, а не как зафиксированная данность. Как и с чем связан этот процесс?

Болгарский исследователь Михаил Арнаудов писал об этой разнице так: «Память всегда действует механически, она воскрешает, может быть, очень правдиво вещи со всем богатством их черт и со всем блеском красок, но она ничего не меняетв ряду элементов, кроме того случая, когда туда незаметно вмешивается воображение. Воображение же, напротив, даже когда оно стремится остаться в определенных рамках опыта и не изменяет памяти, везде поступает творчески, везде создает или находит новые сочетания, и таким образом, обнаруживает тенденцию к освобождению от гнёта самой памяти» [6, с. 22]. Иными словами, только воображение способно заполнить пустоты, создать связи, подчеркнуть важное, удалить поверхностное, ненужное. Бытописатель тем и отличается от настоящего рассказчика, что не умеет почувствовать мотив произведения, и согласуясь с его окраской, подключить к работе памяти своё творческое воображение — таким образом, у бытописателя не может быть бесконечного множества потенциальных произведений и связей, а у рассказчика, повествователя — может. Творческое воображение всегда привносит целостность и гармонию. Братья Гонкуры писали, что «произведения с недостатком воображения строго логичны, а истина совсем не такова» [6, с. 269].

В чём заключается процесс творчества? Писатель пишет не копию с жизни, не слепок с реальности, а создаёт то, чего ещё не было никогда. Он идёт не по проторенной, протоптанной дорожке, а по белому полю, где ничего нет. Все его воспоминания — только ростки, но, чтобы они взошли и дали благодатные плоды, их нужно поливать. Чем? Творческим воображением. Из слепка с реальности выйдет только жалкая копия, реальность всегда будет богаче и глубже, а оживить реальность на письме, хоть и давно прошедшую, способно только творческое воображение. В романах души оно помогает памяти становиться живой, подвижной, и воспоминание становится не зафиксированным раз и навсегда эпизодом, а богатым, долгим, извилистым процессом.

Центральная тема многих больших писателей — именно воспоминание, путь памяти, память как процесс. Например, Набокова Борис Аверин называет «гением тотального воспоминания», и пишет, что все его сюжеты — это сюжеты воспоминания, сюжеты таинственного проникновения прошлого в настоящее, опознавание прошлого в настоящем. Он

показывает, что «даже самый поверхностный обзор набоковских сюжетов удостоверяет нас в том, что воспоминание — его сквозная, центральная, чем-то в высшей степени важная для него тема, которая, независимо от несхожести разных сюжетов, неизменно участвует у него в сюжетообразовании». [5, с. 32]. Это он говорит о художественных вещах Набокова, а ведь главная книга его души — роман «Другие берега», в английском варианте имеющий название в повелительном наклонении «Память, говори!» Это не мемуары, не автобиография. Аверин пишет, что «слишком сильно в ней ощущается художественное начало, порождаемое не столько вымыслом сколько художественным воображением». Это именно то, что делает воспоминание, припоминание — живым и полнокровным.

Творческое воображение участвует в работе памяти, и соотносит, по мысли Аверина, подробности и факты прошедшей жизни таким образом, что на фоне документальной точности повествования начинает проступать то, что Набоков называл «узором судьбы».

«Другие берега» - настоящий роман души, это творчески, художественно осмысленная жизнь писателя, воскрешенная воображением. Без творческого осмысления, оживления, перечисленные события вряд ли могли бы остаться предметами, так уж достойными повествования. Аверин определяет «Другие берега» как «книгу памяти и воображения». Воспоминание идет рука об руку с творческим воображением.

Ни один человек не помнит всей жизни целиком, тем более детства. Даже если вести дневник с детства до старости, человек будет изумлён, как многое он просто забыл — и будет читать многие страницы как будто о ком-то другом. Память стирает черты и события жизни, какие-то размывает, а какие-то делает выпуклыми — часто это совсем не значительные моменты. Но как в психоаналитической работе пациент ищет некой подлинности в своей разрозненной истории, так писатель ищет эту цельность, подлинность за чередой часто незначительных воспоминаний. Но в романах души память добывает не документальный факт, а само переживание, живое и до сих пор изменяющееся. Важен именно извилистый и непоследовательный путь памяти — пунктирный, прерывистый, эмоциональный.

В другом же типе воспоминаний, которые трудно отнести к романам души события жизни как бы уложены в хроникальную стрелу времени, это набор организованных эпизодов, соединенных в хронологический ряд. Но за рамками, как пишет Аверин, таких романов остается самое важное: в них отсутствует импровизация, а значит, то самое творческое воображение, которое Паустовский называл «животворящим началом», говоря, что «человеческая мысль без воображения бесплодна» [7, с. 143]. Исчезает живое время, живое переживание, а значит, и живая личность. Описывается прошлое — как прошедшее и оставшееся где-то там, далеко. Все оставлено в прошлом, и оно просто фиксируется. В набоковском же, бунинском и осоргинском смысле воспоминание — это вовсе не результат, это процесс. Оно живое и актуальное, и совершается не для того, чтобы зафиксировать прошлое, а чтобы, как пишет Аверин, «придать прошлому статус настоящего» [5, с. 32]. Живое воспоминание в бунинской «Жизни Арсеньева», в осоргинских «Временах» - то есть прошлое переживается с такой же непосредственностью, как настоящее, оно

«так же неотчуждаемо, как мгновения настоящего». Приступая в 1927 году к написанию «Жизни Арсеньева», Бунин написал на папке с черновиками и набросками: «Мои заметки, кое-какие вымыслы для романа в трёх частях». Без художественного вымысла это бы осталось просто мемуарной книгой, а книга построена иначе: она отразила не сами воспоминания, а как бы «ход памяти», как это называет Аверин, то есть сам процесс воспоминания [5, с. 182].

Память — это когда-то пережитый и зафиксированный памятью опыт, а воображение превращает этот опыт в удивительный мир, оно, как пишет Арнаудов, «рассматривает вещи, воспринимает, осмысляет их, как некое чисто внутреннее ощущение, и в конце концов порождает картины, которые странно напоминают реальные впечатления, не смешиваясь с ними» [6, с. 439]. Бытописатель будет стараться показать нам фотографию, слепок жизни — пусть даже красочно изукрашенный, но писатель будет стремиться воспроизвести, воссоздать саму жизнь в своём тексте. Вспоминать — это видеть невидимое, но одновременно и давать этому увиденному жизнь, такую же полнокровную и эмоциональную, как жизнь реальная. Писатель творит мир из ничего, из слов и знаков препинания. Главная роль в романах души отведена памяти, а воображение зависит от силы ассоциативности, и есть более ассоциативные писатели — например, Михаил Осоргин, и менее ассоциативные, склонные более к разворачиванию сюжета по принципу причинно-следственности. Но и ассоциации, что важно, питаются памятью, а не возникают на пустом месте. Перелистывая воспоминания, каждый раз открывается что-то новое — вот это настоящий процесс творчества! Осоргин, Бунин, Набоков — не просто включили воспоминание в структуру своих текстов, они сделали его ведущим мотивом.

«Сначала Бунин сознательно отдавался потоку воспоминаний, который управлял им. Первый этап романа в том и заключался, чтобы проверить с помощью памяти мысли, чувства и дела свои, пересмотреть пройденный путь». [5, с. 182]. В рукописи «Жизни Арсеньева» сказано, этот эпизод приводит Аверин: «Мы ведь помним только то, что хочет помнить наша душа в соответствии со своими особенностями и в меру своих сил». Интересно, что память действительно у каждого человека отбирает, сберегает что-то своё, многое она отбракует, а многое, казавшееся не слишком значительным, сохранит.

В чём ценность такого воспоминания, соединённого створческим воображением? В том, прежде всего, что оно теснейше связано с самопознанием. А самопознание «осуществляется вместе с созданием текста, а не предшествует ему, не отливается в готовую концепцию, подчиняющую себя движение повествования» [5, с. 33]. Но ведь и в кабинете психоаналитика воспоминание пациента не каменеет в однажды, раз и навсегда, в единственном изложенном варианте — напротив, ценность как раз состоит в том, чтобы оно изменялось, было живым, поскольку тот, кто вспоминает, тоже изменчив. Это и есть та самая рефлексия и символизация, за которой отправляется и пациент в кабинете, и писатель с первых страниц «романа души». Самопознание, узнавание собственной жизни происходит одновременно с процессом воспоминания, а не предшествует ему. Бунин в «Жизни Арсеньева» пишет: «Десятки лет отделяют меня от моего младенчества, детства. Бесконечная давность! Но стоит мне лишь

немного подумать, как время начинает таять. Не раз испытал я нечто чудесное. Не раз случалось: вот я возвратился в те поля, где я некогда был ребёнком, юношей — и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мной с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто я опять прежний, совершенно прежний» [4]. Для Бунина важно не столько передать само воспоминание, как оно было, сколько воскресить ощущение, чувство того, что прошлое снова приблизилось, свои эмоциональные переживания от вхождения в него, ему важно создать все эпизоды как существующие здесь и сейчас. Недаром Набоков в отзыве на бунинский роман написал: «Читаешь Бунина, и словно бы идёшь по росистой, радужной траве, чувствуя — от почти физического прикосновения его слов — особое блаженство, особую свежесть». [5, с. 189]. По сути, это «воспоминание воспоминаний» - и есть главный мотив бунинского романа.

У Ремизова, очень интересного и мало сейчас читаемого русского писателя, есть такие слова: «Всякая человеческая жизнь есть великая тайна. И самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности жизни — только кости и прах. Оживить кости — вдохнуть дух жизни может легенда, и только в легенде живет память о человеке» [5, с. 33].

В Библии, пишет Аверин, воспоминание — акт связи между Богом и человеком. Связи, которая может быть только актуальной, личной — и никогда не может быть отчужденной, завершенной, никогда не может стать как состоявшийся результат — но всегда как актуальный процесс. [5, с. 36]. Лев Карсавин, религиозный философ, в работе «О личности» пишет: «Вспоминая своё прошлое, я в некоторой мере соединяю его с собою и становлюсь более единым, чем когда о нём не вспоминал и когда оно, все же будучи мною, находилось как бы вне меня.» [8]. Альтернативой пространству у него выступает время — разъединяющее человека прошлого и настоящего, и цель в том, по Карсавину, чтобы не просто написать факты своей жизни, а насытить их самой жизнью, «насытить единством то, что сейчас распадается, воссоединить прошлое с настоящим, вернуть прошлому… актуальность». Как раз это и делают Бунин, Осоргин, Набоков в своих «романах души».

Карсавин писал о разнице между «мне вспоминается» и «я вспоминаю», «восстаёт в памяти» и «я вызываю самого себя из небытия». Писатель желает возвращения прошлого, он в своём тексте сам возвращает, оживляет его, воскрешает, буквально вдыхает в него жизнь. Интересно, что всех писателей более всего притягивало детство и юность. Виктор Петрович Астафьев в документальном фильме «По Енисею», снятом в девяностые годы, говорит: «Все три десятилетия, что я прожил на Урале и Вологодчине, меня тянуло в родные места. Вернулся на родину, купил избу в Овсянке, в родном переулке, против бабушкиного и дедушкиного дома, и стал ждать, чего ждут и не могут дождаться многие люди — возвращения прошлого. Прежде всего, детства».

Зачем человек ждёт возвращения детства? Для чего постоянно обращается к нему — писатель в своем тексте, а пациент — в кабинете, и почему это так важно — найти и собрать во что-то единое своё прошлое, вспомнить и переосмыслить, оживить и попытаться почувствовать

какие-то совсем незначительные события? Я пять лет веду Мастерскую рассказа «Этажерка», где самыми востребованными группами являются именно те, где участники вспоминают свою жизнь — как правило, молодость и детство. Человек нуждается в том, чтобы связать свою жизнь в единую, очень длинную и часто непонятную, и сложную, запутанную, но всё-таки цельную историю. Участники говорят, что написание и припоминание переживаний прошлого помогает им прояснять настоящее, лучше понять себя, и понять в прошлом то, что раньше как-то ускользало.

Фрейд писал о важности реконструкции прошлого, эта мысль была для него чрезвычайно важна и никогда не была им оставлена. Поясняя и комментируя Фрейда, Лакан говорит о некоем «переписывании истории субъекта» - в конечном счете, говорит он, важно именно это переписывание, а не просто припоминание прошлого. [9, с. 22]. Да и кто поручится, как оно было? Можно ли вспомнить то, что происходило на самом деле, и что такое это - «на самом деле». Чехов сказал: «Литература — это не то, что было, это то, что могло бы быть». Думаю, это в полной мере можно отнести и к психоаналитической работе. Не так важны точно припомненные моменты и эпизоды, как те переживания, страхи, фантазии, которые их окрашивали. А они изменчивы, и эта способность к изменению переживаний — один из смыслов психотерапии, психоанализа. В одной из своих лекций американский психоаналитик Салман Ахтар сказал так: «Я вошёл в анализ человеком, уверенным, что он хороший, просто его почему-то мало любят. А закончил я свой анализ человеком, изумлённым тем, что он, оказывается, не так уж и хорош, однако же любим очень многими!»

Многие участники «Этажерки» говорят, что сумели понять, осмыслить случившееся в их жизни только тогда, когда написали об этом. Именно написали! Когда сели и создали свой рассказ, главу из будущей повести о жизни — а одна из наших групп так и называется: «Повесть о жизни» (как огромный шестичастный роман К. Паустовского). Почему так? Потому, что смотрит в прошлое — человек с многогранным сложным опытом, с тем взглядом, которого у него не было прежде, с тем пониманием, которое он добывал всю жизнь, и прошлое усложняется и углубляется под его взглядом, и, как писал Юрий Олеша, «прошлое размягчается под нажимом авторучки». Человек вызывает из тьмы свое прошлое, когда пишет о нём, перестраивая его смыслы и наделяя новыми. Его прошедшее обогащается. Как пишет Айтен Юран в работе «Пространство и время в психоанализе»: «Акценты в прошлом расставляет будущее, более того, именно оно и определяет значительность прошлого» [10]. Психоанализ, по сути, это совместное с аналитиком припоминание прошедшего, сам этот процесс, проживание, соприкосновение в эпизодах и моментах этого прошлого.

Не то же ли самое делают и писатели в своих «романах души»? Цель литературы — собрать воедино, обнаружить новые смыслы прожитой жизни. То, что не будет написано — утратится, рассыпется. Психоанализ очень близок к литературе, недаром многие современные известные психоаналитики — например, Томас Огден, Салман Ахтар — пишут художественную прозу и стихи. Ведь психоанализ, как и «роман души» – это конструирование истории человека, и не сухое, фактическое, а — создание эмоциональной истории, наполненной жизнью, плачем детей, грустью от

облетания листьев, горем потерь, сладостью любовных отношений… Это бесконечное множество ассоциаций, знаков, следов.

Один из этюдов в «Этажерке» был вот каким: «Припомните незначительный момент из вашего детства, а затем расширьте его». Например: человек вспоминает вдруг, что он сидит внутри надувного круга на берегу летней реки, рядом мама и папа, а самому ему лет пять или шесть, и он, кажется, плачет. Почему он плачет? И что было за пять минут до этой сцены, которая вдруг так ярко всплыла в его памяти? А что будет вечером этого дня? Никакого события в этом воспоминании нет, ничего особенного не происходит, просто человек вдруг вспомнил себя среди обычного летнего дня, которых у него было очень много. И он начинает наполнять воспоминание жизнью — отчего он мог плакать? Что делали мама и папа, что говорили? А как выглядел мир вокруг, какие он слышал звуки, летали ли рядом стрекозы, плескалась ли рыба в той давней реке? И прошлое оживает — факт дал толчок и опору развитию воображения, но не такого, которое ни на чём не основано и уносит куда ни попадя, а творческому воображению, которое всегда основано на памяти. И прошлое оживает. Оно вновь наполняется переживаниями, эмоциями, разными чувствами и ощущениями. Прошлое, оказывается, никуда не ушло — как писал Салтыков-Щедрин, «литература одна изъята из законов тления». И правда, нет никакого окаменевшего прошлого, основанного на причинно-следственности, а есть одна живая жизнь, разлитая в прошлом, настоящем и будущем — жизнь, которая стоит на сложной и глубокой ассоциативности. Вся хорошая литература — сплошь ассоциативна, и хорошее произведение не требует внешнего сюжета. Как учили нас московские писатели на семинарах прозы - «где много действия, там нет настоящей повествовательности».

Творческое воображение живёт не само по себе, а питается, подталкивается и обогащается художественными деталями. Более того, я бы сказала, что творческое воображение и художественная деталь всегда идут рука об руку. Чехов говорил: «дайте мне любую вещицу, и я за двадцать минут напишу вам рассказ!» Художественная деталь, верно найденная, пойманная, добытая памятью — толкает и разогревает творческое воображение. Без этого невозможна работа над прозой. Без этого получится просто письменный, пусть даже чрезвычайно подробный, отчёт о пережитом, а это, как пишет Томас Огден, «не всегда искусство. Искусство — это то, что мы делаем со своим опытом в процессе письма». [2]

Когда писатель идет по событиям своего прошлого — это имеет только фактологическую, историческую ценность (как пишет в эпиграфе к роману «Время и место» Юрий Трифонов: «...были ли вы, состояли ли вы, ваше участие, дата вашей смерти» [3, с. 253]. Но это не имеет ценности искусства, ценности жизни. Задачей же больших писателей становится не фиксация прошлого, а поэтическое преображение его - а оно возможно, только если светить в глубины памяти фонариком творческого воображения, оживотворяя её. Это и было, по сути, главной задачей Бунина, Осоргина, Набокова.

Писатель видит явления как бы ни разу не бывшими до него, так, как они попали в объектив его взгляда, его памяти. Он всматривается туда, в немыслимую глубину и даль, где ничего нельзя увидеть, если просто скользить по поверхности, смотреть по-житейски. Так всматривается Набоков в «Других берегах»: «И хоть мало

различаешь во мгле, всё же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно» [14, с. 40]. Так всматривается в прошедшее Бунин, и снова переживает страшный эпизод с убийством грача: «Я был в детстве добр, нежен, и однако, с истинным упоением зарезал однажды молодого грача с перебитым крылом» [4, с. 68].

Или сцена с зеркалом. Было ли именно так на самом деле, но нужен ли нам и ему факт? «Помню: однажды, вбежав в спальню матери, я вдруг увидал себя в небольшое трюмо (в овальной раме орехового дерева, стоявшее напротив двери) ...» [4, с. 63]. Когда герой Бунина, мальчик Алеша, стоит перед зеркалом, кто смотрит на него? Иван Алексеевич из будущего? Некий демиург, который все про всех знает? Кто этот момент запомнил? Или дофантазировал, будучи уже взрослым? Но самое интересное — почему этот эпизод с зеркалом обретает такую важность?

Человеку важно, чтобы острова, добытые памятью, не затонули и не остались пустынны. Творческое воображение, основанное на художественных деталях и целиком ассоциативное, помогает ему в этом. Бунин, Осоргин, Набоков оживляют свои острова, вновь населяют их любимыми людьми, превращают вспышки воспоминаний в большую волнующую историю. Мы читаем их жизнь, а не фактическое перечисление событий, что наверняка было бы точнее — но зачем нужна точность там, где нет жизни?.. Так, у Осоргина в его «Временах» мы читаем — а ведь это о его творческом методе воскрешения воспоминаний: «Далёкое прошлое — всегда сказочная страна. Может быть, я родился в жалком городишке, о котором нечего рассказать, но я беру не палитру и кисти, а набор дыхание, эмоции. Константин Паустовский детских цветных карандашей и приступаю к работе...» [11, с. 7].

Углубляясь в воспоминания, можно восстановить давно, казалось бы, утраченные переживания — и в «Этажерке» участники нередко восклицают: «А я думал, я уже давно забыл это!» Ещё раз упомяну: литературное произведение развивается не по закону причинно-следственности, а по закону ассоциаций — ровно так, как развивается история пациента в кабинете. Глубокую и непостижимую работу проделывает творческое воображение, помогая написать то самое важное, что вспомнить, казалось бы, нельзя.

Как в современном психоанализе фокус разворачивается от вопроса «что?» к вопросу «как?», так и в лирической прозе, основанной на воспоминаниях, имеет значение только то, как и чем наполняет автор скелет событий, каким образом он делает живым то, что давно прошло. Ведь только живой текст способен вызывать у читателя чувственный отклик, а это и есть та самая художественная встреча, то, о чем писал философ Ильин — сделать так, чтобы читатель пережил то же, что пережил когда-то сам писатель. «Искусство желает быть услышанным, оно требует любовного внимания, ему необходима встреча, и не всё равно, какая встреча, не какая-нибудь, а встреча художественная, то есть такая, при которой в душе слушателя и читателя расцветут те самые цветы, что цвели в души художника, и запылает и засветит тот самый огонь, что горел и светил автору, так, чтобы художник — если бы удалось ему заглянуть в душу своего читателя — сказал бы в радости? «Да, я именно это видел! Да, я именно это пел!» [12, с. 3].

Творческое воображение делает текст живым, буквально вдыхает в него жизнь, в статье «О новелле» приводит историю

такую про Фета: когда тот был мальчиком, как-то раз качался на качелях рядом с маленькой девочкой, и на всю жизнь запомнил шум её платья. Качели раскачивались, платье шумело — вот это, говорит Паустовский, и есть настоящая проза: шум платья от ветра в том далёком и, в общем-то, целиком забытом дне. Это то внутреннее, не лежащее на поверхности, а то, что требуется выявлять, создавать, обнаруживать. «И потом, через сорок лет, это попало в его стихи — ему казалось, что это забыто...» [13, с. 351].

Хочется выразить надежду, что мне удалось показать, как беспомощна одна только писательская память, пусть даже самая точная и цепкая, без творческого воображения — этой поистине животворящей силы во всех романах души русских писателей. Как говорит Томас Огден: «Когда мы пишем, мы не фиксируем жизнь — мы её творим». [2].

А завершить свой доклад мне бы хотелось небольшим стихотворением поэта Давида Самойлова:

«Я зарастаю памятью,
Как лесом зарастает пустошь.
И птицы-память по утрам поют,
И ветер-память по ночам гудит.
Деревья-память целый день лепечут,
Но в памяти моей такая скрыта мощь,
Что возвращает образы и множит,
Шумит, не умолкая, память-дождь,
И память-снег летит, и пасть не может».

Литература:

1. Ранкур-Лаферьер, Д. Русская литература и психоанализ / пер. с англ. — М.: Ладомир, 2004. — 1017 с. — (Русская потаённая литература).
2. Огден Т. Что означает живой: психоаналитические исследования», гл. 9. - htpps:\\t.me\psy_moisey
3. Трифонов, Ю. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1987. — 575 с.
4. Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева ./ И. А. Бунин. — Спб.: Речь, 2018. — 448 с. — (Малая Классика Речи).
5. Аверин, Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. / Б. Аверин. — Спб.: Пальмира, 2016. — 399 с.
6. Арнаудов, М. Психология литературного творчества./ М. Арнаудов. — М.: Прогресс, 1970. — 646 с.
7. Паустовский, К. Золотая роза: заметки о писательском труде. / К. Паустовский — М.: Детская литература, 2019. — 192 с. — (Пятый переплёт).
8. Карсавин, Л. П. О личности. Путь православия. / Л.П. Карсавин . — Харьков: АСТ, 2003. — 557с.
9. Лакан, Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (семинар, кн. 1). — М.: Гнозис, 2019. — 432 с.
10. Юран, А. Размышления у зеркала, или пространство и время в психоанализе. [Электронный ресурс] / А. Юран. — https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan/?ysclid=mid4pngwvu959003458 (Дата обращения: 13.10.25).
11. Осоргин, М. Времена. Происшествия зеленого мира. / М. Осоргин. — М.: НПК Интелвак, 2005. —446 с.
12. Ильин, И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев./ И. О. Идьин. — М.: Скифы, 1991. —211 с.

13. Паустовский, К. Радость творчества. / К. Паустовский. — Спб.: Азбука, 2019.
14. Набоков, В. Другие берега: автобиография. — Спб.: Азбука, 2015. — 384 с. — (Азбука-классика. Школьная библиотека)
15. Айхенвальд, Ю. Иван Бунин. В сб. Силуэты русских писателей. / Ю. Айхенвальд. — М.: Республика, 1994. — 591 с.
16. Кабаков, А. Далеко эта Орша. В сб. Рассказы о людях. / А. Кабаков. — М.: Вагриус, 2007. — 334 с.
17. Олеша, Ю. Ни дня без строчки. / Ю. Олеша. — Спб.: Азбука, 2015. — 1080 с. — (Русская литература. Большие книги).

Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Никонова О. М. Забвение как импульс к письму: творческое воображение в некоторых русских романах души / О. М. Никонова // Гипноз и психоанализ в клинической и экспериментальной психологии. – 2025. – Т. 2. – № 4. – С. 13 - 25. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-13-25.

O. M. Nikonova

OBLIVION AS AN IMPULS TO WRITING: CREATIVE IMAGINATION IN SOME RUSSIAN NOVELS OF THE SOUL

Nikonova Olga Mikhailovna — psychoanalyst-psychologist, member of the European Association for the Development of Psychoanalysis and Psychotherapy (ECPP, Vienna); graduate and master's student at the EastEuropean Institute of Psychoanalysis (Saint- Petersburg); writer, member of PEN-Centre; founder and facilitator of the shortstory workshop «Etazherka», Yaroslavl. Email: nikonka@mail.ru ORCID 0009-0006-7276-2161

Abstract

How does a writer manage to create a coherent, emotional story from fragmentary flashes of memory? Is it necessary to remember everything in order to write a «novel of the soul»? Does a good memory help to bring the past to life, given that a good literary work does not develop according to the principle of causality, but rather through associations? Russian literature is rich with more than a dozen «novels of the soul», and some of the most striking examples are *The Life of Arseniev* by I. Bunin, *Times* by M. Osorgin, and *Other Shores* by V. Nabokov. In literature, memory is the queen, but imagination is the king. It is the force that K. Paustovsky called the «lifegiving principle», without which neither text nor the past can ever come to life. The report attempts to reflect on the role of creative imagination in crafting a novel of the soul, and how it helps the author to write what cannot be remembered.

Keywords: oblivion, memory, novel of the soul, creative imagination, emotional story, memory, literary creativity.

For citing: Nikonova O. M. Oblivion as an impulse to writing: creative imagination in some Russian novels of the soul. / O. M. Nikonova // Hypnosis and psychoanalysis in clinical and experimental psychology. – 2025. – Vol. 2. – №. 4. – P. 13 - 25. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-13-25.

УДК 159.96 DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-26-33

И. В. Овчаров

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ОПТИКА В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА». СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Ассоциация психоаналитиков и гипнологов «Психодинамическая школа клинического гипноза»
(Россия, Челябинск, ул. Кирова, 94)

Овчаров Иван Владимирович, психоаналитик, супервизор АГИП, председатель Комитета по прикладному психоанализу АГИП, г. Москва, email: ovcharov.psy@gmail.com.
ORCID 0000-0001-8125-5395

Аннотация

Психоанализ в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» представляет собой интересный инструмент для понимания внутренних конфликтов персонажей и их психологии. В центре сюжета – борьба между добром и злом, реальностью и иллюзией, что отражает сложные психические состояния героев. Булгаков создает многослойный текст, где психоаналитическая оптика помогает глубже понять мотивацию персонажей и их внутренний мир. Роман становится не только историей о любви и борьбе с системой, но и глубоким исследованием человеческой души, её теней и светлых сторон.

Ключевые слова: Мастер и Маргарита, Михаил Булгаков, внутренний конфликт, прикладной психоанализ, психоаналитическая оптика, Фрейд, психоанализ культуры, русская литература, советская литература.

Зигмунд Фрейд сформулировал концепцию эдипова комплекса в ходе личного самоанализа, углубленно изучая содержание собственных сновидений во время создания своей фундаментальной работы «Толкование сновидений» (1900). В монографии Д. Анзье «Самоанализ Фрейда» большая часть, а именно глава «Открытие эдипова комплекса», детально посвящена осознанию Фрейдом первопричин его невроза. Четыре «римских сновидения» позволили Фрейду обнаружить двойственный страх, который заключался в его инцестуозном влечении к матери и ее потенциальном одобрении этого влечения, а также в боязни наказания, идентификации с отцом, подвергавшимся антисемитским нападкам, и героической идентификации с историческими личностями, потерпевшими неудачу на пороге триумфа.

Эти переживания сопровождались чувством освобождения от запретов. Фрейд быстро осознал терапевтическую ценность этой психоаналитической работы над собой. В письме к Флиссу от 24 января 1897 года он отмечает: «Думаю, я уже преодолел критический возраст. Состояние мое намного стабильнее» [1, с. 234]. В процессе осмысления своих переживаний и фантазий, связанных с отцом и матерью, Фрейд в

своей ключевой работе «Толкование сновидений» прибегает к мифу об Эдипе, представленному в трагедии Софокла. В трагедии Эдип совершает отцеубийство и вступает в брак со своей матерью.

Спустя 30 лет в Советском Союзе Михаил Булгаков начинает писать главный роман своей жизни «Мастер и Маргарита», как попытку понять себя, обрести смысл бытия и отчасти реконструировать свой Эдип. Писатель к 37 годам потерял отца и мать, вынужден был оставить родной город Киев и обосноваться в Москве.

Отец Булгакова скончался из-за заболевания почек, которое привело к ухудшению зрения. Данное заболевание мочевыделительной системы, сопровождающееся слепотой, впоследствии поразило и его сына. Перед смертью он был профессором, а также доцентом Киевской духовной академии, занимал должность «киевского отдельного цензора», что является важным аспектом его биографии.

В раннем детстве Михаил Афанасьевич не получал достаточного внимания со стороны родителей. Ситуация складывалась таким образом, что он, едва достигнув трехлетнего возраста, уже ощущал себя старшим братом, поскольку у него было две младшие сестры.

В 1907 году пятнадцатилетний Михаил потерял отца, став главой семьи и приняв на себя ответственность за благополучие близких. Уход из жизни отца вызвал у Булгакова много чувств, где доминирующее положение занимала обида. Смерть отца воспринималась будущим писателем как акт предательства со стороны человека, который должен былбыть для него опорой и защитой. Утрата оставила его, еще неопытного и незрелого, перед лицом суровой реальности, вынуждая взять на себя бремя ответственности, к которому он не был готов в полной мере.

Вместе с тем, было бы упрощением считать, что столкновение с травмирующей действительностью произошло исключительно в момент смерти отца. В возрасте 15 лет психика еще достаточно гибка и устойчива к формированию устойчивых комплексов. Вероятнее всего, кончина главы семейства стала катализатором, пробудившим скрытую до этого времени психологическую проблематику. Истоки этой проблематики уходят корнями в ранние годы, примерно в трехлетнем возрасте, когда произошло осознание себя как старшего ребенка, несущего ответственность за благополучие младших. Это обстоятельство скорей всего повлияло на формирование личности писателя, создало препятствие в прохождении эдиповой ситуации.

«Очевидно, что нежелание взрослеть – не единственное и не самое раннее переживание детства М.А. Булгакова. Хотя ясно, что ребенкуне хватало внимания взрослых: мать, занятая младшими детьми, много работающий отец, которому было не до занятий с сыном. Однако развитие индивида, и от этого никуда не деться, предполагает обострение инцестуозной проблематики. Агрессивное желание устранить взрослого, занять место отца оказывается едва ли не главным стремлением в определенном возрасте. Вообще-то в проявлении ребенком разрушительных импульсов ничего страшного нет, все дети имеют такие желания, и дело взрослых – оградить малыша от их реализации, поставить перед ним рамки. Чего, судя по всему, не сделал отец М.А. Булгакова» [3].

Раскол между желаниями и требованиями может быть

проиллюстрирован эпизодом из биографии М.А. Булгакова, относящимся к 1918 году, как указывает М.О. Чудакова. В тот период, согласно Л.С. Каруму, М.А. Булгаков был финансово зависим от своей матери и сестер, ведя довольно легкомысленный образ жизни [5, с. 76].

Ситуация представлялась следующим образом: Булгаков, уже связанный узами брака и, по сути, являясь главой семьи, уклонялся от принятия этой роли и избегал решения насущных проблем. Вполне вероятно, что именно в этом кроются причины его пристрастия к наркотическим веществам. Морфий и вызванное им состояние опьянения служили своеобразной защитой от суровой реальности.

В аналогичном ключе следует рассматривать его взаимоотношения с символической фигурой отца – Сталиным, в котором Булгаков видел образ потерянного покровителя, способного избавить его от жизненных трудностей. Эта потребность в сильной, отеческой фигуре, возможно, была обусловлена нежеланием брать на себя ответственность за собственную жизнь и принятые решения.

В поиске идеальных отца и матери Булгаков странствовал между Киевом и Москвой, а также другими городами, искал себя в профессии – между врачом и журналистом, писателем и драматургом. Словно как Данте Алигьери размышлял о своей вселенной, своем пути, то поднимаясь в Рай, то опускаясь в пучины Ада. Избавиться от одолевающих кошмаров и беспомощности Булгакову не помогал его трудоголизм, постоянные смены места жительства и работы, и даже морфий. Свое успокоение он находил в главном творении – «Мастере и Маргарите».

По мнению ряда литературоведов, изучающих наследие Михаила Булгакова, при работе над своим знаковым и самым дискуссионным произведением, романом «Мастер и Маргарита», писатель мог использовать элементы заимствования из произведений иных авторов.

Подобно другим русским литераторам начала XX века, очарованным мистическим реализмом, Михаил Булгаков находился под влиянием творчества австрийского автора Густава Майринка. Предполагается, что из романа Майринка «Голем» Булгаков мог взять образы мастера Анастасиуса Перната и его возлюбленной Мириам, которые, трансформировавшись в Мастера и Маргариту, также не нашли покоя в земной жизни. Из произведения «Белый доминиканец» в советский роман могла перейти знаменитая фраза «Рукописи не горят», изначально звучавшая в европейском варианте как: «Да, конечно, истина не горит и ее невозможно растоптать». Считается, что оттуда же Булгаков мог перенять идею о том, что в жизни важнее не итог, а процесс развития и стремления к цели.

Литературовед Борис Соколов полагает, что определяющее воздействие на фабулу «Мастера и Маргариты» оказало произведение «Ангел западного окна», доступное Булгакову на немецком языке, поскольку русскоязычный перевод появился лишь в 1992 году. Сопоставив оба произведения, исследователь выявил множество параллелей между сюжетными линиями романов, которые начинаются с похожих событий: у Майринка при загадочных обстоятельствах умирает русский эмигрант Михаил Арангелович

Строганов, а у Булгакова – Михаил Александрович Берлиоз, имена и отчества которых начинаются с аналогичных букв. В 1968 году исследователь литературы, Владимир Лакшин, отметил наличие многочисленных параллелей между романом Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» и философской драмой Гёте «Фауст». Лакшин утверждал, что Булгаков не только не скрывал эту связь, но и в отдельных эпизодах вступал в заочный спор с позицией немецкого автора XIX столетия. В связи с этим, образ Воланда, хоть и наделен чертами Мефистофеля, отличается от своего литературного прототипа большей рассудительностью и моральной устойчивостью.

Примером отсылки к Гёте служит трость Воланда, украшенная набалдашником в виде головы пуделя, а также кулон Маргариты с изображением аналогичного животного. Именно в обличье пуделя Мефистофель впервые появляется перед Фаустом. Особого внимания заслуживает и трансформация сатаны из немецкой драмы во время Вальпургиевой ночи, когда он предстает перед собравшимися в образе юнкера Воланда, что находит свое отражение в сцене Великого Бала у Булгакова.

Автор подобно Данте Алигьери, освободил Маргариту от земных ограничений, взяв за образец Беатриче из «Божественной комедии». Однако, в отличие от Данте, представившего свою героиню как ангела, воплощающего небесную красоту и указующего путь к раю, Булгаков наделил Маргариту двойственным лунным сиянием, символизирующим успокоение.

Существует гипотеза, что прототипом Азазелло послужил образ Азазиила из поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай», опубликованной в 1667 году. Только в том повествовании Азазиил является сатаной, несущим знамя всех сил ада.

Булгаков мог вдохновляться и русскими классиками, например, Николаем Гоголем. Писатель испытывал трепетное уважение к Николаю Гоголю, считая его своим учителем. Естественно, влияние выдающегося русского литератора XIX века заметно и в романе «Мастер и Маргарита».

Гоголь является одним из прообразов главного героя. Образ Мастера – собирательный. Помимо отражения личности самого Булгакова, в нем прослеживаются черты Гоголя. Описание внешности Мастера, а именно: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос», вызывает определенные ассоциации. Впоследствии, однако, у Мастера появляется борода.

Сцена сожжения романа Мастером является, в первую очередь, отражением уничтожения Булгаковым ранней редакции «Мастера и Маргариты» в 1930 году, но нельзя не провести параллель с сожжением второго тома «Мертвых душ» Гоголем.

Если рассмотреть роман Булгакова как внутренний мир автора, его внутреннюю (психическую) реальность что мы там можем увидеть? Столкновение реальностей: Москва в 30-е годы XX века, древний Ершелаим и пространство снов, мечтаний и грез. Между этими мирами тонкая грань, которую связывают фантазии и сновидения. По сути, мы наблюдаем психоаналитический процесс, функционирование психического аппарата, в котором происходит попытка переработки бессознательных процессов. Там же мы знакомимся и с психотической частью литератора.

«Бредовыми идеями о пребывании шайки чародеев-преступников с чёрным котом в Москве и связанными с ними галлюцинациями одержимы все без исключения герои романа: начиная от Мастера, написавшего роман по наущению Дьявола, до кухарки, последней из москвичей увидавшей свиту Воланда, и проявлений истерии с визуализацией Бегемота у отдельных граждан страны после отлёта «нечистой силы». Но в отличие от произведений Булгакова 1920-х гг., отразивших катастрофически разрушительные идеи диктатуры пролетариата и военного коммунизма, в «Мастере и Маргарите» массовый психоз затронул граждан страны в период массового террора, доносов и нарождения культа личности, обусловленных идеей строительства «ударными» темпами «социализма в отдельно взятой стране». Пятилетние бешеные темпы такого строительства, подогревавшиеся инициативами среднего управленческого звена – советскими чиновниками, директорами и писателями, – никого тогда не смущали» [4, с. 314].

Мечта Мастера, воплощенная в романе, стала для него не путем к признанию, а дорогой в бездну безумия, ведущей в стены психиатрической больницы. Причины этого трагического исхода кроются в столкновении его утонченной, ранимой души с жестокой реальностью литературного мира и его беспощадной критикой.

Мастер, человек исключительного таланта и особого восприятия мира, был настолько поглощен своим творением, что реальная жизнь, казалось, отступала на второй план. Его роман, написанный с любовью и кропотливостью под пристальным взглядом Маргариты, стал воплощением его мечты. Однако, когда он решился представить свое детище на суд редактора, он столкнулся с миром, который не был готов принять его гений.

Путь к безумию начался с отказа. Редактор, не в силах принять самостоятельное решение, переложил ответственность на других, и роман был отвергнут. Но настоящий удар последовал, когда один из редакторов, несмотря на странность темы, все же решился напечатать отрывок. Это стало искрой, воспламенившей новую волну нападок. Критики, словно стая голодных собак, набросились на Мастера, разрывая его душу на части.

Ранимый и впечатлительный, Мастер не умел или не захотел бороться с этим натиском. Он читал разгромные статьи, которые с каждым разом становились все более оскорбительными и злыми. Если поначалу он воспринимал их со смехом, то вскоре горечь и отчаяние охватили его. Он начал чувствовать, что авторы статей говорят не то, что хотят, и их ярость вызвана именно этим скрытым смыслом. Наступила последняя стадия страха: Мастер стал бояться темноты, ему мерещились щупальца спрута, влезающие в окно. Он вступил в стадию болезни, где галлюцинации стали частью его реальности.

В этом контексте, где психологическое воздействие и искажение восприятия являются сквозными темами произведения, безумие Мастера выглядит как закономерный итог его травматического опыта. Клиника профессора Стравинского стала для него не просто местом лечения, а единственным убежищем в безумном мире с его жестокими законами. Здесь он обрел покой, но ценой отказа от своего романа и от самой жизни. Клиника превратилась в своеобразную духовную тюрьму, где он возненавидел свое

творение, заслужив лишь умиротворение в безумии.

Параллельно с Мастером, в той же клинике оказывается и Иван Бездомный. Его путь в лечебницу был вызван резким переворотом в сознании после встречи с Воландом и свидетельства смерти Берлиоза. Уверовав в сверхъестественное, он столкнулся с бредом преследования, что привело к диагнозу шизофрении от профессора Стравинского.

Таким образом, мечта Мастера об издании романа, столкнувшись с враждебным миром литературы и критики, привела его к полной изоляции и безумию. Клиника стала для него последним пристанищем, где он смог найти покой, отказавшись от своего таланта и от реальности, которая оказалась слишком жестокой для его тонкой души.

Все это можно рассматривать как внутренние конфликты самого автора, его внутренние объекты и значимые отношения. Суровый Понтий Пилат как отцовская фигура в романе, Маргарита (замужняя женщина) – образ матери писателя. Но, кто же такой Воланд? Его фигуру можно рассматривать с разных сторон, одна из которых – это Супер-Эго самого Булгакова, которое устанавливает и нарушает правила, может быть наказывающим и садистичным. Вероятно, что именно так себя будущий писатель чувствовал и ощущал в родительской семье, именно так себя защищал от безумия.

Отдельно стоит отметить о психоанализе сновидений в романе. Значительная часть событий, разворачивающихся в романе «Мастер и Маргарита», имеет природу сновидения, о чём свидетельствует множество деталей, отмеченных как исследователями, так и внимательными читателями. Речь идет, в частности, о внезапном появлении и исчезновении предметов, а также о различных трансформациях персонажей и окружающей обстановки.

Определение того, кто именно видит сон, представляет собой сложную задачу, аналогичную той, что возникает при анализе «Алисы в Стране чудес», однако при должном внимании возможно выявить определенные закономерности. Следовательно, ключи к интерпретации романа «Мастер и Маргарита» и его скрытого послания следует искать в контексте толкования сновидений.

За кажущейся хаотичностью сновидческих образов скрыта глубинная суть, зашифрованного предсознательным. Для сокрытия истинного смысла используются различные механизмы, характерные для сновидений – смещение, сгущение, вторичная переработка.

Сновидения в «Мастере и Маргарите», с одной стороны, особая «зона», тесно связанная с «реальностью», навеянная ею, с другой – ее альтернатива. Они могут быть рассмотрены в совокупности, ибо сны персонажей, отмеченных чертой избранности, одновременно и «соединяют и разъединяют» два мира. Сны таят в себе следы вытесненных желаний, бессознательных движений души, подавленных в действительности и реализуемых в сновидении: Пилат, одолеваемый тоской из-за казни Иешуа, видит себя беседующим с философом («казни не было», хотя «обезображенное лицо» Иешуа говорит о другом); Бездомный видит во сне ожидаемое продолжение рассказа Воланда, а позже, мечтая узнать о последующих событиях в Ершалаиме, видит вещий сон, который стал эпилогом романа; Маргарита, никогда до появления Воланда и совпадения событий в московском

и ершалаимском сюжетах не видевшая Мастера во сне, узнает его судьбу при помощи сновидения.

Наконец, в романе есть и излюбленное Булгаковым снижение темы, в данном случае в виде сна Никанора Босого о «театре», где сдают валюту. При этом сны одновременно являются и иллюзией: иная реальность, которая протекает «при свете иного сознания» и в которой происходит осуществление желаний, исчезает вместе с пробуждением героев, которые оказываются там же и в том же положении, где их застает сон. Однако персонажи в дальнейшем узнают о вещем характере своего сна-откровения (пародийно-«вещий» сон Босого, утратившего взятку еще до сна).

Фрейд в «Толковании сновидений» писал о функции сновидений, призванных оберегать сон. Сновидение – это компромисс между потребностью во сне и стремящимися нарушить его бессознательными желаниями; галлюцинаторное исполнение желаний, функция которого – оберегать сон [6, с. 124]. И в романе Булгакова есть похожее указание на это: «Слушай беззвучие, – говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, – слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, – тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я» [2, с. 332].

В романе М. А. Булгакова видят сны многие герои, в тексте встречается шесть сновидений, большая часть из которых можно отнести к вещим. Тем не менее, для психоаналитического исследования сновидений используется метод свободных ассоциаций, с помощью которого мы продолжим работу с романом «Мастер и Маргарита» в рамках прикладного психоанализа в дальнейшей работе.

Литература:

1. Анзье, Д. Самоанализ Фрейда. / Д. Анзье: пер. с анг. В. Юшин. – М.: ИОИ, 2021. – 636 с. — (Современный психоанализ: теория и практика)
2. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита. / М. А. Булгаков. – М.: Эксмо, 2024. – 352 с.
3. Колотаев, В. В. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как форма психотической защиты. / В. В. Колотаев // Russian Imago 2001. Исследования по психоанализу культуры. – 2002. – С. 455 - 482.
4. Колчанов, В .В., Косякова, С. А. К источникам мотива массового психоза в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. В. Колчанов, С. А. Косякова // Неофилология. 2022. – Т. 8. – № 2. – С. 312 - 323.
5. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. – М.: Книга, 1988. – 672 с.
6. Фрейд, З. Толкование сновидений. / З. Фрейд – СПб.: Питер, 2018. – 576 с.

Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Овчаров И. В. Психоаналитическая оптика в романе «Мастер и Маргарита». Сказка для взрослых / И. В. Овчаров // Гипноз и психоанализ в клинической и экспериментальной психологии. – 2025. – Т. 2. – № 4. – С. 26 – 33. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-26-33.

I. V. Ovcharov

Psychoanalytic optics in the novel "The Master and Margarita." A fairy tale for adults

Association of Psychoanalysts and hypnologists "Psychodynamic School of Clinical Hypnosis"
(94 Kirova str., Chelyabinsk, Russia)

Ivan Vladimirovich Ovcharov is a psychoanalyst, supervisor of AGIP, Chairman of the Committee on applied psychoanalysis of AGIP, Moscow, email: ovcharov.psy@gmail.com.

Abstract

Psychoanalysis in Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita" offers a fascinating tool for understanding the characters' internal conflicts and psychology. The plot centers on the struggle between good and evil, reality and illusion, reflecting the characters' complex mental states. Bulgakov creates a multilayered text, where psychoanalytic insights help to gain a deeper understanding of the characters' motivations and their inner world. The novel becomes not only a story of love and struggle against the system but also a profound exploration of the human soul, its shadows and bright sides.

Keywords: The Master and Margarita, Mikhail Bulgakov, internal conflict, applied psychoanalysis, psychoanalytic optics, Freud, psychoanalysis of culture, Russian literature, Soviet literature.

For citing: Ovcharov I.V. Psychoanalytic optics in the novel "The Master and Margarita." A fairy tale for adults / I. V. Ovcharov // Hypnosis and psychoanalysis in clinical and experimental psychology. – 2025. – Vol. 2, №. 4. – P. 26 - 33. DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-26-33.

УДК 159.96 DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-34-46

Е. С. Розенсон

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О «СТРАШНО-ДОБРЫХ» СКАЗКАХ АСТРИД ЛИНДГРЕН

Розенсон Елена Сергеевна, психоаналитический психотерапевт,

email: contact@elenarozenson.ru ORCID: 0009-0007-2393-6505, Web of Science Researcher-ID: LPP-5480-2024

(Россия, г. Москва)

Аннотация

Когда мы произносим слова «страшные сказки», воображение послушно рисует темных ведьм, опасных драконов или же ужасных мертвецов. Как будто бы все предсказуемо – на свете существует добро и зло, ребенок должен бояться одного и тянуться к другому. Но иногда подлинный взрослый страх нередко просыпается совсем в неожиданном месте – там, где ребенок вдруг становится слишком оживленным, слишком громко смеется, слишком свободно играет с тем, о чем взрослым не хочется даже думать, а уж тем более говорить. Сказки Астрид Линдгрен именно такие – они «страшно-добрые» и находятся в удивительной области пересечения искреннего юмора и удовольствия от игры со страшными фантазиями, казалось бы, разрушающими привычные нормы морали и провоцирующими на получение наслаждения от той игры воображения, которая, как видится, многим находится уже за гранью дозволенных представлений.

Искать объяснение тому, почему детский смех иной раз пугает взрослых сильнее мрачных образов стоит только в пространстве психоанализа – именно там смешное часто соседствует со страшным, а за «опасной» игрой «отрицательных» персонажей проступают очертания бессознательного – прежде всего самих взрослых.

Ключевые слова: страшные сказки, Астрид Линдгрен, Лилианна Лунгина, Малыш и Карлсон, психоанализ сказок, символическое мышление.

Ни одна сказка не рождается вне связи с внутренним миром ее автора, а повествование иностранного писателя неизбежно переплетается еще и с личной историей его переводчика. Появлению Карлсона – великолепного и одновременно пугающего многих персонажа – мы обязаны не только биографии Астрид Линдгрен, но и уникальному восприятию, невероятно тонкому чувству юмора и бесконечному интересу к жизни Лилианны Лунгиной.

Именно эта необыкновенная женщина, родившаяся 16 июня 1920 года в стенах Смоленского монастыря, превращенного на тот момент в общежитие для командировочных, смогла сделать так, что этот противоречивый герой с пропеллером начал разговаривать с детьми на русском языке, и с тех пор помогает им слышать самих себя и прикасаться к своим самым глубинным страхам. В сложные годы 50-х, в поисках новых

переводов, Лилианна Лунгина таскала до мой большие авоськи, набитые прекрасно изданными скандинавскими книгами, большинство из которых казались ей бессмысленными [6, с.254-255]. И кто знает, когда бы мы могли познакомиться и с Астрид,и с Карлсоном, и с другими ее произведениями, если бы в один прекрасный день Лунгина не услышала его голос среди множества других, сразу предсказав будущую славу и автору и произведению, еще не зная, находясь по ту сторону занавеса, что эта слава уже случилась.

Астрид Линдгрен поразила переводчицу своей живой душой. Настолько, что Лилианна Лунгина, зная очень непростую ее биографию, как-то спросила, откуда она вообще взялась и откуда взялась такая ее фантазия. На это Астрид ответила, что она выросла в великой любви. И если обратиться к биографии самой Лилианны Лунгиной, на долю которой выпало и множество серьезных перемен в очень сложные времена, и состояние обрыва жизни в подростковом возрасте при возвращении на родину после долгого перерыва, то и в ней мыувидим человека, выросшего в огромной любви окружавших ее людей. Бездонная любовь отца, написавшего ей за годы разлуки полторы тысячи открыток, невероятная способность матери окружать людей атмосферой праздника, игры и театра, рецензии на который писали все газеты Парижа, дед- химик, обожавший игрушки и, будучи одновременно хозяином аптеки, выписывавший их новейшие экземпляры из Европы и Америки, Семен Лунгин (Сима) – великий советский режиссер и муж Лилианны Зиновьевны [10], 49 лет жизни с которым она описывает как счастливый и невесомый брак, как свалившееся на них чудо, как совместную игру и постоянное ощущение праздника без будней [6, с.21,48, 58, 362], – все эти близкие люди научили ее слышать самые тонкие оттенки человеческого голоса через сказки, и она также хорошо смогла услышать Астрид через страницы Карлсона, еще не видя и не зная саму писательницу, которую впоследствии будеттепло принимать в собственном доме.

«Переводить – огромное счастье. Искусство перевода я бы сравнила только с музыкальным исполнением. Это интерпретация. Не берусь говорить, какая лучше, какая хуже, - каждый выбирает то, что ему нравится».

«Человек, когда переводит, расписывается, пишет свой портрет, чувствуется каков он есть». [6, с.259]. Со временем обнаружилось, что Лунгина позволила привнести некоторые собственные штрихи к образу Карлсона, о чем пишет и в своей биографической книге Черстин Квинт, личный секретарь и агент Астрид на протяжении полувека:

«И все-таки ее словечки и выражения прижились и их до сих пор цитируют дети» [7, с.73].

В русской культуре Карлсон переживает особое рождение через перевод Лилианны Лунгиной. Именно она наделяет его тем фантастическим сочетанием наглости, нежности и юмора, которое так узнаваемо для нескольких поколений читателей несмотря на то, что в шведском контексте он является персонажем скорее отрицательным и далеко не самым любимым публикой. На этом месте хочется остановиться и поразмышлять об истинной природе такой трансформации образа

Карлсона в переводе – была ли здесь страх показать детям реальное лицо героя первичным чувством переводчицы, заставившем ее скрасить излишние шероховатости, или же подобная литературная интерпретация явилась результатом глубокого мышления Лилианны Зиновьевны, ее умения возвращать сложные переживания в переработанной форме?

Обращаясь к самой Астрид Линдгрен, родившейся 14 ноября 1907 года в религиозной семье, стоит отметить, что ее ответ о том, что она выросла в великой любви представляет важное определение ее внутреннего опыта, образовавшегося в атмосфере очень телесной, почти нераздельной семейной близости, где вся семья спала в одной комнате. Ее отец служил старостой в церкви, мать, будучи глубоко набожной, воспитывала четверых детей в строгих лютеранских традициях. Однако сама Астрид вспоминала это иначе: «Конечно же нас воспитывали послушными и богобоязненными… но все четверо выжили» [1].

Позже она много раз будет подчеркивать, что ее детство было счастливым: «Были две вещи, которые сделали наше детство таким, каким оно было: безопасность и свобода. Было безопасно иметь этих двоих [родителей], которые заботились друг о друге и всегда были рядом, если они нам понадобятся, но в то же время позволяли нам свободно бродить везде, где душе угодно». И здесь уже слышится будущая Линдгрен, пытающаяся дать своему читателю-ребенку и опору, и пространство для собственных фантазий. У самой же Астрид великая тяга к чтению сказок проснулась в четырехлетнем возрасте, когда соседская девочка прочитала им «удивительную сказку о великане», во время которой дети «чуть не умерли от страха» [4]. С того дня девочке Эдит приходилось все время перечитывать сказку о великане и добывать новые книги со сказками…

«Сказка плавно покачивала мою детскую душу и это покачивание продолжается и по сей день», рассказывает Линдгрен [4]. Это внутреннее качание и укачивание станет позже основой ее сказок, в которых соседствуют страх и удовольствие, где тревога и утешение создают неповторимый и такой необходимый для ребенка ритм – тот самый, в котором постепенно возникает собственное символическое пространство.

Как и любой подросток, Астрид не минует того периода, когда приходится пережить обрыв этой игры и когда наступает момент, сталкивающий свободную детскую фантазию с суровой реальностью взросления, и когда она на время замирает. В одном из воспоминаний Астрид признается в том, что, став подростком, она обнаружила, что больше не может играть: «Мои подростковые годы были безжизненными и бесцветными» [4]. В 18 лет она беременеет от женатого владельца газеты, где стажируется – проходят несколько мучительных лет прежде, чем ей удается воссоединиться с собственным сыном. «Эти слезы все еще плачут во мне, и я полагаю, они будут плакать, пока я не умру. Возможно, именно из-за этого я всегда и в любых обстоятельствах так быстро встаю на сторону ребенка…» - говорила Линдгрен [4].

Немецкая исследовательница Биргит Данкерт назовет свою книгу об Астрид «Детством длиною в жизнь», говоря не об инфантильности, а о том, что детство у

Линдгрен никогда не заканчивается, не замещается взрослостью полностью, а всегда остается отдельным внутренним пространством, куда она снова и снова возвращается в своих книгах. В этом пространстве ребенок имеет право быть одиноким, злым, ревнивым, бунтующим и смешным, но всегда увиденным по-настоящему.

И Астрид Линдгрен, и Лилианна Лунгина выросли в великой любви, но при этом обе очень рано узнали, что даже такая сильная любовь не всегда может защитить человека от потерь. Возможно, поэтому в их совместных текстах ребенок никогда не остается один перед лицом собственной боли и злости – эти чувства проживаются в той форме, которую способен выдержать маленький человек – через юмор, но без злого сарказма в адрес взрослого мира. Иногда это выглядит как атака, но направлена она не на самих взрослых, а на действующий порядок и непререкаемый авторитет. И именно это так сильно пугает взрослых, не желающих сходить со своего пьедестала и признавать тот факт, что и они бывают не всесильны и не всегда могут уберечь ребёнка от болезненной встречи с реальностью бытия.

Йенс Андерсен в своей уникальной биографии великой сказочницы «Этот день и есть жизнь», отмечает, что именно Астрид смогла по-новому взглянуть на тему одиночества и описать беспредметные детские страхи тем языком, который помогает ребенку заглянуть в собственную душу. Он также пишет о том, что «немногие до Линдгрен совершали такое в детской литературе, и понадобилось десять с лишним лет, прежде чем исследователи детской психологии – и прежде всего Бруно Беттельхейм с его работой «Пути очарования: смысл и важность волшебных сказок» (1976) – указали на то, что в народной сказке в символической форме зачастую изображаются характерные для разных стадий развития ребенка внутренние конфликты – например, страх отвержения и одиночества. Через развитие сказочного действия и особый язык сказка апеллирует к подсознанию ребенка, чем достигается терапевтический эффект. С помощью необыкновенной природы своего воображения дети перерабатывают то, что не всегда поддается осознанию, подчеркивали детские психологи и исследователи сказки в 1970- е, а Астрид Линдгрен – уже в конце 1950- х». [1, с.298]

Если внимательно вслушаться в противоречивый и не всеми любимый образ Карлсона, становится понятно, что он рождается несколько раз – сначала в воображении автора, потом в голосе переводчика, и затем через тексты еще одного переводчика. И каждый раз на свет появляется немного другой «в меру упитанный мужчина в самом расцвете сил». В шведском оригинале Карлсон более отрицательный персонаж и он другой. Недаром Ульрика Карлсон, философ Высшей Школы Экономики, признается, что ей «страшно читать» книгу про Карлсона, так как все его проделки выглядят очень недобрыми и она считает эту книгу не самой удачной для детей [13]. Но что бы мы ни говорили про литературный образ Карлсона, художественный его портрет, благодаря иллюстратору Илон Викланду, сотрудничавшей с Астрид на протяжении сорока лет, вызывает море симпатии. Линдгрен не переносила критики в адрес

Илон, особенно когда художницу упрекали, что она изображает слишком уж идиллические картинки: «И представьте себе, детям такие картинки нравятся. Именно детям, а не только дядюшкам, тетушкам, бабушкам». Со временем иллюстрации Илон Викланд полные интересных деталей и необычных ракурсов стали лицом всего издательства [3 с.156].

Лилианна Лунгина, как и Илон, умела тонко передать нужный ракурс, но уже через литературные штрихи. Благодаря ей в обиходе закрепились такие фразы, как «пустяки, дело житейское», «в меру упитанный мужчина в самом расцвете сил», в интонации которых присутствует игра и безнаказанное сопротивление действующей иерархии. Карлсон как будто разрешает ребенку шалить, злиться, быть жадным и требовательным, оставляя веру в то, что настоящая любовь выдержит и это.

Появление в 1990-е годы нового перевода книги, выполненного Людмилой Брауде, стало важным подтверждением того, насколько по-разному мы можем слышать один и тот же текст. В новой версии Карлсон ближе к шведскому оригиналу и сразу кажется более резким, менее обаятельным и, в какой-то степени, даже чужим. Размышления о том, «который же Карлсон живет на крыше» [11], касаются того, какую форму мы готовы придать собственной детской деструктивности. Перевод Лунгиной как будто обволакивает агрессивные импульс Карлсона плотным слоем юмора и тепла, делая их выносимыми и для ребенка, и для взрослого. Перевод Брауде возвращает им остроту и чувство реальности, подчеркивает его эгоизм, инфантилизм, неспособность к ответственности. В первом случае ребенок получает право «быть плохим», оставаясь любимым. Во втором – ему яснее показывают цену такого поведения. Можно сказать, что разные переводы по-своему подсвечивают слои бессознательного. В какой-то степени оттенок перевода – это всегда способ обходиться с собственной тревогой, оборачивая ее в смех, как делает Лунгина, или позволяя ей звучать более открыто, как выбирает Брауде. В версии Лунгиной звучит ее собственный опыт справляться с переживаниями через игру, и эта вера и оптимизм находят отражение и в ее словах: «жизнь безумна, но все-таки прекрасна. Она безумна, страшна, ужасна, но вместе с тем прекрасна, и я думаю, что хорошее в ней преобладает над плохим. Над страшным». [6, с.382].

Бруно Беттельгейм размышляет над тем пространством, в котором возникают страшные сказки, отмечая, что многие родители, «желая предохранить ребенка от понимания того, что значительная часть неприятностей в жизни проистекает от собственной нашей природы – иными словами, от присущей всем и каждому склонности к агрессивным, асоциальным, эгоистичным поступкам под воздействием гнева и тревоги. Напротив, мы хотим, чтобы наши дети считали, что все люди хороши по природе своей. Но дети знают, что они не всегда бывают хорошими - и зачастую, даже будучи хорошими, предпочли бы иное. Это противоречит тому, что им говорят родители, и ребенок из-за этого выглядит чудовищем в собственных глазах» [2, с.12]. Происходит это не столько из-за реальных поступков, сколько из-за тайных желаний, которые никому нельзя показать.

«Малыш долго лежал в кровати, не смея пошевельнуться. Но в конце концов он все же, тихонько встал. Его очень тревожило, что с Карлсоном, и он неслышно прокрался на кухню. Первое, что он там увидел, была мумия. И какая мумия! Она сидела на табуретке, а рядом стоял Карлсон, гордый как лев, и освещал ее карманным фонариком, который нашел в стенном шкафу.

- Разве она не хороша? — спросил он.

- «Она» — значит, это мумия не царя, а царицы!" — подумал Малыш. Круглая, толстая царица, потому что поверх кухонных полотенец Карлсон обмотал ее всеми мохнатыми полотенцами, которые нашел в ванной. Голова ее была скручена из салфеток и тоже обмотана полотенцем, в котором он прорезал большие глаза и обвел их черным ободком. Но главное, у мумии были зубы. Настоящие зубы — зубы дяди Юлиуса. Он засунул их в бахрому салфеток, а для верности прикрепил еще с обоих концов пластырем. Наводящая ужас, устрашающая, смертоносная мумия! При виде ее Малыш содрогнулся.

- Почему на ней пластырь? – спросил он.

- Она брилась, — объяснил Карлсон и похлопал мумию по щеке. – Гей-гоп, она так похожа на мою маму, что я думаю назвать ее «Мамочка». И он схватил мумию в охапку и понес в прихожую» [9, с.283].

Страшная сказка в понимании Беттельгейма становится пространством, где внутреннее чудовище может появиться на сцене в образе героя – злого, завистливого, разрушительного, но все же живого и способного к изменению, отмечая, что «тот, кто боится, явно жив: страх свидетельствует о состоянии, противоположном смерти, тогда как умерший более ни о чем не думает и ничего не чувствует» [2, с. 266]. И тогда желание почувствовать этот страх через сказку является не поломкой, а свидетельством того, что ребенок чувствует, думает, ищет выход. «Если по какой-то причине ребенок не в состоянии вообразить благополучную картину будущего, его развитие останавливается» [2, с. 190]. И тогда, чем глубже наше несчастье и отчаяние, тем сильнее наша потребность в оптимистичных фантазиях.

Об этом же говорит и Лилианна Лунгина: «с первым страданием с первой болью пробуждается душа. В счастье она только купается она не пробуждается она себя не осознает до конца. А изведав страдание потом живет и счастьем» [6, с.44].

Необходимо отметить и то, что Б. Беттельгейм проводил важную границу между сказкой и реальностью, говоря о том, что «одно дело – рассказывать ребенку сказки, давая ему возможность воображать и представлять себе, как бы он сам вел себя, оказавшись на месте героев, а другое - поощрять его действовать с опорой на фантазии. Первое помогает надеяться; второе дезориентирует» [2, с. 192]. Волшебный сюжет дает ребенку возможность не действовать по фантазии, а воображать, примерять на себя разные роли, оставаясь в. безопасных границах собственной истории. И в этом смысле и сам Карлсон, как персонаж, и все тексты Астрид Линдгрен, оказываются очень беттельгеймовскими и искусно трансформируют внутреннюю злость в игру и рассказ, в котором можно выносить собственный страх и вину, не разрушая себя ни в своих собственных, ни в родительских глазах.

Маргарета Стремстедт, коллега и подруга-писательница, пишет о Линдгрен что «в ее сказках дети всегда главные герои, и основная идея состоит в том, что они находят силы победить зло как снаружи, так и внутри себя, они учатся проявлять свое мужество, свою волю к жизни, свой смех, свою радость» [12, с. 216].

Семья Малыша внешне полна и благополучна. Но именно это благополучие рождает эдипальную тревогу и связано с тем периодом, когда 7-летний мальчик чувствует себя лишним, ненужным, особенно по сравнению со старшими братом и сестрой. «Кофе пили всегда в столовой у камина. Малыш не любил кофе, но зато очень любил сидеть вот так с мамой, и папой, и Боссе, и Бетан перед огнем, горящим в камине...» [9, с. 21]. «Кого же, собственно говоря, он действительно любит? Прежде всего маму... и папу тоже... Еще он любит Боссе и Бетан... Ну да, чаще всего он их все-таки любит, особенно Боссе. Но иногда он на них так сердится, что вся любовь пропадает. Любит он и Карлсона, который живет на крыше, и Гуниллу тоже любит. Да, быть может, он женится на ней, когда вырастет, потому что хочешь не хочешь, а жену иметь надо. Конечно, больше всего он хотел бы жениться на маме, но ведь это невозможно» [9, с.76]. «Какое неудачное совпадение, что и я и папа любим тебя! – недовольно произнес Малыш» [9, с.76].

В какой-то степени не случайны и игры Карлсона с сюжетом «Красной шапочки», когда он не только берет на себя роль охотника, но и превращает её в фарс:

– «Моя марка! – завопил Малыш. – Ты засосал Красную Шапочку, этого я тебе никогда не прощу!

– Что еще за Красная Шапочка, из-за которой ты поднял такой шум? - спросил Карлсон.

– Она была изображена на марке, – объяснил Малыш. – Понимаешь, это была моя лучшая марка.

– Угадай, кто лучший в мире выдумщик игр! Угадай, во что мы будет играть!.. В Красную Шапочку и волка! Пылесос будет волком, а я – охотником, который придет, распорет волку брюхо, и оттуда – ап! – выскочит Красная Шапочка. Карлсон нетерпеливо обвел взглядом комнату. – У тебя есть топор? Ведь пылесос твердый, как бревно.

Топора у Малыша не было, и он был этому даже рад.

– Но ведь пылесос можно открыть – как будто мы распороли брюхо волку.

– Конечно, если халтурить, то можно и открыть, – пробурчал Карлсон. – Не в моих правилах так поступать, когда случается вспарывать брюхо волкам, но раз в этом жалком доме нет никаких инструментов, придется как-то выходить из положения. Карлсон навалился животом на пылесос и вцепился в его ручку.

– Болван! — закричал он. – Зачем ты всосал Красную Шапочку?

– Спокойствие, только спокойствие, милая Красная Шапочка! — кричал Карлсон. – Надень скорей свою шапочку и галоши, потому что сейчас я тебя выпущу.

Карлсон открыл пылесос и высыпал все, что в нем было, прямо на ковер.

Получилась большая куча серо-черной пыли.

– О, ты должен был высыпать все это на газету! — сказал Малыш.

– На газету?.. Разве так сказано сказке? — возмутился Карлсон. – Разветам сказано, что охотник подстелил газету, прежде чем распороть

волку брюхо и выпустить на свет божий Красную Шапочку? Нет, отвечай!
– Конечно, в сказке так не сказано, – вынужден был признать Малыш.
– Тогда молчи! – сказал Карлсон.
– Выдумываешь, чего нет в сказке! Так я не играю!
Больше он уже не смог ничего добавить, потому что в открытое окно ворвался ветер, взметнул пыль, она забилась Карлсону в нос, и он чихнул. От его чиханья пыль снова взметнулась, над полом покружил маленький разноцветный квадратик и упал к ногам Малыша.
– Ой, гляди, гляди, вот она, Красная Шапочка! — закричал Малыш и кинулся, чтобы поднять запыленную марку.
Карлсон был явно доволен [9, с.111-112].

Беттельгейм очень подробно исследует взаимодействие волка и Красной Шапочки и обнаруживает в фигуре охотника символ отца- защитника [2, с.304]. «Волк рассматривается как обозначение низменных сторон человеческого существа, и потому охотник – это подлинный защитник, который способен спасти и действительно спасает нас от опасностей, порождаемых нашими необузданными эмоциями, равно как и эмоциями окружающих» [2, с.304]. Карлсон при этом не столько защищает, сколько играет и высмеивает серьезность этого сюжета, разрушает его правильность. Он распарывает брюхо волка, но из пылесоса высыпается лишь пыль. И здесь можно задуматься о пародии на саму идею сильного отца и желание показать, как легко порядок оборачивается хаосом. Для ребенка это игра, снимающая тревогу, в то время как для взрослого она становится пугающим напоминанием о том, что символический порядок не всегда надежен и что отец может оказаться клоуном.

«Любой ребенок временами верит - причем это случается не так уж редко - что заслуживает порицания если не за действия, которые совершает по секрету от окружающих, то за тайные желания. Что могут с ним сделать? Унизить, запретить общаться с другими, буквально стереть в порошок... Упомянутый страх не зависит от того, насколько счастливо складывается жизнь ребенка в реальности. Он ненавидит и боится тех, кто, по его мнению, свободен от подобного зла - например, братьев и сестер; он страшится, что они или родители обнаружат, каков он на самом деле, и подвергнут его унижению», – пишет Беттельгейм [2, с. 357].

Дети любят Карлсона, потому что он освобождает их от вины и страха. Многие взрослые же до сих пор его боятся, считая это произведение в определенной степени опасным для детей. Карлсон безжалостно разоблачает взрослым вытесненное, громко напоминая о том, что многие их детские желания и страхи никуда не исчезли, а оказались всего лишь хорошо замаскированы, заставляя задуматься о том, что зло не всегда находится вовне, а иногда и внутри, и что оно, время от времени, желает разрушать, жадничать и бунтовать. Оно не подчиняется законам взросления и «всегда в самом расцвете сил», исчезая каждый раз, когда его хотят разоблачить.

Финал повести, однако, очень тонко показывает, что даже самые страшные фантазии могут обернуться ростом и примирением. Малыш, много раз пытавшийся познакомить семью с

Карлсоном, в какой-то момент теряет на это надежду, но на последних страницах повести, Карлсон буквально вываливается из детского воображения в пространство взрослых – для Малыша это момент огромного облегчения. Вместе с этим грозная, карающая фрекен Бок и смешной, инфантильный дядя Юлиус, отметивший, что в доме Свантесонов ему открылся замечательный мир сказок, неожиданно соединяются в любящий взрослый союз, где есть место не только силе и заботе, но и юмору. «Малыш сидел рядом с Карлсоном и это было хорошо. Где-то в море плывет назад, в Стокгольм, белый пароход, а на его палубе стоят мама и папа» [9, с.318].

Фантазийный мир и реальный мир любящих взрослых продолжают сосуществовать как два опорных пространства, которые ребенок все еще может удерживать одновременно в своем внутреннем мире до тех пор, пока это нужно для взросления.

Читая произведения Астрид Линдгрен, мы могли бы назвать ее прирожденным психоаналитиком, если говорить не об образовании, а о способе видеть и чувствовать мир, умении переводить внутреннее напряжение в истории, плавно покачивая не только души читающих ее детей, но и самих взрослых. При этом, как отмечает Йенс Андерсен, в библиотеке писателя, насчитывавшей четыре тысячи томов, нашлось крайне мало сочинений о детской психологии и педагогике: «Среди книг Астрид не было сочинений А.С. Нилла, Бертрана Рассела, Пиаже, Монтессори, Бюлера, Хетцер, Дьюи, Адлера, Фребера, Фрейда или хотя бы Альвы Мюрдаль, напечатанных в этом периоде» [1, с. 153].

Помогая детям прикасаться к собственному внутреннему миру через сказочные произведения, Астрид брала на себя смелость подсвечивать не только символические страхи, но и вполне реальные, такие как страх настоящей смерти. Однако работая над двумя заключительными главами «Братьев Львиное Сердце», даже сама писательница испытывала страх чистого листа: «Нет, писать она могла, но ее терзали нравственные сомнения по поводу концовки романа, где ребенок решает прыгнуть навстречу смерти вместе со своим умирающим старшим братом. Смогут ли дети понять, что прыжок в последней сцене происходит «только» в воображении Сухарика, или же поймут все буквально, и быть может, отравятся безысходностью»? [1, с.363]. Эта сказка сдвигала границы допустимого в детской книге, поэтому ее встречали и с восторгом, и критически. Однако ответ шестидесяти шестилетней писательницы в интервью газете «Политикен» в 1973 году был такой: «Для ребенка это окончание счастливое. Единственное, чего ребенок действительно боится – это одиночество. Что тебя оставит любимый человек. Два брата вместе отправляются в другую страну. Они останутся вместе навсегда. Это детская мечта о счастье» [1, с.364].

Утром, лежа в кровати, Астрид записывала свои сны, которые дополняли образы ее произведений, а во второй половине дня она отвечала на тысячи приходящих писем от детей и взрослых [4, с.81]. Архивистка Лена Тернквист вспоминает, что писательница считала важным ответить каждому ребенку и особенно ее радовало, когда «сквозь строки письма

проглядывала живая личность». При этом просьбы «дружить по переписке» она неизменно отклоняла [8, с.3]. И это была, в каком-то смысле, эпистолярная аналитическая практика.

В этом поле рождается многолетняя переписка Астрид, с 1971 по 2002 гг., с девочкой по имени Сара Юнгкранц [8]. Спустя двадцать лет, уже будучи женой и матерью, Сара пытается найти язык для благодарности. Она вспоминает, что Астрид получала тонны писем от людей, рассказывающих о своих проблемах, и все же умудрилась отвечать ей не из чувства вины и обязанности, а из живого интереса:

«Знаете, в психологии есть понятие – «быть увиденным», принятие всерьез, безусловная любовь. Вот что на самом деле мне дали ваши письма» [8, с.179]. Астрид стала для Сары тем объектом, кто умеет, выдерживает и любовь, и протест, не требуя быть хорошей все время. Оглядываясь назад, Сара признается, что эта переписка много раз помогала выжить и когда в 2012 году она решает опубликовать их письма, то за этой решимостью слышно не стремление нарушить тайну, а желание дать голос той тринадцатилетней девочке и засвидетельствовать, какая работа много лет была проделана в этом эпистолярном кабинете. «Страшно подумать, на что решилась Сара, 13 лет. Теперь кто угодно сможет прочесть то, что раньше было только, между нами,» [8, с.187]. «Теперь я понимаю мою жизнь. В ней есть тот цвет и свет которого я раньше не замечала. Получив мои письма через столько лет, я прочла их критически. Я не хотела вспоминать, не понимала, почему вы вообще на них отвечали. А потом я увидела то свечение. Делающее прекрасным все, каждое воспоминание, каждый ребяческий P.S.» [8, с.193].

Психоанализ не учит нас избавляться от страшных фантазий реальной жизни – он предлагает знакомиться с ними, слушать их и искать те слова, в которых они смогут жить, не разрушая нас. Сказки Астрид Линдгрен – один из способов найти такие слова и образы. Для взрослых они порой страшные, потому не обходят стороной детское одиночество, злость и зависть. Для детей же они больше смешные и добрые, потому что рядом со всем этим всегда появляется тот, кто не только выдерживает этот натиск, но и умудряется шутить, прилетает в самую тоскливую минуту и возвращает жизни ощущение беззаботного бытия. Детский смех в таких текстах проявляется не как признак бессердечности и деструктивности, а как доказательство того, что психика жива, способна к игре и развитию. И тогда взрослому остается решиться на очень непростой шаг – признать, что в этой странной смеси одиночества, ужаса и смеха ребенок находит свой путь к символическому миру, к бессознательному, к мысли, к способности любить даже тогда, когда приходится сталкиваться с поражениями и потерями.

Литература:

1. Андерсен, Й. Астрид Линдгрен. Этот день и есть жизнь / пер. с дат. яз. Г. Орловой. – М.: КоЛибри, 2016. – 460 с.
2. Беттельгейм, Б. О пользе волшебства: смысл и значение волшебных сказок. / Б. Беттельгейм – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2020. – 465 с.

3. Болюнд, Ч. Неизвестная Астрид Линдгрен: редактор, издатель, руководитель / пер. со швед. К. Коваленко. – М.: КоЛибри, 2020. – 400 с.
4. Бьорк, К. Детство Астрид / пер. со швед. К. Коваленко. – М.: Белая ворона, 2020. – 67 с.
5. Данкерт, Б. Астрид Линдгрен. Детство длиною в жизнь / пер. с нем. Т. Датченко. – М.: Молодая гвардия, 2021. – 207 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1866).
6. Дорман, О. Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. / О. Дорман. – М.: АСТ: Corpus, 2015. – 383 с.
7. Квинт, Ч. Астрид и я / пер. со швед. К. Коваленко. – М.: Black Sheep Books, 2023. – 128 с.
8. Линдгрен, А.; Швардт, С. Ваши письма я храню под матрасом. Переписка 1971–2002 / пер. со швед. Е. Чевкиной. – М.: Альбус Корвус, 2017. – 199 с.
9. Линдгрен, А. Три повести о Малыше и Карлсоне / пер. со швед. Л. З. Лунгиной; рис. В. Пощастьева. – М.: Детская литература, 1980. – 320 с.
10. Лунгин, С. Л. Виденное наяву / С.Л. Лунгин; вступ. ст. А. Шапиро. – М.: АСТ. – 399 с.– (Подстрочник).
11. Мавлевич, Н. Который же Карлсон живёт на крыше? / Н. Мавлевич // Иностранная литература. – 2009. – № 7. – С. 241–246.
12. Стремстедт, М. Великая сказочница. Жизнь Астрид Линдгрен. / М. Стремстедт – М.: Аграф, 2002. – 304 с.
13. Швеция. О фрикадельках, Карлсоне и сортировке мусора [Электронный ресурс]. – 12.04.2019. – Режим доступа: https://arzamas.academy/kids/407/12 (Дата обращения: 24.11.2025).

Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Розенсон, Е.С. Психоаналитические размышления о «страшно-добрых» сказках Астрид Линдгрен / Е. С. Розенсон // Гипноз и психоанализ в клинической и экспериментальной психологии. – 2025. – Т. 2. – № 4. – С. 34 - 46. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-34-46.

E. S. Rozenson (Russia, Moscow)

Psychoanalytic reflections on Astrid Lindgren's “scary-nice” fairy tales

Elena S. Rozenson (Russia, Moscow)
Psychoanalytic psychotherapist, Master of Psychology,
email: contact@elenarozenson.ru ORCID: 0009-0007-2393-6505,
Web of Science Researcher-ID: LPP-5480-2024

Abstract

When we say the words “scary stories,” our imagination obediently conjures up dark witches, dangerous dragons, or terrifying dead people. It's as if everything is predictable—there is good and evil in the world, and children should fear one and strive for the other. But sometimes, genuine adult fear often awakens in a completely unexpected place—where a child suddenly becomes too lively, laughs too loudly, plays too freely with things that adults don't even want to think about, let alone talk about. Astrid Lindgren's fairy tales are just like that—they are “scary-nice” and exist in the surprising intersection of sincere humor and the pleasure of playing with scary fantasies that seem to destroy the usual norms of morality and provoke enjoyment from the game of imagination, which, as it seems, is already beyond the bounds of acceptable ideas for many.

The search for an explanation as to why children's laughter sometimes frightens adults more than dark images is only worthwhile in the realm of psychoanalysis, where the funny always coexists with the scary, and behind the “dangerous” games of “negative” characters, the outlines of the unconscious emerge—first and foremost, those of the adults themselves.

Keywords: scary fairy tales, Astrid Lindgren, Liliana Lungina, Malysh and Carlson, psychoanalysis of fairy tales, symbolic thinking.

For citing: Rozenson, E.S. Psychoanalytic reflections on Astrid Lindgren's “scary-nice” fairy tales. / E. S. Rozenson // Hypnosis and psychoanalysis in clinical and experimental psychology. – 2025. – Vol. 2. – №. 4. – P. 34 - 46. DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-34-46.

Обложка первого издания повести

«Карлсон, который живет на крыше»

Астрид Линдгрен.

Иллюстрации Илон Викланд. 1955 год

Издательство Rabén & Sjögren

Обложка первого издания повести «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» Астрид Линдгрен.

Иллюстрации Илон Викланд. Перевод со шведского Л. Лунгиной, Москва, 1957 год

Государственное Издательство Детской Литературы Министерства Просвещения РСФСР

УДК 159.96 DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-47-52

Л. А. Сабра

«МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ШКОЛЫ ПСИХОАНАЛИЗА: ИНТРОЕКТИВНЫЙ МУЛЬТАНАЛИЗ И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ МУЛЬТТЕРАПИЯ В РАБОТЕ С АНИМАЦИЕЙ» (НА МАТЕРИАЛЕ МУЛЬТФИЛЬМА «МОЙДОДЫР» К. ЧУКОВСКОГО)

«Высшая школа проективной психологии»

(Россия, Москва)

Сабра Лейла Абдалла, врач, психоаналитик, PhD по психологии, основатель направления и Школы кинопсихоанализа, директор ВШПП, e-mail: sabrah@hspp.ru, ORCID 0000-0002-2962-8403

Аннотация

Статья посвящена психоаналитическому разбору сказки и анимационного фильма «Мойдодыр» в контексте методологической системы Школы кинопсихоанализа. Анализ опирается на принцип работы с внутренними объектами, составляющий основу методов Интроективного мультанализа (групповая форма) и Психоаналитической мульттерапии (индивидуальная форма). На материале анимации раскрываются механизмы формирования ранних форм Супер-Эго, динамика преследующих объектов и переход к репарации и саморегуляции. Представленный мультанализ демонстрирует потенциал анимации как проективного и стимульного материала, лежащего в основании методологической системы Школы кинопсихоанализа.

Ключевые слова: психоанализ, кинопсихоанализ, объектные отношения, внутренние объекты, архаическое Супер-Эго, проекция, идентификация, интроективный мультанализ, психоаналитическая мульттерапия, репарация.

Анимация, опирающаяся на поэтику детской сказки и обладающая высокой визуальной выразительностью, создаёт особое пространство психической символизации. Благодаря метафоричности и способности оживлять внутренние процессы, мультфильм позволяет представить те психические динамики, которые в реальной жизни проявляются преимущественно через игру, фантазии, сновидения и ранние эмоциональные реакции ребёнка. Именно поэтому анимационный материал занимает центральное место в Методологической системе Школы кинопсихоанализа.

В рамках Школы на основе анимации разработаны два взаимодополняющих метода и практико-ориентированный обучающий курс:

- Интроективный мультанализ (групповая психотерапевтическая работа),
- Психоаналитическая мульттерапия (индивидуальная форма работы),
- «Эмоциональное развитие личности в онтогенезе» (обучающий курс).

Оба метода и обучающий курс опираются на единую авторскую методологическую систему включающую работу с внутренними объектами, механизмами их расщепления, проекции, преследования и последующей интеграции. В этой системе анимация выступает как проективный и стимульный материал, позволяющий выявлять динамику внутреннего мира личности и переводить её в аналитическую

плоскость.

Представленный в данной статье разбор «Мойдодыра» иллюстрирует именно методологическое основание этих методов, а не описывает их структуру.

С психоаналитической точки зрения «Мойдодыр» — пример того, как внутренние объекты ребёнка получают визуальный и сюжетный контур. Фантастические образы, гротескность и насыщенность эмоциями служат каналом выражения бессознательных конфликтов и ранних стадий формирования Супер- Эго. Беттельхейм подчёркивал роль сказки как пространства встречи ребёнка с тревогами и страхами, переводя их в символическую форму [1]. Фон Франц интерпретировала сказку как «микромиф», содержащий универсальные архетипические процессы развития [12].

Выготский отмечал, что художественная форма сама по себе структурирует аффективный опыт ребёнка, помогая перерабатывать внутренние конфликты [3]. В анимации эта функция усиливается благодаря пластичности визуальных образов, что делает её особенно подходящей для психоаналитической работы.

Оживлённые предметы у Чуковского отражают механизм формирования внутренних объектов: преследующих, запрещающих, заботящихся и организующих. Это соответствует моделям раннего психического развития, описанным Мелани Кляйн [7, 8]. Юнг подчёркивал роль подобных архетипических фигур как внутренних организаторов опыта, связанных с чувством вины, наказания и становлением внутреннего закона [14].

Таким образом, мультфильм становится символической сценой, на которой разворачивается процесс рождения Супер-Эго — переход от хаоса к структуре, от тревоги к ответственности, от внешнего давления к внутреннему закону.

Природа и механизмы формирования Супер-Эго.

Понятие Супер-Эго занимает центральное место в психоаналитической теории. В классическом подходе Фрейда Супер-Эго формируется через интериоризацию родительских запретов и идеалов [14, 15], становясь носителем совести и морального контроля.

Мелани Кляйн значительно расширила эту концепцию, показав, что архаическое Супер-Эго формируется значительно раньше. По её мнению, ребёнок в раннем младенчестве сталкивается с интроецированными «хорошими» и «плохими» объектами, которые насыщены интенсивной агрессией и страхом. Эти фигуры переживаются как внешние и преследующие, что формирует базу примитивного Супер-Эго [7, 8].

На раннем этапе Супер-Эго действует через механизмы расщепления, проекции, идеализации и обесценивания. Лишь позднее, с переходом к депрессивной позиции, появляется способность к интеграции и репарации, что смягчает его жесткость и создаёт основу для совести.

Теория объектных отношений Р. Фейрберна трактовала Супер-Эго как систему внутренних объектов, происходящих из ранних отношений [8]. Кернберг показал, что при пограничной организации оно остаётся частично расщеплённым и функционирует как жёсткая, садистическая структура [6].

Эрих Фромм различал авторитарную и гуманистическую совесть, подчёркивая, что зрелое Супер-Эго опирается не на страх, а на внутреннее принятие ответственности [11]. Таким образом, формирование Супер- Эго — это движение от преследующих объектов к интегрированным внутренним структурам, способным к саморегуляции.Хаос, «грязь» и отсутствие внутреннего закона.

Начальная сцена «Мойдодыра» — пространство хаоса, беспорядка и телесной неорганизованности. Здесь

отражено состояние психики, в котором внутренний закон ещё отсутствует, а Супер-Эго не выполняет регулирующей функции.

Согласно Кляйн такое состояние соответствует шизо-параноидной позиции, когда внутренний мир фрагментирован, а тревога преследования доминирует. [7, 8]. «Грязь» в этом контексте — не только внешний беспорядок, но и символическое отражение внутренних разрозненных частей Я, не удерживаемых структурой.

Выготский подчёркивал, что художественный образ задаёт эмоциональный фон и подготавливает пространство для появления внутреннего закона [3]. Начальная сцена выполняет именно эту функцию: она создаёт контраст для появления преследующей фигуры Мойдодыра.

Рождение примитивного Супер-Эго. Появление Мойдодыра — момент вторжения преследующего объекта. Он действует как ранняя форма архаического Супер-Эго: обвиняет, стыдит, требует очищения.

То, что он выходит из маминой спальни, подчёркивает его связь с материнским объектом и амбивалентностью чувств к матери. В объектных отношениях это может быть интерпретировано как выделение «плохой», запрещающей части мается ребёнком как внешняя и угрожающая.

Искаженность фигуры («кривоногий», «хромой») подчёркивает примитивность и непропорциональность внутреннего объекта, характерную для ранних интроектов.

Таким образом, Мойдодыр — это фрагментированный, отщеплённый объект, представляющий собой преследующее, ещё не интегрированное Супер-Эго.

Конфликт Я и Супер-Эго, сопротивление интроекции и символическое разрешение Эдиповой динамики.

Бегство мальчика можно рассматривать как реакцию Эго, направленную на избегание давления со стороны примитивного, ещё не интегрированного Супер-Эго. Преследующая его мочалка выступает как инвазивный частичный объект, активирующий инцестуозную тревогу и пробуждающий ранние телесно- аффективные переживания. В психоаналитической перспективе она представляет собой фрагмент материнского объекта, связанный с опытом телесного ухода, удовольствия и стимуляции, но одновременно — с границами и запретом, что и придаёт ей амбивалентный характер.

Переход мальчика в уличное пространство символически отражает выход из доминирования материнских объектов в область внешнего закона и возможного отцовского посредничества.

Появление внешне опрятного, чистого и элегантно одетого крокодила можно рассматривать как введение отцовской фигуры, функционирующей одновременно как объект идентификации и как носитель нормативного закона, связанного со страхом санкции. Его акт проглатывания мочалки — материнского частичного объекта, провоцирующего у ребёнка амбивалентные переживания (агрессивное вторжение — «мыть до дыр» — и возбуждение от раннего телесного контакта), — символизирует вытеснение материнского объекта из сферы актуализированных влечений. Это образно передаёт — и возбуждение от раннего телесного контакта), — символизирует вытеснение материнского объекта из сферы актуализированных влечений. Это образно передаёт ослабление эдиповой напряжённости, связанной с запретными инцестуозными импульсами к матери, и уменьшение соответствующего внутреннего конфликта.

Возвращение ребёнка домой и его самостоятельное умывание представляют собой акт идентификации с отцовским

законом и переход к формированию более автономной регуляции поведения, что соответствует становлению более интегрированной и зрелой функции Супер-Эго.

Переход от преследующей тревоги к репарации и саморегуляции.

Угроза крокодила становится точкой перехода: преследующая тревога и сопротивление уступает место чувству ответственности.

Ребёнок впервые действует сам, что соответствует переходу к депрессивной позиции, где возникает вина как самостоятельная забота о внутреннем объекте (Кляйн [7,8]).

Так происходит начало интеграции внутреннего закона. Кернберг описывал такую трансформацию как ключевой этап становления зрелой структуры Супер-Эго [6]. Очищение как акт репарации и становление более зрелой формы Супер-Эго.

Очищение — символ репарации, восстановления связи с внутренними объектами. Ребёнок восстанавливает порядок, интегрируя внутренние элементы.

Фейрберн подчёркивал, что зрелая личность стремится к восстановлению устойчивых внутренних отношений [8].

Фромм отмечал, что зрелая совесть формируется на основе внутренней ответственности, а не страха [11].

Умывание без внешнего давления — акт саморегуляции, первый шаг к зрелому Супер-Эго.

Анализ мультипликационного фильма «Мойдодыр» демонстрирует закономерную последовательность психических процессов — от хаотичного, фрагментированного состояния к формированию внутренней структуры и появлению элементов Супер-Эго. Эта динамика и особенности её символического выражения создают богатый материал для исследования таких психоаналитических механизмов, как символизация, метафоризация, проекция и проективная идентификация.

Именно работа с подобными процессами лежит в методологической основе Школы кинопсихоанализа, где анимационные и кинообразы используются как проективный и стимульный материал, позволяющий выявлять механизмы расщепления, преследования, интроекции, интеграции и репарации. Эти механизмы служат теоретическим и практическим фундаментом терапевтических и образовательных подходов, разработанных в рамках Школы.

Особое место в системе профессиональной переподготовки занимает практико-ориентированный курс «Эмоциональное развитие личности в онтогенезе», целиком построенный на работе с анимационными образами. Курс включает три модуля, посвящённых эмоциональному развитию личности; в каждом модуле последовательно исследуются ключевые чувства и аффективные состояния на доэдипальном, эдипальном и постэдипальном уровнях. Такая глубина анализа становится возможной благодаря использованию анимации, обладающей богатым визуально-символическим ресурсом, восходящим к сказочной образности, доступной детскому восприятию, что позволяет прослеживать эмоциональные процессы в их динамике, регрессивных аспектах и психической многослойности.

Литература:

1. Беттельгейм, Б. О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок / пер. с англ. Е. Семёновой. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2020. – 464 с.

2. Бион, У. Р. Элементы психоанализа / пер. с англ. А. Шутков. – М.: Когито-Центр, 2009. –

128 с. – (Библиотека психоанализа).
3. Выготский, Л. С. Психология искусства. / Л. С. Выготский – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
4. Винникотт, Д. В. Игра и реальность / пер. с англ. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. – 265 с. – (Современный психоанализ: теория и практика).
5. Кляйн, М. Зависть и благодарность: исследование бессознательных источников / пер. с англ. А. Ф. Ускова. – СПб.: Б. С. К., 1997. – 96 с.
6. Кохут, Х. Анализ самости: систематический подход к лечению нарциссических расстройств личности / пер. с англ. А. М. Боковикова. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. – 464 с. – Современная психотерапия)
7. Мак-Вильямс, Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / пер. с англ. В. Снигура. – 2-е изд. – М.: Независимая фирма «Класс», 2019. – 640 с. (Библиотека психологии и психотерапии).
8. Фейрберн, Р. В. Д. Избранные работы по психоанализу / пер. с англ.; ред. В. В. Старовойтов. – М.: Канон+; Реабилитация, 2020. – 320 с.
9. Фрейд, А. Эго и механизмы психологической защиты / пер. с нем. – М.: АСТ; Астрель, 2008. – 159 с.
10. Фрейд, З. Я и Оно / пер. с нем.; в кн.: Фрейд З. Я и Оно и другие работы. – М.: АСТ, 2018. – (Собрание сочинений З. Фрейда).
11. Фромм, Э. Душа человека./ пер. с нем. В. Закса. – М.: АСТ; Астрель, 2010. – 320 с.
12. Франц, М.-Л. Фон. Толкование волшебных сказок / пер. с англ. В. Зеленского. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2020. – 292 с.
13. Чуковский, К. И. Мойдодыр. / К. И. Чуковский. – М.: Детская литература, 2019. – 32 с.
14. Юнг, К. Г. Архетип и символ / пер. с нем. – М.: Renaissance (Ренессанс), 1991. – 299 с. – (Страницы мировой философии).
15. Carveth, D. L. The Still Small Voice: Psychoanalytic Reflections on Guilt and Conscience. – London: Karnac Books, 2013.
16. Klein, M. The Psycho-Analysis of Children. – London: Hogarth Press, 1932.
17. Kohut, H. The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders. – New York: International Universities Press, 1971.

Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией данной статьи.

Для цитирования: Сабра Л. А. «Методологическая система Школы кинопсихоанализа: интроективный мультанализ и психоаналитическая мультерапия в работе с анимацией» (на материале мультфильма «Мойдодыр» К. Чуковского) / Л. А. Сабра // Гипноз и психоанализ в клинической и экспериментальной психологии. – 2025. – Т. 2. – № 4 – С. 47 - 52. – DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-47-52.

L. A. Sabra

«The Methodological System of the School of Film Psychoanalysis: Introjective Cartoon Analysis and Psychoanalytic Cartoon Therapy in working with Animation" (based on the cartoon "Moidodyr" by K. Chukovsky)

Sabra Leila Abdullah, doctor, psychoanalyst, PhD in psychology, Head of the School for Film Psychoanalysis, Director of the HSPP, e-mail: l-sabra@mail.ru, ORCID 0000-0002-2962-8403

Abstract

This article presents a psychoanalytic analysis of the fairy tale and animated film "Moidodyr" within the context of the methodological system of the School of Film Psychoanalysis. The analysis is based on the principle of working with internal objects, which forms the basis of the methods of Introjective Multianalysis (group form) and Psychoanalytic Multitherapy (individual form). Using the animation material, the mechanisms of the formation of early forms of the Superego, the dynamics of persecutory objects, and the transition to reparation and self-regulation are revealed. This animated analysis demonstrates the potential of animation as a projective and stimulating material, which underlies the methodological system of the School of Film Psychoanalysis.

Keywords: psychoanalysis, film psychoanalysis, object relations, internal objects, archaic Superego, projection, identification, introjective multianalysis, psychoanalytic multitherapy, reparation.

For citing: Sabra L. A. "«The Methodological System of the School of Film Psychoanalysis: Introjective Cartoon Analysis and Psychoanalytic Cartoon Therapy in working with Animation" (based on the cartoon "Moidodyr" by K. Chukovsky) / L.A. Sabra // Hypnosis and psychoanalysis in clinical and experimental psychology. – 2025. – Vol. 2. – №. 4. – P. 47 - 52. –DOI: 10.47475/3034-3291-2025-2-4-47-52.