



Л. Т. ЛЕВЧУК

ПСИХОАНАЛИЗ:

ОТ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
К «УСТАЛОСТИ
ОТ СОЗНАНИЯ»



Л.Т. ЛЕВЧУК

ПСИХОАНАЛИЗ:

ОТ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
К «УСТАЛОСТИ
ОТ СОЗНАНИЯ»

КАФ. ТІМОПС
З КНИГ Ф.Ф.СТРИЖОВОЇ

КИЕВ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ КИЕВСКОМ
ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ
«ВЫЩА ШКОЛА»
1989

Рецензент чл.-кор. АН ГССР *Н. Чавчавадзе*

Редактор *Н. А. Сапон*

Левчук Л. Т.

Л38 Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». — К.: Выща шк. Изд-во при Киев. ун-те, 1989. — 183 с.
ISBN 5-11-000434-X.

В книге раскрывается процесс развития одной из наиболее известных буржуазных эстетико-психологических теорий — психоанализа от З. Фрейда до К. Юнга, Э. Эриксона, Б. Фаррелла и др. Автор показывает своеобразие перехода от культурно-пессимистической ориентации Фрейда, констатирующего свою «неудовлетворенность культурой», к неудовлетворенности ортодоксальным психоанализом и поискам новых путей его развития молодыми теоретиками 70—80-х гг. XX в. Особое внимание уделено анализу влияния различных модификаций психоанализа на творчество отдельных художников и развитие западного искусства в целом.

Для преподавателей и научных работников.

0301040300-108

ББК 87.8

Л ————— 18-89

М224(04)-89

© Издательское
объединение
«Выща школа», 1989

ISBN 5-11-000434-X

**ПСИХОАНАЛИЗ: ТЕОРИЯ,
ОТКРЫТАЯ ДЛЯ МОДИФИКАЦИЙ
(Вместо введения)**

Летом 1936 г. известные немецкие писатели братья Томас и Генрих Манны в своей личной переписке активно обсуждали важное событие года — 80-летний юбилей основоположника психоанализа Зигмунда Фрейда. Т. Манн, участвовавший в юбилейных торжествах, прочитал «красивый, мифопсихологический доклад „Фрейд и будущее“», который, по словам Г. Манна, имел «вероятно большой и приятный успех». Комментируя это событие, он проницательно заметил: «Особенно впечатляет меня то, как ты, почитая Фрейда, все-таки даешь понять многоотному старику, что философская мысль выше его мысли или хотя бы предшествует ей» [31, 275].

Иронизм Г. Манна не случаен. Писатель уловил стремление многих сторонников Фрейда еще при жизни «многоотного старика» превратить психоанализ в новую философию, направленную на выработку мировоззрения, т. е. системы идей, взглядов на мир и на место в нем человека.

Теория психоанализа Фрейда сложилась в тот период, когда общей чертой развития буржуазной философии становится пессимистическое отношение к человеку, вызванное положительными результатами его деятельности. Кроме того, конец XIX — начало XX в. характеризовались резким обострением классовых и социальных противоречий монополистического капитализма. Сложности экономического и политического характера породили в буржуазной среде чувство растерянности и неуверенности: узость духовных интересов, отсутствие четких целей с особой силой подчеркивали извечно присутствующий ей меркантилизм и прагматизм. Формировались новые социальные и психологические стереотипы личности, вызвавшие к жизни многочисленные попытки теоретического обоснования создав-

шегося положения, стремление к созданию «портрета» человека на рубеже двух веков.

Современная буржуазная эстетика в большинстве своих теоретических исканий опирается на идеи, сложившиеся в сфере гуманитарных наук во второй половине XIX в. Ряд признанных буржуазных европейских философов как бы психологически «развязали руки» своим теоретическим наследникам. Тенденции постулирования антиобщественности, антисоциальности искусства, проповедь буржуазного индивидуализма как этической нормы, отстаивание элитарности художника — все это, живущее и сегодня в буржуазной эстетике, наследие недавнего прошлого.

Сознательный отрыв художественного творчества от действительности привел, во-первых, к потере художниками представлений о ценности объектов внешнего мира, а во-вторых, переключил их внимание на мир собственных внутренних состояний, превратив его в объект «самоизучения».

«Вместо того, чтобы понять своеобразие людей как следствие их деятельности и обусловленного ею способа наслаждения, он («истинный социализм». — *Авт.*) объясняет деятельность и наслаждение «своеобразием человека», чем, конечно, ликвидируется возможность всякой дальнейшей дискуссии» [3, 468]. Это положение К. Маркса и Ф. Энгельса достаточно четко отражает сущность буржуазных художественных концепций, проповедующих гиперболизацию собственного «я», философию индивидуализма, «абсолютной» свободы не только от внешней действительности, но и от социально-экономических, классовых интересов общества. Буржуазная эстетика делает ударение на загадочности, инстинктивности, бессознательности процессов художественного творчества. Внутренний мир художника провозглашается непостижимой тайной, а внешний мир всегда рассматривается как враждебная сила. Осмысление творчества не выходит за пределы идеалистического субъективизма, представители которого, по выражению В. И. Ленина, «идут от психического, или Я, к физическому, или среде, как от центрального члена к противочлену, — или от ощущения к материи, — или от „чувственного восприятия к материи“» [4, 150].

Сложность критического исследования психоанализа заключается в необходимости рассмотрения, с одной стороны, общей теории Фрейда, с другой — ее мо-

дификаций в области эстетики и искусства. В критике психоанализа как эстетико-искусствоведческого феномена обязательно пересекаются вопросы социального функционирования искусства и его психологической природы. Поэтому критика психоанализа предполагает широкое обращение к вопросам психологии, психофизиологии, эстетики, искусствоведения, истории, мифологии и т. д. На протяжении почти сорока лет своей активной научной деятельности Фрейд стремился к максимальному расширению сфер преломления психоаналитических идей. Стремление к как можно более широкому внедрению психоанализа в различные, имеющие собственный специфический предмет исследования, области знания обусловило крайний эклектизм концепции в целом. Можно без преувеличения сказать, что в первые два десятилетия XX в., когда появились такие работы Фрейда, как «Толкование сновидений» (1900), «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Тотем и табу» (1913), «Леонардо да Винчи» (1910), он уже не был только врачом-психиатром, но еще не стал ни искусствоведом, ни этиком, ни специалистом по теории религии. В конце концов, потеряв чистоту и целостность профессиональной ориентации, Фрейд не смог проявить себя как специалист ни в какой другой области знания. Поэтому так актуальна проблема последовательного выявления произвольных, сугубо личностных экскурсов Фрейда прежде всего в область общественных наук.

Тенденция широкого включения материала смежных наук в исследование какого-либо, часто узкопрофессионального, вопроса была сохранена и многими последователями Фрейда. Бесспорно, широту научного знания той или другой проблемы, умение использовать исторические или междисциплинарные аналогии можно только приветствовать, если, конечно, такой путь не отмечен явным дилетантизмом.

Теоретическое исследование психоанализа чрезвычайно важно еще и потому, что он принадлежит к числу достаточно активно и последовательно внедряемых в психологию, медицину, эстетику, этику, искусствоведение концепций. Как при жизни своего создателя, так и после его смерти разработка собственно психоанализа и его проникновение в различные смежные общественные и естественные науки связаны с именами таких известных и влиятельных представителей теоретической мысли Запада, как К. Г. Юнг, А. Адлер, Э. Эрик-

сон, О. Ранк, Т. Рейк, М. Клейн, Г. Маркузе, Э. Фромм, Дж. Морено, Б. Фаррелл и др.

Ряд сторонников Фрейда еще при его жизни отошли от аксиоматических положений психоанализа, положив начало процессу формирования самостоятельных философско-психологических ответвлений, своими корнями имеющих фрейдовские идеи. Началось своеобразное движение психоанализа вширь.

Сегодня уже можно достаточно детально проследить путь психоаналитической теории от философско-психологических источников (Платон, Г. В. Лейбниц, М. Монтень, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше) через формирование классического психоанализа Фрейда, постепенное созревание теоретической оппозиции внутри фрейдовской школы (К. Г. Юнг, А. Адлер, Э. Эриксон, О. Ранк, В. Райх) к неофрейдизму (К. Хорни, Г. Маркузе, Э. Фромм) и «эклектическому психоанализу» (Ж. П. Сартр, Г. Башляр, Т. Бруниус, М. Дюфрен). Новым этапом в развитии психоанализа следует считать разработки Б. Фаррелла (80-е гг. XX в.).

Психоаналитический фундамент прослеживается и в идеях коллективного бессознательного, мифотворчества, принципах построения типологии Юнга, индивидуальной психологии и теории компенсации Адлера, культурологических идеях Эриксона, теории страха и травматичности Ранка, в идеях фрейд-марксизма Райха, «психологии Я» А. Фрейд и М. Клейн, неофрейдизме Хорни, Маркузе, Фромма.

В 1896 г. Фрейд впервые обнародовал некоторые принципы методики психоаналитического лечения истерии, познакомил своих коллег с понятийным аппаратом психоанализа, прокомментировал причины ряда сложных психических заболеваний конкретных пациентов. Сам Фрейд, говоря о возникновении и развитии психоанализа, всегда отдавал должное опытам известного венского врача И. Брейера, пытавшегося лечить истерию «катарсическим» методом: погружая больного в состояние гипноза, врач пытался «разговорить» его, заставляя рассказать о причинах, вызвавших заболевание.

В несколько педантичном подчеркивании роли Брейера, скорее всего, просматривается присущее Фрейду уважение к своим непосредственным учителям, чем искреннее убеждение в связи его экспериментов с психоанализом. Оценивая первый период развития психоанализа, важнее обратить внимание на следующую

шее замечание Фрейда: «До этого момента (момента диагностирования истерии.— Авт.) нам было выгодно идти вместе с врачами, но скоро мы уйдем от них. Дело в том, что вы не должны ожидать, что надежды больного на врачебную помощь сильно повышаются от того, что вместо тяжелого органического страдания ставится диагноз истерии» [77, 33]. Фрейд констатирует полную беспомощность врача перед истерией. «Поэтому-то,— пишет он,— истеричные не вызывают к себе симпатии; врач рассматривает их как лиц, пренебрегающих законами его науки, как правоверные рассматривают еретиков; он приписывает им всевозможное зло, обвиняет их в преувеличениях и намеренных обманах, в симуляции, и он наказывает их, не проявляя к ним никакого интереса» [77, 34].

Как видим, уже в 1909 г. Фрейд критически оценивает профессиональные возможности врача, подготовленного в рамках традиционной медицины. Он представляет психоанализ как теорию, компенсирующую некомпетентность врача, выдержки его «анатомо-физиологического и эмпирического образования». Фрейд уверен в принципиальной неограниченности психоанализа. Непрерывно, вплоть до 1913 г., когда увидела свет его работа «Я и Оно», вносящая немало существенных изменений в психоанализ, уже сложившиеся идеи, Фрейд расширяет сферы его применения, уточняет и дорабатывает отдельные детали. Менялось и морально-психологическое настроение самого Фрейда, проделавшего сложный переход от культурно-пессимистической ориентации к оптимизму своей «неудовлетворенности культурой».

Ближние новые поколения сторонников психоанализа проявляли острое критическое отношение к отдельным идеям Фрейда, предлагали кардинально изменить его психоанализ, что якобы должно было устранить некоторые существенные недостатки, аморальность, субъективизм и идеологизацию при объяснении структуры личности. При этом создавалось впечатление предвзятости, смелости критики и как следствие — обвинения психоанализа, его «социализации», «обмирщения» и марксизмом. Подчеркнем, что в последние годы 60—70-х гг. XX в. внешне достаточно беспристрастно характеризовали «интернациональную склеротизацию» психоанализа, сожалели, что «психоанализ превратился в служебную службу приспособления

господствующего порядка к динамике несправедливых интересов» [78, 17].

Социальный элитаризм психоанализа, его воинствующе буржуазный характер подчеркивают многие критики на Западе (Ж. Политцер, Д. Фурст, Г. Уэллс, С. Финкельстайн, К. Клеман, Л. Сэв и др.).

В 70—80-е гг. XX в. отношение к фрейдовскому периоду развития психоанализа изменилось. Все чаще предпринимаются попытки подчеркнуть уважение к создателю психоанализа, отметить историческое значение его идей. Наряду с пересмотром и модернизацией ряда положений фрейдизма продолжается процесс сближения психоанализа с новыми философскими идеями.

Значительный вклад в последовательное утверждение идей психоанализа в последние годы вносит Институт им. З. Фрейда во Франкфурте-на-Майне. Одной из ведущих тенденций данного научного центра является борьба против сужения психоанализа до терапевтического метода лечения индивидуальных психических расстройств. Именно в ФРГ начиная с 70-х гг. XX в. под руководством известного психоаналитика А. Мичерлиха пропагандируется идея использования психоанализа как средства изменения общества, влияния на политику, науку, культуру.

Психоанализ, сложившийся на рубеже XIX—XX вв., стал своеобразным доказательством возможности в границах буржуазной философии трансформировать узкую, специфически профессиональную клиническую теорию в мировоззренческую доктрину, если эта теория может оказать услугу буржуазии (Политцер).

Психоанализ Фрейда стал достаточно широко известен в России уже в начале XX в. Начиная с 20-х гг. психоанализ подвергается серьезной и последовательной критике. При этом под сомнение ставятся наиболее существенные положения внутри самой теории (бессознательное, теория детской сексуальности), а также возможность применения идей психоанализа к другим областям человеческой деятельности. Ссылки на ранние работы Фрейда встречаются в трудах И. П. Павлова, А. А. Ухтомского, В. С. Дерябина, П. И. Карпова и др. Они рассматривали психоанализ Фрейда как клиническую теорию, имеющую большое значение для лечения различных психических заболеваний.

К теории Фрейда неоднократно обращались советские специалисты по психиатрии. Предпринимались попытки применения фрейдовских методов к лечению различных психических заболеваний (Ю. А. Александровский, Б. А. Карвасарский, И. Т. Курцин, В. Н. Мясоезов, А. М. Свядош, Г. К. Ушаков и др.).

Следует подчеркнуть, что теория психоанализа в целом и ее отдельные положения подвергались глубокому анализу и критике в работах советских исследователей последних лет. Наиболее широко полемика с представителями психоанализа велась и ведется сейчас по проблемам природы бессознательных психических процессов (Ф. В. Бассин, И. Т. Бжалава, Л. И. Бондаренко, А. Т. Бочоришвили, А. Н. Леонтьев, А. А. Матрбян, Д. Н. Узнадзе, А. Е. Шерозия и др.). Особое внимание философами и психологами постоянно уделяется исследованию внесознательной психической деятельности.

Остроэстетическое отношения к себе требуют попытки психоанализа внедрить основные идеи своей концепции в область морально-этических отношений. Но пока эти попытки психоанализа в области этики осуществляются еще недостаточно, и крайне необходимо сконструировать этиков-марксистов на ряде принципиально важных аспектов теории Фрейда (эстетическая сфера, проблема индивидуализма, проблемы веры и идеализма и др.).

Значительное внимание советские ученые уделяют рассмотрению психоанализа как звена в истории развития культуры, исследованию места и роли психоаналитического движения в структуре социальной культуры. Этому (Г. М. Андреева, Н. Н. Богомолов, Л. И. Петрушкин, Б. А. Роменец, М. Г. Ярошевский), а также культурологическому анализу фрейдовской концепции посвящены работы (М. А. Попов, Р. А. Чеченов).

Особое место в истории психоанализа занимает его эстетико-художественная модификация. Между этой теоретической выработкой и практикой развития западного искусства существуют тесные и взаимоблагодатные связи. Исследователям еще предстоит реконструировать сложную теоретическую атмосферу, сложившуюся вокруг идей Фрейда в советской эстетике в 20—30-е гг. XX в. Первые опыты марксистской критики всеядности возманима художественного творчества, интерпретации конкретных произведений

искусства связаны с именами В. П. Полонского, В. М. Фриче, Л. С. Выготского.

Их концепции формировались в острых дискуссиях с теми представителями русской психологической и искусствоведческой науки, которые не только поддерживали психоанализ (А. К. Воронский, В. Ф. Перверзев, И. Д. Ермаков), но и пытались «подкрепить» марксизм фрейдизмом (П. И. Лебедев-Полянский, Б. Д. Фридман, М. А. Рейснер).

Большую тревогу В. П. Полонского и Л. С. Выготского вызывало увлечение многих советских писателей 20—30-х гг. идеями бессознательного, символикой сновидений, «эдиповым комплексом» и их стремление тематику, образную структуру, форму и содержание произведений подчинить фрейдовской модели творческого процесса. В. П. Полонский справедливо отмечал, что «влияние фрейдизма можно обнаружить простым глазом в произведениях многих современных писателей. «Рождение героя» Либединского в этом смысле так же показательно, как многие вещи Пильняка, Буданцева, Замятина, Вс. Иванова» [43, 391].

Л. С. Выготский был одним из первых критиков практики «расшифровки» образов произведений литературной классики через прямое отождествление автора и героя, через поиски свидетельств извращенности, невротичности, болезненности художника. И сегодня не утратила значения критика Л. С. Выготским работ психолога И. Д. Ермакова, предложившего психоаналитическую интерпретацию творчества А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. «Чудовищной натяжкой психоанализа» назовет Л. С. Выготский предположение И. Д. Ермакова, «что «Домик в Коломне» надо понимать, как домик колом мне, или что александрийский стих означает Александра, а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра» [15, 107]. Критикуя принципы психоаналитической интерпретации образов, Л. С. Выготский безошибочно понял один из серьезных искусствоведческих просчетов Фрейда, а именно то, что он не учел «музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя» [15, 107].

Сложившийся в России 20—30-х гг. XX в. опыт критики искусствоведческой модификации психоанализа получил дальнейшее развитие в работах М. Н. Афасижева, Ю. Б. Борева, Ю. А. Бородая,

А. Г. Егорова, И. С. Куликовой, А. Лилова, Н. Б. Маньковский и др.

Теоретический интерес к анализу искусствоведческой идеи, на наш взгляд, оправдан. И Фрейд, и большинство других психоаналитиков всегда уделяли значительное внимание вопросам художественного творчества. Более того, именно художественное творчество стало той специфической сферой человеческой деятельности, где психоанализ сохранился в своем «чистом виде» и где методологическая ошибочность крайних выводов, вытекающих из фрейдовской теории проявляется наиболее убедительно.

Осуществленная Фрейдом трансформация психоанализа в сферу исследования вопросов психологии художественного творчества, личности художника отчасти была одним из путей превращения клинической теории в определенную мировоззренческую идеологию. И буржуазная идеология поддержала начатую Фрейдом трансформацию психоаналитической доктрины. Выводы Фрейда о бессознательной личности, сознательном и бессознательном факторах, антиисторизм и идеологическая роль общественно-преобразовательной практики в формировании личности сделали Фрейда одним из наиболее популярных выразителей социологической буржуазной идеологии.

Несмотря на широкий интерес специалистов различных областей естественнонаучного и общественного знания к теории психоанализа, определенная степень разработки его проблем, мы вправе констатировать в ряде областей в критике фрейдизма.

Важнейшими разработанными остаются вопросы, связанные с историческим периодом развития психоанализа в его современном состоянии. Изданная в нашей стране в 1968 г. книга известного американского психолога-марксиста Г. Уэллса «Крах психоанализа: Ст. Фрейд и Фромм» была первой крупной попыткой не только раскрывающей специфику распространения и возможного развития психоанализа в СССР («Кризис развития психоанализа»), но и реконструирующей его теоретическую эволюцию «от классической его формы до последующей ревизии, реформирования и деконструкции» [53, 7].

Книга Уэллса была прежде всего глубоким исследованием «социально-экономического» К. Хорни и Э. Фроммом. Положительно оценивая работу Уэллса, необходимо отметить, что автору удалось вскрыть

те стороны психоанализа Фрейда, которые легко модифицируются в религиозно-мистические идеи и могут быть превращены в новую теологию. Одновременно Уэллс убедительно показал полную несостоятельность попыток Фромма, Хорни и Г. Салливен социализировать теорию Фрейда.

Наряду с вышедшей в Нью-Йорке в 1957 г. книгой К. Томпсон «Психоанализ: эволюция и развитие» [108], на страницах которой также был предпринят анализ идей Юнга, Адлера, Фромма, Хорни, Салливен и других, работа Уэллса принадлежит к числу первых опытов анализа логики развития идей Фрейда в юнгианско-адлеровских концепциях и затем в неофрейдизме.

Определенный пробел в исследовании развития классического психоанализа Фрейда в контексте других философских концепций, главным образом марксизма, неокантианства и экзистенциализма, восполняют работы А. М. Руткевича [46; 47] и К. -Х. Брауна [11]. Попытки соединения психоанализа с другими философскими направлениями предпринимались еще в 30—40-е гг. XX в., но практически лишь после второй мировой войны они приобрели реальные очертания. Свидетельством тому может служить как экзистенциальный психоанализ, так и фрейдомарксизм.

Внутреннюю сложность таких попыток вскрывает Браун, подчеркивающий не столько научно-теоретические причины синтеза, сколько политические и идеологические: «Фрейдомарксизм, вероятно, можно понимать как одну из переходных в том или ином смысле форм: *идеологически* он основывается на «синтезе», с одной стороны, неокантиански ревизованной марксистской теории общества и, с другой стороны, психоанализа с особым подчеркиванием понятия влечения, истолкованного в духе «философии жизни». Политически же фрейдомарксизм представляет собой форму сознания, не примиряющуюся с империализмом, но и не согласную с социализмом и революционным рабочим движением» [11, 222].

Развитие неофрейдизма, фрейдомарксизма, экзистенциального психоанализа и других модификаций идей Фрейда — это не только свидетельство действительности психоанализа, но и демонстрация его связи со сложными процессами, происходящими в современном буржуазном обществе. Критика подобных образцов «синтеза» идей остается актуальной так же, как ак-

туально исследование всего послефрейдовского периода развития психоанализа, сыгравшего роль своеобразного «пластического моста» между фрейдовскими и сегодняшними теоретическими идеями этого направления.

В последние годы наше представление о послефрейдовском периоде развития психоанализа расширилось благодаря предпринятому советскими исследователями анализу отдельных сторон концепций Юнга, Райка, Адлера (С. С. Аверинцев, Р. Ф. Додельцев, В. М. Лейбин, Д. Н. Ляликов).

Говоря о вкладе исследователей-марксистов в критический анализ фрейдовских идей, и прежде всего их эстетико-искусствоведческих модификаций, следует обязательно оценить усилия польских теоретиков. В исследованиях С. Росинской [104], К. Яницкой [81], М. Галашевской [79], П. Краковского [90] дана теоретически аргументированный анализ современной буржуазных концепций художественного творчества, включая психоанализа на понимание творчества личности художника. Авторы пытаются реконструировать многообразие художественных тенденций буржуазного искусства в послевоенные годы, рассмотреть роль ряда философско-эстетических школ, в том числе и психоаналитической, в концептуальном обосновании ориентированных потребностей искусства.

Там, Яницкая раскрывает процесс формирования связи символизма с сюрреализмом посредством прямого переосмысления фрейдовских идей бессознательного, связывая символы в образную структуру художественных произведений. Книга Краковского посвящена теории и эстетике, во определению автора, направлению буржуазного искусства. Анализируя художественные течения изобразительной живописи и театра в период 60—70-х гг., связанные с развитием таких направлений как «символизм», «сюрреализм», «концептуальное искусство» и другие, Краковский убедительно показывает, что сюрреализм теоретическая преемственность, существующая между идеями Фрейда, Маркузе, Райка, Фукса, соединяется в а интерпретации искусства, и значение их художественную практику стало чрезвычайно для последователей [90, 183—184]. Сюрреализм, соединяет идеи, меняются художественные стили, направления и даже направления, в том числе и в смысле психоаналитической теории, но связь с психоаналитической теорией, создающая возмож-

ность прямого воздействия на художественную интеллигенцию, закрепляется прочно и активно поддерживается.

Несмотря на то что многие аспекты психоаналитической концепции Фрейда находятся в поле зрения марксистской философии, критически переосмысливаются в нашей отечественной науке, мы должны констатировать существование значительного круга психоаналитических проблем, которые еще не стали предметом специального анализа. В связи с этим следует отметить, что за исключением нескольких статей советских авторов, появившихся в разное время, всесторонний анализ эстетико-искусствоведческого аспекта концепций Юнга, Эриксона, Адлера еще не проводился. То, что сделано по исследованию послефрейдского этапа развития психоанализа и неофрейдизма, в большинстве своем связано, по справедливому замечанию В. М. Лейбина, с «раскрытием философской проблематики психоанализа» [26, 20]. Обращение к анализу идей Юнга, Эриксона, Адлера и других теоретиков тем более важно, что влияние, оказанное, в частности Юнгом, на формирование мифолого-символических тенденций в современном искусстве, с каждым новым десятилетием становится все ощутимее.

Влияние юнгианства на практику западного искусства долго оставалось в тени. Однако своеобразное понимание Юнгом личности художника, стимулов художественного творчества, предложенная им типология творчества, наконец, прямое влияние его идей на творчество ряда крупных художников Запада сегодня — предмет самостоятельного теоретического интереса. Его идеи могут быть положены в основу прогнозирования тенденций развития современного искусства, поисков путей сближения западных и восточных художественных школ. Тенденция сближения и взаимопонимания философско-эстетических и морально-психологических воззрений Запада и Востока составляет одну из сильных сторон теоретического наследия Юнга.

Обратим внимание читателей еще на один важный аспект. К числу поздних работ Фрейда принадлежит его книга «Неудовлетворенность культурой», написанная в период, когда отход ряда учеников от идей классического психоанализа уже осуществился, а процесс формирования их собственных концепций был еще не завершен. Это — наиболее завершенная теоретическая

работа Фрейда, в силу объективных причин оставшаяся практически не исследованной. Между тем именно она дает возможность уточнить многие существенные моменты концепций Фрейда и его оппонентов.

Предлагаемая читателю книга «Психоанализ: от бессознательного к „усталости от сознания“» связана с вышедшей ранее «Психоанализ и художественное творчество» [28], на страницах которой автор рассмотрела истоки и структуру психоанализа Фрейда, особенности им художественного творчества, влияние на развитие современного буржуазного искусства.

В новой работе предметом исследования стали эволюция классического психоанализа, дальнейшее развитие его основополагающих идей прежде всего в произведениях Юнга, а также процесс «обновления» психоанализа, предпринятый западными теоретиками

ОТ ТРАДИЦИОННОЙ ТЕОРИИ ПСИХИКИ К ПСИХОАНАЛИЗУ

1. КЛАССИЧЕСКИЙ ПСИХОАНАЛИЗ З. ФРЕЙДА

Официальной датой рождения психоанализа принято считать 1896 г. На рубеже XIX—XX вв. Фрейд занимается теорией сновидений, появляются первые контуры будущей теории детской сексуальности. Примерно в 1902—1903 гг. вокруг Фрейда группируются молодые врачи-неврологи и психологи, при активном участии которых в 1908 г. будет организовано Венское психоаналитическое общество.

На протяжении ряда лет Фрейд активно разрабатывает понятийный аппарат психоанализа, пытается преодолеть его прикладной (обусловленный профессиональными интересами Фрейда как врача-психиатра) характер. Уже в 1909 г. при чтении цикла лекций в Кларкском университете в Вустере (штат Массачусетс) Фрейд широко использовал большинство понятий, составивших позднее категориальное ядро его системы. В лекциях речь идет не только о бессознательном, но и о теории инстинктов, о сублимации, о путях формирования реакций. Он достаточно свободно анализирует врожденные фазы (каннибально-оральная и садистски-анальная) детской сексуальности и знакомит американцев с первичными теоретическими посылками знаменитой в будущем теории «эдипова комплекса». Сферой применения методики психоанализа Фрейд в этот период считает анализ сновидений, их толкование на основе перевода стереотипных символов, унаследованных человеком от первобытных предков.

Знакомство с текстом лекций, прочитанных в США, убедительно показывает, что главные положения теории психоанализа были сформулированы в первое десятилетие XX в. и вторую половину своей жизни Фрейд был занят детализацией уже известных

го, поисками сфер применения теории, стремился придать ей характер универсальности.

Нам представляется, что при критическом анализе психоаналитической концепции Фрейда следует четко различать: 1. Претендующую на универсальность философскую систему, психологизирующую все социальные явления, биологизирующую психическое и в конечном итоге насквозь пропитанную иррационализмом и антиисторизмом. 2. Психоаналитический («экзотической исповеди») метод, ориентирующий на возможность проникновения в «тайны» психической жизни личности. 3. Пути проникновения в бессознательную сферу: анализ сновидений, ошибок, оговорок, «забвений», «непроизвольного» творчества, специально разработанный ассоциативный эксперимент. 4. Применение метода психоанализа ко многим явлениям индивидуальной и общественной жизни, в том числе к художественному творчеству и анализу личности художника. 5. Последовательный биологизм как методология исследования художественного творчества. 6. Трансформацию ряда положений психоанализа в критерии искусства и его связь со становлением конкретных направлений современной буржуазной культуры.

Психоанализ Фрейд понимал как единство учений о бессознательном, о детской сексуальности и теории сновидений. Через детские сексуальные переживания, оставшиеся в памяти взрослого человека, и сновидения раскрывается сущность бессознательного. Учение о детской сексуальности перерастает у Фрейда в теорию превращения сублимированной половой энергии в источник человеческой творческой активности.

Задача формирования классического психоанализа обусловлена стремлением Фрейда придать своей теории строгую логическую форму. Следствием этого стремления станет своеобразный принцип единства трех уровней (фундамента, связующего звена, прокладного), прослеживающийся и в структуре общей теории психоанализа, где фундаментом выступает учение о бессознательном, связующим звеном — сновидения, а прокладным — учение о детской сексуальности, и в структуре Фрейдом трехуровневой структуры психики (бессознательное — предсознание — сознание), где фундаментом выполняет бессознательное.

Учение о бессознательной сфере психики человека — одна из особенностей. Однако формальное определение места и роли бессознательного в системе психо-

анализа не может подменить фактического знания его содержания. Охарактеризовать же те черты, которые раскрыли бы внутреннее содержание бессознательного, довольно сложно. Бессознательное, участвующее в осуществлении наиболее сложных психических функций, у Фреда чрезвычайно многолико, что затрудняет систематизацию его главных черт. С нашей точки зрения, наиболее важными чертами фрейдовского бессознательного следует считать: а) вневременность, б) наследственность, в) инфантильность, г) активность, д) иррациональность. Именно эти черты и в творческом процессе, и при анализе личности художника, по Фрейду, играют ведущую роль.

Фрейд понимает бессознательное как вневременную психическую сферу, не подчиняющуюся кантовскому тезису о «пространстве и времени как необходимых формах нашего мышления». Бессознательные психические процессы «упорядочены не временно» — «время в них ничего не меняет и применяться к ним не может».

Влияя на жизнь и деятельность человека, бессознательное, считает Фрейд, действует незаметно, осторожно, хотя и обладает огромной силой, мы не можем почувствовать и увидеть его «двигательные пружины», но вынуждены подчиняться им. В недрах бессознательного складывается сознание, которое в конечном счете именно активности бессознательного обязан своим появлением.

Бессознательное в теории Фрейда выступает антагонистом сознания. Это наследственная психическая сфера, которая складывается из забытых впечатлений детства, врожденных инстинктов, воспоминаний, связывающих современного человека с доисторическими предками. Бессознательные психические процессы существуют вне временных, социальных, моральных измерений, они иррациональны и подчиняются чувственному принципу удовольствия. Только второстепенной сфере психики — сознанию — присущи рационализм и способность действовать по принципам, учитывающим требования реальной, окружающей человека действительности.

Одной из проблем, которая естественно возникает всякий раз, когда становится очевидной абсолютизация Фрейдом бессознательного, является проблема роли сознательной сферы психики в жизни человека. Фрейд предельно четко разграничивает количественно

и качественные характеристики основных психических сфер, отдавая естественное для него предпочтение бессознательному как сфере агрессивных, на- ступательных, сексуальных, честолюбивых инстинктов.

Абсолютизация бессознательного привела Фрейда к тому, что сознание как самостоятельная психическая сфера в структуре личности не играет той роли, которую в психоанализе она выполняет функции посредника между бессознательным и внешней средой.

Важно подчеркнуть, что в период становления психоанализа Фрейд использует понятие «Сверх-Я». Он предполагал провести мысль о значении высшего уровня психики и его способности выступать в качестве «защиты» личности от бес-

контролируемого. Однако со временем Фрейд, по сути, отождествил понятие «Сверх-Я». Это понятие, отмечает Ф. Б. Мухоморов, «имеет замечательную судьбу. Несмотря на признание его реальности и важности, оно не нашло своего применения в системе психоаналитиче-

ской теории, оставаясь в среде тех, кто его проповедовал, вплоть до последнего убеждения в его неадекватности и не-возможности его рас-

сширения» [29].

Наступил тот час, когда бессознательное — фундамент человеческого сознания, является проблемой на всех этапах развития классического психоанализа. В 1923 г. Фрейд в работе «Сон и Сверх-Я» предложил новую структуру сознания: бессознательное — сознание — сверхсознание (Сверх-Я) — (С) — (Сверх-Я).

Бессознательное — это область скрытого, а сознание — это область открытого. Сверх-Я — это область предсознания, которая находится на границе между сознанием и бессознательным.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

Фрейд в своей работе «Сон и Сверх-Я» утверждает, что сознание — это то, что мы знаем, а бессознательное — это то, что мы не знаем. Сверх-Я — это то, что мы должны знать, но не хотим знать.

В психоаналитической теории сознание рассматривается как «качество психического». Причем это такое качество, «которое может присоединяться или не присоединяться к другим... качествам» психического [60, 6]. Быть сознательным — это прежде всего чисто описательный термин, который опирается на самое непосредственное и надежное восприятие. Опыт показывает нам далее, что психический элемент, например представление, обыкновенно не бывает длительно сознательным. Наоборот. Характерным является то, что состояние сознательности быстро проходит», — утверждает Фрейд [60, 8]. И еще одно замечание, детализирующее концепцию сознания: «Наши сознательные поступки вытекают из субстрата бессознательного, создаваемого в особенности влияниями наследственности. В этом субстрате заключаются бесчисленные наследственные остатки, составляющие собственную душу расы» [58, 8]. Сама идея бессознательного отделила, считает Фрейд, классическую психологию от психологии современной. Все психические явления свойственные личности — чувства, мышление, фантазия, воображение, — он связывает только со сферой бессознательного, которое всегда играет ведущую роль. Не существует ни единого психического процесса, который не принадлежал бы «системе бессознательного».

Наряду с бессознательным и сознанием, согласно Фрейду, существует третья сфера — «предсознание», которая выполняет роль своеобразного «сторожа». Эта третья, вспомогательная, сфера вводится Фрейдом для регулирования взаимодействия бессознательного и сознания. Предсознание активно взаимодействует с сознанием, не ощущая каких бы то ни было преград.

Сознание и бессознательное Фрейд сравнивает с фотографическим изображением и негативом: без негатива не может быть фотографии, но не каждый негатив становится ею. Фрейд считал, что именно таким образом работает и психика. Бессознательное отдает сознанию часть своего внутреннего содержания, своего «психического багажа», т. е. ту объемную и разнообразную информацию, которой оно владеет. Но далеко не все, чем владеет бессознательное, должно и может осознаваться, так как сознание не дает возможности содержанию бессознательного полностью сублимироваться в сферу сознания.

Таким способом Фрейд стремится доказать кон-
традикторность сознания, по собственному желанию
предоставляющего ту информацию, которую ему предла-
гает бессознательное. А часть содержания бессозна-
тельного, не преодолевшая предсознание — фрейдов-
ский «сторожа» сознания — и не осознанная, ока-
зывается, по терминологии Фрейда, вытесненной:
«вытеснение — это такой процесс, при котором психи-
ческие акты, не способный проникнуть в сознание, ста-
новятся бессознательным, т. е. отодвигается обратно»
[60, 127]. Фрейд подчеркивал, что процесс вытеснения
является чисто психическим и не имеет ничего общего
с забывчивостью.

Сниженно с вытеснением начинает действовать
механизм сопротивления, «приведшая к вытеснению и под-
держивая его»: «Мы видим... что есть двойное
содержание: скрытое, но способное стать созна-
тельным, и вытесненное, которое само по себе и без
помощи не способное для осознания» [60, 9].

Самым сложным, что наиболее сложная задача пси-
хотерапевтической терапии — вызывать ассоциации, по-
зволяющие «проникнуть» вытесненное содержание. Чело-
век, подверженный психоанализу, находится «во
состоянии сопротивления», суть которого он не в состоя-
нии осознать, но которое сопровождается чувством не-
удовольствия. Сила сопротивления исходит от «Я» —
«Я» не действует оно бессознательно. «Мы
знаем, что такое «Я» нечто такое, — указывает Фрейд, —
которое бессознательно и проявляется подобно вы-
теснению — т. е. оказывает сильное действие, не пе-
реставая сопротивляться, и для осознания чего требуется
психотерапия» [60, 12].

Таким образом, процесс вытеснения и со-
противления взаимодействуют, по Фрейду, взаимодей-
ствие между двумя силами. Это взаимодействие
является частью сложной структуры как «споро-
вой» или «структурной» структуры психики. Опреде-
ляя эту «Я» Фрейд пишет «Движение психики от
вещного к психическому и психическому к вещному
является силой, которая не контролируется ей предстает и
является сутью — от психической системы сознания к
вещному миру» [64, 25]. Таким
образом, движение «вещного к психическому» следует рассма-
тривать как взаимодействие и к процессу субlimации, и к
процессу сопротивления. Как представляется, что это по-
нятие сопротивления также и процесс вытеснения. Суб-

лимация же — это своеобразная попытка включить анализ психической жизни человека процесс деятельности. Правда, фрейдовская «сублимация—деятельность» лишена активности и является не результатом индивидуального опыта личности, а проекцией внеиндивидуального прошлого, врожденных инстинктов племенных воспоминаний. В процессе художественного творчества сублимация осуществляет протяженно во времени процесс художественного овеществления индивидом внеиндивидуального прошлого. Если говорить об источнике художественного образа, то творческий процесс всегда проецируется Фрейдом «внутрь».

Что же касается вытеснения, то этот процесс действительно подчиняется схеме «порочного круга»; вытесненное и навсегда возвращенное назад в сферу бессознательного психического конкретное содержание порождает у человека, согласно Фрейду, своеобразное состояние неудовлетворенности, неуравновешенности, ощущение мрачного, а иногда и откровенно трагического предчувствия.

Следует подчеркнуть, что внесознательная психическая деятельность становится предметом серьезного научного интереса на рубеже XIX—XX вв. Широко известны работы И. М. Сеченова, И. П. Павлова, А. А. Ухтомского, В. С. Дерябина, П. И. Карпова, которых четко проводится мысль о неправомерности отождествления психики и сознания.

Отечественная наука имеет определенные традиции в постановке и решении вопроса о бессознательных психических процессах, однако многоплановый и последовательный интерес к данной проблеме возник в 50—60-е гг. XX в. Оценивая характерную для этого периода активизацию научного интереса к проблеме бессознательного, исследователи объясняют ее рядом причин [21, 27—29]. К наиболее существенным следует отнести упрочение в советской психологии и дальнейшее развитие идей Д. Н. Узнадзе, прежде всего теории неосознаваемой психологической установки, которую советские психологи расценивают сегодня как концептуальный фундамент представлений о бессознательном.

Важная причина широкой разработки теории бессознательного заключается и в активизации марксистской критики психоанализа, его современных модификаций (последние десятилетия, как мы уже отмеча-

... изменение психоанализа и его новых ответ-
влений в западной науке). При всех изменениях, вне-
... и ... еще при жизни Фрейда его уче-
... и при более поздних эволюциях ортодоксаль-
... роль бессознательного,
... тенденция его абсолю-
... сознания, но само признание
... отсутствия такого уровня психики и
... человека оставалось.

Действительной причиной научно-теоретического инте-
... бессознательной психической дея-
... общественные и есте-
... исследованию круга вопросов,
... и развития творческого
... человека. Это повлекло за со-
... функций
... особенностей
... в т. д. Если
... лишь в гра-
... мира, то
... произ-
... произ-
... худо-
... твор-
... не
... сознания.
... дискуссион-
... и его роли
... убеждени-
... в том, что
... бессознатель-
... сдерживающее
... направ-
... в рамках пси-
... [1, 2].

... противопостав-
... под-
... Н. М. Амосова,
... сознания».
... результате
... инди-
... длительного
... активно
... ставила

цель осмысления и преобразования мира. Мы говорим, что багаж бессознательных психических сфер сливается постепенно. И каждый новый слой — это бесспорно, результат жизненной активности человека, результат глубоких знаний, постижения богатств культурных и научных завоеваний человечества в ходе всей его истории. Сознательный и бессознательный моменты творчества — две нерасторжимые силы, каждая из которых вносит свою лепту в сложный и многогранный творческий процесс.

Опираясь на бессознательное, Фрейд постепенно создал и учение о детской сексуальности, одной из форм проявления которой стал «эдипов комплекс». По словам Фрейда, в нем совпадают начала религии, нравственности и искусства. Основное понятие учения о детской сексуальности — понятие «либидо», которое «совершенно аналогично голоду обозначает силу, с которой проявляется влечение — в данном случае сексуальное, подобно голоду при влечении к принятию пищи» [60, 27]. На протяжении всей жизни человека энергия Эроса (либидо) находится в состоянии борьбы с энергией влечения к смерти — Танатосом. Энергия либидо дает о себе знать с первых шагов жизни и развития ребенка. Уже в 1905 г. Фрейд обнаружил в Вене основные положения теории инфантильной сексуальности.

Раннее сексуальное развитие ребенка обязательно проходит этап «эдипова комплекса». Фрейд считал, что отношение ребенка к своей матери, к материнской груди характеризуется «той же примитивной жадностью, с какой грудной младенец стремится овладеть всеми объектами (чтобы сунуть их в рот)» [60, 26]. Эта «примитивная жадность лишь в незначительной степени парализуется культурой и воспитанием» [60, 26].

Истоком появления термина «эдипов комплекс» послужил древнегреческий миф о фиванском царе Эдипе и его интерпретация в трагедии Софокла «Царь Эдип». Ссылаясь на миф, Фрейд утверждает, что в отношениях Эдипа и его матери раскрывается извечная человеческая трагедия сексуального влечения сына к матери. Заметим, что на раннем этапе своих занятий психоанализом ученик Фрейда К. Юнг исследовал противоположный вариант «эдипова комплекса» — сексуальное влечение дочери к отцу («комплекс Электры»). Как результат такого отношения к родителю

мо отнесено к сексуальности, он относил к „психосексуальности“» [86, 147].

Фрейд решительно не принимал каких-либо критических замечаний в адрес своего толкования сексуальности. Даже тогда, когда ему предлагали, как это сделал Юнг, довести свои идеи до логического завершения и постараться понять, что гиперболоизация ро сексуальности превратит культуру в «фарс, в болезненное следствие подавленной сексуальности» [149], Фрейд упрямо утверждал, что так оно и есть.

Пытаясь понять Фрейда, его сторонники должны были признать, что он был «эмоционально погружен в свою сексуальную теорию. Когда он говорил о ней его тон становился настойчивым, почти страстным, вся его обычно критическая и скептическая манера улетучивалась. Странное, глубоко взволнованное выражение появлялось на его лице» [86, 147]. Юнг позволил себе высказать мысль, что для Фрейда «сексуальность была своего рода божеством».

Юнг, так же как Адлер, а позднее Фромм, отталкивал стремление Фрейда придать сексуальности «внутреннюю многозначность», рассматривать ее «изнутри». Все, кто находился рядом с Фрейдом в те годы, когда формировались его идеи, подчеркивали разрыв между конкретной терминологией, которой он пользовался, и содержанием, которое хотел в нее вложить. Терминология, по словам Юнга, оказалась «слишком узкой».

Пытаясь передать свои впечатления об отношении Фрейда к теории сексуальности, Юнг писал: «Я до сих пор ясно помню, как Фрейд сказал мне: „Мой дорогой Юнг, обещай мне никогда не отказываться от сексуальной теории. Это самая важная вещь из всего. Понимаешь, нам надо превратить ее в догму, в незыблемый бастион“» [86, 147]. В данном случае Фрейд добивается от Юнга того, разрушителем чего он всегда считал, — догматичности. Юнг же, связывая понятия «догма» и «вера», считал, что Фрейд «на мезурнивого Бога, которого он потерял», поставил своей захватывающей образ — сексуальность».

Чем более настойчиво Фрейд добивался признания теории детской сексуальности, чем откровеннее он возглашал знания о сексуальной стороне жизни как единственно возможным путем освобождения от «течения потока грязи», тем откровеннее его критиковали его сторонники, а он сам, по меткому замечанию Юнга, ста

...сам себе злейшим врагом», так как «он чувст-
вует, что ему угрожает «темный поток грязи», — он,
...больше, чем кто-либо другой пытался черпать
...из этой темной глубины» [86, 148—

...ситуация возникает и по ряду част-
...теории. В переписке Фрейда
...найти прямые ссылки Фрейда
...понятие «либидо».
...30 ноября 1911 г. Фрейд требует объяс-
...концепции либидо».
...статью Юнга «Фрейдов-
...», предлагающую рассма-
...любому ви-
...заявляет: «Только
...побуждением, мо-
...» [107, 469].

...Юнгом ак-
...отношение Ад-
...Фрейда анали-
...стало оче-
...как была. Значение
...вторар-

...позиций,
...мисти-
...ее понятийную
...свои
...возра-

...следует постичь
...Фрейдовская
...к
...ощуще-
...внутрен-
...проявляет-
...реакция
...общественного по-

...наиболее
...эрозийско-
...А. Адлер» [11, 11]. Эта
...Адлер сыграла в
...связи с пе-
...Фрейда — в основополагаю-

ложения. Сложность завоевания положения в обществе, согласно Адлеру, связана не столько с социальными причинами, сколько с физическими и нравственными. Широко используемые Адлером понятия «компенсация—сверхкомпенсация» и являются способом преодоления физическо-телесной неполноценности и обретения нравственной свободы: заика Демос становится оратором; искалеченный, парализованный Луиз Лотрек — певцом прекрасного; глухой Бетховен будет продолжать писать музыку и т. д.

Чтобы общество имело талантливую, «сверхполноценную» молодежь, воспитание ребенка должно строиться на основе предоставления ему полной свободы. Однако, как справедливо замечает М. Г. Ярошевский, «определяется ли социализация вытеснением влечений и переключением энергии на санкционированные обществом объекты (Фрейд) или она рассматривается как результат стремления компенсировать и даже сверхкомпенсировать неполноценность личности (Адлер) — и в том, и в другом случае делается упор на антагонизме индивида и «контекста социальных отношений», не раскрывается подлинная картина взаимодействия между личностью и обществом» [69, 20].

Уверенность в том, что теория детской сексуальности и абсолютизация сексуального инстинкта в психоанализе требуют критического к себе отношения, побудила другого ученика и соратника Фрейда — Т. Рейка к детальному исследованию психологии личности с позиций, которые он назвал «неопсихоаналитическими». Рейк пытался провести грань между ортодоксальным фрейдизмом и более корректной, пластичной позицией нового поколения психоаналитиков. Он четко различает понятия «любовь» и «секс», пытаясь полностью отойти от присущей психоанализу фаллологизации человеческих отношений. Одновременно Рейк убежден, что, идя по другому, не фрейдовскому пути исследования «эдипова комплекса» или «любви», можно извлечь много полезного для понимания истоков поведения и поступков человека. «Сексуальная теория Фрейда — это великолепная ошибка, — считает Рейк. — В науке и в жизни существует много плодотворных и продуктивных ошибок. Так же, как существует множество бесплодных истин» [106]. «Великолепная ошибка» Фрейда сравнивается Рейком с не менее великолепной ошибкой Колумба, состоявшего в том, что он открыл новый путь в Индию, в то время

был не видел Америку. Поэтому, критикуя и уточняя теорию Фрейда, Рейк стремится отдать ему должное в понимании значения сугубо личных, интимных переживаний в жизни и деятельности человека, выделяя процесс формирования человеческих чувств в области психологической области исследования. Рейк это понимает, так, бесспорно, понимал и Фрейд. Но Рейк в том, насколько позволительно для предположения отойти от аксиоматичных утверждений о бессознательном, всеобщем характере сексуального инстинкта, провозглашенного уже в ранние годы жизни ребенка. Фрейдская теория, по сути, сводила на нет значимость других факторов, определяющих формирование личности ребенка. И полемика с Фрейдом требовала, во-первых, отхода от оценки процесса формирования ребенка как только процесса раскрепощения его инстинктов и всех инстинктивных желаний, во-вторых, перенесение внимания на анализ тех и других факторов, условий и обстоятельств, влияющих на личность, которые в той или иной мере определяют развитие личности.

Следующим шагом критика теории Фрейда детскими психологами со стороны исследователей психоанализа является то, что они считают этой теорией недостаточным объяснение личности. С разных точек зрения, с психологической точки зрения и в настоящее время можно говорить о недостаточности теории Фрейда, особенно в отношении убедительной аргументации, обоснованности выводов.

Третьим недостатком является критика в работе многих исследователей. В своей специальной литературе, исследующей вопросы психической личности, теории Фрейда, которая, нервно-психическая личность, критически анализируется теория Фрейда в целом и особенно ее «инфантильная» часть — детская сексуальность. Фрейда критикуют также за недостаточное внимание к психоанализу, особенно к причине возникновения психических заболеваний, т. е. «вскрытие» личности ребенка путем «расшифровки» сексуальной личности (А.М. Селин).

Наконец, критическое отношение к себе и стремление Фрейда рассмотреть психоанализ только как «индивидуальный феномен». Так, Г. Э. Шапов указ-

зывает, что Фрейд, рассматривая патогенез психоза, «подчеркнул три его слагаемых: фрустрация влечений, внутридушевный конфликт, фиксацию влечений и фиксацию „Я“» [52, 48]. Считая несомненной заслугой Фрейда обращение к ряду забытых или обсуждаемых вопросов (роль влечений, сложность психики, онтогенетичная фазность в развитии индивидуальности и т. д.), Г. К. Ушаков в то же время подчеркивает, что Фрейд «недопустимо догматизировал свое учение, необоснованно ввел понятие пансексуализма, немотивированно рационализировал познательное, наделил несмышленного младенца активными сексуальными переживаниями, переоценил в психике сознательного человека значение бессознательного в ущерб сознательной деятельности, развило свое учение на всем протяжении на основе подчас фантастических, но всего лишь догадок, а не путем научного обоснования возникающих гипотез» [52, 50].

Для советских ученых характерно исследование не только субъективных, но и объективных факторов возникновения неврозов. Такой подход противопоставлен фрейдовскому, построенному на абсолютизации субъективных, «внутридушевных» факторов: «По сравнению с аналитическим фрейдовским позициям, поиску «скрытых» инстинктивных влечений как основы конфликта наши ученые противопоставляют анализ невротического конфликта с позиций психологических потребностей, требующей раскрытия соотношений и взаимодействия неблагоприятных жизненных ситуаций с особенностями личности больного, сложившихся в процессе развития в определенной социально-бытовой среде» [52, 168]. Так, анализ невротического конфликта, его происхождения и структуры на учет потребностей личности показал, что «сфера сексуальных отношений выступала в качестве доминирующей в конфликте только у 15 % больных» [52, 168].

В. Н. Мясищев подчеркивает социальную природу невроза и утверждает, что в основе его «лежит социальное взаимодействие, представляющее по своей природе социальный конфликт» [34, 53]. Каждый невроз должен рассматриваться не изолированно от социальной ситуации, а не как явление сугубо индивидуально-личностное. Точка зрения анализа определенного «этапа развития общества и с точки зрения этапа развития личности в этом обществе» [34, 55]. «Личность — это сознательно относящийся к своей деятельности —

...казывает В. Н. Миссишев. — Болезнь личности — это ... из его взаимоотношения с этой ... из нарушений этого взаимоотношения. Но это взаимоотношение связано с природой ... общества, поэтому анализ невроза не может ... без анализа общественной действительности, которая складывает человека и в которой он заболевает [4, 5].

...культуре теории неврозов, все советские ученые ... обращают внимание на социальный состав пациентов. Фрейд, В. Н. Миссишев указывает, что большая ... Фрейда дала ему конфликты ... с этическими надстройками. ... — это преимущественно зажиточная, ... для которой вопрос борьбы ... остро не стоял, которая вместе ... сексуальна. Этот ... [7]. В теорию ... один из существенных ... Фрейд, ни его ... расстройств ... социального слоя ...

...идеи ведущих ... Фрейда свя- ... ориентации ... как ... заболева- ... отношение ... Фрейда характерно и для его ... (Бум- ...)

...и ошибочность ... которая при- ... от клиники ... части ... учеными сексуальными ... необычай- ... идею ... — ... и ... Фрейда — ... оправ- ... проблемам, ... и ...

...и эсесто-

ронняя критика теории сексуальности должна была убедить Фрейда, должна была снять данную проблему в ее «психоаналитическом оформлении» с обсуждения в последующие десятилетия. Однако именно теория детской сексуальности — одна из наиболее слабых частей психоанализа — оказалась объектом пристального внимания ряда западных психиатров уже в 70-е XX в. Речь идет прежде всего о методике лечения неврозов, предложенной американским психиатром А. Яновым, возродившим и утвердившим «лечение первичным криком». Как отмечает американский исследователь следователь Дж. Наэм, «по существу, Янов — фрейдист, он, как и Фрейд, опирается на бессознательное и видит причину невроза в травмирующих детских переживаниях и чувствах и возлагает вину за невроз родителей» [35, 134].

Свою приверженность идеям Фрейда подтверждает и сам Янов: «В некоторых отношениях терапия первичного крика сделала полный круг и вернулась к Фрейду. Ведь именно Фрейд заметил важность ранних детских переживаний в неврозе и понял связь подавленного чувства с психическими нарушениями» [82, 206].

Говоря о полном круге, проделанном «терапией первичного крика», Янов, кроме идей Фрейда, имеет в виду вклад в разработку данной идеи О. Ранка — одного из учеников и последователей Фрейда. В конце 20-х гг. предметом широкого обсуждения в среде специалистов по вопросам детской психологии стала книга Ранка «Травма рождения», в которой детально разрабатывает положения о значении периода внутриутробного существования для жизни человека после рождения. В материнском теле будущего человеческого существа надежно защищено от опасностей не знает страха, и его девятимесячный дородовой период можно назвать «утробным раем». Поэтому создание условий для достижения состояний, которые традиционно имитируют материнскую утробу, рассматривается Ранком как реальная цель практической духовной деятельности человека. Истоки интереса Ранка также искал в инстинктивном воспроизведении первобытным человеком материнской утробы (заглянув в беременные женщины, формы сосудов домашнего хозяйства, вазы и т. д.).

Ранк был склонен считать, что рождение человека — это первая серьезная травма, которая может

был в дальнейшем к неврозу. И основная причина
лежит в том, что ребенка от-
ебъекта влечения. Он, как и дру-
орди стороны психоанализа, придерживался точки
человек, который правомочна постановка во-
ности и интеллектуальной деятельности еще на стадии на-
е развития ребенка.

не Яков Якович, что неврозы, возникающие в детстве,
решаются «вынужденностью» родителей ответить на любовь
ребенка, удовлетворить его жажду внимания и неж-
ности. Вспомнить невроз, согласно Янову, можно, пода-
ре его жесткостью. При этом врач должен как бы
но «идеализировать» в детстве, имитировать родовую
детины. Это как описывает методику лечения Янова
Яков Якович: «Необычная яновская терапия вызы-
вает в мышлении больного и к его готовности вы-
даться «идеализированным» будущему счастью» [35, 133].
те Якович: «Система полверганг 2—3-часовому
а «идеализированным» целью подавить механизм за-
с «идеализированным» больным «раскалывается» и обна-
жает «идеализированным» объектом страдания и за-
м «идеализированным» в жизни человека. Страдающего
«идеализированным» больным и «идеализированным» к воспо-
и «идеализированным» больным кричит
е «идеализированным» больным, раскатывается в положе-
а «идеализированным» больным травму, его рвет, и
д «идеализированным» больным кроватку, где начинает играть с
я «идеализированным» больным человеческого размера. Кульми-
«идеализированным» больным путешествия в прошлое является
с «идеализированным» больным крик, «пронзительный, смер-
н «идеализированным» больным, заставляющий больного почувствовать
в «идеализированным» больным, «лучшим» и «совершенным»»

те Яков Якович как профессионального психиатра
«идеализированным» больным стремлением помочь больному,
д «идеализированным» больным внутреннему спокойствию и гар-
ония. Среди его пациентов — видные деятели науки
и «идеализированным» больным политические лидеры. Успех идей Янова
«идеализированным» больным, что ежемесячно к нему за консульта-
в «идеализированным» больным более 3 тыс. человек. Дж. Наэм отме-
е «идеализированным» больным, что обращение к «терапии первичного крика»
«идеализированным» больным рок-н-ролла, как Джон Леннон и Мик

ка» — Дж. Наэм, Л. Тифер, С. Кином — считают, что теория и практика Янова несостоятельны прежде всего потому, что он рассматривает только детские годы и не учитывает влияния последующего опыта социализации на психику человека. Оппоненты Янова утверждают также, что его идеи, своими корнями уходящие в фрейдизм, дают, по сути, спекулятивную форму нового фрейдизма; он «пытается пойти дальше Фрейда, предлагая физиологическое объяснение теории и практики первичного крика» [35, 139].

Наряду с биологизаторскими мотивами, абсолютизацией отдельных этапов развития человека, искажения сути их взаимосвязи и взаимовлияния, в концепции Янова содержится много положительных конструктивных идей. Он много и ярко пишет о существующем между родителями и детьми антагонизме, о грубых ошибках, допускаемых в процессе воспитания ребенка. Тема совершенствования форм и методов воспитания мальчика или девочки в раннем возрасте как одного из реальных путей предотвращения неосознанно-психологической травмированности представлена Яновым достаточно убедительно и заслуживает поддержки.

В структуре классического психоанализа особую роль отводится анализу сновидений. Как известно, основу психоаналитического лечения положен принцип диалога между психоаналитиком и пациентом. Подходологи Фрейда, например известный западногерманский теоретик А. Мичерлих, уточнивший методику диалога, не только уделяют его дальнейшему развитию большое внимание, но и считают, что он должен обладать специальной структурой. Диалог, лежащий в основе психоаналитической терапии, длится довольно продолжительное время. По данным П. Штаха (ФРГ) классический психоаналитический курс требует трех до пяти лет при четырех-пяти сеансах в неделю приблизительно по 50 минут каждый.

Своеобразную сердцевину диалога составляет конструкция сновидений. Несмотря на громоздкие процедуры, чрезвычайную сложность восстановления сновидений, Фрейд придавал этой процедуре особое значение.

Тот факт, что Фрейд отводил особую роль сновидениям в раскрепощении содержания бессознательного, особенно ощутим при анализе личности художника и психологии творческого процесса. Как следует

вания организма и деятельности человека, в том числе и половых различий, сексуальных элементов, изучаясь и советскими учеными. В фундаментальном исследовании В. Н. Касаткина «Теория сновидений» систематизирован 28-летний опыт изучения сновидений, собрано и проанализировано 4060 наблюдений. Важно отметить, что сновидения, записанные В. Н. Касаткиным во время специальных опытов и собранные у различных лиц, принадлежат как людям здоровым, так и больным. Он интересовался и пациентами, страдающими болезнями, аналогичными тем, которые широко представлены в исследованиях Фрейда.

Анализ характера сновидений различных возрастных групп, проведенный В. Н. Касаткиным, свидетельствует, что «сексуальные элементы даже в расцвете половой деятельности *не являются доминирующим элементом сновидения* ...они достигали максимума в возрасте 25—35 лет и даже в это время отмечались лишь в 20—30 % сновидений» [18, 94]. Всего в 243 сновидениях взрослых людей «отмечались явно выраженные сексуальные зрительные сцены, что составляет *только 8,0 %* общего числа собранных... сновидений на 1963 г.» [18, 95].

В. Н. Касаткин убедительно показал, что существуют разнообразные источники сновидений и далеко не все зрительные образы, возникающие в сновидениях, являются символами сексуальной деятельности человека. Полемицируя с Фрейдом, он пишет: «Нет, образы не возникают в сновидениях как всякая характерная черта жизни человека особенностью, черта, определяющая с одной стороны, физическими различиями полов, с другой стороны и главным образом — длительностью восприятия и сохранением определенных различий в быте и труде мужчин и женщин» [18, 95]. Зрительные образы сновидений — это трансформированные жизненные ситуации, особенности труда, быта, волнующие человека в бодрствующем состоянии.

Советские исследователи психофизиологических процессов сна (Ф. В. Бассин, Ю. А. Александровский, А. М. Вейн и др.) подчеркивают, что при обсуждении проблемы визуальности сновидений должен возникать и вопрос о символике. Тем не менее попытки ее расшифровки свидетельствуют о «наличии символов, общих для отдельных групп населения, определяемых социальными, экономическими, религиозными, этническими факторами» [12, 116]. Одновременно существуют

По сути, на эти же моменты указывает и известный американский критик психоанализа Дж. Фурст. заявляет, что нельзя не считаться с фактом влияния врача на сновидения пациента. «Я,— пишет Фурст,— лечил двух пациентов, которые до меня лечились методом Фрейда и Юнга. В период лечения методом Фрейда их сновидения были наполнены сексуальными символами. Затем, пройдя полный курс лечения у Юнга, оба пациента начали видеть во сне соединенные окружности, треугольники — символы, которые считаются особенно важными и значительными в мистическом подходе Юнга к проблеме человека. После второго периода лечения у меня характерные особенности сновидений снова изменились; они видели в обычных ситуациях, путешествия, покупки в магазинах старых знакомых и т. д.» [62, 315].

Одной из важных особенностей теории сновидений Фрейда является интерпретация снов как своеобразной попытки ухода от действительности. Фрейд подчеркивал, что человека высокой культуры, как правило, не удовлетворяет действительность и именно поэтому он склонен жить в мире фантазий, где сглаживаются недостатки реального мира, а его желания осуществлены. В большинстве случаев каждый сон — это иллюзорное осуществление желаемого, вымечтанного, неосуществленного в реальных условиях. Сновидения Фрейду, сохраняют сон, т. е. защищают человека от внешних и внутренних раздражителей — в этом их основная задача.

Отношение к такому магическому ключу раскрытия «правды» о человеке и человечестве, как сновидения, пережило определенную трансформацию, опосредованно связанную с изменением представлений Фрейда о нравственно-моральных параметрах личности.

Не будет преувеличением сказать, что в последние работы «Я и Оно» понятие «человек» у Фрейда существенно понятию «безнравственный». Отсюда и сны на сновидения как удовлетворение, исполнение (или в иллюзорной форме) запретных желаний. Показательно, что сновидения, реализующие любые желания человека, всегда выступают прекрасным аспектом действительности, в которой индивиду не удаётся «рискнуть» отведенное ему место.

Начиная с 1920 г. Фрейд склонен считать сны не гут быть сновидения, повторяющие неприятные моменты

В работе «Эго Оно» он признает «бессозна-
тельную совесть» и возможность возникновения «сно-
вальной совести». Категории совести у Фрейда пред-
ставляют некие миры. Чувство вины может появиться
и у человека в том случае, если он сделает что-либо,
противоположное тому, что Фрейд допускает, хотя и с опреде-
ленной долей совести. Чувство о возможности появле-
ния чувства вины в том же, когда человек лишь собира-
ется совершить что-либо. Понимание зла у Фрейда крайне
ограничено — не страд перед утратой любви, любви
и, стало бы, инстинкт, перед эту любовь, мы теряем
иногда и инстинкт, подвергаемся риску наказания.
Важно отметить: Фрейд называет «дурной совестью».
Совестью и до совести человека сопровождает созна-
ние — «символический» страд потери любви: де-
ло — в том, что инстинкт, инстинкт людей — со сто-
ны. Однако инстинкт инстинктов». Это пер-
вое понимание. Висит Фрейдский человек готов
идти на любые жертвы, надеясь, что

... человек инстинкт человека тогда, когда
... — «Свобода» (вторая
... чувств пере-
... становится более подозри-
... Фрейд фор-
... символической замены
... инстинкта.Пока у
... чувствует себя неловко,
... «стучит „Я“».
... признает себя
... с потерей
... или «стучит».

Фрейд считает человека и действитель-
... — страх — совесть. И,
... у человека, прежде
... — страх —
... Фрейд, агрессивное от-
... в большинстве
... человек не реализуют
... «Я» должно удовлетво-
... авторит-

... человеческих чувств,
... Фрейд связыва-
... символов.Симво-
... инстинкт, инстинкт, что

возможна «цензура» сновидения. К человеку, утверждает Фрейд, могут приходить сновидения, содержащих достойно осуждения, одинаково неприемлемые и в этическом, и в эстетическом, и в социальном отношении. Эти сновидения относятся к разряду таких сновидений, о которых не решаются подумать или думать только с отвращением.

Пытаясь логически завершить свое отношение к «бессознательной» совести и «сновидениям совести», Фрейд разрешить противоречие между чувством вины, страхом перед наказанием и «безнравственностью» сновидений, Фрейд приходит к компромиссному решению. В работе «Я и Оно» он пишет, что «если бы кому-нибудь надумалось защищать парадоксальное положение, что нормальный человек не только гораздо более нравственный, чем он думает, но и нравственнее, чем об этом знает, то психоанализу, на основании данных которого строится первая половина утверждения, не было бы возразить и против второй половины» [130].

Такое заявление Фрейда более чем симптоматично. Во-первых, категория совести появляется в теории Фрейда слишком поздно, и она уже не в состоянии изменить либо изменить в психоаналитической концепции человека. Во-вторых, эта категория введена Фрейдом в теорию вынужденно в качестве своеобразной данности сторонникам психоанализа, которые в 20-е гг. не могли предпринимать первые ревизии теории своего учителя. Отрицательное отношение прежде всего вызывала категоричная солидизация бессознательного, биологизация личности и постулирование ее безнравственности. В теории Фрейда довольно определенно дает понять, что психоанализ строится на положении, согласно которому нормальный человек гораздо безнравственнее, чем он думает. И хотя это может показаться странной особенностью именно теории сновидений (одна из наименее авторитетных частей фрейдовской теории) она нашла свое воплощение в художественной практике Зигмунда Фрейда. Объяснение источников образной природы психоанализа и стимулировала развитие нереалистического художественного метода.

Сегодня тенденция все более широкого охвата литературно-художественных направлений в качестве объекта психоаналитической интерпретации распространилась на многие виды искусства. Она претендует на роль теории, которая якобы через анализ творчества отдельных художников способна воссоздать логику становления психологического своеобразия той или иной национальной культуры. Но даже самая талантливая психолого-эстетическая или эстетико-искусствоведческая теоретическая концепция обретает смысл лишь тогда, когда она органично вплетается в искусство практиков искусства, улавливает суть созревающих художественных процессов, помогает им оформиться в конечном итоге активно поддерживается творческой интеллигенцией.

Одна из причин широкого распространения искусствоведческой модификации психоанализа — умение Фрейда найти общий язык, увлечь своими идеями творческую интеллигенцию 20-х гг. Личные контакты, активная переписка с целым рядом выдающихся художников XX в., психологически точный расчет на то, что их заинтересует тот изломанный, сложный, противоречивый путь исканий и преодолений, который реализует (часто с большой долей фантазии и вымысла) данная теория, не могли не привести основоположника психоанализа к победе. Не следует упускать из виду и того факта, что среди теоретических школ XX в. одна так последовательно и так лично не задалась художником, стимулами его творчества, а не только его произведением, как психоанализ. К исследованию художественного процесса, средств выразительности произведения, причин его эмоционального воздействия на реципиента достаточно близко подошел и А. Бергсон, современник Фрейда. Однако Бергсон в силу того, что он оперировал сложными философскими понятиями («интуиция», «длительность», «чуждое и ньютоновское время» и др.), был доступен лишь немногим художникам, склонным к интуитивному художественному эксперименту, делавшим ставку на символично-метафорическое воспроизведение действительности с подчеркнутым интересом к внутреннему миру героя.

Фрейда прежде всего интересует проблема истоков художественного творчества, затрагивая при этом более частных вопросов специфики художественного творчества. Стимул художественного творчества

а... в осуществлении «неудовлетворенных желаний». Это... Фрейд, это... честолюбивые, служащие... личности, или эротические желания. Это... как... богатства, славы, любви за... путь служения искус... Фрейд эти... активизируют фантазию... в том, чтобы... «сон наяву», построить... Фрейд проводит параллель меж... и детской, детской игрой, и считает, что... и играющее дитя: он... очень серьезно, в то же время резко от...

... — это всего лишь... увлечение. ... требует снисхо... к выход... Каждый ребенок вырастает... есть; ... трагедия. ... спокой... тяжелый... тебе... се... делю... трагедия... стано...

... Фрейд... в азартной... как... от тягот... везув-... как... те... и произведе-... —... темами... и социологи...

... сознатель... приводит... нейтральнос... или мень...

Художник, искусственно отвлекаемый от мировых социальных, психологических, нравственных аспектов существования, подобен существу, оказавшемуся на прокрустовом ложе. Он вынужден снова и снова, насилуя собственную фантазию, вызывать жизни новые образы, снова и снова «проигрывать» ределенные, всегда четко регламентированные психологические состояния своих героев. И постепенно тоска становится псевдостраданием, псевдожизнью. И, по сути, художник (как и любой человек) на постижение глубинных стимулов деятельности своего претендовал и претендует психоанализ, превращаясь в псевдочеловека, псевдохудожника.

Попытаемся определить те наиболее характерные черты нравственно-психологического состояния интеллигентной интеллигенции Англии, ряда европейских стран, которые в первые десятилетия XX в. активно восприняли «искусствоведческий» психоанализ. Предварительно подготовленной почвой подобная форма принятия фрейдовских идей вряд ли была бы возможна.

Популярности идей Фрейда способствовала активная направленность развития западного искусства, главным образом литературы и живописи XIX — начала XX в. В среде художественной интеллигенции во второй половине XIX в. получили достаточно широкое влияние идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Именно популярность их теоретических взглядов определила общность черт литературно-художественных исканий в Англии, Франции, Германии этого периода.

В связи с вышесказанным особого внимания заслуживает состояние философии и эстетики в Англии, наиболее четко прослеживается движение от оптимистического дарвинизма к психоанализу.

К 70-м гг. XIX в. Англия, как известно, стала одной из ведущих капиталистических держав, обладающей колоссальными колониями. Оправдание существования английской буржуазии мы находим в концепции крупнейшего английского философа этого периода Г. Спенсера, концепция которого сравнительно рано соединилась с антигуманистическими идеями эволюционизма. Спенсеровские идеи о действии в человеческом обществе закона борьбы за существование и естественнейшего стимула развития лишь утвердились и обрели популярность в тот момент, когда часть интеллигенции

особенно четко проявляется в цикле сказок, героями которых часто выступают эстеты, поклоняющиеся красоте, влюбленные в нее, — это и звездный мальчик, талкивающий от себя старую, утратившую красоту мать, и молодой король, наслаждающийся красотой картин, статуй, мечтающий о золотой мантии.

Подчеркнем, что в сказках Уайльд стремится быть нравоучительным, сравнивать красоту с добром, отводя ей должное место. Но, подчиняясь воспитательной функции сказки, преклонение перед красотой остается подлинно уайльдовским состоянием. Не случайно Уайльд не приемлет реализм как путь искусства, являющийся разрушающий красоту.

Сторонники «эстетического» движения считают типичными носителями «искусства» и «красоты» самих себя. Не случаен широко известный каламбур Уайльда. Прибыв в Америку, он отказывается заполнить таможенную декларацию: «Мне нечего в нее внести кроме своего гения» [51, 3]. За этим кокетничаньем писателя стоят и уверенность в себе, и, что гораздо важнее, вызов обществу, которое воспринимается как однородное, заурядное, серое, безликое. Но именно эти однородность, заурядность, серость, безликость и становятся той стеной, о которую разобьется «эстетическое» движение как в Англии, так и в других странах. Психологическую и нравственную атмосферу и внутри, и вне «эстетического» движения убедительно раскрывает литературовед А. Зверев: «В тесном переплетении декадентским манерничаньем жило неподдельное буржуазное искусство, а за ним скрывалось безошибочное ощущение заката эпохи, в которую буржуазность почитали нормой жизни, и неприятие скудоумных идеалов этой эпохи, и смелость вызова ее практицистским установлениям».

Крайности такого рода оказывались сближенными — порой до неразличимости. Не оттого ли глубокая внутренняя противоречивость, изначально присущая «эстетическому» движению, выразилась так драматически, исковеркав судьбы его самых талантливых последователей?» [51, 8]. Исковерканной оказалась и судьба Уайльда.

Эстетико-искусствоведческие идеи Уайльда изложены в ряде статей и теоретических работ. Три из них — «Упадок искусства лжи», «Истина масок», «Перо, карандаш и отравы», написанные в течение 1889 г., — представляют собой достаточно целостные

Своеобразие поэзии заключается в том, что она имеет своеобразие по-
нятия искусства. Суть эстетической философии,
идеи искусства, искусство объясняет взгляд на искусство как
на искусство, скорее как добром и злом. Художест-
венное искусство производится («хорошо» или «плохо»
или «искусно») является искусством выше его идейной
содержательности и идеологической ориентации. Поэтому
идеологичность и бессодержательность легко принимаются
художественным искусством в произведении «художест-
венного» с точки зрения исполнительского ремесла. Об
этом Фрейд различно и своеобразно пишет в предисло-
вии к «Сартру Дирини Грей»: «Нет книг нравст-
венных или безнравственных. Есть книги хорошо на-
писанные или плохо написанные» [51, 22]. Свое кредо
художественного искусства описывает следующим образом: «Для ху-
дожественного искусства жизнь человека — лишь одна
из тысяч других. Жизнь же искусства — в совер-
шенном, совершенном, совершенном средств» [51, 22].
Фрейд не устает повторять, что художник — не мо-
жет, не должен и не обязан думать.

Фрейд и творчество Фрейда — это своеобразная
идеологическая форма, но которая достаточно легко воз-
можна, потому что Фрейд, скорее вспомнить его
идею «Саломея», которую он в 1900 г. Понимая в ос-
новном творчество Фрейда, а именно Саломея,
представляет от себя отрубленную голову пророка
Иоанна Крестителя, писатель предает легенде болез-
ненно-фантастическую трактовку. Любовь представляется
искусством истинным, обращенным чувством. Са-
ломея же не различается, любовь и ненавня проро-
ка, истинная чувство восхищения и ужаса.

Фрейд и творчество Фрейда, литературно-художест-
венное искусство Фрейда 80—90-х гг. XIX в. подгото-
вило к творчеству Фрейда, и появление ху-
дожественного — интерпретировать его идеи.

В творчестве Фрейда представляет особый инте-
рес творчество и творчество Дэвида Герберта Лоуренса
(1875—1928) — известного английского писателя, эс-
тетика, литературоведа. В последние годы на Западе
особенно распространены его произведения Лоуренса, так
как они являются, есть, воспеваются о нем [92—99].
Фрейдом, Фрейдом Фрейда, противоречивых ситуаций
Фрейдом Фрейда, Фрейдом Фрейда усугублялся тяжелой
идеологической, но идеологической оразилась в эмоцио-
нальном искусстве Фрейда писателя. Родившись в
интеллигентной семье, Лоуренс рано осо-

знал противоречивый характер буржуазного общества, его враждебность полноценному, гармоничному развитию личности.

Анализируя позицию Лоуренса, литературоведы справедливо отмечают присущее ему сознательное противопоставление личности обществу, индивидуального — социальному. Но «сделав однозначный выбор в пользу первого (в частности, декларировав, что единственным достойным искусства объектом является личностный, глубоко интимный мир индивидуума, «частное бытие», в котором, по мысли Лоуренса, только и может раскрыться сокровенная многогранность человеческой натуры), писатель и сам оказался в плену индивидуалистического, по сути, миропонимания, пренебрежение к общественным аспектам существования персонажей опасно сузило общую картину мира, явленную в поздних его произведениях» [30, 11].

В течение своей творческой жизни Лоуренс значительное внимание уделял вопросам психологии творчества и уже в период между 1910—1920 гг. активно включился в анализ и оценку психоаналитических идей. Более того, Лоуренс неоднократно заявлял о своем приоритете в определении роли бессознательного в художественном творчестве. Он часто ссылался на написанное им эссе о творчестве У. Уитмена, в котором развиваются идеи «первичной сознательности». Понятие «первичной сознательности» Лоуренс трактовал чрезвычайно близко к фрейдовскому пониманию бессознательного и считал, что Джонс и Эдер, знакомые с его идеей, «подарили» ее Фрейду. Лоуренс писал: «Знаю, они стараются взять теорию первичной сознательности из этих эссе, чтоб подкрепить шаткую теорию бессознательного. Затем они выступают с ней как собственным открытием. Видите ли, я сообщил идею Эрнсту Джонсу и Эдеру. Но они не знали, что с ними делать. И никто не видел эссе об Уитмене, никто в мире» [92, 125]. Попытки Лоуренса представить себя чуть ли не открывателем в области исследования бессознательного, конечно, необоснованны. К моменту активного обсуждения Лоуренсом этой проблемы в статьях, в переписке с Б. Лоу, Г. Кемпбеллом и другими идеи Фрейда были достаточно широко известны в Англии и США, а влияние психоанализа, особенно после известной поездки в Америку Фрейда и Юнга, стало значительным не только в Европе. Ошибался Лоуренс и тогда, когда заявлял: «Я не фрейдист и никогда им

... Сас. Фрейда — эта интересная отрасль меди-

... теории Фрейда на творчество Лоуренса
... Западному вопросу уделяют
... потому, что Лоу-
... английской литерату-
... Фрейда в свое творче-
... концепцию
... секса и кра-
... как одну из
... теоре-

... процессу, согласно теории
... «видения», которые
... «сознательность». Но для то-
... стали символом творчества,
... «женщиной». Лоу-
... не только в
... Он подчер-
... я говорю о
... по двум
... в только какое-то
... во наибо-
... душу
... Лоуренс признает,
... он не может, он и не
... «Это что-
... страх и покор-
... эгоизм и притя-

... настолько сильны, что заставляют
... Их влияние, соглас-
... с той силой, которую на
... может ока-
... Так же мысль появилась у Лоуренса
... древних египтян и асси-

... подчиняют себе че-
... реализовать себя.
... что у человека, и особен-
... желание реализовать, как
... качества жизни». За эти-
... неизвестные си-
... невидимыми и невоспри-
... египтян, и ведут нас, за-
... если мы не покоряемся

этому смятению, тому, чем мы будем сбиты с ног, убиты» [92, 93].

Детализируя свои идеи, связанные с ролью «видения» в жизни художника, Лоуренс пытается воссоздать психологическое состояние человека, охватываемое «видением», в художественных образах. «Видения» как бы «создают» в произведениях писателя психологию чувств героя. Такой прием особенно четко проявляется в новелле «Рубеж». Название новеллы важно подчеркнуть границу между прошлым и настоящим, жизнью и смертью, чувствами и их иллюзиями. У героини новеллы Кэтрин в разгар первой мировой войны без вести пропадает муж — Алан Анстру. Для понимания произведения это чрезвычайно важная деталь: писатель вносит в действие атмосферу неопределенности, зыбкости состояния Кэтрин, для которой судьба пропавшего мужа не связана с осознанием факта его смерти. Второй, внешне благополучный брак вводит героиню в мир иллюзий чувства любви, счастья и гармонии. «Видение» — в данном случае «темная подвижная фигура» Алана — рождено сложным состоянием Кэтрин, потрясенной видом «багрово-пурпурного, точно окровавленного» собора: «Душа Кэтрин преисполнилась безотчетного первобытного страха перед таинственной демонической силой. Какой необычный собор — ровно языческий храм. Огромное каменное чудище, в жилах которого древняя бунтарская кровь, замерло, готовясь к наступлению на серых, в прах, людешек» [30, 200]. Громада собора подавляет героиню, рождая сознание зависимости от могучих, непонятных сил: «Смутная догадка забрезжила в сознании Кэтрин: за скорбным пеплом, за желто-зеленой ядовитой пеленой нашей цивилизации издревле следуют напоенные мертвой кровью чудища, дожидаясь своего часа, чтобы сокрушить нашу хрупкую чистую жизнь и тогда вновь закипит кровь у него в жилах, восстановится былая гордость и сила.

Даже с земли страшен кровавый великан, затмевающий бога, которому призван служить» [30, 200].

Душевное состояние Кэтрин, ее несокрушимая воля в силу следящего за цивилизацией «напоенного мертвой кровью чудища» способствует «оживлению мертвого». Образ пропавшего без вести мужа отныне, для нее кажется, даже зримо присутствует в жизни Кэтрин. Своего апогея «видение» достигает в сцене смерти первого мужа Кэтрин — Филиппа, страшящегося над

«Она с неохотой приподняла его
голову, обвила. И в это мгновение распахнулась
его рубашка. Голова не покрыта, лицо сурово.
Его руки обвила шею Кэтрин и ти-
хоу сказала. С открытой головой, в безмолвии Алан
встал, разъял руки Филиппа и сложил
руки на груди. У Филиппа вздернулась в пред-
дверии жила верхняя губа. Кэтрин почувствовала,
как обмякло в объёме тело у нее на руках» [30, 210].

Лоуренс ввел «Рубеж» как бы выступает носи-
телем «видений» авторских «видений». Считаю, что
женскому влиянию возникают «ви-
дения». Лоуренс на примере психологии женщины пы-
тается показать условность жизни и смерти, способ-
ность «возродить мертвого» (Алана) и «убить
его» (Филиппа).

В романе сумбурные, приправленные дозой мисти-
ки рассуждения Лоуренса определенную ясность
придают к роли сексуального начала как ком-
плекса «видений» и стимула творчества. В этой части
творчества писателя и основоположника психо-
анализа особенно очевидна.

Лоуренс обобщил Фрейда в некоторой половинча-
той постановке проблемы роли сексуального нача-
ла в творчестве. Обращаясь к
«Эдипу» Эдипа в творчестве. Обращаясь к
Лоуренс сказал: «Вы знаете, я думаю, «комплексы»
созданы моральными полуутверждениями фрейдистов:
«за деревьями не увидели леса». Ко-
гда вы сказали «комплекс матери», вы не сказали ни-
чего больше, чем если вы назвали истерию нервным
«расстройством» [92, 107]. Лоуренс был убежден в не-
возможности включения анализа сексуальных отноше-
ний в творчество в целом, процесса литератур-
ного творчества, а также сложнейших эстетических
категорий, например красоты. «Сейчас секс
считается одной вещью, как пламя и огонь,—
сказал Лоуренс.— Если вы любите живую красо-
ту, вы испытываете почтение к сексу. Если вы ненави-
дите секс, вы ненавидите прекрасное» [97, 50]. И про-
блема развивать эти идеи в другой работе, он уточ-
няет: «Конечно, вы можете любить старую, мертвую
красоту и ненавидеть секс. Но чтобы любить живую
красоту, вы должны испытывать почтение к сексу»
[97, 50].

Лоуренс считает, что, решая вопрос о соотношении
красоты и секса, важно определить понимание красо-

ты, так как каждому из нас свойственно стремление к восхищению ее внешней стороной, и мы хотели бы, чтобы все женщины были похожи на Лилиан Гибсон. Красота всех мужчин напоминала Рудольфо Валентино. Однако, по мнению писателя, дело не в прямом смысле и больших глазах. «Живую красоту», уверен Лоуренс, создает некий фантастический сплав секса и красоты, и порождением этого сплава является ощущение «смышленности», сопровождающая их интуиция.

Интуиция выступает у Лоуренса как бы высшим уровнем движения «первичной сознательности» к завершению творческого процесса. Бессознательно пытающийся постичь ускользающие видения творческий процесс в теории Лоуренса завершается неясным финалом — появлением «смышленности-интуиции», понятой им как некое сугубо физиологическое состояние, неотделимое от сексуального переживания, приправленного элементами неясного, но нелимого стремления художника к красоте. Завершив свои размышления о природе творчества, Лоуренс несет суровый приговор XX веку: «Великим несчастьем нашей цивилизации является патологическая ненависть к сексу. Что, например, может показать более отравленную ненависть к сексу, чем фрейдовский хоанализ, который носит с патологическим страхом красоту, «живой» красоты, и который вызывает афию нашей интуитивной способности и нашей интуитивной личности» [97, 50].

Мы подробно рассмотрели предложенный Лоуренсом путь истолкования отдельных идей Фрейда и попытки создать нечто свое в объяснении творческого процесса. Бесспорно, идеи Лоуренса можно оценить как некое эмоционально-физиологическое нагромождение и лишь посетовать по поводу многочисленных современных попыток популяризации его идей на паде, попыток «нового» прочтения якобы перспективной теории творчества, соединяющей в себе виде секс, красоту, интуицию. Но пример с Лоуренсом можно рассматривать и в другом ключе. Хотел ли того или нет основоположник психоанализа, но он вызвал в жизни многочисленные безответственные попытки манипулировать такими сложными понятиями, как интуиция, красота, вдохновение и т. д. Отбросив строгий научный подход, многие теоретики и практики творчества превратили исследование процесса художественного творчества в некое подобие детской игры

...из случайных комбинаций может
...идею, и несуразную картинку.
...идею, что сплошь и рядом по-
...идею Фрейда при-
...абсурдных картинок и алогичных

... в различных странах живительной почвой
...идей психоанализа был «социальный
... во Франции эту роль сыграл натура-
...позитивистского толка.

... в искусстве Франции во второй поло-
... натурализм опирался на традиции пози-
... философии О. Конта. Отмечая это, мы хо-
... характерный для французской
... интеллигенции интерес к философии,
... Французская культура не раз демонстри-
... связи между профессиональными фи-
... философами и художниками.
... традиция не только взаимно обогащала фи-
... искусство, но и служила благодатной поч-
... для распространения новых идей и их непосред-
... на художественные поиски.

... в роде традиция связи позитивизма и
... философии Конта и творчества Э. Золя
... активность взаимоотношения А. Бергсона
... Фрейда и А. Бретона.

... Конта предполагал признание существ-
... объективной реальности — материи, но отри-
... восприимчивость. Воспринимая внешнюю сторо-
... ни, по мысли Конта, никогда не постигаем
... вещи, ее глубинное содержание. Та-
... привела Конта к пониманию
... как средней линии между эмпиризмом и
... Одной из важных сторон контовской кон-
... является вывод о наличии трех стадий в интел-
... эволюции человечества — теологической,
... и позитивной, — определяющих разви-

... стадия — теологическая — соответствует
... историческому периоду, когда люди, не умея
... обожествляли его. На уровне метафи-
... человек пытается научно объяснить
... это умозрительно, становится рабом
... философских схем. И только на третьей

стадии — позитивной — люди открывают для себя значение конкретной вещи, которую надо изучать и людасть.

Провозгласив позитивизм своеобразной верши интеллектуальной эволюции человечества, Конт лютизирует конкретные вещи и пренебрегает всаами связи, зависимости, возникающими между . Он считает, что делающиеся на протяжении двукков попытки «получения всеобщего объяснения роды привели только к окончательному дискредит ванию этого предприятия» [24, 23]. Конт считает, чем основательнее мы будем изучать внешний тем менее «связным» он окажется. Своеобраз культ единичной вещи станет со временем одних основных теоретических положений «литература натурализма. Привлечет внимание сторонников рализма в литературе и тезис Конта о физиологском факторе в истории. Конт отождествляет «ос твенное явление» и «явление физиологическое», тая, что право на такое тождество дает «явл человеческое» со всем многообразием присущих веку свойств и качеств.

Фактически Конт теоретически обосновал то э мерное увлечение вопросами биологической приу человека, наследственными признаками, которое рактерно для многих представителей натурали

Позднее позитивизм Конта получит своеобраз поддержку в лице интуитивизма Бергсона с присут ему культом «жизненного порыва», творящего сво но и независимо, «без причин и необходимости».

Художники, увлекшиеся позитивизмом, состо как бы ядро натурализма, а бергсоновские идеи бу активно восприняты символистами, абстракционз ми, обусловят художественные искания школы «в го романа».

Натуралисты стремятся к бесстрастному, «об тивному» воспроизведению реальности, кропотлив «нанизыванию» фактов. При этом они начинают тивно разрабатывать случаи болезненного психиче го состояния личности, анормального поведе (братья Гонкуры «Жермини Ласерте», «Госпожа М везе»); тема «плохой» наследственности, сознатель акцент на анализе патологии личности будут ши представлены в серии романов Золя «Ругон-Ма ры».

Известный польский музыковед С. Яроцинск

было бы замечено «слишком рано» (имеются в ви-
ду последние десятилетия XIX в. и первые годы
XX в.), поэтому можно сказать, что слепо преданность
творческой мысли Зюльке тормозит творческую
волю писателя, в частности Золя: «И хотя много
время прошло с тех пор, когда Флобер признал, что ли-
тература должна опираться на более научную базу,
Зюльке в 1857 году будет продолжать повествование
о том же самом, размышляя из увлечения методо-
логическими проблемами» [57, 58]. Вряд ли Золя мог
быть творческим последователем прямого подчинения
художественной мысли искусству научной
мысли, тем более в условиях, когда эволюция Ч. Дарвина,
Л. Бюффона, П. Селена и др. вызвали огромный
интерес. Это видно у Золя, творчество которого
было связано с историческим идеями Фрейда, будет
связано с историческим идеями. В литературно-кри-
тической статье — «Самодельный роман», «Ро-
ман в театре», «Самодельный роман» — Золя
говорит о свободе искусства, свободе художника
и о свободе писателя. Он утверждает, что писатель
не должен быть связан. Само дело Золя видит в
том, чтобы писатель был свободен. Писатель резко осуж-
дал тех, кто считал существование вымышленных для
художественных целей. В статье «Самодельный роман» Золя отно-
сится к писателям, которые пытаются открыть
новые законы в литературе, считая, что большая
часть из них не имеет никакой практической внима-
тельности. Романы «Фантом-клер» и «Доктор
Морис» стали своеобразными практическими под-
черкиваниями творческой свободы писателя.

Важнейшие исторические события производят четкую
линию между интересом к творчеству Бальзака или
Л. М. Достоевского и особенно к психологии пре-
ступления в творчестве Золя. Тем М. Ф. Овсянников
говорит, что исторические события великих писателей к пре-
ступлению «считается не стремлением раскрыть бес-
человечность человеческого мира, родящего людей»
[59]. В творчестве Золя оценивается
его творчество, тем же стремлением раскрыть бес-
человечность человеческого мира, родящего преступный
мир. Золя, как историк, так правильно указал
на то, что Золя и писался. У Золя злое и отвра-
щенное часто выступает как самоцель, будучи выр-
ванным из истории. Это есть путь встал уже некото-
рыми романами, за что Гегель их критиковал. Он счи-

тал, что мошенники и преступники представляют ловно-юридический интерес» [38, 282].

Отношение Гегеля к натурализму в той его форме, которая конкретно касается создания образов «мошенников и преступников», вряд ли можно признать правильным. Искусственная изоляция художественного творчества, его отторжение от «неэстетичных» сторон жизни так же губительны, как и провозглашение самоценностью «злого и отвратительного». Именно за последнее и следует критиковать натурализм.

Позиция Золя была хорошо известна в Германии и ряд немецких писателей активно поддерживали натурализм. Теория наследственности, которой увлеклись немецкие натуралисты, прежде всего Й. Шляйермахер, А. Гольц, писавшие под псевдонимом Петера Гамма, достаточно легко соединялась с эстетикой Ницше с присущими ей антидемократическими, антигуманистическими тенденциями.

Фрейд и его сторонники много уделили внимания вопросам искусства, психологии художественного творчества. Психоанализ логично вплелся в общее кризисное состояние духовной жизни буржуазного Западной эпохи империализма. Империализм до предела обострил и обострил социально-экономические и классовые противоречия общества. В области художественного творчества остро и откровенно встала проблема социального детерминизма искусства, его идеологическая и классовая природа.

Нравственные ценности рождаются в процессе общественной практики, которая определяет и ценный объект, и оценивающий субъект. Художник, как и любой другой человек, взаимодействуя с людьми, изучая их психологию, познает и внешний мир, сосредотачивает свое внимание на наиболее существенных и важных его проявлениях. Своеобразным толчком к формированию нереалистических тенденций в искусстве стала первая мировая война. Позднее Г. Аполлинер, П. Пикассо, Дж. де Кирико, К. Карра и ряд других художников будут объяснять сложные трансформации своих художественных исканий «безумием 1914 г.» Анализируя морально-психологическое состояние художников-модернистов, необходимо отметить, что они, не присоединившись к прогрессивному движению, в то же время не приняли и агрессивные идеалистические идеи, а попытались как бы стать выходящими из классовых противоречий. Искусство рассматривалось

30-х гг. XX в. показало, что искусство, как и рет. фольклорно-этнографический материал, история вобитнообщинного строя, были нужны ему и вызвали повышенный интерес не только сами по себе, но и как грани человеческой активности, позволяющие глубже понять внутренний мир человека, но прежде всего как составные части культуры. На протяжении многих лет Фрейд готовился к созданию фундаментального труда, в основе которого должен был лежать анализ такого многоаспектного и сложного явления, как культура. И в свете подобной задачи искусство наравне с другими формами общественного сознания должно было сыграть роль «строительного материала».

Однако следует, на наш взгляд, учитывать, что между возникновением психоанализа и осмыслением феномена культуры лежит сложный период переосмысления учениками и сторонниками Фрейда ряда основополагающих идей его концепции. Один из первых ударов был нанесен ортодоксальному психоанализу Юнгом.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ГЛУБИННОЙ ПСИХОЛОГИИ»

КАК ЮНГ ИДЕЯ «УСТАЛОСТИ ОТ СОЗНАНИЯ»

Швейцарский психоаналитик К. Г. Юнг (1875—1961) долго и активно сотрудничал с Фрейдом, позднее на основе ряда положений классического психоанализа выдвинул собственную теорию «глубинной психологии».

Основополагающая идея ортодоксального психоанализа Фрейда — идея бессознательного психического — получает дальнейшее развитие в теории Юнга. Юнг стремился роль и значение теоретических достижений Фрейда в этой области поставить в ряд с другими, неоднократно подчеркивая, что понятие «бессознательное» был известен Г. В. Лейбницем, А. Канту и другим, что каждый из них давал свое понимание этого понятия. Поэтому, считает Юнг, он имеет право на свое собственное понимание бессознательного, которое, впрочем, «он никому не навязывает» [84, 69].

Как же Юнг — психолог, чьи взгляды сформировались в атмосфере фрейдовских исканий, на идеях ортодоксального психоанализа, представляет себе бессознательное?

Юнг пишет: «Фрейд видит умственные процессы как систему, в то время, как я говорю выражениями «мысли и связи» [84, 69]. По мысли Юнга, нет ничего абсолютно бессознательного, а «есть только сознание при определенных умственных характеристиках. Вы можете иметь очень разные идеи, которые лишь известны под одним углом зрения и не известны или другим».

Самостоятельное исключение, которое я делаю, есть «архетипическая» модель, являющаяся глубоко бессознательной» [84, 69]. Кажется бы, Юнг пытается определить роль и значение сознания и несколько меньше значение бессознательных процессов на пси-

хическую жизнь человека. Но это кажущиеся пики, своего рода способ формально отмежеваться всеопределяющей роли бессознательного, характерной для концепции Фрейда.

На наш взгляд, эпиграфом к юнговской теории бессознательного может служить данное им определение психологии как науки: «Психология — это наука о сознании, в самую первую очередь. Во вторую очередь, это наука о продуктах того, что мы называем бессознательной психикой. Мы не можем прямо следовать бессознательную психику, потому что сознательное есть лишь бессознательное и мы, следовательно, не имеем никакой связи с ним» [84]. Развивая эту мысль, Юнг пишет: «Мы можем иметь дело только с продуктами сознания, которые, по моему предположению, выросли на поле, называемом бессознательное, на поле «туманных представлений», которых Кант в своей «Антропологии» говорит, они составляют половину мира» [84, 6].

Итак, подобно Фрейду, Юнг не только признает факт существования бессознательного психического, но видит в нем прежде всего количественно важную сферу, своеобразную «половину мира» нашей психики.

Здесь уместно обратить внимание на связь теории Юнга с идеями Фрейда, а также на совпадение идей юнгианской и ницшеанской моделей психики. Фрейд, как известно, категорически отрицал знакомство с работами Ницше и тем самым как бы подкинул объективность идеи бессознательного психического, якобы складывавшейся у различных философов независимо друг от друга. Концептуальная близость идей Фрейда и Ницше служила косвенным аргументом в пользу всеобщности и объективности идеи бессознательного.

Что касается Юнга, то исследователи неоднократно подчеркивали его положительное отношение к идеям Ницше. Сошлемся хотя бы на мнение С. Ф. Ойва, который называет основателя школы «аналитической психологии» Юнга в числе «горячих почитателей Ницше [39, 92]. Это объясняет логику становления концепции бессознательного.

Анализируя идеи Юнга, следует, в частности, помнить о ницшеанском «Само», достаточно хорошо представленном в работе «Так говорил Заратустра».

Обращаясь к презирающим тело, которое

...как «великий разум, множество с
... война и мир, стадо и пастырь», За-
...: «Что воспринимает чувство, что по-
... — то не имеет в себе своего конца. Но чув-
... бы убедить тебя, что они суть ко-
...: так тщеславны они. Инструмент и
...: за ними лежит еще „Са-
...». Ницше считает, что «Само» активно
... (глаза «Само») и дух (уши «Са-
... „Само“ и ищет: оно спра-
... завоевывает, разрушает. Оно гос-
... над „Я!“» [36, 32].
... Ницше в различных модифика-
... XX в.— у Фрейда и Юнга господином
... бессознательное, у Бергсона и Б. Кро-
... Независимо от характера «силы»,
... роль «господина» над разумом, ко-
... построений приводит теоретиков в
... интеллектуальных идей.

... не скупится на характеристики «Само».
... «сугубый повелитель», и «неизвест-
...», и «внушитель понятий для „Я“», и его
... Среди всех восторженных характеристик
... Ницше особенно настаивает на его творчес-
... силе. «Оно,— пишет Ницше,— не
... больше того, к чему оно больше всего
... вне самого себя. Этого оно хочет
... в этом вся его страсть» [36, 33].

... к концепции Ницше показывает, что
... Юнга не носят подлинно авторского ха-
... на предшествующий опыт ис-
... бессознательного (что характерно для
... для констатацию его всеопределяющей роли
... для Ницше).

... не вышел слепо ни за Ницше, ни за Фрей-
... их, а предлагает значительно бо-
... структурное, так и теоретическое по-
... Он считает, что начало формиро-
... психического должно идти от тезиса,
... вначале появляется бессозна-
... — лишь результат «бессознатель-
... Ницше). Ни один человек, согласно Юнгу, не
... 1/5 или 1/3 или 1/2 его жизни про-
... бессознательно, но каждый человек знает, что
... бессознательно его детство. Поэтому Юнг

не согласен с Фрейдом, что «бессознательное в первом роде произошло от сознания». Все было наоборот: бессознательное предопределило сознание.

Юнг считает, что к характеристике психики в последние годы неприменимо понятие «Я». Он пишет: «Знаю множество детей одиннадцати, двенадцати и тринадцати лет или даже старше, вдруг осознавшие „Я есть“» [84, 6]. Кроме отмеченных возрастов Фрейду, Юнг подчеркивает динамичность «умственных процессов» и тем самым опровергает утверждения Фрейда о статичности психики.

Мы сознательно акцентируем внимание на тех положениях теории бессознательного Юнга, которые достаточно убедительно показывают, что имеет место элемент полемики ученика с учителем, по сути «работает» на Фрейда, так как, правда в несколько ином контексте, он продолжает утверждать значение бессознательного. Юнг даже позволяет себе ироническое определение нашего отношения к современной психике, заявив, что «мы устаем от сознания».

Как известно, расхождение Фрейда с его ближайшими учениками произошло по ряду пунктов по аналитической теории. Поэтому наиболее важным представляется определение основного момента полемики, так как все последующее — производное от него. Ученики Фрейда со временем отказались прежде всего от абсолютизации бессознательных психических процессов. И как следствие акцент при анализе личности был сделан на «эгоистическое „Я“». По этому пути, с сожалением отмечал Фрейд, отодвинулось исследование «глубинных процессов» психики и вошел на задний план.

Критикуя, например, Адлера, создателя психоанализа возмущенно заявлял, что он «целиком упускает из виду ограниченность „Я“», и его ошибка заключается в том, что он «считается только с инстинктами, которые приемлемы для „Я“ и переживаются им» [57, 17]. А. Адлер, Ш. Ференци, В. Ротшлинд отошли от фрейдовского понимания бессознательного как основы психоанализа, пытаясь перенести анализ личности на внешние мотивы, а не абсолютизировать «предвечное» существование определенных свойств человека.

В работе «Основные психологические теории психоанализа» Фрейд решительно осудил эту тенденцию, считая, что с ее победой может закончиться

только внутреннего». Однако идеи
а не отодвинули, чего боялся
«глубинных процессов». Создав
принципиально отлич-
положений от теории Фрей-
оказался в лагере Фрейда. Не-
оба теоретика сделали все
идеи утверждения собственно идеи бессоз-
Только в таком аспекте
мысль о близости фрейдовской и юн-
бессознательного. На определен-
теорией бессознательного Фрейда
в ряд советских исследователей

от утверждения Фрейда о том, что
чувства, эмоции, впечатления, пол-
бессознательным, Юнг раз-
«коллективного бессознательного», в
поиски фундамента, опреде-
черты людей, в том числе и
Теория «коллективного
» являлась попыткой «расширитель-
Фрейда, изучавшего бессознате-

идея «коллективного бес-
к числу «странных идей»,
которых раскрывается не сразу.
достигнет все ее содержание, он уви-
«коллективного бессознательного» «зна-
Юнг не отрицает фрейдовской
бессознательного. Теория «кол-
бессознательного» начинает формирова-
вопрос, что является фундаментом
бессознательного», более или менее естест-
по словам Юнга, «сомне-
бессознательного» [87, 52]. Отвечая на этот
к выводу, что «личное бессоз-
в более глубоком слое, который
опыта и достижений, а яв-
[87, 52]. Именно этот «глубокий
«коллективным бессознатель-

«коллективном бессознатель-
разграничение слоев бессоз-
утвердить так называемую «вне-
бессознательного». Каждому

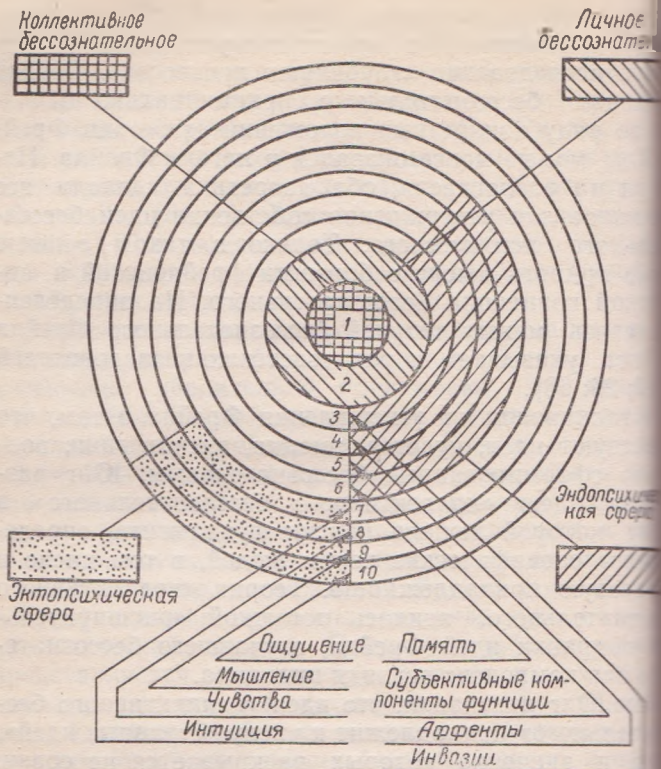


Рис. 1

из нас, считает Юнг, присуща «надличностная по природе основа — коллективное бессознательное» [52].

Для того чтобы иметь более цельное представление о юнговской теории бессознательного, обратимся к схеме психики [84, 49], разработанной им и представляющей новый, дополненный и углубленный вариант трехслойной структуры психики Фреда (рис. 1).

Юнг анализирует «эктопсихическую» и «эндопсихическую» сферы как внешнюю и внутреннюю сферы сознания. Таким образом, формально психика делится по принципу количественной гармонии «универсальных элементов»: два элемента несут смысл сознательных процессов, два других — бессознательных.

Психика выступает как единство четырех универсальных элементов:

1	2	3	4
внутреннее	личное	коллективное	
бессознательное	бессознательное	бессознательное	

Несмотря на то, что в модели психики «коллективного бессознательного» представлено Юнгом как цельный объект, при его теоретической «анатомии» он делится различными по глубине уровнями, якобы существующими в этой сфере психики.

Коллективное бессознательное	
2. Средний уровень	3. Глубинный уровень
национальное или расовое	общечеловеческое

Интересно, что еще в период активного сотрудничества с Фрейдом, на начальном этапе формирования теории Юнг пытался привнести в теорию «коллективного бессознательного» идею общности бессознательного на расовом признаку и как производное — идею общности межрасовой общности. Для понимания этого явления необходимо коснуться и так называемой теории «негрокомплекса», сложившейся у Юнга в 1909—1910 гг. во время поездки в Америку, которую он предпринял в марте 1910 г. на Нью-Йоркском психоаналитическом конгрессе, но официально опубликованной только в 1927 г.

В письме к Юнгу 3 декабря 1910 г. Фрейд, вспоминая опубликованные книги «Человек, уставший от цивилизации» и «Американиаду», замечает по поводу появившейся «Эго страшно правдиво. Вы должны почитать Юнга. В нем есть все, кроме открытого Вами негрокомплексом. Это ощущение, я думаю, искажает картину»

Юнг объяснял, что теория негрокомплекса способна объяснить наличие особых психологических черт негроидов. Необходимость жить совместно с негроидами, по Юнгу, к «энергичным сексуальным инстинктам». Это же совместное существование может приводить к «неприятным эффектам», создавать трудности, при которых оказывается трудно «подчиниться инстинктам белой расы». Поэтому необходимы различные защитные меры, которые и нашли свое отражение в особенностях американской культуры

Важная связь «коллективного бессознательно-

го» с расовыми признаками, Юнг приходит к выводу о существовании высшего и низшего типа людей и поощрению расистских программ в целом.

В созданной Юнгом своеобразной иерархии уровней «коллективного бессознательного» наиболее глубоким уровнем бессознательного есть уровень, на котором исчезают индивидуальные признаки психики человека, а «его ум расширяется и соединяется с умом человечества — не осознанное мышление, а бессознательное мышление человечества, где мы являемся сами собой» [84, 7].

Интересно объяснение Юнгом идеи общечеловеческого уровня «коллективного бессознательного»: «...поскольку тело имеет свое анатомическое соответствие — 2 глаза, 2 уха, одно сердце и т. д., с легкими индивидуальными отличиями, так и ум имеет свое основное соответствие» [84, 7]. На этом уровне, как объясняет Юнг, «мы все едины».

Для подтверждения этого тезиса Юнг прибегает к анализу мышления первобытных народов. Он достаточно подробно, со ссылками на исследования Л. Леви-Брюля, рассматривает «отсутствие определенности между индивидуумами этого (первобытного. — Авт.) единства». Анализируя первобытное мышление, мы попадаем в область «участия мистического». Этот термин Юнг тоже заимствует у Леви-Брюля, тем самым еще раз подтверждая идентичность своего и левибрюлевского понимания специфики мышления первобытного человека.

Юнг утверждает, что проявление различных аспектов содержания «коллективного бессознательного» не зависит от наших желаний или намерений: «Они фактически ведут себя так, как если бы они не существовали в вас — вы видите их в ваших соседях и не в себе» [84, 50]. Однако могут наступать периоды такой активности «коллективного бессознательного», когда оно «становится действительно созвездием в большинстве социальных групп, результатом чего может являться общенародная мания, умственная эпидемия, которая может привести к революции или к войне» [84, 50]. В таком случае эти движения становятся непреодолимыми: активизировавшееся «коллективное бессознательное» начинает преобладать над вами с такой силой, что уже «вы не только в движении — вы являетесь им» [84, 50].

Придавая большую, по сути мистическую, роль

...бессознательному», способному «растворить» индивидуальность, Юнг приходит к «лирическому» и одновременно откровенно пессимистическому выводу: «Вы только пятнышко плавающего сознания в море жизни, в котором не являетесь участником» [84, 50].

Так, в основе теории бессознательного Юнга лежит идея двухслойности («личный» и «коллективный» слои бессознательного). «Коллективное бессознательное» — наиболее влиятельная, объемная, врожденная сфера психики, подчиняющая себе сознание. В отличие от того, что бессознательному принадлежит весьма малая роль в жизни человека, Юнг близок к Фрейдю. По отношению к своему учителю, он прибегает к достаточно характерному сравнению: «Сознание подобно земной коре для кожи над громадной бессознательной массой неизвестных размеров» [84, 7]. Есть у Юнга и другой, но близкий к этому образ: сознание — это покрывающая человеческое лицо.

Несмотря на то, что Юнг отводит сознанию второстепенную роль, он признает наличие в нем сложных функций и способность к выполнению определенных функций. Если в теории Фрейда сознание находится в полной зависимости от бессознательного, то Юнг признает способность сознания уклоняться от контроля бессознательного. Определенную свободу, самостоятельность имеют и функции сознания, создающие, по словам Юнга, свой собственный мир. В отличие от Фрейда, отождествляющего понятия «Я» и «сознание», Юнг считает их не тождественными. Для него «Я» — лишь часть сознания, которая «„плавает“ в море текучих мыслей». Поэтому юнговская теория требует строгого разграничения понятий «бессознательное», «сознание» и «Я».

Понятие разграничения понятий «сознание» и «Я» у Юнга усложняется введением своеобразного символического символа психической целостности — «самости». Это — источник поиска самого себя, но и одновременно цель поиска. Если признать «самость» реальностью, то оказывается, что человек не знает «Я»; если же достигается знание «Я», то оказывается, что человек не знает «самости». Подобная парадоксальность «самости» — свидетельство иллюзорности попыток достижения целостности, внутренней гармонии личности.

Так и многие понятия Юнга, «самость» принадле-

жит к числу сложно интерпретируемых. Эта сложность объясняется и нечеткостью границ между «самостью» и «самостью», и сложностью структуры психики, предложенной Юнгом. Поэтому среди существующих интерпретаций «самости» можно встретить отождествление этого понятия с «идеалом», «гармонией», «нравственно-психологической умиротворенностью». «самость» рассматривают как «организующий центр сознательного», противопоставляя ей «Я» в качестве «организующего центра сознания».

Некоторые исследователи связывают «самость» с индивидуально-личностным миром человека. Так, В. М. Лейбин считает, что «самость» — «целая, интегрированная личность во всей полноте ее индивидуально-возрастных свойств, морально-этических качеств, эстетических вкусов, тот уникальный центр вокруг которого структурируются все индивидуально-личностные свойства человека» [27, 247]. Такое понимание «самости» вызывает целый ряд возражений, хотя и кажется привлекательной возможностью отбросить все накопившиеся, чаще всего приблизительные, «схватывания» мыслей Юнга на четком основании этого сложного понятия.

Что не удовлетворяет в данном определении. Прежде всего отсутствие качественной оценки «личностного центра», структурирующего личные свойства человека. Ведь вкус может быть извращенным, поступки — аморальными, внутренний мир — демоничным и т. д. Юнг в противовес понятию «самость» вводит, как мы покажем далее, понятие «тень» совокупности сугубо отрицательных черт человека. Именно так, и здесь вряд ли можно что-либо возразить, объясняет юнгианскую «тень» и В. М. Лейбин: «„Тень“, — пишет он, — это негативная сторона человека, все низменное, животное, примитивное, спящее и дремлющее в глубинах человеческого сознания и скрывающееся за масками благопристойности» [27, 247].

Ясно, что наличие понятия «тень» предполагает «самость» как понятие, очевидно, фиксирующее жизненное начало человека. Кроме того, В. М. Лейбин отмечает, что Юнг термин «самость» считает «тотальным» понятием, как бы суммирующим сознательный и бессознательный аспекты. «Я», для раскрытия специфики которого и нужна Юнгу «самость», реконструируется вне этих уровней психики.

Сутью, что отмеченная Юнгом «тотальность» «самости» ставит под сомнение возможность интерпретации только через связь со сферой бессознательного. Нам представляется, что сам Юнг, неоднократно обращаясь к анализу «самости», пытаясь раскрыть ее сущность (а Юнг делал это и при анализе предетиллов, при экскурсах в историю алхимической символики, при сравнительной характеристике религии и психологии, при дешифровке символов Энеиды, в личной переписке и т. д.), исчерпывающего результата не получил. Неопределенность «самости» характерна, на наш взгляд, для сферы данного понятия. Поэтому оправдана и множественность интерпретаций, в большинстве из которых фиксируются определенные проявления «самости». Наиболее полная реконструкция этого и ряда других сложных понятий «аналитической психологии» может быть сделана лишь в результате полного освоения этого объема теории бессознательного, с учетом эвристических, мифолого-символических, типологических, алхимических аспектов, которые от работы и работе «наслаивал» Юнг, пытаясь придать своей концепции личностный, «юнгианский» характер. В отношении, тот объем работы, который пока известен в советской литературе по анализу воззрений Юнга, дает лишь отрывочные, хотя в ряде случаев достаточно глубокие, представления о теории бессознательного буржуазного психолога.

В отличие от Фрейда, Юнг стремится уделять особое внимание анализу сознания. Очевидно, именно в неравноценности теоретического освещения сферы психики, характерной для классического психоанализа, достаточно часто посещает Юнга. Однако в конечном итоге фрейдовская традиция побеждает анализ бессознательного у Юнга представлен более равноценнее. Хотя, еще раз подчеркнем, Юнг стремится теоретически «не ущемить» сознание, ему принадлежат «эктопсихическая» и «эндопсихическая» сферы, в определенной мере связанные между собой. Юнг рассматривает «Я» через единство ощущения, мышления, чувства, интуиции, принадлежащих, как мы видели на схеме психики, эктопсихической сфере. Схематически Юнг воспроизводит это единство следующим образом (рис. 2).

Сознание (Т), ощущения (S), интуиция (I) и мышление (F), согласно Юнгу, определяют тип челове-

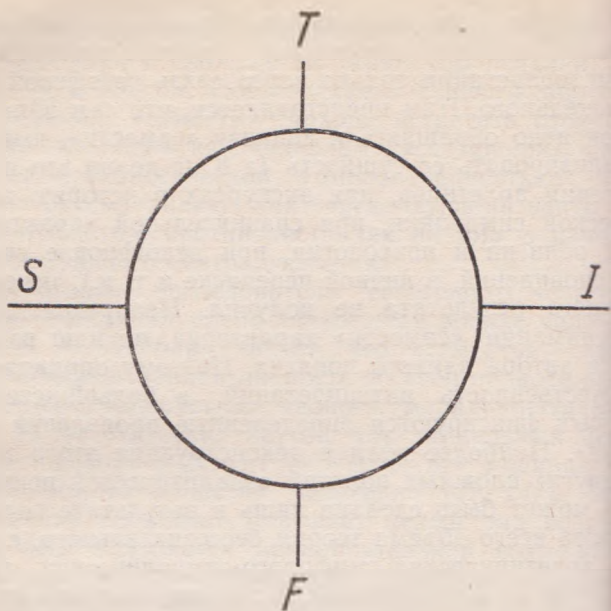


Рис. 2

ка (мыслительный, интуитивный и т. д.) [84]. Понимая, что такое деление влечет за собой обилие в метафизическом подходе к анализу способностей человека, Юнг пытается успокоить своих слушателей: «Не надо думать, что я раскладываю людей по коробочкам или что я говорю: „Он — интуитивный, Он — представитель мыслительного типа“» [19]. Однако, несмотря на эти заверения, Юнг все же «раскладывает» людей, стремясь создать систему типов. Ту или иную способность он принимает за основную, видя в этом своего рода критерий (терминологии «критический принцип») оценки собранного эмпирического материала.

Сознание на уровне эктопсихической сферы представляется ему четырьмя функциями — явление структурально простое. Задача функций — «помочь сознанию ориентироваться в наших отношениях с окружающей средой» [84, 21]. Вследствие простоты задач, стоящих перед сознанием на уровне эктопсихической сферы «Я» не в состоянии полностью продемонстрировать сложность своего внутреннего содержания, что и признает Юнг. Поэтому важную роль играет «Я» на уровне

эктопсихической сферы (пассивные, субъективные компоненты функций, аффекты и инстинкты). Через взаимодействие эктопсихической и эндопсихической сфер сознания «Б» включает законченность, как подчеркивает Юнг, бессознательное содержание. Юнг предлагает свою схему строения «Б» (рис. 3).

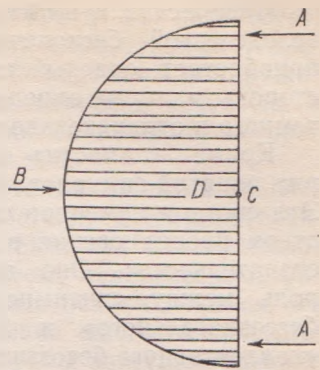


Рис. 3

Эта схема интерпретируется Юнгом следующим образом: «А—А» — это предельное сознание, «Д» (эндопсихическая часть сознания) представляет собой область взаимодействия с функциями эктопсихической сферы — «В». Область «С» Юнг называет «темным Я», где в «Я» появляется «что-то темное, что мы не видим, но что мы ощущаем в себе» [84, 22]. Юнг пишет: «Мы знаем „Я“ только в „Д“, но мы не знаем его в „С“» [84, 22]. Поэтому не только бессознательное, но и «Я» способно поражать, удивлять, давать сознанию загадки. Сознание находится в состоянии постоянного открытия в «Я» все новых и новых сторон и качеств. По крайней мере, считает Юнг, «мы ежегодно что-то новое, доселе неизвестное, мы открываем в себе самом».

«Темное Я» («С») связано с бессознательным, хотя принадлежит сфере «Я» и привносит в сферу сознания «содержание темного», отрицательного в мире сознания. Поэтому, когда Юнг назвал фрейдовскую концепцию «алхимическим трюком», он четко разграничил тем самым, с одной стороны, возможность трансформации бессознательного, с другой — невозможность качественного преобразования плохого в хорошее. Словенное бессознательное остается в нашем сознании теми же чертами и свойствами (осознавание не превратившееся в свою противоположность).

Юнг высоко оценивает значение сферы «С» для сознания, подчеркивает ее неисчерпаемость, обусловленную неизменностью того темного, что «развиваясь» мы снова и снова открываем в себе. Это темное Я в контекст юнговской формулы «Мы

Прекрасная и оптимистическая сама по себе идея человеческой бесконечности в интерпретации Юнга приобретает опасный смысл. Бесконечны «в нас» стороны, которые определены как «мир тени», как мир темного и отрицательного.

Кроме «самости» и «тени», Юнг вводит еще ряд понятий-символов: «персона», «анима», «анимус». Эта система символов служит вспомогательным средством проникновения в глубины «коллективного бессознательного». Она выполняет как бы связующую роль между «интимно-личной» функцией «личного бессознательного» и более широким содержанием «коллективного бессознательного».

Особое внимание Юнг обращает на символ «персона», который возникает в процессе взаимоотношений индивида с социальной средой. «Персона» часто отождествляется с понятием «маска». Образ «персона-маски» должен подчеркнуть, что подлинного лица индивида мы так никогда и не увидим — оно все прочно защищено.

Как уже отмечалось, сам Юнг видел свою задачу не только в усложнении структуры сознания, символизации бессознательного, но и в придании динамического характера психическим процессам.

2. АРХЕТИПЫ КАК СОДЕРЖАНИЕ «КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО»

«Личное бессознательное» и «коллективное бессознательное» у Юнга различны по содержанию. «Содержание персонального бессознательного» делит личную и интимную стороны психической жизни. Это в основном, так называемые „чувственные окрашенные комплексы“. С другой стороны, содержание коллективного бессознательного это так называемые „архетипы“» [87, 53].

Следует отметить, что юнговские архетипы неоднозначно интерпретируются в советской литературе. Это связано прежде всего со сложностью и объемной надуманностью самой структуры, так же как и понятия «самость», четко и последовательно не раскрытой самим ее создателем. Юнг вплоть до последних работ обращался к понятию архетип, уточняя и дополняя его. Это понятие анализируется, по мнению всех специалистов, независимо от того, что

аспект взглядов Юнга их интересует. Юнг рассматривает «архетип» как своеобразный теоретический стержень той или иной проблемы обнаруживаемой при анализе личности, вопросов искусства и культуры, объяснения символики сновидений, историко-культурных процессов и т. д.

Содержательная интерпретация понятия «архетип» дана в ряде работ советских исследователей. В. М. Лейбин определяет архетип как «нечто всеобщее и перманентно присущее всему человеческому роду» [26, 109]. Это — «глубинные осадки психики человека, накапливаемые в течение многотысячелетнего опыта приспособления и борьбы за существование не только отдельного индивида, но и всего человеческого рода» [26, 109]. В исследованиях последних лет В. М. Лейбин детализирует понимание архетипа: «Он исходит из того, что бессознательное как бы «вырабатывает» определенные формы или идеи, но имеет схематический характер и составляющие основные представления человека, в том числе и о самом себе. Эти формы рассматриваются им как некое внутреннее содержание, а представляющие собой формальные элементы психики, которым Юнг дает название „архетипы“» [27, 246]. В позиции В. М. Лейбина следует подчеркнуть связь архетипа не вообще с бессознательным, а с «коллективным бессознательным».

С. С. Аверинцев отождествляет архетипы с «формальными образцами поведения», видит в них «символические схемы», на основе которых оформляются конкретные образы. Именно этими наполненными символическим содержанием образами и оперирует человек в реальной жизни [5, 127].

М. А. Полова считает, что архетипы — это априорные организаторы человеческого опыта, «это то, что есть везде, всегда и все» [44, 170]. Эта мысль М. А. Половой практически совпадает с высказанной ранее идеей М. Г. Ярошевского, определяющего архетипы как «априорные организаторы человеческого опыта, невидимый ультрафиолетовый конец человеческого спектра» [69, 371].

Важно представляется важным отметить мысль М. Г. Ярошевского о том, что «подобно инстинктам животного у человека, согласно Юнгу, врожденными являются архетипы, представляющие индивидуальное, а коллективное бессознатель-

ное» [69, 371]. Здесь обретает новое звучание, казавшееся бы, второстепенная для юнговской теории бессознательного идея «негрокомплекса». На наш взгляд, архетип фиксируется не столько многотысячелетний опыт человеческого рода, сколько конкретная раса. Отметим также, что Юнг больше интересуется архетипом как некая врожденная структура, а не форма накопления и сохранения приобретенного опыта.

Раскрывая природу архетипа, М. А. Попова выделяет два важных момента: 1) способность архетипа принимать как персонифицированную, так и безличную форму зрительных образов, математических знаков, геометрических фигур и т. д.; 2) роль архетипа в психическом балансе личности. Она считает архетип языком «коллективного бессознательного», «поскольку главным условием психического здоровья по мнению Юнга, является гармоническое взаимодействие сознания и бессознательного, именно от способности человека улавливать и понимать их символику зависит его душевное равновесие и ценность» [44, 171].

Следует отметить, что между идеей архетипа как априорного организатора человеческого опыта и попыткой навязать ему утилитарно-прикладную функцию своеобразного «целителя» психики существует определенное противоречие. Наделяя архетип функцией «предрекания» будущего, Юнг в то же время видит в сознании силу, мешающую ему.

Значительное внимание исследованию архетипов уделяют В. Л. Какабадзе и А. М. Руткевич, справедливо связывая архетип с юнгианской идеей коллективного бессознательного: «Архетипы — это корреляты инстинктов, вместе с которыми они образуют бессознательное. Это как бы две стороны одной медали. Через архетип инстинкт воспринимает самого себя» [46, 128]. Важным аспектом анализа архетипа, предложенного В. Л. Какабадзе, есть то, что он четко различивает «архетип в себе» и «архетипное представление». «Архетип в себе» — потенциальное существование структуры психики, «архетипное представление» — «проявленное в сознании содержание и потенциального образования в виде образа или процесса» [17, 103]. Это разграничение (на него обращают внимание) дает более полное представление о природе архетипа.

Уже отмечалось, что Юнг неоднократно пытался

архетип, дополняя его все новыми и новыми архетипами. В работе «Психологические типы» он определяет: «Архетип есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не существуют сознательные понятия, или таковые по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны» [87, 91]. В этом определении Юнга важно стремление подчеркнуть именно бессознательную природу архетипа, так как наличие «сознательных понятий» мешает функционировать архетипу.

Юнг признает, что термин «архетип» он позаимствовал у Августина и сам толковал его как «объяснительную парافразу Платона» [87, 53]. «В наших работах это указание приемлемо и полезно,— замечал Юнг.— ибо оно говорит нам, что коллективное бессознательное, с которым мы имеем дело, очень древнее, скорее даже первобытные типы, так сказать, издавна запечатленные в уме» [87, 53]. В этом определении к отмеченным выше чертам архетипа присоединяется понимание его как образа, уходящего своими корнями в первобытные типы, издавлек запечатленного в уме. Юнг признает также наличие связи идеи «коллективного бессознательного» с идеей «коллективных представлений», введенной Дюркгеймом и Леви-Брюлем. Анализируя концепцию французского этнолога, он пишет: «Идея «коллективные представления», которую Леви-Брюль использует, чтобы указать на символические факторы примитивного взгляда на мир, может быть вполне точно применима к содержанию бессознательного, так как в действительности мы имеем дело, по существу своему и тем же» [87, 53]. Но если «коллективные представления» Леви-Брюля включали элементы символической сигнализации личности, то в теории «коллективного бессознательного», в архетипах Юнга преобладает биологический подход к человеку. В дальнейшем на архетипы будет возложена функция «предостережения», «предрекания» будущего, которая придаст им, в без того надуманной структуре религиозно-мистического характера.

Вопрос Юнгом возникал вопрос и о характере различных архетипов. Убедительного ответа на него Юнг так и не дал. Однако возможность определенной символической функции архетипа в какие-либо «сознательные процессы» полностью им не отрицается. «С точки зрения истории, которыми обладали первобытные племе-

на,— замечает Юнг,— архетипы определенным образом изменялись. Мы можем быть уверены, что архетипы не входят более в бессознательное, а изменены в сознательные формулы, которым обучают в соответствии с традицией, обычно в форме эзотерического учения» [87, 53].

Согласно концепции Юнга, архетипы «входят» в сознание не непосредственно, а в форме «коллективных образов» и символов. Отметим, что идея архетипов дала Юнгу возможность выйти на две важные теоретические проблемы — типологию и теорию символов, имеющих большой теоретический потенциал.

Число архетипальных образов огромно: мудрец, старец, правитель, мать, отец и др. Архетипами Юнг считает Христа, Моисея, Будду, Вотана (древнегерманского бога войны). Именно архетипальные образы составляют основу мифологии, религии, искусства, служат основанием сновидений, в более абстрактных формах фиксируются в политике, социологии, философии.

Художественный анализ природы «коллективного бессознательного», архетипов, а также символов человеческих персонажей осуществлен в творчестве Г. Гессе. Проведение аналогии между аналитической психологией Юнга и литературными произведениями Гессе правомочно по ряду причин и прежде всего потому, что сам писатель признавал свою принадлежность идеям Юнга и психоаналитической методике лечения, даже был пациентом Юнга и его ученика И.-Б. Ланге.

С. С. Аверинцевым, А. Г. Березиной, Л. А. Березиной и другими дан серьезный литературно-психологический анализ сложного мировоззрения Гессе, его творческих поисков гармонии в рамках специфического модернизма. Как отмечает Л. А. Березина, Гессе «модернизм есть принципиально антипросветительская эстетическая позиция, основанная на утверждении иррационального, стихийного начала в творчестве» [6, 170]. Важнейшую идею «священного безумия» Гессе можно считать зательным атрибутом творчества.

Ницшеанская тема переплетается у Гессе с аналитической, преимущественно в ее интерпретации. Бытие сознания Гессе анализирует как внутреннюю драму. Аналитический характер.

Р. Г. Каралашвили предпринята

попытка проследить трансформацию идей в образную структуру произведений. В статье «Функции персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Германа Гессе» им проводится тщательная оценка роли аналитической работы Юнга или «юнгианской модели психеи» в творческой основе «поэтологических построений». Р. Г. Каралашвили солидарен с Гессе, узревшим в «Фигуре» психологии человека «значительные конструктивные возможности».

Безспорно, отдать должное знаниям автором области психоанализа, юнгианских концепций, а также своеобразию трактовки творчества Гессе. Однако, применен и избранный Р. Г. Каралашвили метод литературоведческого анализа его творчества — прямое сопоставление юнговской структуры идей архетипов, интроверсии и экстраверсии бессознательного («маска», «анима», «тень») с различными аспектами «собственного» писателя. Р. Г. Каралашвили не видит соотношения персонажей произведения с фигурами бессознательного имел место и прежде. Однако речь, как правило, идет о романе «Степной волк», где Герман Гессе соотносится с «анимой», а в Волке усмотрели юнговский образ «тени» [19, 533]. Р. Г. Каралашвили считает, что произведения Гессе рассматривать как целостное, подчиненное закономерности явление. По мысли исследователя, произведения Гессе начинаются с «встречи» автора в его психографической схеме с «вещью» во внешний мир» [19, 533]. Каралашвили соотносится с идеей «несостоятельности» конфликта между «отчаянием» и «маскирующимся» в неизвестный мир. Каралашвили считает, что «надлежит воспринять» Гессе как автономную личность и ставить перед ним вопросы. Таким образом, пишет Каралашвили, персонажи в повестях и романах Гессе являются не отдельными и независимыми, не суверенными литературными персонажами, репрезентирующими различные стороны души автора. И находятся эти персонажи, коль скоро «действие» в романах Гессе происходит не в реальной действительности, а в воображаемом душевном простран-

стве, в тех же отношениях, что и фигуры бессознательного [19, 532].

Общетеоретическая позиция Р. Г. Каралашвили на наш взгляд, во многом является спорной. Его тодика подачи материала дает основания полагать, что не только Гессе, но и исследователь его творчества видят в психоанализе «важный инструмент в познании таинственной жизни глубин человеческого существа», что им обоим импонируют положения аналитической психологии о том, что «весь человек вырастает из самого себя благодаря своей внутренней духовно-физической структуре», что «предложенный психоанализом техника стимулировала внутреннюю активность индивида, толкала его вперед и приучала не довольствоваться достигнутым на пути самоусовершенствования» [19, 530] и т. д.

Р. Г. Каралашвили, правда, отмечает, что Гессе оставив в стороне «отдельные явно антигуманистические тенденции» аналитической психологии, «связав теорию индивидуации (ступенчатое приближение содержания и функциям психической целостности и применение воздействия ее сознательных и бессознательных содержаний на сознательное Я) со своей мечтой о совершенном человеке и гармоничной личности трансформировал ее таким образом в сферу жизни утверждающего гуманизма» [19, 532]. Однако вопреки тому, что собой представляют эти «антигуманистические тенденции», так и остался не выясненным. И в один момент Р. Г. Каралашвили признает, что «психоанализ в западной литературе подвергался самой различной, в том числе и откровенно иррационалистической экспликации» [19, 535], однако ни словом не упоминает о близости психоанализа к иррационалистическим направлениям современной философии.

Мы убеждены в том, что специфика целого ряда основополагающих идей психоанализа и юнгианства не допускает при рассмотрении влияния психоанализа на то или иное художественное явление в целом и на творчество отдельного художника теоретическую аморфности.

2. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ АРХЕТИПА

В курсе лекций, прочитанных в сентябре-октябре 1909 г. в Лондоне на базе Института медицинской психологии (Тавистокская клиника), Юнг назовет этот отпечаток, определенным «группированием мифологического характера, содержащим как по форме, так и по содержанию мифологические мотивы» [1, 27]. Мысль о мифологических мотивах как специфической форме выражения архетипа подчеркивается Юнгом неоднократно. В работах разных лет можно встретить утверждение, что мифы, легенды — наиболее хорошо известное выражение архетипа. Юнг заинтересовался довольно широким кругом проблем, возникающих при исследовании мифа. Выявление мифологических мотивов архетипа — лишь одно из направлений его научных поисков и интересов. По Юнгу, мифологическое мышление — одна из наиболее примитивных форм сознания. Человек, принадлежащий к обществу, живя интересами общества, не в состоянии сформировать собственный душевный мир. Его понимание процессов окружающей действительности имеет фантастический характер, субъективно искажает подлинное содержание самого предмета. Понимание природы мифа требует соотнесения мифологического мышления с религиозным, научным, философским, определения статуса собственно мифа в этом контексте возможны рассмотренные Юнгом пути на развитие художественного мышления. Содержательный анализ мифологического сознания. Одновременно нельзя не учитывать влияние мифологического мировоззрения на формирование философских представлений всех культур, и прежде всего Греции. Юнг указывал, что «философия сначала вырабатывается в пределах религиозной формы сознания и с другой стороны, уничтожает религию как таковую с другой стороны, по своему положительному содержанию сама движется еще только в этой религиозной, переведенной на язык мыслей религиозной форме» [1, 23]. Мифологическое сознание, присущее первобытному человеку в пределах своих мифологических, мифологически-ассоциативных представлений, отличается от современного человека как нечто единое с ним. Этот контраст между мыслительными навыками первобытных и современных людей обратил

внимание Леви-Брюль: «Несомненно, структура человеческого разума в основном везде одинакова. Кости первобытные люди имеют живое и отчетливое чувство противоречия, последнее беспокоит их не меньше, чем нас, и они отвергают его с той решительностью, с какой и мы. Однако одна из отличительных особенностей их мышления заключается как раз в следующем: то, что на наш взгляд является противоречивым, им вовсе не кажется таковым» [25, 232].

Признавая наличие контраста между мыслительными навыками первобытного и мышлением современного человека, известный советский филолог О. М. Фрейденберг указывает на ошибки Леви-Брюля, Марра, Кассирера и других, не учитывающих особенностей восприятия мира, присущих первобытному мышлению. «Мифологический образ,— подчеркивает О. М. Фрейденберг,— представляет собой отложенное пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некоей конкретной предметности. Это вовсе не значит, что он «стоит в глазах», или «воспроизводится зрительной памятью», или что он «картинен», или «отличается живостью». Мифотворческий образ — производное именно мифотворческого мышления со всеми законами мифотворческого восприятия пространства, времени и причины, с его слепотностью субъекта и объекта» [61, 21].

Своеобразным источником мифа стало чувство страха, подавленности, состояние бессилия и незащищенности. Миф как «переживаемая реальность» — это просто фантастическое извращенное отображение явлений внешнего мира. Мифологический образ — это, по сути, создание (постижение, творение) новой, воображаемой, иллюзорной действительности. По меткому определению советского исследователя мифов древнего мира И. М. Дьяконова, миф суть «эмоциональное вживание» [32, 17] в явления действительности. Он глубоко прав, утверждая неразрывную связь мифа и веры, невозможность логической проверки мифа.

Анализируя природу мифа и мифотворчества, советские теоретики указывают на необходимость конкретно-исторического подхода к мифологическому мышлению. Этот принцип последовательно проводит А. Ф. Лосевым. Сравнивая античность и Возрождение, он показывает, что античная мифология — это «перенесение первобытно-родовых и первобытно-плебейских отношений на всю природу и общество».

мире, так что в результате этого предельного обобщения весь мир оказывался универсальной объективной системой, что мы и называем теперь «миром» [29, 381].

Характерная для эпохи Возрождения замена объективной системы отношений, «безличных общинных отношений» отношениями, четко определяющими место отдельного индивидуума, делает возможным появление в этот исторический период мифологии в ее буквальном дорефлексивном и вполне рациональном смысле» [29, 381].

Наряду с этим как результат отсутствия сформированного объективного мира личности исчезает по мере его обобщения и обогащения. А. Ф. Лосев подчеркивает: «Блики солнца, его величавое сияние в полдень, его видимое умирание на закате не были источником бесконечных удовольствий для глаза, видевшего во всем этом, без мифологии, без монотеизма и без пантеизма, бесконечное множество личностных выражений» [29, 382].

Не только А. Ф. Лосев, но и И. М. Дьяконов, Е. М. Мелетинский, С. А. Токарев, О. Фрейденберг и другие исследователи рассматривают ограниченность мифологического сознания как отражение конкретных начальных представлений человека о мире. По словам И. М. Дьяконова, — «результатом невольного невежества древнего человека» [32, 32]. А это широкое увлечение вопросами мифологии в XIX и в XX в., создание новых мифов и ремеслах высокоразвитых индустриальных обществ является «результатом невежества непростижения — верования на веру того, на что уже имелись основания проверки, — или, хуже того, результатом сознательного введения в заблуждение» [32, 32].

Мифология имеет довольно глубокие корни и в античности, также всего с идеалистическими концепциями в Дж. Беркли. Использование мифологии в литературоведении и фольклористике характерно для немецких романтиков — Ф. Шлегеля, братьев А. и Ф. Шлегелей и других, у которых связано понятие «мифологизма».

Внимание мифу уделял Ницше, абсолютизируя символическую природу мифа, его во всеобъемлющую силу. К абсо-

...любованию символической формы мифа склоняется и предостерегает от неантинизма, игнорируя конкретно-исторические и социальные условия его возникновения. На этих же позициях стоял и известный немецкий философ-идеалист, современник Юнга Кассирер. Занимаясь вопросами философии культуры, Кассирер рассматривал миф, язык, науку, искусство и религию как специфические символические формы. Они получили у него название сфер и составляют внутренний объем культуры. По Кассиреру, какую бы сферу мы не подвергли анализу, мы обнаружим, что она представляет собой образование отдельных реальностей, подчиняющихся системе принципов. Движение от принципов конкретной сферы к принципам более широкого плана (принцип, формирующий принцип) создает символическую форму. В ряде работ Кассирер пытается обосновать мысль о прямой зависимости между пониманием человека и пониманием символической формы: понять одно — значит постичь другое. Человек настолько окружен искусственной средой (лингвистические формы, художественные образы, религиозные обряды и ритуалы, мифы и символы), что узнать, увидеть и понять что-либо он может лишь при ее посредничестве.

Оценивая теоретические поиски Кассирера, следует обратить внимание на связь его идей с концепцией Новалиса, так как уже немецкие романтики особое значение придавали языку мифа — мифологическому символизму.

Увлечение мифом и мифологией привело на рубеже XIX—XX вв. и в наши дни к возникновению не только значительного количества мифологических концепций (О. Ранк, Г. Мюррей, Ж. Блотнер, Н. Фрай, С. Фрейд и др.), но и новых понятий — мифотворчество, мифофокритика, мифопоэзия и т. д. Многие специалисты Запада, занимающиеся проблемами мифа, признают, что без психоанализа невозможно «наглядно проследить трансформацию первобытных ритуалов и мифов в современных художественных произведениях» [146]. В связи с этим вклад Юнга в литературную критику оценивается как выдвижение идеи о том, что «„коллективное бессознательное“ является широкимместилищем „архетипных“ образов, изобиловавших в умах отдельных индивидуумов и стабилизировавшихся затем в определенных образах, сохраняющихся из поколения в поколение» [22, 147]. Исслед

... пример, отмечают эн-
... с таким Г. Мюррей,
... идею архетипов,
... «транспортировать
... материал в голову
... нашего вре-
... [21, 147].

... оценке степени ав-
... оригинальности
... «коллективного бессоз-
...», архетипов Юн-
... необходимо учитывать
... предшествующих те-

... мифа-символа. Идея широкого использования
... мифа теорий тотемизма, табу, анимизма
... заимствована психоаналитиками у представи-
... антропологической школы (А. Ланг, Дж. Фрэ-
... Не исключено, что и Фрейд, и Юнг в период
... проблемами мифа и мифологической сим-

... были знакомы с «Золотой ветвью» (1890)
... зверя, в которой на основе многоаспектного
... мифологического анализа психологии первобытных
... доказывалась мифологическая общность пер-
... культур, связь между образным мышлени-
... и цивилизованного человека. И объ-
... миф.

... подчеркнуть, что, анализируя миф и сим-
... Юнг довольно часто обращается к понятиям
... «мистическое» и при этом не делает
... между мистическими формами и формами

... понимании мистического нет религи-
... контекста. Его мистика предполагает способ-
... преодоления «Я» и «личного бессознательного»,
... «самопогружение» в «архетипальные образы»
... «коллективного бессознательного».

... связав понятие мифа с понятиями «коллек-
... бессознательное» и «архетип», Юнг предпри-
... попытку разобрать наиболее важные символы ар-
... — «мандалу» и «тао» (рис. 4, 5).

«Мандалу», или «солнечное колесо», Юнг называ-
... мистической идеей, возможно, наиболее древней
... идеей». Считая этот символ наиболее ха-
... для архетипа, Юнг уделяет ему значитель-
... , поднимает до некой мистической формы,
... объединяющей всех людей на уровне бессозна-

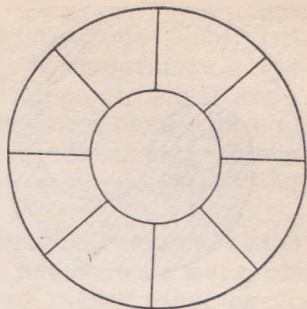


Рис. 4

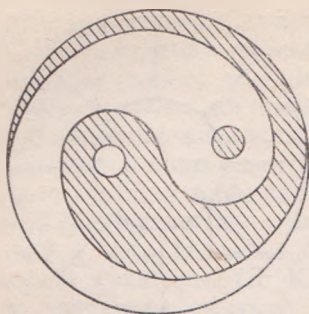


Рис. 5

тельного. Символ «мандалы» он относит к тем немногим символам, которые служат выражением некоей целостности не только расы, но всего человеческого рода.

Понятие «мандала» неоднократно переосмысливается Юнгом, в конечном счете отождествляет ее с архетипальным образом «самости». Его идея «мандалы — самости» вызвала значительный

интерес среди современных западных исследователей. Наиболее характерна позиция известного американского философа В. Одайника, интерпретирующего «мандалу» как постижение своего «Я». В. Одайник особо подчеркивает замечания Юнга о лепсихически больных людей: поскольку «мандала» выступает символом обретения, осознания себя и явление ее образов в снах больных пациентов свидетельствует о выздоровлении.

И второй момент. В. Одайник экстраполирует архетипы на условия психологического восприятия мира современным человеком. Он считает, что архетипы самости проявляются в более абстрактных символах мандалы, что возможно отражает ход психической эволюции человека. Их возникновение вызвано на развитие внутреннего процесса интеграции в ходе которой «самость» замещает «Я» как «центр личности» [102].

Родственный «мандале» символ «тао» Юнг рассматривает в контексте «мужской» и «женской» персонификации бессознательного. «Тао» символизирует тот глубинный уровень бессознательного, на котором оно «несет вместе мужское и женское, вещи становятся неразличимыми и мы не можем сказать, является ли что-либо мужским или женским, пришел ли человек из такой мистической дали, что никто не может сказать, был ли он мужчиной или женщиной, человеком или змеей» [84, 133].

Выделяя в понятии «тао» «мужское» и «женское» начала, Юнг стремится подчеркнуть гармонию воборствующих, противостоящих друг другу сил. Он может символизировать как конкретные земные качества, например, тепло и холод, белое и черное, так и некое

Юнг довольно точно формулирует свою идею «идеальное условие, называемое «тао», состоящее в полной гармонии между божественным и земным (символ «тао»)). С одной стороны, это белое с черным пятном, а с другой — черное с белым пятном. Одна сторона — горячая, сухая, раскаленная сторона, другая сторона — холод, сырость, черная сторона» [84, 133].

Юнг связывает «тао» с высшей мудростью. «Условие «тао» является начинанием мира, где еще не началось — и это также является условием востечения высшей мудрости» [84, 133].

Архетип у Юнга не исчерпывается символами «мандалы» и «тао». Формы выражения могут выступать мифы, легенды, сказки. Юнг обращает особое внимание на сновидения, галлюцинации, религиозные обряды, фольклор, народные празднества, психические расстройства, выражающиеся в особых видениях больных.

В различные периоды своей научной деятельности Юнг концентрировал внимание на роли сновидений, на необходимости разрабатывать методiku правильно трактовать символы сна. Естественно, будучи психологом, он использует и богатый материал видений, рассказанных психическими больными, в образах которых он также усматривал мифологические мотивы.

Пытаясь «обытовизировать» идеи «коллективного бессознательного» и архетипа, Юнг обращается к случаю, связанной с лечением пациента, больного шизофренией, который обладал «даром особого видения». По словам Юнга, одолевали эти «видения», он рассказывал о них врачу и хотел, чтобы врач тоже увидел то, что он видит сам и что так происходит. Юнг терпеливо слушал больного, но считал просьбу шизофреника глупой: «Я думаю, что человек сумасшедший, а я нормальный. Его видения не беспокоят меня» [84, 45]. В глубоком убеждении в собственной правоте он пребывал до тех пор, пока не ознакомился с книгой немецкого исследователя А. Дитериха «Eine Mithrastiturgie», в которой описана часть «magic raryus» («магический ритуал»). «Я,— пишет Юнг,— изучал их с большим интересом и на стр. 7 я нашел «видения» моего больного, слово. Это привело меня в состояние удивления. Я сказал: «Как на земле возможно, что

этот паренёк вошел в состояние этого «видения». Это был не только образ, а серия образов» [84, 45].

Для объяснения логической связи между сновидениями, психическими расстройствами, видениями и галлюцинациями, с одной стороны, и мифом, архетипом, символом — с другой (в частности, совпадением «видений» больного шизофренией и героя древнего мифа «magic rarygus») Юнг и вводит понятие «трансформации символов». При проникновении в глубинные слои «коллективного бессознательного» индивидуальный ум «сливается» с «умом человечества», который наиболее ярко проявляется в различных отклонениях от психической нормы и обладает способностью «трансформировать символы», создавая граничащие с тем дом совпадения образов «видений», символов сновидений, языческих символов.

Совершенно ясно, что обещание на бытовом, житейском опыте объяснить сущность «коллективного бессознательного» и «трансформации символов» Юнг выполнить не удалось. Идея «единого ума человечества», обеспечивающего «трансформацию символов» принадлежит, по сути, к числу мифологических. Юнг, как и Фрейд, начинает двигаться по замкнутому кругу: изучая миф, он становится мифотворцем.

Значительные усилия потратил Юнг на поиск примеров, которые бы помогли вскрыть процессы, происходящие в глубинных слоях психики, и подтвердить наличие архетипов как ядра бессознательного. Особое внимание он уделил истории алхимии, символы которой, по его мнению, наиболее полно раскрывают архетипы.

Нам представляется, что реконструкция юнговского объяснения ряда символов поможет читателю лучше и четче представить себе весь объем и направленность его мифолого-символистских идей. Характерным в этом смысле анализ «духа Меркурия», содержащийся в канвой которого являются мифология, гностицизм и алхимия*. Это — попытка доказать, что жившийся в глубине веков миф о языческом боге Меркурии (считается идентичным древнегерманскому богу Вотану) не исчезает в условиях цивилизации.

* Впервые концепцию «духа Меркурия» Юнг изложил в ретическом докладе на конференции в г. Асконе (1942). В 1953 г. доклад был издан в г. Цюрихе на немецком языке. В 1953 г. по инициативе Аналитического психологического общества Нью-Йорка он издается на английском языке.

«занимает ум человека», вплетается в его повседневные заботы, раскрывается в сказках, произведениях искусства, его творческих способностях. В качестве основы для исследования чрезвычайно сложного функционального содержания «многочастного и коварного бога» Меркурия, для демонстрации величия сложных связей между философией, религией и искусством Юнг выбирает сказку Гримм «Дух в бутылке». По словам Юнга, «подобно живущая, как и все сказки, сказка содержит в себе эссенцию и глубочайшее значение алхимических тайн, которые приходят к нам сегодня»

В сказке же «алхимические тайны» могут быть скрыты в достаточно традиционной сюжетной канве сказки Экспроизведем, вслед за Юнгом, ее содержание. В сказке бедный дровосек. У него был единственный сын, которому дровосек мечтал дать образование. Но из-за нехватки денег, послал его учиться. Но мальчик потерял деньги задолго до экзаменов и должен был вернуться домой. Ему пришлось помогать отцу. Однажды гуляя по лесу, сын подошел к необъятному дубу и услышал голос, звавший из-под земли: «Выпусти меня, выпусти меня!» Мальчик начал копать у корней дуба и нашел запечатанную стеклянную бутылку, откуда отчетливо доносился голос. Он открыл бутылку, и тотчас же дух вырвался из нее. Дух говорил страшным голосом: «Я был наказан и должен искупить. Я великий и могущественный дух Меркурия, а ты будешь награжден! Тому, кто освободит меня, я должен служить».

Мальчик испугался духа и пошел на хитрость. Он сказал: «Всего,— сказал он,— я должен убедиться, что ты действительно тот дух, который сидел в этой маленькой бутылке!» Чтобы доказать это, дух опять спрятался в бутылку. Тогда мальчик изловчился и закрыл бутылку. (В этом месте Юнг делает акцент на факте запертия духа.) Опять попав в бутылку, дух сказал мальчику о спасении и сулит ему большое вознаграждение. Мальчик еще раз открывает бутылку и получает в награду маленький кусочек материи. Дух говорит: «Если ты положишь один конец материи на рану, она заживет, а если другим ты положишь сталь или железо, они превратятся в серебро». Мальчик же потерял материей топор дровосека, а тот же стал серебряным. Топор был продан

за 400 талеров. С этого дня отец и сын освобождены от всех проблем. Молодой человек начал учиться позднее благодаря чудодейственным качествам пока духа Меркурия стал знаменитым врачом [193—194].

Сказка в качестве объекта анализа выбрана Юнгом не случайно. «Как вы знаете,— отмечает он,— мы будем рассматривать сказки как фантазии рассказчиков, как мечты, считая их спонтанными подтверждениями бессознательного» [83, 194]. Началу каждой мечты, каждого видения во сне предшествует восстановление места «магического происшествия». В сказке братьев Гримм этим местом оказывается лес — темный и неприступный, с непроглядными чащами. В толковании Юнга, «лес, темный и непроглядный подобно глубокой воде и морю — это вместилище непонятного и мистерий. Это подходящий синоним бессознательного» [83, 194].

Юнг придает особое значение большим деревьям (в анализируемой сказке — это дуб). Так как Юнг интерпретирует деревья в лесу и рыб в воде как символы «живой сути бессознательного», то выделение какого-либо предмета, в данном случае дуба, рассматривается как акцентирование индивидуальности, как «символ личности».

Следует обратить внимание на связь между сказкой, ее символами с определенными «психологическими феноменами примитивных народов» [83, 201]. «Примитивные» народы наделяют деревья способностью говорить и, что чрезвычайно важно, руководить поступками человека. В анимистических представлениях «душа дерева» — это своего рода душа человека, требующий и добывающийся полного новения.

Юнг воспроизводит случай с нигерийским племенем, слышавшим, как «душа дерева» звала его, и боялась разрушить бараки и помочь росту дерева. В время обследования солдат настаивал на том, что голос дерева можно услышать, если произнести название («имя»). Юнг подчеркивает, что в данном случае голос абсолютно идентичен дереву, т. е. на уровне сознания «примитивного» человека («примитивный феномен») дерево и дух («демон») тождественны. Знание их различия — это уже «второй феномен», отражающий более высокий уровень развития сознания и культуры.

«Первый феномен» несет в себе идею естественного природного божества, которое полностью «нейтрально», на уровне «второго феномена» человек отделяется от природы, то на уровне «третьего феномена» сознание уже способно «морально дифференцировать» происходящее и «объявляет гонимого духа под запретом» [83, 200]. Юнг пишет: «Ясно, что этот третий уровень отмечен веками «злого» и «хорошего» Бога, который, несмотря на то, что в конце концов не избавился от своего «злого» духа, тем не менее делает его безвредным на некоторое время и выпускает его из заключения» [83,

201]. Юнг отмечает принципиальную разницу между сознанием современного цивилизованного человека и сознанием «примитивного» человека. Эта разница не позволяет нам верить в «дух дерева», считает Юнг, «мы вынуждены утверждать, что примитивный человек страдает от галлюцинаций, которые слышит свое собственное бессознательное, которое проецируется в дерево» [83, 200].

На уровне «четвертого феномена», «соответствующего современному сознанию сегодня», «дух» осознается и становится ясно, что «примитивный» человек вообще не слышал, а «аудировал свою галлюцинацию» [83, 201—203]. «Злой дух» признается «явно несуществующим и тонущим в смехотворной бессодержательности» [83, 203]. «Четвертый феномен» Юнга соответствует психологии человека, не верящего или не пожелавшего о существовании бессознательного, оценочного окружающий мир в строгих границах рационального подхода.

Юнг считает, что отрицать бессознательное бессмысленно (это допустимо лишь на определенном уровне осознания мира), в противном случае следует ожидать явное божественное провидения, божественного вмешательства «из ничего». А такая подмена, иронизирует Юнг, вряд ли придется по душе современному интеллекту.

На уровне «пятого феномена», по мнению Юнга, человеку приходит понимание того, что бессознательное существует реально. Поэтому и «дух», и «злой дух» имеют реальное существование.

Эти понятия, утверждает Юнг, долго еще будут оставаться объектом особого интереса: сложность психических функций «психический» интерес будут пре-

вращать не только деревья, но и другие удобные объекты в своеобразные «ночлежки для духов».

Нельзя отрицать сложности поставленной Юнгом задачи. Она требовала прежде всего достаточно широкого изучения психологии первобытных народов, истории алхимии, большого числа источников XVI — первой половины XVII в. («золотого века алхимии»). Но при всем многообразии источников, продуктивности анализа ряда символов, позволяющих глубже и полноценнее постигнуть сложный мир фольклора, этнографии, образы отдельных произведений искусства, Юнг как бы ограничен жесткими рамками поставленной сверхзадачи — утверждения «интуитивного бессознательного». Даже при более широком, чем у Фрейда, пространстве «теоретического раскопок» он в который раз оказывается перед фактом движения по кругу: начав с анализа анимистических представлений «примитивных» людей, через низм интеллектуала Юнг приходит к вычленению какой особой когорты людей, на высшем психическом уровне постигающих свое бессознательное.

Незадолго до смерти Юнг предпринимает попытку в границах ранее заявленной концепции объяснить природу неопознанных летающих объектов (НЛО). Так появляется его книга «Летающие тарелки: современный миф о предметах, которые мы видим в небе», на страницах которой мы еще раз встречаемся с темой «аудирования своих галлюцинаций» [85].

Книга Юнга — одна из первых попыток рассмотреть психологического аспекта данного феномена. В нее включены фрагменты более ранних работ, вышедшие в процессе многолетнего исследования фенолого-символических представлений человека. Анализ немногочисленных литературных источников и священных НЛО.

Юнг сознательно обходит наиболее проблемный физический аспект проблемы НЛО и делает акцент на психологическом. Важная особенность работы Юнга — скрупулезный подбор иллюстративного материала, который в последующих переизданиях дополняется новыми данными, связанными с разрабатываемой прежде всего в живописи, так называемой «космической» темы. Феномен НЛО в интерпретации Юнга связан с «голосом дерева», услышанному нигерийским исследователем, сродни фантастическим образам древних сказок и мифов, символам сновидений и т. п.

Он признает, что любой серьезный ученый, на-
вешивая сарказм о летающих тарелках, обрекает себя
на критику и насмешки, рискует своей репутацией.
Юнг же готов признать, что существуют и определен-
ные физические явления, дающие в отдельных слу-
чаях право говорить о видимых физических объектах.
В большинстве случаев, считает Юнг, речь
идет не о физических объектах, а только о

Складывается чрезвычайно сложное двойное дви-
жение: 1) неизвестный физический феномен стимули-
рует формирование внешней психической проекции
(«вещный процесс»); 2) одновременно возможен
«импульс бессознательного импульса» вовне. Именно
этот импульс, движущийся вне сферы, контролируемой
сознанием, создает иллюзию видимого нами объекта.
Таким образом, современный человек как бы повто-
ряет «заключение психики» «примитивных» народов на
уровне «второго феномена», где происходит разделе-
ние «объекта» и «духа». Именно на этом уровне «при-
митивный» человек, согласно Юнгу, проецирует во
внешний мир собственное бессознательное.

Пытаясь объяснить феномен НЛО, Юнг как бы
выявляет своеобразные ступени его восприятия боль-
шинством людей, различающихся по возрасту,
уровню образованности, наличию веры в реальность
неизвестных летающих объектов, живущих в различ-
ных географических и социальных условиях. Первой
ступенью является слух об НЛО, вызванный к жизни
мифологической фантазией. Слух подкрепляется видени-
ями. В дальнейшем складывается особая разновид-
ность «слуха-видения», которую Юнг называет «визи-
онным слухом». Его появлению способствует психи-
ческое возбуждение, повышенная эмоциональность
личности. «Видения-слухи» могут перерасти и в так
называемые коллективные галлюцинации, коллектив-

Юнг, приводя примеры таких психических феноме-
нов, анализирует соответствующих им психических
состояний личности — религиозного фанатизма и стра-
шного чувства страха, значение которого в ис-
тории стимулов поведения человека неоднократно
подчеркивал Фрейд, порождало описанные психо-
патологические видения у солдат в период второй
мировой войны (немецкие танковые колонны, ярко
освещенные танковые снаряды и т. п.).

На основе слухов, видений, «визионерских слухов» начинает формироваться гипотеза, якобы объясняющая и оценивающая происходящее. Мы видим, что Юнг как бы ведет нас от уровня «второго феномена» к уровню третьего, убеждая в том, что у каждого цивилизованного человека при определенной подготовке «срабатывает» эффект «нигерийского солдата»: «Зови дерево и услышишь его голос». Только у цивилизованного человека механизм материализации бессознательного посложнее: «Поверь слуху и в конце концов увидишь НЛО». Постепенно «визионерский слух» как бы вплетается в общую панораму реально хорошо известных житейских проблем, связей, решений каждого отдельного человека и человечества в целом: освоение космоса, научная фантастика, слухи о древних цивилизациях, атомная бомба и возможность ядерная катастрофа, многовековая мечта о космических братьях по разуму. И рожденный нашим бессознательным импульс, обретший черты НЛО, уже кажется чем-то похожим на галлюцинации крестоносца средневековья.

В рассуждениях Юнга обращает на себя внимание его обращение к теории проекции и стремление широко использовать это понятие в объяснении процесса формирования нового мифа — мифа об НЛО. В Юнга понятие «проекция» означает активное движение, бросок вперед, в результате которого создается изображение объекта. Эффект НЛО подобен эффекту миража в безмолвной пустыне, когда изнывающий от жажды путник видит цветущий оазис. Приблизившись к видению, он отчетливо осознает иллюзорность увиденной картины.

Юнг склоняется к мысли, что НЛО как видимый объект — результат действия бессознательного, импульсы которого минуют сознание. Импульсы бессознательного порождаются, согласно Юнгу, физическим голодом. Человек, испытывающий чувство физического голода, легко поддается видениям и галлюцинациям, связанным с образами пищи, с процессом утоления голода; жаждущего прежде всего посещают видения чистой, прохладной воды. Но даже духовный интеллектуальный голод не может породить образ НЛО — свидетельство высшего духовного и интеллектуального проявления человеческих возможностей?

В определенной степени НЛО — это попытка

«духовного голода», отражение жажды чуда в побеждающем рационализме. Это и своеобразный «страх перед космическим одиночеством». Он толкает землян на признание интеллектуального превосходства инопланетян, на соглашение выступить в роли объекта наблюдения.

Интересен факт совпадения описаний летающих объектов: все свидетели их появления рассказывают, что это были, о предметах круглой или цилиндрической формы, ярко освещенных и двигающихся с необычайной высокой скоростью. В данном случае речь идет не о том, что тот или другой свидетель пользуется слухами. В данном случае, считает Юнг, имеется в виду источник, «выбрасывающий вперед объект», т. е. «коллективное бессознательное», в недрах которого формируется архетип.

Объем проекции НЛО превзошел все прежние пределы, вышел как бы за пределы не только семейно-личностного, но и социально-психологического контекста. Юнг пишет: «Разрушив границы, приобретя общечеловеческий характер, фантазия, создающая проекции; преодолевает область земных сил и выходит в небо, т. е. в космическое звездное пространство» [85, 37]. Последнее же всегда ассоциировалось у древнего человека с богом, с «посланием свыше». НЛО несет в себе идею сближения человека с «божественным» началом. Человек же, по мнению психоаналитиков, постоянно одержим стремлением к «богоподобию». Поэтому Юнг убежден, что независимо от уровня интеллектуального развития человека в нем всегда живет вера в мистическую силу. У него всегда можно пробудить интерес к мистическим проблемам, придав им подлинный, сознательно осовремененный характер. Это — современный миф, в котором сознательно ищется на технической стороне, что и помогает обойти «неприличие мифологической персонификации».

Интерес для нас в данной работе Юнга составляет ее третья часть: «НЛО в современной живописи». Психологические мотивы создания художественных произведений Юнг связывает с раскрепощением в их образной ткани чувства страха: «космический страх в живописи, с одной стороны, стимулируется страхом, а с другой — сам процесс творчества порождает страх». Юнг, начиная искусствоведческий ана-

лиз, пишет: «В то время пока я собирал материал этого эссе, я случайно наткнулся на работу художника, глубоко разрушающего тот путь вещей, который существует в наши дни, отразившего главнейший страдания нашего века — катастрофический взрыв разрушительной силы, которого боится каждый из нас» [85, 102].

Юнг пытается объяснить присущую современным художникам тенденцию к разрушению, деформации объекта, кажущуюся любителям классической красоты бессмысленной. Однако, убежден Юнг, дело не в бессмысленности современных тенденций «раздробления формы», а в сознательном желании художника отстраниться от «значения и чувства», в обдуманном «отчуждении от зрителя»: «...художники, вовлекая себя в разрушительный процесс, создают новую концепцию красоты, которая восхищает отчуждением *смысла и чувства*, состоит из осколков, неорганизованных фрагментов, провалов, искажений, *совпадений инфантилизма и незрелости, недоработанности*» [85, 102]. Юнг подчеркивает наличие у художников, создающих новую концепцию красоты, осознанного желания приблизиться к психологии «примитивных» народов их примитивным искусством, с тем чтобы таким образом продемонстрировать свой отказ от традиционных представлений о мастерстве. Из анализа этих тенденций рождается юнговское понятие «красота хаоса» [85, 103].

Отметим, что Юнг принадлежал к числу тех теоретиков, ретиков, которые не связывали антиреалистические или формалистические тенденции в современном искусстве с пренебрежительным отношением художников к классике, с нигилистическими настроениями чисто профессионального характера. Он никогда не обвинял художников (как это делали многие философы, эстетическое кредо которых сформировалось в рамках авторитетов классической живописи) в непрофессионализме и шарлатанстве. Юнг играет свою собственную партию, рассматривая современное временное искусство как предчувствие всеобщей катастрофы, как страх перед «космическим гнетом», объединяющим первобытного и современного человека. Если страх первобытного человека носил инстинктивный характер, рождался из незнания природы, то страх современного человека — это продукт знания «политических возможностей нашей катастрофической эпохи». С

Юнг замечает, что «в эпоху «великих разрушений» можно испытывать удовлетворение от роли «заметающего мусор в угол» [85, 103].

Интерес Юнга к НЛО тесно связан с его поисками «потерянной» алхимической символики, анализом «духа Меркурия». Тот факт, что у «зараженных мыслью об НЛО» этот объект часто принимает форму капли, интерпретируется Юнгом как превращение алхимического символа «небесной жидкости», «небесной воды» в образный символ НЛО. Алхимическая вода не имеет связи с Меркурием, а последний может выступать алхимическим обозначением ртути.

Способность Меркурия исчезать, растворяться связывается со «свидетельствами очевидцев» о мгновенном исчезновении НЛО. Здесь Юнг фиксирует возможность совпадения «мифа об НЛО» с «мифом о Меркурии». В условиях цивилизованного технократического общества происходит замена традиционного мифа современным НЛО.

Вернемся к сказке братьев Гримм.

В мысли Юнга, в каждой сказке, легенде, мифе, предании надо искать «выделенный» фантазией элемент, который обязательно окажется прототипом НЛО и поможет нам проникнуть в ее суть, постичь ее индивидуальность. Особое внимание следует уделять на героя сказки, который часто является носителем собственного бессознательного, т. е. одним из «слепых», «слепых» или «ослепленных». Юнг проводит аналогию между героями сказок (мальчиком — героем «Волшебной сказки») и символами алхимических процессов, где встречается спящий, которого пытаются пробудить. Герой — существо «не проснувшееся», не определившее собственную индивидуальность, не определившее свое будущее, т. е. «являющееся до сих пор потенциальным для самого себя». Юнг называет таких героев «не просветленными».

Особое внимание, считает Юнг, необходимо обращать на следующую деталь сказки: бутылка с заключенным в ней духом находится не на вершине дерева, а спрятана в его ветвях, а спрятана в корнях. Чтобы обнаружить дух, герой должен «раскопать» землю, добраться до корня дерева, которые «простираются в подземный мир, в минеральное царство». Так герой превращает дерево (его ствол, корни, ветви) в «древо жизни», соединяющее в себе органическое, органическое и неорганическое.

Дерево с розросшимся корневищем Юнг сравнивает с телом человека или с человеческим родом. И в первом, и в другом случае индивидуальность пускает корни внутрь себя — «в химические элементы туловища». «Индивидуальный», «личный» мир человека, его «личность», подобно дереву, питается соками тела. Юнг не хочет, чтобы эта мысль казалась странной. Он стремится заставить читателя представить себе бы отторгнутую от тела живую реальность человеческой индивидуальности. Эту индивидуальность и символизирует Меркурий.

Итак, в сказку следует внести последние изменения: «дух Меркурия» был в естественных условиях свободно развит, но будет «насильственно» лишен свободы, «изъят» из «натуральных, естественных условий».

Изъят он будет потому, что символизирует намерен кого-либо убить. Юнг оправдывает пленение «духа Меркурия», подчеркивая, что, «если бы сказка была правдой и дух был реальным и был так зол, как он изображен», мы не возражали бы против его пленения и признали бы такой шаг правильным. Юнг заключает Юнг, «источник человеческой индивидуальности — это источник зла» [83, 195]. Юнг соглашается, что эта мысль не нова и «может быть найдена у Пенгауэра, еще в большей степени в буддизме... В христианстве также человеческая натура испорчена, греховна, греховна и искупает грех Христового самозажертвования» [83, 196]. Человек, подобно животному, развивается в естественных условиях; по своей «натуре» он — ни хороший, ни плохой. Лишь пройдя через понимание вины, прервав свое свободное «естественное» развитие, человек постигает разницу между добром и злом. Вина открывает человеку путь к реальному сознанию. Сложное понимание нравственных категорий добра, зла, вины происходит при посредственном участии Мастера, «странное вмешательство которого необходимо для развития любого человеческого сознания» [83, 197].

«Мастер» у Юнга — это прежде всего «власть над душами в спиритической сфере», это бог, «сам являющийся этим Мастером» [83, 196, 197]. Алхимик же пытается Юнг, пытаясь проникнуть в тайну превращения металла в золото, тайну, доступную только духу, своим маленьким путем состязается с создателем, пытаясь выполнить аналогичную работу, и, следя за

он приравнивает свой микроскопический опус к работе по созданию мира» [83, 197].

Юнг снова и снова обращает внимание на тот факт, что в сказке братьев Grimm «натуральное зло загнано в «корни», т. е. в землю, другими словами, в тело». По Юнгу, в символике сказки отражены тенденции христианства, презирающего тело. Однако, считает он, лучше обратить внимание на тот факт, что бутылка со злым и скрытым в ней злом — источник человеческой индивидуальности, — это «искусственный продукт», действие двух человеческих. Здесь важна целенаправленность процедуры «изоляции духа от окружающего мира». Юнг подчеркивает аналитическую символику предмета согласно которой в бутылке, «закрытой печатью и наглухо — запечатанной знаком», заключен особый смысл. Бутылка должна быть круглой и стеклянной, так как круглый стеклянный предмет символизирует космос, или душу, а «само стекло как бы передает состояние воды и воздуха», которые, в свою очередь, считаются как синонимы духа.

Алхимическая символика у Юнга тесно связана с религиозными мотивами, при этом подчеркивается тяготение алхимиков не столько к философии, сколько к осуществлению религиозно-мистического начала. Мотив переплетения алхимических исканий, традиций языческой и христианской религии, народной культуры и сказки традиционен для Юнга: «Практически ничего не значит, что в немецкой сказке дух, заключенный в бутылку, назван именем языческого бога Меркурия, считающегося идентичным немецкому богу Вотану. Упоминание Меркурия характеризует сказку как алхимическую народную легенду, которая, с одной стороны, тесно связана с аллегорическими историческими, которые употреблялись в алхимическом учении, а с другой — со сказками, варьирующими мотив заключенного духа». Наша сказка, таким образом, под влиянием христианства, вводит его в темный подпольный мир и морально дисквалифицирует» [83, 198].

Со временем, считает Юнг, отпадает необходимость замены одного духа другим и их идентификации, так как каждый из них воплощает только ему присущие «веземные» функции: Гермес становится демоном пустыни, Вотан — демоном леса и шторма, Меркурий — душой металла, драконом, рычащим сказочным зверем, ночным вороном и черным орлом. Юнг отме-

чает, что последние четыре образа (дракон, лев, врон, орел) являются синонимами дьявола. Элементы «дьяволиады» можно обнаружить и в сказке братьев Гримм: дух, освобожденный мальчиком, ведет себя как дьявол в других сказках — дарует богатство, изменяет свойства металла, обманывает и т. д.

Концепция мифа, созданная Юнгом, не может рассматриваться обособленно от всего процесса формирования мифотворческих идей, однако следует помнить и о ее специфических моментах. К числу таковых относятся не только связь мифа с идеями «коллективного бессознательного» и архетипа, но и попытки «дешифровки» мифологической символики, образов сновидений, и поиски «общих корней» символов сна и мифа, установление связи мифологии с алхимией и неопределенными летающими объектами, и анализ общечеловеческих символов язычества и ряд других. Если к этому добавить количество предложенных вариантов решения, историко-культурное значение юнговской обработки фольклорно-этнографического материала становится ясно, что концепция Юнга — не просто шаг в теоретическом становлении сложной проблемы, а комплекс идей, являющихся основой нового этапа развития буржуазной философии.

ОТ ОБЩИХ ПРОБЛЕМ ПСИХОАНАЛИЗА К ТИПОЛОГИИ

1. ТИПОЛОГИЯ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Среди теоретических проблем, получивших достаточно широкое освещение в психоанализе, но до сих пор мало разработанных в мировой науке, следует выделить проблему типологизации. Первые попытки ее исследования были предприняты в работах Шеллинга, Фрейда и Юнга. Рассматривались прежде всего ее психологические и искусствоведческие аспекты. Отсутствие общепhilosophического подхода обусловило неясность и расплывчатость критериев типологизации, сложившихся в теории «идеальных типов» М. Вебера и концепции «конструированных типов» Х. Беккера.

Брежиткий обзор существующих в советской литературе точек зрения на проблемы типа и типологии, на наш взгляд, позволит читателю глубже понять их место и роль в системе общих идей психоанализа. Сделать это тем более необходимо, что ни Фрейд, ни Юнг исходных понятий данной проблемы не определили.

Термин «тип», введенный в научный обиход в первой четверти XIX в., закрепился главным образом в лингвистике и археологии, а затем постепенно начал внедряться в другие науки. В советской науке исходят из рассмотрения типа как прототипа, образца, формы или идеальной модели чего-либо, обладающего существенными качественными признаками. Советские исследователи (Л. С. Клейн, Г. С. Лебедев, Б. С. Мейер, Ю. Г. Нигматуллина, Г. А. Смирнов, Т. В. Цупко, В. А. Шульга и др.) предлагают разноплановое толкование типа. Так, Л. С. Клейн считает, что тип — это определенная устойчивая схема соответствия облика предметов их позициям в культурных контекстах. Г. С. Лебедев определяет тип как систему признаков и отказывается от понимания типологии как одного из способов классификации материала. Согласно этой точке зрения, типология выступает кодом культуры, тогда тип представляет собой основную единицу

четырёхуровневой структуры типологии, где каждый уровень имеет ряд характерных признаков: 1) функциональные, 2) конструктивные, 3) декоративные, 4) семантические [50, 79—80].

Г. С. Лебедев считает, что «тип можно рассматривать не просто как устойчивое сочетание, а как систему признаков, где подбор и способ соединения элементов закономерен и эта закономерность определяется внутренними характеристиками живой некогда папской культуры» [50, 81]. Структура последней включает четыре основных элемента: 1) духовная культура, 2) материальная культура, 3) идейное содержание, 4) реальная объективация культуры.

Важно подчеркнуть, что автор проводит мысль о диалектическом характере взаимосвязи этих структур. При таком подходе типология становится одним из действенных способов комплексного познания явления культуры.

Категория «тип» особенно широко используется сегодня в социологии. Так, Г. А. Смирнов считает, что «под типом вообще принято понимать обобщенный образ, характерные черты определенной группы людей или образы моделей для групп предметов, явлений и личностей» [48, 67]. В процессе дальнейшего изложения своей точки зрения автор прибегает к несколько расширительному употреблению понятия «тип», вводя новые качественные характеристики, подчеркивая, что тип и типическое появляются там, где развитие процесса, становление тенденции уже закончилось, нашло более или менее заметное выражение в деятельности и свойствах личности [48, 71].

Тип рассматривается Г. А. Смирновым наряду с таким ведущим элементом психической структуры личности, как «направленность». Это — «ядро» типа, его генерализующее начало личности. Направленность выражает нравственные принципы, политические взгляды, мировоззрение, убеждения. Направленность и тип — фундаментальные начала, отражающие социальное содержание личности.

Особую сферу теоретического анализа проблемы типа и типологии представляют собой эстетика и искусствоведение. В эстетике не раз предпринимались попытки определить основные типы художественного творчества в истории искусства. Примером может служить идея Гегеля о трех типах формы искусства: волюнтарической, классической и романтической.

Анализируя состояние типологического изучения искусства в советской теории, Л. Н. Столович отмечает, что данная проблема «имеет свою достаточно поучительную историю, развивающуюся двумя крайностями: с одной стороны, вульгаризаторское расчленение искусства на реализм и антиреализм, с другой — отказ от всякого бы то ни было типологического подхода к художественному развитию, отказ несправедливый, названный справедливой боязнью такого рода вульгаризации» [49, 85].

В последние годы интерес к проблеме типологии вырос и вызвал к жизни ряд интересных и теоретически перспективных точек зрения как отечественных, так и зарубежных ученых.

Серьезного внимания и положительной оценки заслуживает разработка типологии художественного творчества, предпринятая Т. В. Цупко. В основе ее изысканий лежит идея создания типологии художественного творчества на основе выделения его инвариантной структуры, т. е. обнаружения его типа.

Типология рассматривается Т. В. Цупко как специфическая модификация логического метода. При этом типология приобретает и ряд новых существенных характеристик, позволяющих использовать ее и в системном, и в комплексном подходе к анализу художественного творчества. Типология художественного творчества представлена автором в контексте историко-культурной типологии.

Отмечая недостатки, присущие большинству работ советских эстетиков и искусствоведов, разрабатывающих проблемы типологии, Т. В. Цупко отмечает, что они «пытаются замкнуть типы творчества на собственно художественном процессе, не рассматривая их на широком социально-историческом фоне. При этом они недооценивают то, что типологическое изучение не является выяснением некоего индивидуального своеобразия проявлений художественного творчества, а раскрыванием принципов, начал, позволяющих определенные явления относить к общности на уровне вида, рода» [49, 80].

Т. В. Цупко обосновывает существование типа творчества в виде пятиуровневой структуры, включающей физиологический, социальный, причинно-обусловленный, общественно-психологический, собственно творческий уровни типа. Все элементы этой структуры реализуются автором во взаимодействии.

Пытаясь определить, что же конкретно служит основанием типологического анализа, советские исследователи называют общность темы, проблематики развития сюжета, жанра идейно-художественных задач создателей, сравнительно-типологический анализ литературных типов, синтезирующих наиболее характерные черты своего времени, родство композиционного механизма, наличие общих эстетических установок, типологическую дифференциацию искусства на уровне дефиниций творческого метода и др.

Значительный материал для типологического анализа содержится в художественных системах вышедших русских писателей. Отметим работы М. П. Громова, Л. М. Лотмана, С. О. Машинского, И. Г. Неклюковой, В. Г. Одинокова, А. П. Чудакова, в которых основой системного анализа проблем типологии русского реализма служит творчество Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Особого внимания заслуживает исследование В. Г. Одинокова «Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского». Ряд психоаналитиков (З. Фрейд, Т. Рейк, И. Нейфельд) попытались применить основные положения психоанализа к исследованию личности Ф. М. Достоевского, обосновывая тождества писателя и созданного им образа. Психоаналитический подход обусловил погружение исследователей в детство писателя, в мир сложных семейных отношений, в дискуссии на уровне уточнения медицинских диагнозов, анализа признаков эпилепсии-истерии, комплекса вины и т. д. Неопределенные характеристики частных деталей заслонили главное в творчестве писателя. Ф. М. Достоевский в своих произведениях в частности в романах, стремится создать эпохальный «тип», определяемый и социально-историческими условиями, и особой психологической «конституцией». Такой литературный «тип» у него обладает свойством «сверхтипа», каждый раз реализуемого конкретно как образ-характер. По мнению В. Г. Одинокова, чертами «сверхтипичности» отмечены образы «гордого человека», «мечтателя», «подпольного человека».

Знакомя читателя с некоторыми тенденциями становки и анализа проблем типологии на современном этапе развития научного знания, мы, как нам представляется, позволяем увидеть разницу в подходе к проблеме марксистской и психоаналитической социологии. Последняя (особенно фрейдовский вариант)

...включает типологию психофизиологическим уров-

Интерес к стимулам творчества, к личности ищущей, созидающей что-то новое, привнесенный в психологию Фрейдом, нашел продолжение в работах психологов разных поколений. Можно предположить, что последовательный интерес к личности художника, к развитию конкретных направлений в творческой палитре художественных исканий первой половины XX в., глубокое знание классического искусства — это не просто обязательные, традиционные черты образованности европейского интеллигента, но и прямое влияние Фрейда, сумевшего продемонстрировать своим более молодым коллегам психологическую природу процесса художественного творчества и пробудить подлинный интерес к таким труднообъяснимым психофизиологическим состояниям личности, как фантазия, вдохновение, интуиция, воображение, инсайт и др.

Юнг довольно рано обращается к этому кругу проблем, анализируя различные аспекты творчества, в том числе и художественного. Вопросы типологии, как и многие другие, поднятые Юнгом, лишь намечены и не получили сколько-нибудь полного содержательного освещения. Однако следует отметить, что Юнг одним из первых «нащупал» эту теоретически перспективную проблему.

Юнговская типология родилась в процессе поиска путей динамизации психики. Наиболее эффективный путь решения этой задачи связан у Юнга с функциями «Я», которые подчиняются принципам экстраверсии (объективное психологическое явление ставится перед субъектом) и интроверсии (процесс, при котором субъекту принадлежит определяющая роль). Отметим, что явления экстраверсии и интроверсии фиксируются Юнгом уже в 20-е гг., а многие другие стороны теории творчества формируются значительно позже, чаще без прямого обращения к экстравертированному и интровертированному типам личности. Это одна из причин того, что концепция Юнга производит впечатление «разрозненной», а в силу отсутствия цельности изложения мобилирует, на первый взгляд, случайными замечаниями и положениями. Однако это лишь первое впечатление — в конечном итоге типология в целом и вопросы творчества в частности занимают свое место в системе общих теоретических построений Юнга.

Понять и правильно оценить указанные проблемы помогает отношение современных исследователей к делению психологических типов на интровертированные и экстравертированные. В 70-е гг. XX в. внимание к этому положению Юнга привлек представитель бихевиористского пути изучения личности психиатр Г. Айзенк [52, 71—73]. Опираясь на психологические типы Юнга, он попытался найти наиболее типичные свойства психики, характерные для меланхоликов, холериков, флегматиков и сангвиников, т. е. для четырех типов темперамента. В результате Айзенк раскрывает связь между: 1) неустойчивыми интровертированными и меланхоликами; 2) неустойчивыми экстравертированными и холериками; 3) устойчивыми экстравертированными и сангвиниками; 4) устойчивыми интровертированными и флегматиками. Проводя факторный анализ и устанавливая внутренние корреляции, Айзенк определяет черты, присущие каждому подтипу. Для первого характерны душевное настроение, боязливость, пессимизм, низкая активность; для второго — впечатлительность, беспокойство, агрессивность, возбудимость, импульсивность, оптимизм и активность; третьему подтипу свойственны общительность, оживленная речь, живость поступков, активность в общении с окружающими людьми, безмятежность, снисходительность, склонность к предпринимательству; четвертый подтип обнаруживает пассивность, добродушие, непреклонность в достижении целей, задумчивость, добросовестность, ровный стиль поведения, малозаметность.

Своеобразной точкой соприкосновения интроверсии и экстраверсии у Айзенка выступает «невротизм» (предрасположенность к неврозу). Кроме того, фиксирует и другое явление — «психотизм» (предрасположенность к психозу). «Невротизм» в границах экстравертированного типа сопряжен с проявлениями истерии, а в границах интровертированного типа — состоянием страха, навязчивых идей. «Психотизм» обнаруживается в «бреде дезинтеграции», расстройстве мышления, эмоциональном оскудении.

В позиции Айзенка прослеживается влияние Юнга с той лишь разницей, что Айзенк как бы более откровенно обнажает «психиатрический» срез юнговской типологии. Советские специалисты оценивают теоретическое движение Айзенка как шаг вперед в сравнении с психоаналитической моделью: «О...

вклад автора (Г. Айзенка.— Авт.) является так-
же попытка разработать и показать существенное от-
личие предлагаемой им системы коррекции поведе-
ния от психотерапии (в первую очередь от психоана-
лиза Фрейда)» [52, 73].

В границах психоаналитической интерпретации
интроверсии и экстраверсии Юнг называет четыре
способности — мыслительную, сенсорную, эмоцио-
нальную и интуитивную. Они создают своеобразные
типы людей: мечтателей, ясновидцев, фантастов и
интровертов.

На начальном этапе развития своих идей Юнг
еще не связывает мир художника с болезненными,
патологическими явлениями. Он лишь уделяет
особое внимание проблеме интуитивных способностей
интровертированного типа. Интуиция, считает Юнг,
сильно связана с бессознательным, она ир-
рациональна и раскрывает особые, элитарные субъек-
тивные способности человека. Определяя роль ин-
туитивной интуиции, Юнг пишет: «Интровер-
тированная интуиция обладает чутьем ко всем
темным, грязным и опасным сторо-
нам жизни» [65, 80]. И далее: «Пока ин-
туиция не слишком далеко от объекта,
интуиция действует как благотвори-
тельная несколько фантастической и склон-
ной к интроверсии установки сознания. Но ес-
ли интуиция становится в оппозицию к созна-
нию, она выступает на поверхность и прояв-
ляет свое воздействие, насильственно навя-
зывает и вызывая самого неприятного
представления об объекте» [65,

Юнг высказывает предположение, что среди дру-
гих типов людей художник «должен был бы быть
нормальным». Однако он не может быть «нормаль-
ным», так как способность к интуитивному овладению
искусством чрезвычайно отделяет индивидуум от ося-
заемой действительности. Индивидуум становится
чуждым даже для его непосредственного окружения.
Если он художник, — заявляет Юнг, — то его искус-
ство возмущает необыкновенные отдаленные от мира
силы, которые кричат всеми красками и которые яв-
ляются в одно и то же время значительными и ба-
гажными, прекрасными и гротескными, возвышен-
ными и причудливыми» [65, 84]. Если человек не ху-

дожник, то его уделом, считает Юнг, будет роль «признанного гения», «мудрого полудурака».

Подход Юнга к изучению личности, акцент интроверсии и экстраверсии были известны Фрейд. В письме к Р. Роллану от 19 января 1930 г. он сдержанно отзывается о типологических идеях Юнга, пытается погасить интерес, проявленный Ролланом к типологии Юнга, так и к его увлечению творческим потенциалом интуиции. Оценивая идеи Юнга, Фрейд пишет: «...различие «экстраверсии» и «интроверсии» исходит от К. Г. Юнга, который и сам тоже большей мере мистик и уже много лет как болей нам не принадлежит. Мы этому различию не придаем особого значения и отлично знаем, что человек может принадлежать одновременно к обоим этим категориям и, как правило, это так и бывает» [54, 344].

Фрейд боится переоценить и роль интуиции. «...и мистики,— пишет Фрейд Роллану,— ей доверяется, ожидая от нее разрешения мировых загадок. Мы же думаем, что она никак не может нам открыть ничего, кроме примитивных, близких первичным импульсам побуждений и реакций, очень ценных — при вильном понимании — для эмбриологии души, но непригодных для ориентации в чуждом нам внешнем мире» [54, 344].

Следует учитывать, что чувство обиды на «бессознательного» к психоанализу Юнга жило отпечаток на оценку Фрейдом ряда положений его теории. В принципе же Фрейд, правда, с некоторыми оговорками, принимает и юнговские идеи типологии и интуицию, которая в теории Юнга не проводила на разрешение мировых загадок, а развивалась как способность, стимулирующая творческий процесс.

Несмотря на то что Фрейд обвинил Юнга в склонности к мистике, совпадение ряда их позиций в построении типологического анализа кажется нам очевидным.

2. «БЕССОЗНАТЕЛЬНЫЙ ИМПЕРАТИВ» ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В ИСКУССТВЕ И В ИСТОРИИ

Проблема типологии в понимании Фрейда связана прежде всего с процессами сублимации и вытеснения. Фрейда интересовали представители «вытес-

этого типа, которые чаще всего имеют художественные профессии. Широкое осмысление «вытеснения», раскрытие его связи с сознанием и бессознательным Фрейд предпринимает в работе «Я и Оно». Здесь Фрейдом вводится понятие «связной организации психических процессов в личности» — «"Я" личности». Он считает, что «к этому «Я» прикреплено сознание, оно владеет подступами к мотилитетности, т. е. «разрядке раздражений во внешний мир» [60, 11]. Оно — та психическая инстанция, которая осуществляет контроль над всеми частичными процессами. Оно связано и с вытеснениями, «при помощи которых известные психические стремления должны быть исключены не только из сознания, но и из других видов деятельности и действительности» [60, 11]. Все «устрашенное вытеснением» противостоит «Я», и задача психоаналитика — «уничтожить сопротивление» «Я» своему вниманию, которое уделяется «вытесненному». Возникает сложная, непредвиденная, по словам Фрейда ситуация, при которой ассоциации больного «отказываются работать, когда они должны приблизиться к вытесненному». Поясняя суть этой «непредвиденной» ситуации, Фрейд пишет: «В самом «Я» мы находим что-то, что тоже бессознательно и проявляет себя точно так, как и вытесненное, т. е. оно сильно сопротивляется, не будучи сознательным» [60, 12].

В работе «Я и Оно» Фрейд приходит к выводу о недостатках динамического рассмотрения психических процессов и в определенной мере корректирует свои взгляды — после 1923 г. он считает, что бессознательное не совпадает с вытеснением: все вытесненное — бессознательно, но не все бессознательное вытеснено.

Так мы уже подчеркивали, механизм вытеснения помогает понять психологию художественного творчества, составляющую одну из граней фрейдовской психологии. Фрейд не ставил перед собой конкретной задачи создания эстетико-искусствоведческой модификации психоанализа. Тем не менее он не мог не коснуться сложного комплекса вопросов художественного творчества, которое в значительно большей степени, чем какая-либо другая человеческая деятельность, раскрывает неповторимость индивидуально-личностного видения мира, самобытность таких специфических черт, как эмоциональность, ассоциативность мышления, фантазия, интуиция, вдохновение.

Многогранность творческого процесса дает возможность анализировать врожденные и приобретенные черты художественной одаренности; художественный результат как диалектику индивидуального и коллективного опыта; сложность возможных внутренних противоречий между стимулами, мотивами, процессами творчества и его результатом, т. е. действительно многоплановый и сложный круг вопросов, которые позволяли проверить «работоспособность» предложенных Фрейдом структурных звеньев психологической системы.

Концепция художественного творчества Фрейда складывалась в тот период, когда эстетикой и психологией был накоплен определенный опыт исследования специфических черт художественной одаренности, природы таланта, процесса создания произведений искусства. Однако ни одна из уже сложившихся тенденций понимания вопросов психологии творчества сколько-нибудь существенно не отразилась в работах самого Фрейда. Обращение к анализу личности художника представителями психоанализа тем более интересно, что при решении данного вопроса они не выходят за границы, очерченные структурой психоанализа: бессознательное — детская сексуальность — сновидения.

Ярким примером применения теории сексуальности и сновидений к анализу личности художника может служить попытка Фрейда объяснить истоки гениальности и стимулы творчества Леонардо да Винчи. Применительно к личности великого итальянского художника Фрейд трансформирует шифровки символов бессознательного, продуктивность рассмотрения художественного творчества как результата преобразования влечения к матери.

Особое внимание в анализе личности Леонардо да Винчи Фрейд уделяет факту незакономерности великого художника. Он всегда встречается в ситуациях, способных вызвать психологические кризисы, которые уже сами по себе выводят личность из круга обычных, общепринятых конечных форм отношений и связей. По мнению Фрейда, большинство великих художников (Леонардо да Винчи, В. Шекспир, Ф. М. Достоевский и др.) привлекали к себе внимание Фрейда не только своим статусом «великих», «талантливых», «счастливых»,

«работоспособных», но и необычными, вызывающими сейчас двойственное толкование, фактами личной биографии, имевшими место или предполагавшимися болезнями и т. д. Отмеченные печатью «травмы», объекты фрейдовского анализа давали ему возможность оперировать такими состояниями, как «страх», «тоска», «реакция душевной боли», «трагическое предчувствие» и т. д.

Фрейдовский анализ становления творческих способностей Леонардо да Винчи показывает, что для психоаналитиков жизнь и деятельность этого человека, отмеченные художественными исканиями, истинным научным подвигом, поразительной внутренней страстностью, гуманизмом, — всего лишь результат «эротических отклонений», преодоления тоски и травмы.

Мы выделяем ряд причин, которые делают обязательным и необходимым сегодня подробный критический анализ фрейдовской интерпретации проблемы «такая личность в искусстве». Это и нравственно-психологическая реабилитация образа великого художника, а тем самым и объективная оценка сделанного им, это и защита прогрессивного культурного наследия, и выработка позитивных форм и методов психо-воспитательной работы с молодыми художниками. Но одной из наиболее веских причин необходимости критики фрейдизма нам представляется опасность непосредственного влияния его идей на современную психологию творчества и искусствознание. Причем речь идет не об убежденности того или иного автора в правильности фрейдовской интерпретации циклов творческой деятельности, а скорее об определенном, внешне отвлеченном от Фрейда, привкусе фрейдизма, привносимом в любой анализ.

Стремясь к документальности подачи материала, исследователи сплошь и рядом нарушают меру достоверности и границы возможного при анализе личной жизни художника, превращая его судьбу в объект психологического интереса.

Психоанализ, совершенно сознательно абсолютизируя психопатологические, сексуальные стимулы творчества, встал на путь изоляции художника от широкого общественно-социального, конкретно-исторического действия. Как антинаучные следует квалифицировать всякие попытки объяснения художественного творчества ссылками на превалирование биоло-

гического начала. В. И. Ленин писал, что перенесение биологических понятий в область общественных наук есть фраза. В стремлении затушевать общественную природу творчества и изобразить художника прежде всего биологическим существом четко прослеживается классовая сущность психоанализа.

Важным аспектом психоаналитического рассмотрения личности художника есть анализ любого произведения с присущей ему образной структурой как трансформации опыта прожитого прошлого, настоящего и предвидения будущего самим художником. Произведение искусства, по Фрейду, не отражает действительности, оно всегда как бы замкнуто в границах личного опыта художника. Отстаивая подобную точку зрения, Фрейд утверждает, что сильное настоящее переживание будит в писателе старое воспоминание, большей частью относящееся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое затем находит воплощение в произведении.

Анализируя те или другие художественные произведения, Фрейд постоянно ищет выход из художественных коллизий в практику реальных жизненных отношений, идет по пути отождествления или сравнительного анализа психологии героя и психологии автора. И для последователей Фрейда произведения искусства, особенно принадлежащие к трагическому жанру, выступают своеобразной моделью, при помощи которой можно понять и «проиграть» реальные жизненные ситуации. И хотя, казалось бы, многие ситуации, лежащие в основе великих произведений, были бы легко разрешимы, если бы возникли в жизни, все же именно они являются одним из толчков к самопознанию, глубокому осмыслению самого себя. Разбирая шекспировскую трагедию «Отелло», психоаналитик С. Хьюмен пишет: «Мы уверены, что в реальной жизни у мистера и миссис Отелло не возникло бы проблем, которые хороший брачный консультант смог бы разрешить за 10 минут. А любая наша женщина предоставила бы Яго какую-нибудь полезную работу, позволяющую ему разрешить свою агрессивность общественно полезным путем» [76, 180]. Но так как Отелло, Яго, Дездемона, Гамлет, король Лир не существуют в реальной жизни, то те трагические переживания, через которые они проходят благодаря фантазии поэта-трагика, служат символическим каналом, отражающим наши возможные страдания.

подходить к этому серьезно,— замечает Хьюмен — то мы должны реагировать на эту горькую правду, не уклоняясь от нее, применяя тот или иной цивилизатор, не унижая себя, а мы должны смиренно проследовать через великий трагический ритм гордости и унижения, так поразительно схожий в психологии и в литературе. В конце этого трудного пути нам может забрезжить слабый свет самопознания, без которого, как мы непреложно убеждаемся, мы живем так же убого, как муравьи» [76, 181].

Хьюмен во многом прав. Так называемая катарсическая сила трагического искусства действительно может привести зрителя, читателя к переоценке ценностей, к поискам жизненных аналогий, к раздумьям. Хьюмен, считающий процесс самопознания возможным путем к прозрению, достаточно свободно цитирует Фрейда. Отождествляя писателя и образ, созданный его фантазией, Фрейд стремился показать процесс творчества как процесс очищения художника от присущих ему пороков. Поскольку для Фрейда без искусства есть в некотором роде «отчужденный порок», то «трагические ритмы гордости и унижения», проходя через которые мы начинаем улавливать «слабый свет самопознания», ведут нас только к дознанию негативных сторон собственного «Я». Процесс творчества как «очищения художника», «отчуждения порока» наиболее полно выражена в работе Достоевский и отцеубийство».

Фрейд принадлежал к числу почитателей Ф. М. Достоевского, отводя его литературному творчеству место в одном ряду с Шекспиром». Роман «Братья Карамазовы» Фрейд называет «величайшим романом всех, когда-либо написанных», а «Легенду о Великом Инквизиторе» оценивает как высочайшее достижение мировой литературы. В романе «Братья Карамазовы» Фрейд выделяет отдельные эпизоды как ключевые, помогающие постичь истинный смысл произведения: речь защитника на суде и «разгадку» с помощью «готовности» Дмитрия к отцеубийству.

Речь защитника на суде Фрейд интерпретирует как насмешку над психологией: «она, мол, палка о двух концах». Он предлагает «все перевернуть», обратив завуалированное и тогда якобы будет найдена «глубочайшая сущность восприятия Достоевского», так как насмешки заслуживает не психология, а сам процесс дознания: совершенно не важно,

кто совершил страшный поступок — отцеубийство, важно другое — «кто его в своем сердце желал и кто его совершение приветствовал». По теории Фрейда все братья, в том числе и Алеша, виновны.

Считая, что трагедией самого Федора Михайловича была ранняя детская ненависть к отцу и бессознательное желание ему смерти, Фрейд ограничивает психологию писателя жесткими рамками схемы: ненависть к отцу—любовь к матери—желание смерти отцу. Реализация скрытого желания (смерть отца) порождает комплекс вины. Фрейд особое внимание уделяет сцене разговора старца Зосимы с Дмитрием: старец постигает, что Дмитрий готов к отцеубийству, и бросается перед ним на колени. По трактовке Фрейда, это означает, что святой отстраняет от себя искушение исполниться презрением к убийце или им погнушаться. Святой предпочитает смириться.

В этой позиции писателя, в таком развитии отношений старца и Дмитрия Фрейд видит безграничную симпатию Ф. М. Достоевского к преступнику, который для него «почти спаситель, взявший на себя вину». Преступник освобождает другого человека от убийства: убивать больше не надо, но надо быть благодарным за убийство.

В подобной психологии (а она, по мысли Фрейда, свойственна большей части людей) раскрывается механизм нашего доброго участия к другому человеку. Эта психология, утверждает Фрейд, особенно ярко выразилась «в чрезвычайном случае обремененного сознанием своей вины писателя».

Тип людей, к которому, по мнению Фрейда, принадлежал Ф. М. Достоевский, тяготеет к осмыслению сложных обобщенных понятий, тщательно скрывая ту составную частицу сложного понятия, которая, собственно, его интересует. Так, Ф. М. Достоевский якобы из эгоистических побуждений интересовался преступником вообще, затем преступником политическим или религиозным, а лишь затем «первопреступником» — отцеубийцей. Более того, Фрейд утверждает, что в образе Карамазова-отцеубийцы Ф. М. Достоевский «сделал свое поэтическое признание».

Вина требует наказания. И представители этого типа людей всегда «ищут наказания» или «самонаказания». Фрейд считает, что Ф. М. Достоевский легко смирился с каторгой, с годами бедствий и унижений, увидев в этом наказании батюшки-царя реальную воз-

нужность расплатиться за свой грех по отношению к
матерному отцу. Угрызения совести — самое сильное
описание Ф. М. Достоевского, и попыткой избавиться
от них, по Фрейду, выступает игра в карты, «дове-
дение себя до крайне бедственного положения», само-
уничтожения себя как «старого грешника» в глазах
каждой жены, — все это формы «патологического удо-
влетворения», формы «разгрузки совести».

Тема «угрызений совести», «греховности» Ф. М. До-
стоевского наиболее полно представлена Фрейдом в
анализе фрагмента романа «Бесы» — «Исповедь».
Фрейд достаточно свободно оперирует содержанием
данной главы романа «Бесы» — исповедью Н. Став-
рогина. Фактический материал, во многом повлиявший
на теоретические выводы, был почерпнут Фрейдом из
исследований Р. Фюлоп-Миллера, С. Цвейга, О. Мил-
лера, И. Нейфельд, Н. Страхова, на которые он актив-
но ссылается. Возможно, Фрейду были известны и ра-
боты Д. С. Мережковского, которого в 1906 г. позна-
комил с рукописью неизданной главы А. Г. Достоев-
ского [23]. В книге «Толстой и Достоевский» Д. С. Ме-
режковский старался передать первое впечатление от
романа, утверждая, что «искусство здесь выходит за
пределы своих возможностей сосредоточенным выра-
жением ужаса» [23, 219].

Именно опираясь на «Исповедь» и «Братья Кара-
мазовы», Фрейд задает вопрос: откуда происходит
присвоение причисления Ф. М. Достоевского к преступ-
никам? И отвечает, что такой соблазн рождается сю-
жетом и героями его произведений, среди которых
обладают насильники, убийцы, эгоцентрические на-
роды. Соблазн причислить Ф. М. Достоевского к пре-
ступникам определяется и «некоторыми фактами
его жизни: страсти его к азартным играм, может быть,
и сильного растления незрелой девочки («Испо-
ведь»)» [23, 219].

Работа Фрейда «Достоевский и отцеубийство» внес-
ла значительную лепту в ту волну темных слухов о
Ф. М. Достоевском, тревогу по поводу распространения
которых высказывали русские исследователи еще в
начале века. Так, в журнале «Былое» за 1922 г. в ка-
честве объяснения отказа А. Г. Достоевской опубли-
ковать главу романа «Бесы» в юбилейном издании
романа указывалось: «Нерешительность эта понятна:
исповедь Ставрогина не осталась совершен-
но тайной уже для современников Достоевского: ис-

ключенная из романа по требованию Каткова, она была известна по слухам, а вокруг этих слухов создавалась темная легенда о Достоевском — «маркизе Саде», — создавалась врагами его и неверными друзьями» [23, 219].

Проблема освобождения имени Ф. М. Достоевского «от явной клеветы» или «от грубых, нечутких отгадок той тайны слишком тревожной, слишком взыскательной совести, которой была отмечена душа Достоевского», остается актуальной и сегодня. Как еще одобрительное подтверждение необходимости снять фрейдовское влияние причислить Ф. М. Достоевского к преступникам можно оправдать публикацию в журнале «Новый материал» «Новое о Ф. М. Достоевском» [9].

В упомянутой нами публикации В. Комаровича в журнале «Былое» в 1922 г. прослеживается постепенное развитие Ф. М. Достоевским темы греха, греховности человека. Автор указывает, что мотив жестоко обиженой девочки — «один из давних и устойчивых заделов» писателя. Ссылаясь на воспоминания С. В. Ковалевской, автор пишет об аналогичной сцене из романного еще в молодости романа. Затем мотив искалеченного ребенка появляется в контексте романа «Житие великого грешника», где Ф. М. Достоевский пытался показать, что «грех, самый глубокий — органичен, а случаен в человеке». Именно это убеждение толкало писателя к таким «сюжетным ситуациям, где бы проявлялась предельная греховность». Писатель героя «до последних пределов», считает исследование Ф. М. Достоевскому было нужно, чтобы в герое родилось чувство покаяния, «благодатная просветленность». Предполагалось, что «великий грешник» «все яснее», постепенно обращаясь к богу. В. Комарович прав, когда утверждает, что «интерес Достоевского к этой сюжетной схеме вызывался и поддерживался не какими-либо автобиографическими reminiscences, а стремлением художника найти в сюжете необходимую выразительность своему религиозному мировоззрению мира» [23, 221].

Фрейдовский анализ Ф. М. Достоевского привлекает интерес не только потому, что писатель — русский отечественник и занимает особое место в плеяде великих русских реалистов XIX в. Дело в том, что специфических моментов психологии творчества Достоевских Фрейдом в работе «Достоевский и символизм», связал теорию Фрейда с последующими

его учеников (Т. Рейк). Такой логической связи возникало до тех пор, пока сам Фрейд замыкался в границах «эдипова комплекса». Возможность широкого использования садо-мазохистского комплекса, разработкой которого занимался Т. Рейк, была его. Теория стимулирующей роли садизма и мазохизма в художественном творчестве значительно расширяла «эдипова комплекса», хотя и не исключает объяснимых для Фрейда мотивов отношения детей и родителей. Садо-мазохистский комплекс представлял интерес для психоаналитиков разных поколений, так как была возможность ставить вопрос не только о стимулах художественного творчества, но и о специфике творчества художника на аудитории.

Развивая идеи садо-мазохистского комплекса Фрейда, Рейк ставит вопрос о правомочности «выставления на показ» своих страданий. Он считает, что только художественное творчество оправдывает «публичность» страдания. Рейк обращается к анализу творчества, жизни, общественной позиции Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и Л. ван Бетховена. Великие мастера русских эпических писателей, считает Рейк, «демонстрируют подлинное сладострастие в выставлении напоказ своих слабостей всему миру». А жизнь Бетховена, полная страдания, по утверждению Рейка, была «результатом психических сил, происходящих из болезни». Он был одинок, потому что бессознательно отворачивался к этому, несмотря на то что сильно тосковал по обществу людей. Характер Бетховена, по мнению Рейка, — один из наиболее завершенных образцов мазохистского типа.

Анализируя личную жизнь Ф. М. Достоевского, его разрушительную страсть к игре, немудрые политические взгляды, его отношения с женой», а также приписывая стремление к «семейному» садизму и переживания садо-мазохистского раскаяния Л. Н. Толстому, Рейк связывает мазохизм с «тенденцией к жестокости, соблазнам, агрессивности» [106, 217]. Но такие «феномены» как страдание, агрессивность, жестокость, являющиеся по Рейку, привилегией «высоко развитой организменной жизни», следовательно, садо-мазохистские страдания — это исключительная привилегия людей интеллигентного, достаточно высокого культурного уровня.

Особого внимания заслуживает попытка Фрейда применить общие идеи психоанализа к исследованию

стимулов политической деятельности. Речь идет прежде всего о попытке анализа личности Наполеона, принятой в 1936 г. В письме к Т. Манну Фрейд, восхищаясь вышедшим романом писателя «Иосиф Египте», как бы между прочим дает «толкование мифического человека». Легкость и необязательность характерные для данного анализа, лишь кажущиеся, так как в конце письма Фрейд пишет: «Моя дочь напоминает мне, что я Вам это толкование мифического человека уже сообщил после того, как Вы читали здесь Ваше сочинение. Она права, конечно. Я позабыл об этом, тема же после прочтения Вашей книжки снова ожила» [54, 351]. Тот факт, что Фрейд дважды повторяет основные тезисы своей концепции стимулов деятельности Наполеона, лишь подчеркивает значение, которое он ей придает.

Толчком для размышлений Фрейда служит миф об Иосифе, положенный, как известно, Т. Манном в основу своего романа. Фрейд прямо признает: «За последние дни я недавно новый том Вашего сказания об Иосифе и стало грустно, что чудесное это переживание минует и что продолжения мне, вероятно, уже не читать. Благодаря воздействию этого сказания и мысли, выраженной Вами в докладе о «переживаемой жизни» и мифическом прообразе, вызвало у меня идеи, которыми воспользуюсь» [54, 349].

Фрейд связывает миф об Иосифе с личностью Наполеона, подчеркивая, что для последнего жизнь Иосифа была «мифическим прототипом». Фрейдская идея «верности мифу», «мифических прототипов» реальных исторических личностей, деятельность которых связана прежде всего с политикой или военным делом, прочно вошла в среду психоаналитиков и, как следствие, присутствует и в исследованиях современных историков.

Фрейд «погружается» в родословную и детство Наполеона — «корсиканца, второго (по порядку рождения) сына среди целого выводка братьев и сестер» [54, 350]. Особое внимание он уделяет факту, что старшего брата Наполеона звали Жозеф: «...в силу сцепления случайности и необходимости человеческой жизни, обстоятельство это определило его (Наполеона.— Авт.) судьбу» [54, 350]. Считает Фрейд, помнить, что по законам корсиканской семьи первый ребенок окружен особым вниманием и благоговением и пользуется всеми правами наследника.

естественно, «драматизирует нормальные человеческие отношения». Братья становятся соперниками, а младший, по словам Фрейда, должен питать к старшему «стихийную, безмерно глубокую враждебность, которую в более поздние годы можно было бы обозначить как пожелание смерти и намерение убить» [54, 350]. Сильнейшим душевным порывом Наполеона было стремление «стать Иосифом», занять место старшего брата. Одновременно Фрейд указывает, что детская психология часто демонстрирует спонтанность к переходу «чрезмерных детских порывов» в противоположность. Это случилось с Наполеоном: «Хотя Фрейд сначала пламенно ненавидел, но нам известно, что из всех людей он в более поздние годы любил именно его и не в состоянии был гнать этого ничтожного и ненадежного человека» [54, 350]. У Наполеона происходит компенсация «изначальной зависти». Но одновременно с чувством любви к брату нереализованная агрессия «только и ждала случая, чтобы перенестись на другие объекты». В итоге тысячи посторонних людей поплатятся за то, что разгневавшийся маленький тиран пощадил своего врага» [54, 350].

Интересен фрейдовский анализ «женской темы» в личной судьбе Наполеона. Он «нежно привязан к матери и старается в заботах о братьях и сестрах заменить рано ушедшего отца» [54, 350]. Рядом с матерью Фрейд ставит образ «молодой, знатной и богатой» вдовы. Против женитьбы Наполеона на ней было много аргументов, как и за женитьбу. Но в итоге Наполеон «становится, вероятно, решающим толчком, и называют Жозефина». Фрейд пишет: «Благодаря имени он сможет перенести на нее какую-то до некоторой степени привязанности, испытываемой к старшему брату» [54, 351]. Жозефина плохо относится к Наполеону, но он «все ей прощает. Питать любовь он не в состоянии» [54, 351]. Фрейд довольно легко объясняет чувства Наполеона: «Влюбленность в Жозефину Богарне была неизбежной из-за привязанности именем» [54, 351].

Фрейд также отмечает Фрейд, влюбленность в Жозефину могла быть полностью отождествлена с Иосифом, тенденция к отождествлению проступает достаточно четко. Поход в Египет, предпринятый именно в соответствии с личным желанием показаться братьям Великим, исторически обоснован, так как здесь, считает

Фрейд, и зафиксировано отождествление с Иосифом. Возникает вопрос: неужели решение Наполеона имело политических мотивов, а было вызвано к жизни только глубинными процессами детской психологии, требовавшей у «юного генерала» разрешить конфликт «любовь—ненависть»?

Фрейд предвидел подобный вопрос, но остался верен своей теории: он убежден, что политические мотивы этой затеи представляли собой только «насилие над рационализацией фантастической идеи».

Трагедия Наполеона, убежден Фрейд, начинается в тот момент, когда «он нарушает верность своей мифу и, руководствуясь реалистическими соображениями, решает отвергнуть возлюбленную Жозефину. С этого начинается падение» [54, 351]. Обратим внимание на мысль Фрейда о том, что «верность мифу — фактор более надежный, чем, «реалистические соображения». Руководствуясь первым, Наполеон «забыл» о первом, подчинившись второму, «начал падение».

Письмо Т. Манну Фрейд писал в 1936 г., а в 1934 г. он реально столкнулся с австрийским и немецким фашизмом. Описывая в письме к Э. Фрейду недавние события на венских улицах в 1934 г., сопровождавшие нацистский путч в Австрии, З. Фрейд точно четко видит не только психологические мотивы «некоего могущественного Муссолини», «опасных раков из хеймвера» (националистически настроенная полиция Австрии.— *Авт.*), а также политически оценивает свою судьбу и судьбу своей семьи в будущей «победы свастики». Представляется, что этот опыт должен бы был отразиться на характере подхода к анализу реальных исторических личностей, повлечь за собой выяснение не только субъективных и объективных причин их поступков. Однако Фрейд решил целый ряд сложных вопросов как бы разгадался по двум параллельным линиям: логика реальных событий «не пересекалась» со схемой психологического подхода, при котором реальная историческая личность существовала лишь в границах ранне-психологической модели.

Ориентация Фрейда на бессознательные, инстинктивные стимулы, определяющие действия человека на уровне «высокой политики», получила широкое распространение на Западе и закрепилась в понятии «психологическая структура» (Э. Эриксон, Б. Мазлиш, П. Левенберг, К. Бинион, Р. Бинион).

тификацией матери и Германии (Г. Дикс, Р. Коллинз). Тезис Юнга о том, что индивид и нация могут иметь не только общую психологию, но и общую психопатологию, становится основанием рассмотрения Гитлера и его ближайшего окружения как собрания циничных гомосексуалистов и расовых шовинистов (Э. Эрикссон, Д. Келли). Подробно реконструируется «логика данных», якобы объясняющая причины расовой политики Гитлера. Сопоставляются три даты: 1907 г. — смерть матери Гитлера от хлороформа на операционном столе вследствие ошибки хирурга-еврея; 1918 г. — отравление Гитлера горчичным газом; 1942 г. — принятие Гитлером решения травить газом евреев (Р. Бинисон). В этом случае психоаналитик пытается логически связать понятия «мать—газ—еврей—смерть» и опосредованно оправдать любящего сына — Гитлера, который бессознательно мстит за смерть матери.

Тенденция к абсолютизации детских лет, семейных отношений, прямое применение «эдипова комплекса» к анализу «движущих пружин» гитлеровской психологии сохраняется и в исследованиях последних лет. Активизация интереса к личности Гитлера, судьбе его матери, сложным отношениям Гитлера с отцом — танцовщицей и солдафоном, преувеличенное внимание к живописным работам фюрера, организация аукционов по их продаже — все это, с одной стороны, реальные факты действий неофашистских организаций, а с другой — попытка с помощью акцента на семейно-личностной сфере создать «человеческий» образ главы третьего рейха.

3. ПРОБЛЕМЫ НЕВРОТИКО-ШИЗОФРЕНИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА В КОНЦЕПЦИЯХ ПСИХОАНАЛИТИКОВ

Художественное творчество для Юнга — непознаваемый, загадочный процесс, все попытки постигнуть природу которого обречены на неудачу. Одновременно в концепции Юнга заметна попытка разграничить искусство как результат художественного творчества и художников как создателей произведений искусства по степени сложности и глубины. В концепции Юнга появляется деление произведений искусства на «психологические» и «визионерские». На долю психологических произведений выпадает внешнее, поверхностное копирование жизни, воспроизведение ее на уровне

видения. Произведения визионерского типа, согласно Юнгу, охватывают «всю бездну времени», отмечены особой глубиной и тонкостью.

Как справедливо отмечает советский исследователь Л. Н. Ляликов, «в основе творчества, по Юнгу, лежит особый автономный процесс, независимый от личных факторов художника. Последнему Юнг отводит роль пассивного переносчика этой непознаваемой универсальной «творческой силы», внеличной по своему существу» [41, 302].

Соединив в своей теории творчества идеи мифа-автора как источника искусства с интуитивной способностью как превалирующей в реализации замысла, Юнг считает творческие способности отклонением от нормы. Интуиция, понятая как иррациональное, бессознательное явление, превращается Юнгом в мистическую силу, делающую художника «загадочным» и «нормальным».

Следует подчеркнуть, что Юнг принадлежал к той группе теоретиков, которые, заинтересовавшись практикой развития нереалистического искусства, начали проводить сравнительный анализ творчества художников-нереалистов с пациентами, страдающими различными психическими расстройствами. Юнг прямо отмечает «совпадение направленности интересов» у кубистов, абстракционистов, сюрреалистов с пациентами, страдающими неврозами, шизофренией, паранойей.

Юнг откровенно заявлял, что творчество П. Пикассо и его «литературного брата» (Дж. Джойса) интересует его с профессиональной точки зрения. «На основе своего опыта, — пишет Юнг, — я могу убедить читателя в том, что психологические проблемы, которые находят выражение в его (П. Пикассо. — Авт.) картинах являются полной аналогией тому, что я наблюдаю у своих пациентов» [88, 135].

Помимо того как среди своих пациентов Юнг выделял группы невротиков и шизофреников [88, 137], его анализ специфики творческого процесса, художественного видения мира позволяет ему вычленить направляющую направленность (невротическую или шизофреническую) психики художников. Принцип разделения художников на невротиков и шизофреников является на оценку степени участия чувственного момента в процессе художественного творчества. Невротические, согласно Юнгу, создают картины синтетического характера с «извращенным и унифицированным

чувственным мотивом». Даже если эти картины абстрактны и страдают недостатком эмоционально-чувственного компонента, они, по крайней мере, «определенно симметричны или передают безошибочно понимаемое нами содержание» [88, 137].

Что же касается шизофреников, то Юнг акцентирует внимание на «внечувственном» характере их художественной продукции: «Вторая группа, с другой стороны, создает картины, которые молниеносно обнаруживают их отчужденность от чувств. Во всяком случае они не передают гармоничных, унифицированных чувств. Если и передают, то это противоречивые чувства или вообще их полное отсутствие» [88, 137].

Предложенная Юнгом идея аналогии между дождниками-нереалистами и психически больными людьми, а также изучение творческого процесса с учетом невротической или шизофренической направленности психики творца не нова и не может расцениваться как сугубо авторская. В ее решении Юнг как бы вплетается в общую, достаточно широко представленную во многих странах Европы тенденцию патологизации художественного творчества. Эту тенденцию нельзя связывать, как это часто делается сегодня, лишь с психоанализом. Ее приверженцев можно встретить среди психологов, эстетиков, не имевших отношения к психоанализу и даже высказавших аналогичные идеи несколько ранее. Вообще идея патологизации творчества — одна из ведущих тенденций понимания творческой личности на рубеже XIX—XX вв. и во многих своих аспектах опирается на популярные, положительно оцененные и психоаналитиками, идеи итальянского психолога-криминалиста Ч. Ломброзо. В монографических исследованиях «Гениальность и помешательство», «Любовь у помешанных», «Новейшие успехи науки в преступнике», ставших уже в 80—90-е гг. XIX в. широко известными в Германии, Австрии, России, Франции Ломброзо обосновал идею биологической обусловленности преступности. Будучи профессиональным психологом-криминалистом, он в дальнейшем применил расширительный подход к формам человеческой деятельности и идею предопределенности политических, художественных, научных интересов личности. Так правовые функции государственных учреждений, стоящих перед такими проблемами, как вопросы наказания и изоляции преступников, Ломброзо сравнивал с защитной реакцией животного мира. Человеческое общество, согласно его глубокому

суждению, в основных своих проявлениях продолжа-
ть жить по общебиологическим законам. Одна из важ-
ных идей теории Ломброзо связана с доказательством
естественной тождественности так называемой отри-
цательной одаренности, т. е. «одаренности» преступни-
ка совершающего сложное, неподдающееся разгадке
преступление, и положительной одаренности художни-
ка или ученого. И в том, и в другом случае ими движет
сущее им физиологическое стремление к «созда-
нию» чего-то прежде неизвестного. При этом как от-
рицательная, так и положительная одаренность часто
свидетельствуют о психической ненормальности лич-

В книге «Гениальность и помешательство» Лом-
брозо приводит статистические данные, демонстриру-
ющие связь психической болезни с художественным
творчеством. Ему пришлось работать с большой груп-
пой душевнобольных людей (107), из которых 21 был
идиотом, 25 — параноики с галлюцинациями и
сильным преследования, 16 — с бредом величия, 5 —
эссенциально-помешанных, 2 — эпилептика, 14 — с ост-
рыми психозами, 8 — прогрессивных паралитиков и др.
Из числа этих пациентов 46 больных занимались ис-
кусством (27 — поэзией, 11 — резьбой, 10 — скульпту-
рой, 5 — музыкой, 5 — архитектурой). Следует под-
черкнуть, что профессиональных художников, занимав-
шихся одним из видов искусства до болезни, среди 107
больных было всего лишь 18. Все остальные (89 чело-
век) «открыли» в себе художественные наклонности
уже в состоянии психического заболевания. Отсюда
Ломброзо, намного опережая Фрейда, Юнга, Адлера
и других, предложил рассматривать психические болез-
ненные травмы как стимулы человеческой одаренности, а
трагические факты тяжелых психических
заболеваний художников — как некую психологичес-
кую форму. При этом им не фиксировались факты
художественного творчества психически здо-
ровых людей.

Одной из особенностей анализа художественного
творчества Ломброзо является попытка учитывать и
факты процесса восприятия произведений искус-
ства. Прямо и определенно утверждать, что если соз-
дание психически больным художником произведение
перед аудиторией, то это свидетельствует о наличии
у нее представителей такой же психической
ненормальности, Ломброзо не решился. Это, конечно,

породило бы проницательное отношение к идее как таковой. Поэтому он допускает мысль о том, что психически больной может создать «здоровое» искусство, и не отрицает, что полноценность художественного переживания возможна лишь тогда, когда зритель или слушатель полностью проникает в мир художника. Определенная осторожность Ломброзо будет полностью преодолена психоанализом и лично Фрейдом, который без колебаний рассматривал человеческое общество как гигантскую психиатрическую лечебницу.

Идеи Ломброзо на рубеже веков находят широкую отклик и поддержку. Так, психолог Г. Россолимо провел подробный анализ стимулов творчества у представителей конкретных художественных профессий — драматических артистов, певцов, музыкантов, живописцев. Он попытался показать, что напряженность творческого труда обязательно приводит к истерии певцов и драматических артистов, своеобразной «платой» за талант у живописцев являются неврастения, навязчивые страхи, «комплекс ипохондрии». В процессе творчества личности, как правило, развивается то или другое психическое расстройство. Разница лишь в том, «заглушают ли на сцену меланхолическое состояние, галлюцинации, иллюзии и псевдогаллюцинации, мистический или сексуальный бред и т. д.» [45, 12].

Развивая свою мысль, Россолимо подчеркивает, что «люди, эстетически одаренные от природы, обладают настолько тонкой нервной организацией, что очень часто становятся жертвами более или менее тяжелых заболеваний; кроме того, мы можем установить четыре варианта соотношения между природными художественными дарованиями и состоянием нервной системы: 1. Талантливость и дегенерация. 2. Активно проявляемая талантливость и дегенерация. 3. Талантливость и болезнь. 4. Активно проявляемая талантливость и болезнь» [45, 13].

Россолимо глубоко убежден в том, что не только природные данные личности связаны с патологическими основами, но и сам процесс художественного творчества связан со сложными психопатологическими состояниями. Психолог не отрицает роли интеллекта, самости, сознания, которые должны содействовать возникновению образа. Но все это нужно лишь для того, чтобы «не препятствовать главному (выделено Россолимо.—Авт.) в художественном творчестве процессу его бессознательной основе,— художественному творчеству».

[45, 14]. Анализируя природу художественного трансформации, рождающего эффект галлюцинаций, Россолини прямо определяет художественное творчество как «патологический процесс» [45, 22].

Таким образом, весь объем идей Юнга — теория двух психологических типов, деление искусства на психологическое и визионерское, а типов личностного творчества — на невротическое и шизофреническое — складывался в более чем благоприятных условиях. Невротик (в анализе Юнга — прежде всего Пикассо) создает искусство фрагментарное, особо обращает внимание на изломанность изображения и любит «линии излома», которые пересекают картины. Одни невротики, по мнению Юнга, хотя бы делают попытки «подчинить себе» элементы формы. А шизофреник (в анализе Юнга — Дж. Джойс) кажется «поглощенным» собственным творением, он «поглощен им», «растворен в нем». Шизофреник не только алогичен в своем творчестве, но он как бы постоянно балансирует между прекрасным и безобразным, не в состоянии определить своего отношения к ним. Юнг пишет: «Даже случайное прикосновение к прекрасному означает только лишь непростительную задержку в удаче от него» [88, 138]. Характеризуя «произведение», созданное шизофреником, Юнг признает: «Это нечто безобразное, болезненное, абсурдное, непостижимое, болезненное, чтобы пользоваться успехом, — не с целью выразить что-нибудь, а только для того, чтобы задержать понимание: тьма, неясность, несмотря на то, чего маскировать, но которая распространяется словно холодному туману над бесплодной местностью, вещь достаточно бессмысленная, подобная спектаклю без зрителей» [88, 138].

При анализе творчества и шизофреников, и невротиков зритель, читатель, слушатель остаются безразличными к результату творческой работы. Такой эффект четко фиксируется и Юнгом. Он признает, что работа, созданная невротиком, «оставляет вас холодным или беспокоит своей парадоксальностью, бессмысленным, гротескным безразличием» [88, 138]. И в первом, и во втором случае — это «спектакль без зрителей», творчество без аудитории, это последовательное нарушение коммуникативной функции искусства.

Смысл в контексте рассуждений Юнга о творчестве пациентов-художников приобретает про-... содержания и формы. Ф. Энгельс подчеркивал,

что «вся органическая природа является одним сплошным доказательством тождества или неразрывности формы и содержания» [2, 619]. Однако исследование специфики процесса художественного творчества личностей невротически-шизофренического плана с точки зрения соотношения формы и содержания привело Юнга к выводу о полной разобщенности этих двух категорий, теоретической невозможности проследить логику формирования замысла, его разработки и поиска образно-выразительных средств в их произведениях. В этом источники объяснения возможности понимания и эмоционального переживания созданного.

Констатировав наличие метафизического разрыва содержания и формы, Юнг все же должен признать присутствие отдельных элементов содержания, узнаваемых бытовых деталей, предметов внешнего мира в произведениях психически больных людей. При этом значительное внимание он уделяет своеобразию образно-эмоционального видения мира при различных формах поражения психики. Так, маниакальное возбуждение рождает чрезвычайно сложные сюжеты, художник стремится проанализировать психологию толпы, тяготеет к многофигурным композициям; писатель широко использует символы, чаще всего понятные самому ему самому. Художник, страдающий меланхолией, интересуется прежде всего темой смерти, страдания человека. В сюжетную ткань произведения обязательно включаются кладбища, скелеты, темные силы. Любовь художника к изображению животных — волков, по мысли психоаналитиков, выражает глубокую, скрываемую от окружающих, тоску, которая в конечном счете может привести к тяжелому психическому срыву.

Обращаясь к творчеству Пикассо и Джайса, анализируя тенденции формотворчества у кубистов и абстракционистов, Юнг пытается показать, что эти тенденции являются бессознательным выражением психической дисгармонии конкретной личности. Различные технические ухищрения — всего лишь защитная реакция против ожидаемой личностью публичной демонстрации ее психической, моральной и физической неполноценности.

В связи с этим Юнг отказывается рассматривать как «новое слово» в искусстве и попытки «геометризовать» действительность, и «принцип сдвига» в архитектуре, и «автоматическое» письмо, и другие

менты в области формы. Однако своеобразное неприятие ряда художественных направлений первых десятилетий XX в. не приводит Юнга к поддержке реалистического направления, хотя бы с точки зрения признания «психического здоровья», «психической полноценности» художника, работающего в реалистической манере. Обоснование болезненности, дисгармоничности восприятия мира художником было необходимо психоаналитикам как косвенное подтверждение наличия аналогичных черт и качеств у других, не связанных с искусством людей.

Отметим, что ряд психологов и психиатров, которые подобно Юнгу изучали проблему психических болезней художников, занимали более корректную и объективную позицию при анализе результатов их труда. Луис Ломброзо делал акцент на ограниченности художественных средств, доступных творчеству психически больных людей, и на ряде примеров показал, что живописцы, страдающие алкоголизмом, в человеческом плане обречены на слабоумие, а в профессиональном — постепенно утрачивают чувство цвета, ограничиваясь восприятием белого и серого тонов. С грустной улыбкой Ломброзо констатировал, что в лучшем случае такой живописец в состоянии писать зимние пейзажи.

Тема ограниченности художественных средств психически нездоровых художников отмечена и Россолимо, в недавнем анализ творчества Ш. Бодлера, Л. Варлана, А. Гретри, Э. По, Р. Шнейдера и других, страдающих психическими недугами. Россолимо характеризует их произведения, созданные в период обострения болезни, как «символы эстетической нищеты». Анализируя живопись душевнобольных, он пишет: «Мы встречаемся с грубо обведенными контурами, неправильными пропорциями, — преувеличениями и искажениями размеров частей по отношению к перспективе, с нелогичным расположением фигур наподобие некоторых изображений, при этом в тех случаях, когда подобные ошибки не зависели от причин, связанных с слабоумием, они должны быть приписаны манерам больных» [45, 23].

Другие крупные психиатры, как В. Морсели, О. Вейль, А. В. Быковский, П. И. Карпов и другие, отмечают, что произведениям душевнобольных присуща потеря контакта с реальностью, а также инфантилизм, фантастичность, алогичность,

Анализируя психологию шизофрении, Л. С. Выготский указывал, что, с одной стороны, шизофреники склонны к абстрактному мышлению, а с другой — «центральным моментом их мышления является тенденция к наглядному примитивному типу течения интеллектуальных процессов» [14, 63]. Л. С. Выготский пишет: «Мы знаем, что шизофреническую форму мышления называют часто символической, имея в виду ее особенность, что она ничего не берет в буквальном смысле, а все в иносказательном. С другой стороны, как мы видели, понимание переносного, символического смысла тяжело страдает при шизофрении, шизофреническому больному не удастся никакое бессмысленное построение, но с другой стороны, шизофреники в огромном количестве только и продуцируют что сплошную бессмыслицу» [14, 63].

При решении сложной как в психологическом, так и в этическом плане проблемы связи психической болезни и творчества результаты художественного творчества психически больного могут рассматриваться лишь как один из способов проникновения в его душевный мир, как поиск контакта с ним. Какой бы интерес не вызывали произведения душевнобольных, это всегда именно интерес к миру душевнобольных. Подлинное творчество требует как раз того, что душевнобольной дать не может: контакта с действительностью, логики развития сюжета, оценки создаваемого умения отобрать существенное и т. д.

Особое внимание следует обратить на тех художников, которые сознательно спекулируют на экспериментах с формой произведения, пытаясь привлечь аудиторию, стать объектом повышенного интереса. Уже более десяти лет некоторые писатели ФРГ применяют при создании литературных произведений «принцип сдвига». При обосновании его целесообразности неоднократно обращаются к творческому наследию Джойса, Фрейда и Юнга. Наиболее ярким примером литературы, созданной по «принципу сдвига», является роман А. Шмидта «Сновидения записки» (1968), где по аналогии с романом Джойса «Улисс» описываются события, происшедшие в течение одних суток за 24 часа лета 1968 г.

В романе использована особая словотехника. В ходе повествования автор неоднократно прибегает к своеобразным «словотехническим периодам», которые должны показать «психологические глубины»

как бы «вытянуть» содержание этих глубин на поверхность. В «словотехнических периодах» Шмидт использует несколько языков, как бы подчеркивая общечеловеческий характер глубинного слоя нашей психики. Приведем фрагмент романа, полностью сохраняя форму написания по «принципу сдвига» и «синтаксической символизации»: * 1. «Возьми эти «часы», которые повсюду вокруг него тикают: «die, clock-clock's», что звучит как клоака, а «клоук», оболочка (В-) любви к христианской ближней: почему качается-шатается маятник как устали: «тик-так» значит иксовать; а «ticklé» — это декотать... а маятник вибрирует с таким глубоким смыслом. 2. «Сначал/ма Моего па Члены поспешно Соб-Рала. и все повсюду шепелявят;-; ... — ? — / подлинный Гоморр — мусор, а Darby and Joan: пья! — «протрещал пакойник-завязанные узлы... вперед через как, как когда я уже «вышвырнут»! локо-мотивные... как детей-Путешествия на каникулах пришли мне... (300-филически в -голову!)» [78, 106]. Западногерманские литературоведы О. Винер и О. Гмелин, выступавшие с критикой литературных экспериментов Шмидта, прежде всего отмечают вину психоанализа, который поощряет «языковую философию», стоящую в таких поисках.

Фрейд и многие его ученики (в этом вопросе было сказано единодушие) механизм функционирования языка объясняют ассоциацией акустических и оптических картин воспоминаний, которые «связаны с галлюциаторным исполнением желаний младенца» [78, 106]. Винер отмечает, что во времена Фрейда семантико-эпистемологической точке зрения, согласно которой слова обозначают вещи, отдавалось предпочтение. При этом «прагматическая и коммуникативная функция языка» во внимание не принималась.

Словотехника Шмидта дополняется в его романе исторической «техникой повествования». Автор при рождении единства времени (24 часа) и места (действие романа происходит в степи, где супружеская пара в юная дочь встречаются с писателем Пагенштедтом, специалистом по творчеству По) развивает повествование в различных плоскостях: лекции о творчестве По, фрагментарные «зарисовки» действующих в

* Роман Шмидта написан на немецком языке с широким использованием не переведенных английских, французских, латинских выражений, афоризмов. В цитируемых нами фрагментах русский язык переведен немецкий текст.

романе лиц, описание психологии «жены-ребенка» По. «перескоки» старого писателя Пагенштехера к дочери своих друзей и т. д. Однако все «сюжетные срезы» романа пронизывает литературоведческий портрет По анализом личности и творчества которого психоаналитики занимались неоднократно: «В результате чего выясняется якобы присущая По склонность к подглядыванию и эксгибиционизму, его «клозетные размышления». Сердцевиной его поэзии, всех помыслов и желаний оказывается «клозет в борделе». Он одержим комплексом сифилиса, а причина всего этого — импотенция» [78, 107]. Винер и Гмелин постоянно цитируют «символические образы» Шмидта, иронично замечая, что «Шмидт лишь улучшает позднюю фрейдовскую модель (Оно—Я—Сверх-Я) путем добавления четвертой инстанции — «юмора». К сожалению, эта инстанция достижима только мужчинами и то только «гениальными» и после наступления импотенции» [78, 107].

Винер и Гмелин могут позволить себе быть ироничными, так как принадлежат к числу критиков психоанализа. Что же касается самого Шмидта, то он достаточно точно определяет свою художественную позицию, решительно настаивая на ее основных положениях и видя в применении к творчеству фрейдовско-юнгянской идей будущее литературы. Отметим, что высказывания Шмидта о своих теоретических положениях так же фрагментарны и выдержаны в русле «словотехники», как и повествование романа: «Теория мифологии как регистрирование, как историзм. Поэзия как катализатор многоэтажных слов «верхней части неосознанного»: этимоны * как литературные прототипы, которые уже не подвергаются сомнению. Приспособление к формальной эстетике сновидения, где формы увеличиваются и размножаются, где видения тривиальные переходят в апокалипсическое или кошмарное, где разум использует корни слов для того, чтобы построить из них другие слова, которые дали бы возможность назвать его фантазмы, аллегории и намеки, потерявшие всякую содержательную связь с действительностью» [78, 107—108].

Гмелин отмечает, что Шмидт «со всей опреде...

* Этимоны — от греч. *étymon* — истина, восстанавливаемая исходная форма данной единицы языка (корня, слова, фразеологизма), обычно самая ранняя из известных.

остью высказывается против молодежи», так как боится ее творческой активности, ее «способности к комбинированию, к созданию в сфере символизации демифологизации, которая преодолевает лексически прочитанное силой новых подчинений» [78, 109]. Шмидт категорически против каких-либо нововведений. Он считает, что движение художественного процесса должно происходить «лишь в охватывающих кладбища мифологизмах». Такой путь развития творчества присущ тем, кто «отказался существовать». Шмидт при этом имеет в виду прежде всего себя самого, подчеркивая свой отказ от существования в границах восприятия реальной действительности, в границах искусства, призывающего коммуникативную функцию в числе обязательных.

Тот вклад, который внесла в понимание художественного творчества биологизаторская теория Юнга, трудно переоценить. Юнг, бесспорно, сгладил, изложил более пластично некоторые идеи творческого процесса, отмеченные Фрейдом, для которого биологизм выступил в роли методологии творчества. С другой стороны, Юнг продолжил рассчитанную на нездоровую сенсационность тенденцию «обнародования» скрытых от аудитории событий личной жизни художника. Юнг четко идентифицировал внимание аудитории на художнике как человеке, стоящем за границей психической нормы (невроза, шизофренике). Анализ творчества художника через откровенно проведенную аналогию с миром душевнобольного предпринимался без четкого разграничения больного и психически нормального художника, не демонстрирующего отклонений от нормы, сознательно разрабатывающего средства художественной выразительности, постепенно наслаивающего этапы «построения» в глубины психологического мира героя.

И еще один момент, требующий особого к себе внимания. Известно, и частично мы пытались это показать, что представители психоанализа включали художественное творчество в поле своих интересов и в ряде случаев посвящали личности художника, объясняя стимулов творчества специальные работы. Несмотря на наше отношение к данным работам, они принимаются или критикуются нами сформулированные в них идеи, анализ творчества художников имеет серьезный, продуманный характер, логично реконструирует биографию, этапы творчества, содержит элементы искусствоведческого подхода. Однако в боль-

шинстве случаев психоаналитики «походя», «между делом» предпринимают экскурсы в мир художественного творчества. И так же «между делом» художнику «приклеивается» ярлык шизофреника, параноика, алкоголика и т. п. Теоретики менее знаменитые, чем, скажем, Фрейд или Юнг, легко дублируют их, находясь за спиной «мэтров», авторитет которых поощряет подобные псевдотеоретические приемы.

Из приведенных нами фрагментов видно, что аналогичный прием использует Шмидт, обращаясь к анализу личности По. Крупный писатель предстает перед читателем как «алкоголик и галлюционат», болезнь которого якобы и породила те ужасы, патологические страхи, «красные огни и кровь», «дух демона», которыми наполнены его произведения.

Грамотный читатель, хорошо знакомый с жизнью и творчеством этого американского писателя-романтиста первой половины XIX в., автора как трагических, фантастических, так и юмористических новелл, известного критика, родоначальника детективной литературы, одного из предшественников американского символизма, легко отделит в «портрете» писателя, созданном Шмидтом, ложное от истинного, реальность от фантазии, трагически сложное и больное в судьбе художника от сенсационно-скандальной психоаналитической интерпретации его творчества.

Попытка Юнга дать типологию художников на основе двух общих психологических типов вызвала в жизни ряд понятий, связанных с исследованием творческой активности личности. Не все, что в этом направлении сделано Юнгом, имеет равноценное значение. Однако отдельные понятия, занявшие значительное место в его теории, принадлежат к числу тех, которыми параллельно занимались и другие ученые, его современники. В этом плане важно видеть те общие тенденции, которые характерны как для психоанализа, так и для других направлений буржуазной философии этого периода. Понятиями, непосредственно связанными с художественным творчеством и получившими в этот период последовательное осмысление в западной философии, являются понятия «интуиция», «символ», «символ».

Мы считаем необходимым особо подчеркнуть ту роль, которую Юнг отводит интуиции, ее месту в процессе художественного творчества. Интуиция как якобы врожденная черта художественного процесса привлекла к себе

тристальное внимание буржуазных эстетиков в первые десятилетия XX в., и Юнг со своими идеями «загадочности», «мистичности» творчества органично влетает в общие тенденции.

Концепция Юнга обнаруживает близость с развиваемыми в это время идеями Бергсона, трактовавшего интуицию не как один из возможных этапов в процессе познания действительности, а как ведущий, ничем не ограниченный, ничем не определяемый способ проникновения в тайны мира. Интуиция ставилась им на несколько ступеней выше разума и связывалась с творческими, преобразующими способностями инстинкта, а не интеллекта. Не существует ни одной области знания, ни одной «системы», считал Бергсон, деятельность которой «не оживлялась бы интуицией». Более того, Бергсон был убежден, что в каждой системе интуиция «есть то, что лучше системы и что ее переживает».

Для доказательства правомочности столь высокой оценки интуиции Бергсон обращается к сфере эстетического восприятия человеком действительности. Способность человека к эстетическому восприятию мира существует, согласно Бергсону, лишь благодаря интуитивной форме познания. Сталкиваясь с явлениями и предметами действительности, мы видим и воспринимаем прежде всего их форму, линии, цвет, но не в состоянии определить жизнь, заключенную в них, то светлое и страстное, что составляет прелесть окружающего нас мира. И наше познание навсегда остается бы поверхностным, если бы не «эстетическая интуиция», дающая человеку возможность, как считает Бергсон, не только видеть мир, но и «схватывать за живое жизни, единое движение, пробегающее по линиям, связывающее их между собою и дающее им смысл» [10, 159].

«Эстетическая интуиция» делает возможным не только эстетическое познание, но и обуславливает существование творчества как акта постижения внутреннего смысла предметов. Бергсон подчеркивал качественную исключительность эстетического познания, и эта идея привела его к ложному утверждению исключительности творчества как деятельности, возникающей и существующей благодаря способности человека качественно воспринимать мир. Идея исключительности творчества порождает идею исключительности художника, осуществляющего творческий процесс.

Художники, по мнению Бергсона, не только наде-

лены способностью видеть глубже и шире других, они являются «совершенными существами», группой людей, которые все познают интуитивно. Бергсон отстаивал идею полного «отрыва» искусства от действительности. Если бы искусство отражало действительность, тогда художником мог бы стать каждый. Тогда из «глубин наших душ нам звучали бы, как музыка, иногда веселая, и чаще грустная мелодия нашей внутренней жизни».

«Избранные», т. е. художники, наделены у Бергсона особыми качествами, составляющими основу элитаризма художника и творчества: фантазией, своеобразным видением мира, способностью интуитивно постигать самые сокровенные мысли и чувства людей. И все это — извечная монополия художника. Умение художника «видеть» мир, а этой способности «избранных» Бергсон уделяет особое внимание, он соединяет ее с способностью «зафиксировать» в слове, цвете, звуке увиденное и «передать» другому человеку. Способностью «фиксации» и «передачи» обладают далеко не все художники. Лишь некоторые из них владеют «полнотой восприятия» «черт, красок, во всей сложности содержания и формы», присущей вещам. К художникам, полностью владеющим всей совокупностью «черт и признаков», имеющим право считаться «избранными», Бергсон относит К. Коро и У. Тернера.

Нам кажется, что отношение Бергсона к этим художникам при общей высокой оценке было неодинаковым. Высокая оценка творчества Коро выражена прежде всего личный вкус Бергсона. Что же касается творчества классика английской живописи Тернера, то смелые по колористическим и свето-воздушным решениям пейзажи художника, его пристрастие к необычным эффектам и красочной фантазмагии, его предание перед солнцем как символом жизни и языческим божеством, болезненное желание «зафиксировать» «поймать» огненно-желтый цвет, даже приписываемое Тернеру предсмертная фраза «И солнце — бог» были для Бергсона как исследователю мифолого-символической природы искусства.

Бергсон был не первым, кто зафиксировал символическое значение цвета в творчестве Тернера. Такая же оценка художника дана его современником Дж. Ватс-Стеблом, а в конце XIX в. Д. Рескиным [109, 13—14]. Бергсон же независимо от других авторов исследовал наследие Тернера для реконструкции логики искусства.

ческого формирования мифолого-символических тенденций искусства. Позднее он обращается к экспериментам с категориями пространства и времени, поддерживает искания художников в этом направлении.

Идея взаимосвязи интуиции и мифа, которая непосредственно модифицируется в анализ художественно-эстетической сущности искусства, оформилась у Бергсона к 1932 г. и нашла отражение в работе «Два источника морали и религии». Прав советский исследователь его философии А. А. Новиков, отмечая, что обоснование взаимосвязи интуиции и мифа в эстетике Бергсона приобретает сегодня актуальность в связи с попытками буржуазных искусствоведов трактовать произведение искусства как своего рода миф, который совсем не обязательно соотносить с реальными жизненными процессами.

Художественную одаренность, талантливость Бергсон объясняет «невнимательностью природы», которая иногда создает «отчужденные души поэтов и художников», отрекающихся от общественной жизни. Бергсон последовательно проводит мысль о том, что искусство — «чистое и незаинтересованное» — не только отказ от жизни, не только возвращение к «неискусственной природе», но и «разрыв с обществом». Поэтому не может быть речи о связи художника с общественной жизнью, его зависимости от общества, и как следствие об обусловленности творчества идеалами и интересами общества. Такое понимание художественного творчества, когда ни замысел произведения, ни форма художественного образа, ни форма его окончательного воплощения не имеют объективной основы, вело Бергсона к субъективизму.

Философские идеи интуитивизма оказали большое влияние на судьбы конкретных художников XX в. Известный английский философ Д. Кинмонт справедливо называет развитие ряда направлений в современном искусстве с прямым наследованием бергсоновских идей интуитивизма, интуиции и синтеза, которые «стимулируют интерпретацию многозначности чувственного опыта памяти. Отголосок таких представлений проследится в кубизме, конструктивизме, дадаизме и сюрреализме» [89, 73].

Ведущая психоаналитическая традиция Фрейда и интуитивисты в лице Бергсона сделали акцент на бессознательном как источнике творческой активности. Тем самым алогичность, антиинтеллектуаль-

лизм творчества, его импульсивность, непредсказуемость утверждаются как якобы объективные, обязательные черты творческого процесса, постулируется значение «мобилизующей», по словам Бергсона, роли бессознательного в жизни человека. Таким образом, буржуазная эстетика начала XX в., представленная рядом направлений, различными путями пришла к общему результату: к идеализму и антиисторичности.

ОТ ПСИХОАНАЛИЗА К ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

1. КУЛЬТУРА КАК «ВИНОВНИЦА НАШИХ НЕСЧАСТИЙ»

Книга Фрейда «Неудовлетворенность культурой» занимает особое место среди его работ. Она написана в 1929 г., т. е. в тот период, когда за плечами Фрейда оказалась не только долгая и сложная 73-летняя жизнь, но и серия теоретических исследований, материал которых тесно связан с изучением культуры. Назовем, в частности, «Тотем и табу» (1913), «По ту сторону принципа наслаждения» (1920), «Я и Оно» (1923), «Будущность одной иллюзии» (1927) и др. Если большинство написанного им носит прикладной характер, то названная монография претендует на теоретический уровень осмысления ряда проблем. Сделав стержневой проблемой монографии анализ культуры, Фрейд попытается показать сложные противоречия между настоящим и прошлым, умозрительным и эмоциональным, внешним миром и сложными, «океаническими» внутренними состояниями индивида, между этническими нормами, правилами и инстинктивными «первичными словами» психики.

В ходе анализа проблем культуры Фрейд постоянно апеллирует к своим прежним работам, широко использует исследования своих учеников. Работа «Неудовлетворенность культурой» представляет значительный интерес предложенной концепцией культуры и ярко выраженной тенденциозностью осмысления проблемы. Над Фрейдом довлеют его собственные представления о роли прежде всего сексуального и агрессивного инстинктов в становлении индивида. И предпринятый анализ проблем культуры, теоретик как бы видит перед собой сверхзадачу в подтверждении по прошествии ряда лет основных положений, заявленных в ранних работах, в частности в «Тотем и табу» и «По ту сторону принципа наслаждения».

При всей тенденциозности позиции Фрейда и определенной «заданности» постановки вопросов нельзя не

Отметить, что его попытка теоретического осмысления культуры принадлежит к тому времени, когда этот феномен не стал еще объектом широкого и многоаспектного интереса различных общественных наук. И в этом смысле концепция Фрейда заслуживает пристального внимания. В то же время было бы ошибочно считать, что теория создавалась на пустом месте, а Фрейд можно отнести к родоначальникам нового направления научных поисков. Одновременно с Фрейдом вопросы теории культуры занимают ряд крупных европейских теоретиков, однако присутствия чьих-либо параллельно разрабатываемых теоретических идей, их влияния на его концепцию практически не ощущается. В силу этого трудно предположить, насколько Фрейд был знаком с современными ему концепциями культуры.

Говоря о предшествующих Фрейду теоретических поисках в этой области и о его современниках, мы имеем в виду идеи, например Э. Дюркгейма, интересовавшегося как общими закономерностями культуры, так и функционированием «институтов культуры» — права, морали, религии, науки, искусства, — которые должны быть выразителями коллективной воли общества. Фрейд мог быть знаком с культурно-социологическими идеями Г. Зиммеля и с концепцией «индивидуализирующего историзма» О. Шпенглера.

Значительный общественный резонанс на рубеже XIX и XX вв. приобрели труды классика немецкой буржуазной социологии культуры М. Вебера. И хотя непосредственное «прижизненное» взаимовлияние Вебера и Фрейда не прослеживается, современные американские исследователи (Т. Парсонс, Р. Файн) именно в синтезе веберовско-фрейдовских идей видят перспективу новых путей в психоанализе.

Говоря о настойчивых попытках современных исследователей прочно связать психоанализ с философией и социологией, обратим внимание на заявления еще в 40-е гг. XX в. и более подробно разработанные в 60-е гг., прежде всего в работах американского социолога Парсонса, идею широкого использования психоанализа для анализа социальной структуры современного общества, социологических проблем производства, труда, свободного времени, проблем трудовой занятости, семьи и т. д.

Теоретическая «связка» между психоанализом и социологией культуры Вебера строится на широком

использовании западными исследователями книги Фрейда «Неудовлетворенность культурой». Она созда-ла как бы «пластический мост» между уже существовавшими концепциями культуры и теми, которые, подобно идеям А. Вебера (анализ специфики связи между всеобщими формами технологической и социальной эволюции; утверждение общечеловеческого, «универсального» в «культурных кругах»; «эстетизация» «психологизация» социологии), уже не могли не учитывать психоаналитического подхода. Парсонс стремится сгладить биологизм фрейдовских идей. Один из путей избавления от биологизма видится ему в доказательстве рациональности (пусть иногда и глубоко скрытой), якобы присущей идеям Фрейда и не всегда понимаемой его критиками. И Парсонс, и Файн прибегают к сравнительной характеристике идей Фрейда и Вебера.

Ярый противник марксизма, Вебер отводил решающую роль в возникновении западноевропейского капитализма протестантизму, главным образом его этической доктрине. Опираясь на протестантскую этику, якобы пронизывающую собой капитализм и привносящую особый «дух» в процесс его зарождения, Вебер развил концепцию «понимания», согласно которой любое социальное действие объяснимо через интерпретацию (толкование) индивидуальных мотивов. При сравнительном анализе психологизма Фрейда и социологизма Вебера Парсонс проводит идею связи и плодотворного сотрудничества психологии (психоаналитического толка) и социологии. Совпадения видятся Парсонсу в сходстве понятия «инструментальная рациональность» Вебера и представлений Фрейда о функционировании механизма человеческого «Я», а законодательных принципов Вебера с фрейдовским «Сверх-Я». Парсонс пишет, что подобно тому, как импульсы «Оно» могут быть встроены в нормально функционирующую личность посредством процесса социализации, так и «харизматические побуждения, по Веберу, могут быть встроены в структуры стабильного общественно-культурного порядка посредством рутинизации» [101, 103].

Попытки Парсонса найти точки пересечения идей Вебера и Фрейда не случайны. Обратим внимание читателя на исследование А. И. Погорелого, который последовательно раскрывает процесс эволюции социологического позитивизма, кризис натуралистической социологии, попытки теоретико-методологического об-

новления позитивистских доктрин и вытекающую отсюда тенденцию конституирования социологии культуры в относительно самостоятельную отрасль буржуазной социологической теории. А. И. Погорельский отмечен факт возрождения широкого интереса к социокультурным идеям Вебера — «веберовского ренессанса» [42].

Аналогичный процесс происходит и с фрейдовскими культурологическими идеями. Здесь следует сделать акцент именно на культурологических идеях, так как интерес теоретиков разных периодов к психоанализу в целом никогда не иссякал. Подчеркнем, что реанимирование социокультурных идей Вебера и культурологических теорий Фрейда отражает своеобразное «движение по кругу» ряда направлений современной буржуазной философии, социологии, эстетики.

В дальнейшем, как нам кажется, буржуазная теория будет расширять и углублять именно тот путь исследования проблем теории культуры, в котором наиболее четко прослеживаются теоретические связи между различными концепциями культуры.

Что же характерно для фрейдовских культурологических идей?

Культура определяется Фрейдом как «сумма достижений и институций, отличающих нашу жизнь от жизни наших предков из животного мира и служащих двумя целям: защите человека от природы и урегулированию отношений между людьми» [56, 280]. Фрейд здесь фактически повторяет определение культуры, данное ранее в работе «Будущность одной иллюзии». Обращает на себя внимание выделение им двух целей культуры: 1) защита человека от природы; 2) урегулирование отношений между людьми. Дальнейшее исследование культуры теоретиком не связано с разработкой и детализацией специфики как целей, так и способов их достижений. Заявленное определение обрывается множеством новых понятий, которые в конечном счете должны были бы привести к выработке нового, более полного определения культуры. Этого, однако, не произошло.

Стремление к теоретической емкости исследования культуры побуждает Фрейда выявить взаимосвязанные и соподчиненные понятия. Так, в поле зрения теоретика попадает понятие «смысл жизни». Фрейд отдает себе отчет в том, что проблема смысла жизни ставилась «бесчисленное количество раз» и все же удовле-

ворительный ответ, с его точки зрения, никогда не был дан. Фрейд допускает, что такого ответа, возможно, и не существует. И все же он пускается в сложный путь «отыскания» ответа на вопрос, в чем же смысл жизни.

Первый вывод Фрейда на этом пути гласил: на вопрос о смысле жизни может ответить только религия. Разъясняя свою мысль, он пишет: «Мы едва ли ошибемся, если придем к заключению, что идея о цели жизни существует постольку, поскольку существует религиозное мировоззрение» [56, 267].

Книга «Неудовлетворенность культурой» достаточно убедительно продемонстрировала сложное и противоречивое отношение Фрейда к религии, ее роли как в становлении человека, так и в его «культурном развитии». Определив религию как феномен, способный породить «массовое безумие», Фрейд никогда не утрачивал интереса к исследованию религиозного мировоззрения. Религиозное чувство интересует его в двух аспектах: во-первых, с точки зрения своих «глубинных» истоков, как чувство, рождающее «ощущение вечности», ощущение чего-то «океанического», «безграничного» и «беспредельного», и, во-вторых, с точки зрения рядового человека, которому религия, как ему кажется, помогает и «с завидной полнотой объясняет загадки нашего мира» [56, 267]. Интерес к религии провоцирует и анализ многих аспектов проблем теории культуры. Предоставив религии право отвечать на вопрос о смысле жизни, Фрейд занялся «менее претензионным вопросом: каковы смысл и цели жизни людей, если судить об этом на основании их собственного поведения: чего люди требуют от жизни и чего стремятся в ней достичь?» [56, 267].

Ответ Фрейд находит достаточно легко и просто: «Люди стремятся к счастью, они хотят стать и пребывать счастливыми». Как и при решении других вопросов, Фрейд пытается вскрыть различные аспекты, уровни счастья, т. е. делает заявку на глубинную аналогию счастья как цели жизни. Стремление к счастью имеет положительный (отсутствие боли и неудовольствия) и отрицательный (переживание сильных чувств наслаждения) побудительные мотивы. Фрейд вводит также понятие «счастье в узком смысле слова». В этом случае речь идет лишь о «переживании сильных чувств наслаждения». В работе встречается и понятие «счастье в строгом смысле слова» — внезапное удовлетворение потребности, достигшей высокой напряженности.

Такое счастье доступно лишь немногим, и сама его природа обрекает его на эпизодичность. Соответственно двум побудительным мотивам, считает Фрейд, в двух направлениях протекает и человеческая деятельность, т. е. «в зависимости от того, какую из целей — преимущественно или даже исключительно — она стремится осуществить» [56, 268].

Рассматривая процесс раздвоения счастья, Фрейд опять употребляет понятие цели. Получается, что достижение счастья — цель жизни, затем возникает новая цель — теперь уже цель счастья. В данном случае, как и в ряде других, он допускает терминологическую небрежность. Речь, очевидно, идет о побудительных мотивах стремления к счастью.

И еще один аспект анализа счастья как цели жизни предлагает Фрейд. Он прямо заявляет, что «каждый должен попытаться стать счастливым на свой собственный лад» [56, 267]. Поэтому Фрейд анализирует «психическую структуру личности» четырех типов людей: «человек преимущественно эротический поставит на первое место эмоциональные взаимоотношения с другими людьми; человек скорее самоудовлетворенного, нарцисстического характера будет искать удовлетворение в основном в своих внутренних душевных процессах; человек действия не оставит внешний мир на арене которого он может испытать свои силы. Для человека, принадлежащего к среднему из этих типов область, на которую он должен будет обратить свои интересы, определится характером его дарований и мерой возможного для него сублимирования первичных позывов» [56, 275].

Следует подчеркнуть, что Фрейд, на протяжении многих лет страстно боровшийся с эгоизмом индивидуализма, клеймивший «въевшийся в плоть и кровь» комплекс самовлюбленности и самовосхищения Нарцисса, в одной из последних своих теоретических работ утверждает индивидуализм, оправдывает его, призывает культивировать мир собственных, сугубо личностных желаний, добиваться их осуществления несмотря на то что и вопреки всему. Программа принципа наслаждения, по словам Фрейда, «главенствует в деятельности душевного аппарата с самого начала» [56, 268]. Ее направленность не подлежит сомнению. Он утверждает, что принцип наслаждения «ставит человека во враждебные отношения со всем миром, как с микрокосмосом, так и с макрокосмосом» [56, 268].

Фрейд неоднократно подчеркивал враждебность внешнего мира человеку. Анализируя такую сложную этическую категорию, как счастье, он не только еще раз фиксирует этот вывод, расширяя рамки враждебного внешнего мира до размеров микро- и макрокосмоса, но и высказывает мысль, которую следует подчеркнуть: «...можно было бы даже сказать, что в плане „творения“ отсутствует намерение сделать человека „счастливым“» [56, 268].

В этом замечании заключено очень много «фрейдювского». И хотя понятие «творение» он берет в кавычки, сама идея «творения» несчастливому человеку, определенной фатальной предрешенности господства «несчастья» Фрейдом принимается.

Анализ счастья ставит перед Фрейдом проблему несчастья, и он, скажем так, «нащупывает» понятие контраста: «Продолжительность ситуации, к созданию которой так страстно стремится принцип наслаждения, дает лишь чувство прохладного довольства; мы так устроены, что можем интенсивно наслаждаться только контрастом и весьма мало — самим состоянием» [56, 268].

Фрейд цитирует интересную мысль Гете о том, что ничто нас так не тяготит, как вереница хороших дней», которая должна как бы подтвердить нашу способность наслаждаться контрастом, а не состоянием. Но Фрейд, к сожалению, избегает дальнейшего теоретического исследования контрастных понятий. Ему оказывается под силу диалектика «счастья—страдания», «радости — горя», «счастья — несчастья» и др. Он лишь констатирует наличие несчастья и легкость, с которой человек попадает в ситуации, противоположные счастью.

Человеку угрожают и внешние и внутренние враги. Под давлением угрожающих людям страданий, считает Фрейд, требования счастья становятся более умеренными, и под влиянием внешнего мира принцип наслаждения трансформируется «в более скромный принцип реальности».

Итак, своеобразным итогом культуры оказался, с одной стороны, полумогушественный человек, которого Фрейд называет «богом на протезах», а с другой — чувство страдания как одно из самых сильных противодействий человеческому счастью.

Одну из основных задач своей теории культуры Фрейд видит в разработке способов бегства от страдания. Среди наиболее распространенных и действен-

ных способов он называет: 1. Одиночество, сознательный уход от людей. 2. Воздействие на собственный организм (химические препараты, ошьяняющие человека), а также «умерщвление стремления к наслаждениям» (учения восточных мудрецов и система йогов). 3. Употребление наркотиков, позволяющих достичь столь «вожделенной степени независимости от внешнего мира». 4. Ощущение счастья при «раскрепощении» наших «диких», необузданных, извращенных импульсов и вообще притягательная сила «запретного». 5. Деятельность художника, процесс творчества и «радость при воплощении в реальность образов фантазии». Сюда же Фрейд относит и процесс научного творчества, радость познания и достижения истины. Освобождение от страданий получает не только художник, но и тот, кто воспринимает искусство.

Сформулировав пять основных способов защиты от страдания, Фрейд опасается, что может возникнуть мысль о том, что ни один из них не является действительным. Если согласиться с таким предположением, то логично подумать, а почему бы не переделать внешний мир — основной источник человеческого страдания, почему не изменить исторически сложившуюся культуру? Но Фрейд никогда не верил в преобразующую силу человека, в реальную результативность его интеллектуальной и психической деятельности.

Человек у Фрейда устремлен в прошлое, которое «накладывается» на настоящее и лишает человека будущего. Поэтому он убежден, что тот, кто становится на путь «возмущения и протеста», ничего не достигнет. Действительность переделать нельзя, всяческие попытки преобразований — это «химера» безумцев-одиночек.

Позицию Фрейда можно понять, если обратиться к его анализу психологии «отшельника», видящего своего единственного, реального врага в самой действительности, считающего ее источником всех страданий. Для такой категории людей сосуществование с действительностью невозможно. Чтобы быть «хотят в каком-то смысле счастливым», утверждает Фрейд «отшельник» должен «отвернуться» от мира, порвать с ним.

Анализируя психологию «отшельников», Фрейд выдвигает предположение, что может появиться желание преобразовать этот мир, создать вместо него мир, в котором были бы уничтожены его «невыносимые» черты и заменены другими, соответствующими

желаниям». Такой порыв возмущения и протеста, по Фрейду, простителен, ибо человек, «к счастью, как правило, ничего не достигает».

Фрейд считает ошибочной и индивидуальную форму протеста, и коллективную, когда люди предпринимают попытку безумным преобразованием действительности обеспечить себе условия для достижения счастья и защиты от страданий. Обе формы протеста Фрейд классифицирует как безумие; люди, включающиеся в какие-либо формы протеста, демонстрируют параноидальный комплекс.

В анализе этого пути достижения счастья Фрейд прежде всего насмешливо-ироничен. Он не решается прямо назвать бессмысленными социальные пути преобразования мира, не нарекая борющихся, протестующих людей титулами безумцев и параноиков; он снова и снова акцентирует внимание на биологической природе человека. И обреченность человека на несчастье приобретает у него практически фатальный характер. Робкие попытки человека вырваться за границы обреченности — лишь временное, частичное освобождение. Фрейд часто употребляет понятие «иллюзия», которое носит у него не только концептуальный, но и бытийный характер. В качестве второго оно помогало эмоционально убедить читателя, порождая у него чувство сентиментального сочувствия самому себе, чувство некой саможалости. Фрейд «строил» жалкого, униженного человека, демонстрируя ему убожество его существования, ограниченность («творением») его практических возможностей. Отметим, что сплошь и рядом он забывал, что проводит теоретическое исследование, и уводил читателя в область некоего художественного вымысла.

Предприняв разноплановый анализ категории счастья, попытавшись вскрыть различные нюансы его реального и иллюзорного существования, Фрейд достаточно откровенно признается, что пока мало получено таких результатов, которые не были бы общеизвестны. И если продолжить исследование и поставить вопрос, почему людям так трудно стать счастливыми, то окажется, что «шансы на получение чего-то нового слишком увеличатся».

Подводя итог, Фрейд четко называет три причинно мешающие достижению счастья: превосходящие силы природы, брэнность нашего собственного тела и недостатки «институций», регулирующих наши отноше-

ния друг с другом в семье, государстве и обществе. Первым двум источникам страдания мы должны пощадиться безоговорочно, признать их неизбежными. Однако положение наше и не столь плачевное, так как опираясь на «тысячелетний опыт», мы, по мысли Фрейда, можем одни страдания устранить, а другие — «смягчить».

Наиболее сложным является наше отношение к третьему — социальному источнику страдания. Фрейд в данном случае находит крайне простой выход: «Мы вообще оставим его без внимания, так как мы не в состоянии понять, почему нами самими созданные институты не должны были стать для всех нас скорее защитой и благом. Однако, если мы обратим внимание на то, как плохо нам удалось создать себе как раз защиту от этих страданий, то возникает подозрение — а не скрывается ли здесь какая-то часть непобедимых сил природы, в данном случае наши собственные психические свойства» [56, 277].

Фрейд считает, что когда мы начинаем рассматривать эту возможность, то наталкиваемся на поразительное явление, а именно — «большую долю вины за наши несчастья несет так называемая культура» [56, 277]. Это, бесспорно, претендующее на сенсационность заявление Фрейд дополняет не менее сенсационным. Мы были бы гораздо счастливее, если бы вообще от нее отказались и восстановили первобытные условия.

Оценивая свой вывод как «поразительный», Фрейд все же считает, что найдутся десятки людей, которые согласятся с ним и поддержат его, так как большинство из них чувствуют, хотя и не признаются в этом, или враждебность по отношению к культуре, или «глубокое недовольство» ее состоянием.

Скромно признав, что он не обладает достаточной эрудицией для того, чтобы реконструировать все поводы осуждения культуры, возникшие в ходе человеческой истории, Фрейд ограничивается двумя возможными поводами: 1) победа христианства над язычеством и последовавшее затем «обесценивание земной жизни»; 2) отход от первобытной «до-культурной» свободы.

Среди первобытных народов, подчеркивает Фрейд, отсутствуют неврозы и невротики. Почему? Ответ Фрейда в данном случае категоричен: первобытные народы не знают «суммы ограничений», которые на высоко развитого человека налагает культура. Именно ограни-

чения и запреты морально-психологического плана, считает Фрейд, приводят к неврозам, а возврат к первобытной, «до-культурной» свободе мог бы вернуть человеку «потерянные возможности счастья».

Традиционный для психоанализа интерес к условиям жизни первобытных народов, их обычаям, фольклору, магическим ритуалам нашел достаточно полное выражение в теоретической концепции Эриксона, близко связанного с Фрейдом и развивавшего культурологическое направление с учетом психоаналитических рекомендаций. Эриксон в 1933—1937 гг. был сотрудником Психологического института Гарвардского университета, а затем работал в Йельском университете. В последние годы его теоретические работы привлекают к себе пристальное внимание, как бы прочитываются заново. Это касается прежде всего тех исследований, в которых он анализирует свой опыт работы в резервациях племен сиу и юроков в штате Южная Дакота и на севере Калифорнии. Изучая жизнь индейских племен, Эриксон приходит к выводу, что именно обычаи играют особую роль в культурных механизмах выживания. Можно сказать, что такой аспект исследования психологии первобытных народов, как объяснение, своеобразная «анатомия» «культурного механизма выживания», станет одним из основных в теории Эриксона.

Среди «культурных механизмов выживания» Эриксон вычленяет процесс идентификации. Понятие идентификации широко использовалось в психоанализе. Что же касается Эриксона, то он крайне осторожно применял популярные или, как он сам определял, «широко работающие» термины психоаналитической теории. Осторожность теоретика объяснялась, как нам кажется, его критическим отношением к ортодоксальному психоанализу, его стремлением «оградить „Я”» от слепого подчинения бессознательному. Однако понятие идентичности им принимается. Он рассматривает два уровня: «групповую идентичность» и «эго-идентичность».

Эриксон считает, что наблюдение за развитием ребенка в условиях «открытой», «общей» жизни племени позволяет утверждать, что с момента рождения он не только «ориентирован на группу», но и методами принятого в племени воспитания ему жестко навязывают определенный тип мироощущения. Формирование же личной идентичности идет как бы параллельно и у

большинства индивидов примитивного сообщества остается в зародышевом состоянии.

Широкий интерес и многочисленные интерпретации вызывает у нынешнего поколения психологов Запада «эпигенетическая схема развития» [73], предложенная Эриксеном. В данной схеме каждому возрастному периоду даются характеристики с учетом специфики «групповой идентичности» и «эго-идентичности»:

1. Младенчество — (1 год) — недоверие к миру / базисное доверие.
2. Раннее детство — (2—3 года) — чувство зависимости / автономия.
3. Игровой возраст — (4—5 лет) — чувство вины / инициативность.
4. Школьный возраст — (6—11 лет) — чувство неполноценности / предметная деятельность.
5. Юность — (12—18 лет) — диффузия идентичности / идентичность.
6. Молодость — (19—25 лет) — изоляция / интимность и солидарность.
7. Средний возраст (25—50 лет) — застой / творчество.
8. Зрелость — (после 50 лет) — разочарованность в жизни / эго-интеграция.

Эриксон утверждает, что ребенку в период младенчества нужно полное эмоциональное удовлетворение, определяемое прежде всего физическим благополучием. На этом этапе основную роль играет мать. Эриксон создает яркий и глубоко гуманистический образ связи «мать—ребенок». Не разделяя фрейдовских идеи детской сексуальности, он подчеркивает, по сути, всеопределяющую нравственно-психологическую, эмоциональную роль матери в формировании у ребенка «базисного доверия» к миру.

Если оно сформировано полноценно, то порождает позднее активность, инициативность, способность к сопереживанию и сочувствию.

Недоверие к миру как производное от ущербности матери, ее неудовлетворенности порождает и сомнения в себе самом, «психический» застой, чувство неполноценности. Формируясь в атмосфере недоверия, ребенок, вырастая, стремится к изоляции от общества.

От младенчества до зрелости личность проходит, как считает Эриксон, ряд этапов, значение которых в том и состоит, чтобы в конце концов достигнуть «эго-идентичности» — основной цели формирования личности. Вся жизнь человека — это ряд последовательных ступеней интеграции, «включения социальных ценностей в эго». Речь идет о тех социальных ценностях, которые присущи данному обществу на конкретном историческом этапе его развития.

В рамках «эпигенетической схемы развития» человека от младенчества до зрелого возраста Эриксон выделяет также «стадии ритуализации», которые характерны для пяти первых возрастных периодов: младенчество — взаимность (1); раннее детство — различие добра и зла (2); игровой возраст — драматическая разработка (3); школьный возраст — формальные правила (4); юность — солидарность убеждений (5). Этим стадиям соответствуют элементы развитого ритуала: 1. Нуминозный (встреча и узнавание матери и ребенка). 2. Критический. 3. Драматический. 4. Формальный. 5. Идеологический.

Для Эриксона ритуал — это исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, выражающая определенные социальные и культурные ценности. При этом, по его мнению, ритуал исторически формировался как метод социального воспитания и сохраняет эти функции по сей день.

В концепции Эриксона ритуал выступает формой преодоления, «принципом замены» реальных сложных противоречий (например, войны, борьбы за существование, агрессии) ритуальным действием. Объединенные стадии ритуализации и создают культурный ценз. К особенно «развитым ритуалам» Эриксон относит идеологический. Однако интерпретация идеологического элемента последовательно демонстрирует именно психоаналитическую подоплеку его рассуждений, ибо под «идеологией» он «подразумевает бессознательную тенденцию, лежащую в основе религиозных, научных, равно как и политических тенденций, к согласованию фактов с идеями и идей с фактами ради создания нового образа мира, достаточно убедительного для утверждения как коллективного, так и индивидуального чувства идентичности» [73, 22].

Краткий анализ позиции Эриксона дает, как нам кажется, возможность еще раз увидеть своеобразие развития фрейдовских идей в интерпретации его сторонников. В рамках общей психоаналитической концепции множество авторских нюансов, детальных проработок отдельных положений обогащали и утверждали теорию Фрейда.

Известный американский философ В. Херберг, критикуя работы Фрейда по вопросам теории культуры, антропологии, психологии творчества, считает, что все они «носят характер импровизированных набегов на чужую территорию» [80, 157]. Это — достаточно точ-

ное замечание. Его справедливость особенно очевидна в отношении попыток Фрейда обосновать свое разочарование культурой посредством анализа прогресса в области естественных наук и их технического применения. Чрезвычайно высокий уровень технического прогресса, по мысли Фрейда, «не увеличил меру удовлетворения жажды наслаждения» — одного из главных жизненных принципов, определяющих смысл жизни. Прогресс оказывается не только бессмысленным, но и вредным, так как именно его достижения порождают ситуации сложные и душевные состояния, вызывающие ощущение неудовлетворенности, «не-счастья». Что Фрейд имеет в виду? Он поясняет свою мысль на ряде примеров. Кто возразит, что именно благодаря техническому прогрессу человек имеет возможность слышать голос своего ребенка, уехавшего на сотни километров? Нельзя отрицать и успехи медицины, сумевшей «так необычайно сильно уменьшить смертность малолетних детей и опасность инфекции женщины при родах или, скажем, продолжительность жизни современного человека» [56, 279] и т. д. и т. п. Фрейд понимает, что примеры можно приводить бесконечно, что уровень технического прогресса 30—40-х гг. XX в. — лишь определенный этап в его дальнейшем развитии; понимает, что само познание мира и возможность использования его результатов будоражат эгоистическую природу человека, который «упивается», «наслаждается» собственным величием. Нарцисстическая самовлюбленность и самонадеянность человека не позволяют ему остановиться, спокойно оглядеться вокруг, взвесить все «за» и «против» технического прогресса. Именно это имеет в виду Фрейд, когда пишет: «Ведь если бы не было железных дорог, преодолевающих расстояния, ребенок никогда не покидал бы родного города, и мы тогда не нуждались бы в телефоне, чтобы услышать его голос. Если бы не было открыто пароходное сообщение через океан, то соответствующего морского путешествия не предпринял бы мой друг, а я не нуждался бы в телеграфе, чтобы получить от него успокоительное сообщение. Какая польза нам от уменьшения детской смертности, если именно это принуждает нас к крайнему воздержанию в деторождении, что теперь мы в общей сложности не взращиваем большего числа детей, чем во времена до господства гигиены, обременив при этом нашу сексуальную жизнь в браке тяжкими условиями и действуя, возможно, наперекор благодетель-

ным законам естественного отбора? А к чему, наконец, нам долгая жизнь, если она так тяжела, так бедна радостями и полна страданиями, что мы готовы приветствовать смерть как освободительницу?» [56, 279].

Без долгих колебаний Фрейд утверждает, что мы плохо чувствуем себя в условиях нашей современной культуры. Были бы мы счастливее в условиях другой культуры? Чувствовали ли себя счастливее люди других времен? Ставя эти вопросы, Фрейд пытается рассмотреть объективно-субъективную природу счастья и страдания. Он считает, что страдания, несчастье человек должен был рассматривать как явления объективные, а счастье — как «нечто сугубо субъективное». Однако следует заметить, что объективный аспект страдания, по сути, отсутствует у Фрейда, так как он трактуется как «перенос себя», с определенными требованиями и восприимчивостью «в соответствующие условия, чтобы проверить, какие могли бы там быть найдены мотивы для наших ощущений счастья или несчастья» [56, 280]. Объективность здесь видится Фрейду «в абстрагировании от колебаний субъективной восприимчивости» [56, 280]. Дав такое туманное определение объективной природы несчастий и страданий, Фрейд вынужден признать, что такой способ анализа «самый субъективный». Но и счастье у Фрейда субъективно: «Нас сколько угодно может ужасать определенная обстановка, в которой находились древние рабы на галерах, крестьяне во время тридцатилетней войны, жертвы священной Инквизиции, еврей в ожидании погрома, но мы не можем вжиться в душевный мир этих людей и постичь изменения, происшедшие в их восприимчивости по отношению к ощущениям наслаждения и неприятностей, вследствие прирожденной нечувствительности, постепенного отупения, потери надежд, грубых или мягких форм дурмана» [56, 280].

Как и в ряде других случаев, попытка Фрейда постигнуть диалектику объективного и субъективного оказалась неудачной. И здесь он прибегает к приему, который использует неоднократно в аналогичных ситуациях при решении сложных теоретических проблем — прекращает анализ, заявив: «Мне кажется бесплодным дальнейшее исследование этой стороны проблемы» [56, 280].

Такой, очевидно, вынужденный прием определяет своеобразную мозаичность фрейдовских работ, в ко-

торых число предварительно заявленных вопросов значительно отличается от числа проанализированных и количества полученных в результате анализа ответов. Этот недостаток в полной мере присущ работе «Неудовлетворенность культурой». Здесь, как нам кажется, мозаичность постановки и анализа проблем служит, воспользуемся излюбленным фрейдовским выражением, «защитным механизмом» теоретической слабости автора. Следующий блок проблем в книге Фрейда связан с анализом понятия культуры, его объема и внутренней структуры.

Понятие культуры Фрейд пытается раскрывать через понятие «польза» и включает в него все формы деятельности и ценности, которые приносят человеку пользу, способствуют освоению земли, защищают его от сил природы и т. п. К числу первых «деяний» культуры Фрейд относит применение орудий, укрощение огня, постройку жилищ. Применение орудий позволило человеку усовершенствовать моторные и сенсорные органы или, по крайней мере, раздвинуть рамки их возможностей. В иерархии «деяний» культуры Фрейд называет пароход, самолет, очки, телескоп, микроскоп и, наконец, телефон. Заметим, что при несколько сумбурном и произвольном выборе «деяний» некоторым из них теоретик дает своеобразное толкование, видя в них, как, например, в огне, «психоаналитический материал». Так, жилище в интерпретации Фрейда — форма замены материнского чрева. При этом он не отказывает себе в удовольствии подчеркнуть, что материнское чрево — «первое и, вероятно, по сей день вождеденное обиталище, в котором человек чувствовал себя так надежно и хорошо». Письменность в понимании психоаналитика — всего лишь язык отсутствующего; беззащитный младенец — напоминание о «слабом животном» (древнем человеке) и т. д.

На всех этапах развития культуры человек, считает Фрейд, создавал себе представления о всемогуществе, о таком состоянии, которое можно определить как «всезнание». Всемогуществом и всезнанием обладает лишь бог, он-то и является идеалом культуры.

Итак, руководствуясь принципом полезности, опираясь на опыт прошлого, та или иная страна разумно обрабатывает почву, регулирует течения рек, грозящие наводнениями, добывает полезные ископаемые, уничтожает диких и опасных животных, разводит прирученных домашних животных и т. д. Нарисовав такую

идиллическую картину, Фрейд должен назвать «ту или иную страну» культурной, так как согласно им же сформулированной посылке понятия «культура» и «польза» — однопорядковые.

Разрабатывая понятие пользы, Фрейд не вспоминает Сократа и не пытается проанализировать уже известную односторонность выводов, построенных на отождествлении того или иного понятия с понятием «польза». Но печальный опыт Сократа, очевидно, известен Фрейду, поскольку он признает, что что-то в такой стране, где «культура = польза», его не удовлетворяет. Что же именно? Оказывается, не удовлетворяет отсутствие «бесполезного».

В дальнейших разделах книги Фрейд будет часто заменять «бесполезное» «наслаждением». Эта небрежность употребления понятий может приводить и часто приводила к различным интерпретациям его идей. Тем более, что «принцип наслаждения» — самостоятельный и важный компонент понимания стимулов поведения личности, как известно, был разработан Фрейдом намного раньше и безотносительно к теории культуры.

Итак, в символической стране Фрейду хотелось бы видеть вещи, которые кажутся бесполезными: парковые насаждения, являющиеся одновременно и резервуарами свежего воздуха, и площадками для игр, цветочные горшки на окнах, клумбы. Фрейд больше ничего не причисляет к «бесполезным вещам», хотя выбор их беден и в количественном, и в качественном отношении. Несмотря на кажущуюся бесполезность, красота является компонентом культуры. Он пишет: «Мы требуем, чтобы культурный человек почитал красоту каждый раз, как он с ней сталкивается в природе, и чтобы он ее создавал предметно, в меру возможностей труда своих рук» [56, 283].

В понятие культуры наряду с красотой Фрейд включает еще два понятия — чистоту и порядок. Понятие «чистота» трактуется Фрейдом на сугубо житейско-бытовом уровне: он сетует по поводу загрязненных аллей Венского парка, нечистоплотности Людовика XIV и крошечности тазика для утреннего туалета, которым пользовался Наполеон. В результате и венцы, разбрасывающие бумажки в парке, и Король-Солнце, и Наполеон становятся врагами культуры, а приведенные примеры должны быть осуждены как примеры варварства.

Порядок у Фрейда олицетворяет «своего рода при-

нудительность повторения». Человек с большим трудом осваивает порядок, он обнаруживает врожденную склонность к «небрежности», «неупорядоченности». Стремление в сферу «вне культуры» — естественное стремление человека.

Ограничившись рассмотрением культуры через идею «польза—бесполезность», с детализацией последней через понятия «красота», «чистота», «порядок», Фрейд, очевидно, понимал недостатки такого подхода. Поэтому он переводит анализ в несколько иную плоскость — исследует «высшие формы психической деятельности», к которым он относит прежде всего деятельность по созданию «религиозных систем», занятие философскими дисциплинами и, наконец, «то, что можно назвать формированием человеческих идеалов, т. е. представления о возможном совершенстве отдельной личности, целого народа или всего человечества, и требования, на основании этих представлений выдвигаемые» [56, 284]. Первоначально «высшие формы психической деятельности» не включаются Фрейдом в объем понятия культуры. Он фиксирует лишь наличие взаимосвязи между ними: «никакая другая черта культуры не позволяет нам, однако, охарактеризовать ее лучше, чем ее уважение к высшим формам психической деятельности» [56, 284]. В дальнейшем у Фрейда появится вывод о том, что существование «отдельных религиозных или философских систем и их идеалов» является показателем высокого уровня культуры.

Мы не случайно фиксируем внимание на небрежностях, достаточно часто допускаемых Фрейдом. Его страстному стремлению, нашедшему отражение практически во всех работах последнего десятилетия жизни, продемонстрировать такой уровень научно-теоретического анализа, который бы соответствовал уровню сложности и глубины заявленных проблем, не суждено было воплотиться в жизнь. Фрейд всегда оставался ученым, обобщающим результаты практически-прикладной деятельности, к тому же сознательно ограниченной рамками им же созданной концепции психоанализа. И любые попытки современников Фрейда поднять отдельные его работы, в том числе и «Неудовлетворенность культурой», до уровня выдающегося философского исследования представляются нам несостоятельными.

Критические мотивы в оценке методологической значимости ряда положений Фрейда начали появляться в

работах сторонников психоанализа в конце 60-х гг. XX в. За последние 20 лет критика методологического дилетантизма Фрейда стала традиционной.

Известный западногерманский психоаналитик В. Мертенс отмечает, что с начала 70-х гг. XX в. в работах прежде всего американских теоретиков подвергается критике понятийный аппарат психоаналитических исследований, его методология. Мертенс подчеркивает, что «критика в адрес психоанализа не является внешней, а исходит из среды самих психоаналитиков» [100, 7]. Именно они обратили внимание на смещение в психоанализе теоретических понятий и выражений повседневного языка, что снижает возможности объективного анализа психоаналитических высказываний. Мертенс замечает, что «разница между обыденным и научным использованием метафор заключается не только в том, что наука интерпретирует их в систематическом аспекте, но также в том, что она использует их критически, рефлексивно и поэтому понимает их как те или иные символы. Обыденное же мышление просто отождествляет символ и конкретную реальность» [100, 57].

В среде психоаналитиков, критикующих терминологические и языковые небрежности Фрейда, также нет единодушия. Особенно остро обсуждается вопрос о правомочности употребления метафор и антропоморфных выражений. Употребление метафор как в теоретическом, так и в клиническо-терапевтическом плане приводит, по Мертенсу, к тому, что «психические переживания и действия овеществляются, превращаются в вещественную субстанцию» [100, 53].

Американский психоаналитик Р. Шейфер рекомендует полностью реформировать фрейдовские языковые средства, исключить из описаний психологического состояния исследуемого существительные и прилагательные, которые могут восприниматься как субстанции. Такое состояние человека, как, например, раздражение, можно рассматривать в качестве некоторой сущности. Такой ошибки можно избежать, если употреблять наречие «раздраженно».

Шейфер прямо заявляет, что наиболее слабым местом психоанализа является его понятийный аппарат. Он называет его пестрой смесью «физикалистско-химических и биолого-организмических понятий». Однако высоко оценивает психоаналитическую практику. Полноценность психоанализа американский психоана-

литик связывает с созданием «действующего языка», способного адекватно интерпретировать человеческую деятельность.

Позицию Шейфера не разделяет Л. Вурметер, который считает, что любая наука употребляет метафоры и их использование неизбежно и полезно. Ошибка же Фрейда — в стирании (или непонимании) «границ» между обыденным и научным употреблением метафор. Критикует его и О. Шенле, утверждающий, что теория не может быть «редуцирована к языку».

Признавая необходимость модернизации фрейдовской модели психоанализа, углубления интерпретации психологических феноменов, заняв достаточно критическую позицию по отношению к понятийному аппарату классического психоанализа, сегодняшние психоаналитики не нашли реального пути решения поставленной задачи. Просчеты Фрейда очевидны, пути их преодоления остаются проблематичными.

2. «ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ» КУЛЬТУРЫ

В общей теории культуры Фрейд особо выделяет аспекты, связанные с так называемым психоаналитическим материалом. Этот термин неоднократно употребляется им в работе «Неудовлетворенность культурой», и читатель как бы предварительно подготавливается к тому, что именно «психоаналитический материал» внесет окончательную ясность в исследование феномена культуры.

Согласно Фрейду, культурный процесс можно охарактеризовать изменениями, вызываемыми им в сфере наших инстинктивных предрасположений, удовлетворение которых и есть задача психической экономики нашей жизни [56, 287]. При знакомстве с этим процессом возникает ощущение встречи с чем-то знакомым, знаемым. Это закономерно, считает Фрейд, ибо существует сходство между культурным процессом и развитием либидо отдельного человека.

Либидо как бессознательное сексуальное влечение, будучи включенным в культуру, трансформируется (сублимируется) на цели социальной деятельности. В процессе сублимации внимание индивида с «первичных позывов» переключается на развитие научной, художественной, идеологической форм деятельности. Фрейд признается, что у него появляется искушение сказать, что «сублимация вообще есть навязанная

культурой судьба первичных позывов» [56, 288]. Наиболее точное объяснение фрейдовского понятия сублимации дал Юнг: «Сублимация не означает ничего другого, как алхимический трюк превращения подлого в благородное, плохого в доброе, бескорыстного в корыстное. Кто бы то ни был, знающий, как это сделать, мог бы надеяться на бессмертную славу» [86, 130].

Трансформация «первичных позывов», их ущемление, по Фрейду, приводит к определенным «культурным лишениям», порождает состояние враждебности, чаще всего бессознательной, культурному процессу. Наша цивилизация, по глубокому убеждению Фрейда, основана на подавлении инстинкта. Корни этого процесса следует искать в первых «открытиях» примитивного человека, начавшего понимать роль труда в «улучшении его судьбы», ценность «сотрудника, совместная жизнь с которым была полезной», созданию семьи, т. е. осознании целесообразности «держатъ при себе постоянно женщину-самку», или в более общем смысле — «свой сексуальный объект». Эти начальные примитивные формы общности людей имели, по мысли Фрейда, один серьезный недостаток: неограниченная власть, полный произвол главы семьи — «отца», роль которого Фрейд пытается реконструировать достаточно полно еще в работе «Тотем и табу».

Коллективное убийство «отца», совершенное сыновьями, стремившимися освободиться от его неограниченной власти, открыло притягательность объединения людей, которое «сильнее каждого в отдельности».

Объединение людей, двигавшихся по пути от семьи к «совместной жизни в виде братств», привело к ограничению индивидуальной свободы, к появлению «принуждения», «права братства», к ограничению и подавлению сексуального инстинкта — одного из самых сильных «первичных позывов». Так возникает противоборство Эроса и Ананке. Фрейд считает, что «примитивный» человек постоянно вынужден раздваиваться между внешней необходимостью (Ананке) и внутренними влечениями (Эрос), в результате чего он жестоко страдает.

Фрейд неоднократно подчеркивает, что человек — существо «либидиозное», т. е. требующее любви, подчиняющееся ей. Любовь гораздо результативней, чем любое «трудовое содружество», способна «связать воедино множество людей». Коммуникативная функция любви сохраняется до сих пор: «Любовь, легшая в ос-

нову семьи, в своем первоначальном облике, в котором она не отказывается от сексуального удовлетворения, и в своей модифицированной форме, как заторможенная в смысле цели нежность, продолжает влиять на культуру» [56, 292].

Фрейд особое внимание уделяет критике «небрежности языка при употреблении слова любовь», хотя и признает, что эта небрежность имеет свое «генетическое оправдание»: «Мы называем любовью отношения между мужчиной и женщиной, создавших семью на основе полового удовлетворения, но мы называем любовью и добрые отношения между братьями и сестрами в семье, хотя эти отношения — лишь ингибированная (заторможенная в смысле цели.— Авт.) любовь, которую мы должны были бы обозначать как *эротичность*» [56, 292]. Заторможенная в смысле цели любовь первоначально была чувственной, и таковой она и останется в бессознательном человеке. И чувственная, и ингибированная любовь связаны с культурой, находятся с ней в сложных, противоречивых отношениях: «с одной стороны, любовь противопоставляет свои интересам культуры, а с другой — культура удерживает любовь чувствительными ограничениями» [56, 292].

Фрейд выделяет несколько причин такого противоречия: 1. Тесная связь членов семьи порождает стремление отгородиться от внешнего мира. Они стремятся разорвать эти связи ради «вхождения в более широкий круговорот жизни». Культура же, стремясь к сближению большого числа людей, вступает в противоречие с этим стремлением, выступает врагом старой патриархальной формы совместной жизни. 2. Сдерживающее, тормозящее влияние на развитие культуры оказывают женщины. Их консерватизм на определенном этапе является своеобразной защитной реакцией: женщины стремятся к сохранению «интересов семьи и сексуальной жизни». А патриархальный процесс «уводит» мужчину от семьи, так как человек не располагает неисчерпаемым запасом психической энергии, он должен разрешать свое стремление к помощи целесообразного распределения энергии, так что он тратит на достижение культурных целей, отнимает главным образом от женщины и ее сексуальной жизни; постоянное общение с мужчинами, зависимость от отношений с ними отчуждает женщину от обязанностей мужа и отца. Так требования культуры женщина оттесняется на второй план и вступает с ней во враждебное отношение» [56, 292].

Культурный процесс не только сталкивается с враждебностью «первичного позыва», с его стремлением защитить свои права, но и под давлением «психоэкономической необходимости» отнимает «от сексуальности значительное количество психической энергии, нужной для собственного потребления» [56, 293].

Фрейд при анализе проблем соотношения культуры и любви проводит историческую аналогию с завоевателем и побежденным. Культура выступает в роли победителя, но победителя, живущего в постоянном страхе перед побежденными, в ожидании протеста или восстания. Этот страх перед восстанием побежденных заставляет культуру предпринимать все возможные меры предосторожности. Одна из них, ярко представленная в западноевропейской культуре, — подавление, жесткое наказание какого-либо проявления детской сексуальности. Дальнейшее развитие человека, культурного прогресса ведет к ущемлению сексуальной свободы, ее строгой регламентации принятыми в обществе этическими нормами. Не осуждается только святая по закону институт единокровия. Фрейд пишет: «Современная культура дает ясно понять, что она разрешает сексуальные отношения только на базе прочной, единственной и нерасторжимой связи между мужчиной и женщиной, что она не признает сексуальности как самостоятельного источника наслаждения и готова терпеть его только в качестве незаменимого средства размножения людей» [56, 294]. Фрейд, конечно, хорошо понимает, что такое ограничение не выдерживается обществом и является, по его словам, «крайне болезненным». Поэтому культура, с одной стороны, ограничивает сексуальную жизнь культурных людей, которые производят впечатление столь же деградирующей функции, как наша челюсть или волосы на голове» [56, 295], а с другой — способствует развитию аморальности и танжества.

Отказ от любви предопределяет, согласно Фрейдом, развитие невротиков: «Психоаналитические исследования показали нам, что именно этот отказ от сексуальной жизни нестерпим для так называемых невротиков. Своими симптомами они создают себе замещение удовлетворения, которые, однако, или приносят неприятности сами по себе, или становятся источником страданий, так как создают трудности в окружающем мире и обществе» [56, 296].

Итак, стоящий у истоков культуры поединок

Эроса и Ананке сплошь и рядом приводит к победе необходимости. В жертву Ананке приносится чувство наслаждения, и человек в конечном счете расплачивается за это невротическими реакциями.

При всем том, что Фрейд восхищается ролью любви в историческом становлении человека, сетует по поводу ущемления ее прав, ему хватает мужества выступить против требований христианской церкви «любить ближнего как самого себя».

Признавая, что это требование необычайно старо и общеизвестно, он предлагает занять по отношению к нему «наивную позицию»: предположим, что мы слышим это впервые. Как же согласиться с этим требованием? Можно ли любить чуждого мне человека, человека, к которому я испытываю вражду и ненависть, человека, не достойного любви? Не будет ли любовь ко всем ущемлением моей любви к действительно близкому мне человеку, можно ли врагов любить?

В единомышленники Фрейд призывает Г. Гейне, считая, что великий поэт может позволить себе высказывать резко осуждаемые психологические истины. Хотя формально, руководствуясь принципами христианской этики, эти истины положено осуждать, фактически они более честно и реалистично отражают отношения между людьми. Фрейд цитирует дневниковую записи Гейне: «Я мирно и скромно человек. Мои желания: скромная хижина, соломенная кровля, но хорошая кровать, хорошая еда, хорошее свежее молоко и масло; перед окном — цветы, в саду — рю — несколько красивых деревьев. А если милосердный Бог хочет сделать меня совсем счастливым, пусть доставит мне радость тем, что на этих деревьях повешены от шести до семи моих врагов. Тогда с их смертью я им растроганно прошу все то, что они мне причинили за время моей жизни. Им прогам надо прощать, но не раньше, чем они будут повешены» [56, 299].

Фрейд солидарен с Гейне и совершенно прав, когда говорит, что пока есть различия в поведении людей, христианская этика делит на «добрых» и «злых». Если нет различия, всеобщей любви аморальна, так как представляет собой, по сути, поощрение зла.

Фальшивость идеи всеобщей любви легко фиксируется уже на уровне бытового опыта: один человек способен видеть в другом не врага, а

суальный объект, но и рабочую силу, объект «удовлетворения своей агрессивности». У ближнего можно отнять имущество, причинить ему боль, унижить и уничтожить его. И рядом с комплексом любви Фрейд ставит не только необходимость, но и агрессивность как один из «первичных позывов» человека. Комплекс агрессии, как известно, один из обязательных фрейдовских комплексов, достаточно подробно разработанный им и повлиявший на целый ряд современных социально-психологических теорий, декларирует «вечность», «всегдашность» человеческой агрессивности.

Фрейд не пытается в данном вопросе как-либо смягчить или закамouflировать свою позицию. «„Человек человеку — волк“, — кто бы имел смелость опаривать это положение после всего опыта жизни и истории?» — спрашивает он [56, 300]. Фрейд рассматривает агрессию как стремление к психологическому самосохранению человека, как «выход на поверхность деструктивного желания к самоуничтожению», как «переключение» этого желания с собственного «Я» на другого человека. Фрейд никогда не скрывал своих взглядов на агрессию, и его позиция часто совпадает с позицией Ницше.

На идее всепобеждающей силы агрессивного комплекса настаивают многие последователи Фрейда. Так, Р. Ардри, Д. Моррис, А. Кестлер пытаются доказать, что современный человек, как и его далекие обезьяноподобные предки, сохраняет все качества, присущие животному миру. Ардри считает, что, поработанные животными инстинктами, люди всегда враждебно относятся друг к другу и «запрограммированы» на агрессию и насилие.

Как Фрейд, так и большинство его последователей отрицают или сознательно принижают роль и значение социального фактора в определении мотивов человеческого поведения. Абсолютизация биологического, например в концепции известного американского психолога Кестлера, привела к утверждениям об иррациональности, жестокости человека.

Тезис о врожденной жестокости и агрессивности человека носит в работах Фрейда не гипотетический, а констатирующий характер. Фрейд вспоминает страшные страницы человеческой истории — вторжение гуннов, Чингисхана и Тимура, захват Иерусалима крестоносцами, ужасы первой мировой войны — и констатирует: при определенных условиях агрессивность

проявляется стихийно, «обнажая в человеке дикого зверя, которому чуждо бережное отношение к собственному роду». Одна из задач культуры, по мысли Фрейда, — мобилизовать все свои силы, чтобы «поставить предел агрессивным первичным позывам человека». Следует обратить особое внимание на последнее положение: культура не изменяет человека, не воспитывает в нем чувство социальной ответственности, а лишь «ставит предел» агрессивности.

Итак, культура требует от человека больших жертв — ограничений в сексуальной жизни, подавления агрессивного комплекса и подчинения необходимости. В силу этого человеку трудно считать себя «счастливленным культурой». Происходит, по мысли Фрейда, подмена счастья гарантированной безопасностью.

И, наконец, через логику отношений «культура—Эрос—Ананке—агрессия» Фрейд приходит к исследованию еще одного «первичного позыва» — смерти, представленной в мифологическом образе Танатоса. Фрейд уравнивает в правах Эрос и Танатос: не взаимодействием и противодействием он пытается объяснить феномен жизни. Однако Танатос действует сильнее и изощреннее, чем Эрос. Если для Эроса характерно «достаточно бурное, бросающееся в глаза» проявление, то «первичный позыв Смерти» ведет свою работу «по разложению внутри живого существа» глухо и незаметно. При этом он часть своей силы обращает против внешнего мира. В противоборстве Эроса и Танатоса, когда сила Эроса принуждает до определенного предела силу Смерти служить себе, и зарождающийся комплекс агрессии: «живое существо, вместе с тем чтобы уничтожить самое себя, уничтожает что-то чуждое, как одушевленное, так и неодушевленное. И наоборот, ограничения агрессивности вовне должны были усиливать и так уже идущие сами по себе процессы самоуничтожения» [56, 306].

В книге «Неудовлетворенность культурой» стараюсь более глубоко исследовать и объяснить природу первичных позывов Эроса и Танатоса. Фрейд вновь возвращается к вопросам о роли садизма в культуре. Теория садо-мазохистского комплекса в этом отношении значительно шире, хотя и не исключает основных для Фрейда мотивов отношения детей к родителям. Садо-мазохистский комплекс представляется для Фрейда и психоаналитиков разными

одна из возможностей исследования стимулов художественного творчества, специфики воздействия произведения на аудиторию, личного мира художника и пр.

Явления садизма и мазохизма как «компонентов сексуальности» психоанализ связывает с чувством любви и стремлением к разрушениям. Одновременно Фрейд значительное внимание уделяет «неэротической агрессивности и разрушительности», подчеркивая широкое содержание понятий садизма и мазохизма. «Я признаю, что в садизме и мазохизме мы всегда обнаруживали сильно сплавленные с эротикой проявления разрушительного первичного позыва, направленного как наружу, так и внутрь, но я никак не могу понять, как мы могли просмотреть вездесущность неэротической агрессивности и разрушительности и не предоставить ей подобающее место в толковании жизни» [56, 307].

Проблема садизма и мазохизма получит дальнейшее развитие в работах Рейка, который не ограничится анализом явлений так называемого индивидуального садизма и мазохизма, а распространит их на «социальные, национальные и религиозные образования» [106, 5]. Причем Рейк убежден, что в сфере общественного сознания садизм и мазохизм выступают «значительным фактором»: «Переход от мазохистской покорности к грубой агрессии не ограничивается индивидами. История содержит большое число примеров, когда люди, поддерживающие деспотическую власть жестоких правящих династий, в течение столетий обожествляющие ее, с радостью терпящие боль и лишения, вдруг превращаются в революционеров, чтобы бороться с разрушительной яростью против угнетателей, которых они прежде любили» [106, 170—171].

В теории садо-мазохистского комплекса присущая психоанализу тенденция биологизации личности получила завершенную форму выражения. Садизм и мазохизм, согласно и Фрейду, и Рейку, — явления взаимодополняемые, претерпевающие в процессе своего утверждения определенные изменения. Истоки садизма следует искать в бессознательной обиде ребенка на свою мать, возмущающую его на определенном этапе развития, например в материнском молоке, или в той неограниченной заботе, которыми ребенок окружен в первые дни и месяцы своего существования. Так бессознательно, инстинктивно начинают формироваться у ребенка черты садизма, и он, по словам Рейка, «стремится сделать любимому объекту (матери) то же, что

она сделала ему: как ты мне, так и я тебе — садистская стадия» [106, 170].

Садизм неотъемлем от жестокости, агрессивности, в нем всегда заложены разрушительные, ведущие к смерти инстинкты. Но так как в психоанализе меньше всего внимания уделяется внешним объектам, то и в исследовании садо-мазохизма в дальнейшем будет сделан акцент на анализе внутренних психологических предпосылок. Постепенно, считал Фрейд, происходит переключение садистских импульсов на «Я»: «элементарный садизм стремится к жестокости и агрессии против другой личности. Этот объект покинут. Его место занимает «Я», собственной личностью, которая становится одновременно объектом и субъектом. Жестокость направлена на себя» [106, 171]. Так появляется промежуточная фаза: *как я тебе, так я и себе*, которая переходит в подлинный мазохизм: *как я себе, так и ты ко мне*. Мазохизм порождает чувство вины, самоуничижения, самоистязания, склонность к исповедям.

Исследование садизма и мазохизма Фрейд связывает с анализом таких сложных нравственных понятий, как добро и зло. Первичный позыв к разрушению «эротически не окрашенная» разрушительная сила садизма и мазохизма интерпретируются Фрейдом как «врожденная предрасположенность людей к злу, агрессии, разрушению, а следовательно, и к жестокости» [56, 307]. Человек, полагает Фрейд, не хочет, чтобы ему напоминали о его истинной сущности. Люди, уверовав в бога, создавшего их «по образу своего совершенства», открывают в себе способность совмещать зло с божьей благодатью. Культура, по сути, с одной стороны, учит человека спокойно существовать в тенищах этих, казалось бы, несовместимых состояний «врожденное зло» — «всеблагодать бога». С другой стороны, культура постоянно сталкивается с агрессивностью человека — «первоначальной и самостоятельной предрасположенностью людей» [56, 309].

Культура представляется Фрейдю особым течением, захватывающим людей в своем течении — объединяются отдельные люди, семьи, племена, народы, нации и проявляется «одно большое целое — человечество». Сила этого течения, по Фрейду, — в самом начале. «Человеческие массы должны быть органично связаны: одна необходимость. Если бы существование объединения в труде не могли бы существовать вместе. Но этим предначертаниям культура противостоит».

действует прирожденный первичный позыв человеческой агрессивности, враждебности каждого ко всем и всех к одному. Этот обнаруженный нами наряду с Эросом инстинкт агрессии является отпрыском и главным представителем первичного позыва Смерти, разделяющего с Эросом господство над миром», — считает Фрейд [56, 309].

Одна из важнейших функций культуры — сдерживание агрессии. Ослабление «агрессивных страстей» осуществляется с помощью «Сверх-Я» — психической сферы, символизирующей в теории Фрейда совесть. В результате возникает «напряжение» между усиленным «Сверх-Я» и подчиненным ему «Я». Это «напряжение» Фрейд определяет как «сознание вины». Оно поддерживается и воспроизводится такими состояниями человека, как страх, ожидание наказания, тревожность, беспомощность. Человек начинает чувствовать себя виновным. В таком состоянии прежде всего осознается возможность потери любви. Речь идет об утрате любви как символа взаимопонимания, человеческой общности, человеческого коллектива. Фрейд квалифицирует страх утраты любви как «социальный страх».

Фрейда всегда интересовали объекты, отмеченные печатью «травмы», так как при их исследовании можно было оперировать такими понятиями, как «страх», «тоска», «реакция душевной боли», «трагическое предчувствие». Анализ жизни и творчества крупных политических, военных деятелей, художников через призму положительных эмоциональных состояний, по сути, не существовал для Фрейда. В работе «Страх», анализируя возможные истоки появления этого чувства, он рассматривает ситуацию, при которой ребенок теряет «объект» — мать. «Ситуация, при которой мать отсутствует, — пишет Фрейд, — представляет собой вследствие непонимания ребенка не ситуацию опасности для него, а только травматическую, или правильней, она становится травматической, когда он испытывает в этот момент потребность, которую мать должна удовлетворить» [59, 101]. «Отсутствие восприятия» Фрейдом рассматривается как равноценное «утере самого объекта». Такое отождествление — первое условие появления чувства страха. Единственной реакцией на травматическую ситуацию отсутствия матери становится страх, и у человека возникает «реакция душевной боли» — непреходящее ощущение тоски.

Позднее первичный страх, вызванный осознанием возможности утраты любви матери, усугубляется страхом перед авторитетом, страхом перед «Сверх-Я» и т. д. Человек постепенно погружается в чувство страха, что приводит его к осознанию своей социальной неполноценности.

Борьба Эроса и Танатоса, считает Фрейд, — вечна, и судьба человечества во многом зависит от того, удастся ли культуре «обуздать человеческий первичный позыв агрессии и самоуничтожения».

На наш взгляд, книга Фрейда «Неудовлетворенность культурой» может быть названа «наиболее фрейдовской» книгой, так как она, впитав предшествующий опыт психоаналитического анализа, ярко продемонстрировала теоретическую зависимость Фрейда от своих собственных принципов. Попытки продемонстрировать более широкий подход (исследование проблем культуры позволяло это сделать) к успеху не привели. Причиной тому — давление укоренившихся представлений, подтасовка сложных культурологических процессов под психоаналитическую схему.

Однако работа Фрейда имела чрезвычайно важное значение для последующих исканий современной буржуазной философии, психологии, этики, теории культуры. Он сумел привлечь внимание теоретиков к так называемым не типичным для контекста проблемы культуры понятиям — страх, вина, совесть, наказание, обреченность и другие, заставил обратиться к вопросам смысла жизни человека.

Психоаналитики много и достаточно последовательно занимаются философско-психологическим феноменом смерти. Мифологический образ Танатоса в психоанализе послепрейдовского периода трансформировался в идею «культурной танатологии», интерпретируемой двояко: с одной стороны — это процесс раскрытия сложных взаимоотношений культуры и смерти как «первичного позыва», а с другой — это пессимистическая идея обреченности (умирания «своей» модели культуры. Среди теорий «философско-этического осмысления смерти» на Западе наиболее популярны идеи Р. Лифтона, Э. Ольсон, Г. Ганс, С. Энтони, а также многочисленные опыты западных художников Запада, пытавшихся в условиях жизни создать образно-символическую систему интерпретации умирания и смерти (Э. Мунк, О. Кассандра, С. Дали, И. Бергман, Ф. Феллини, А. Райнер и др.).

Наиболее последовательно данную тему разрабатывали сюрреалисты. Основное психологическое настроение сюрреалистического искусства — подавленность, ожидание смерти, философствование на пороге потусторонности. Основная тема — тема побежденного или обреченного на поражение человека, ищущего смерти. Не случайно один из наиболее ярких представителей сюрреализма периода его формирования Дж. де Кирико [103] эпитафией ко всему своему творчеству избрал картину А. Бёклина «Остров мертвых». В своих полотнах Кирико пытается передать те же чувства, что и Бёклин, в картине которого причудливо соединены сон и смерть, молчащее море, надвигающаяся гроза, одинокая лодка и траурные кипарисы, стерегущие могильные ямы.

Отмеченную нами содержательно-психологическую направленность сюрреализм сохраняет на всех этапах своего развития. В 1932 г. Дали так же, как и Кирико, восхищенно отзывается о картине Бёклина «Остров мертвых» и создает свою вариацию этой темы: «Подлинный вид острова мертвых Арнольда Бёклина в час утренней молитвы».

В 1935 г. Дали пишет картину «Горящий жираф», которая приносит ему громкую славу среди поклонников сюрреализма. Центральное место в картине Дали (не только композиционно, но и с точки зрения философского осмысления) занимают огромные скелеты, которые как будто на ощупь путешествуют по земле. В зависимости от силы вашей фантазии вы можете «прочитать» эту картину так, как вам заблагорассудится. В то же время данное произведение — типичная иллюстрация к фрейдовским положениям о ничтожности человека и самооценности мира смутных воспоминаний, сновидений, обрекающих личность на постоянное предчувствие трагедии.

Ощущение тревоги, неопределенности вызывают и работы М. Эрнста «Орда», Э. Фукса «Назад в дом женщин», Л. Бенглис «Тотем» и др. Наиболее завершенное выражение тема обреченности, бессмысленности человеческого существования, трагической, фатальной предрешенности судьбы человека нашла в работах Х. Веске, выполненных уже в 60—70-е гг. XX в. В картине «Сумерки» (1969) художник изображает бурлящее кровавое море, по которому движется управляемый обнаженным лодочником парусник-скелет: гигантская грудная клетка — основание парусника, а

тазобедренный сустав, надетый на спинной хребет, заменяет собой трепещущий на ветру белый парус.

Значительное большинство произведений сюрреалистов лишено временных характеристик. Эта черта присуща всему сюрреализму, независимо от вида искусства. Так, Кирико до абсурдности запутывает временные характеристики своих картин; П. Дельво полностью снимает фактор времени, проецируя образ одной и той же молодой женщины в воображаемые города, неземную природу; Дали, Бергман неоднократно фиксируют внимание на «мертвых часах», не способных указывать время.

Искусство как реализация сновидений, своеобразная фетишизация символов смерти, тления характерны не только для изобразительного искусства. В театральном искусстве буржуазного Запада идеи Фрейда нашли свое развитие в «театре абсурда». Уже в 30—40-е гг. XX в. французский театральный критик и драматург А. Арто пытался создать «театр жестокости», сущность которого заключалась бы в отказе от изображения явлений объективной действительности и в превращении театрального спектакля в путешествие в мир бессознательного. Это путешествие должно было со всей очевидностью продемонстрировать бесперспективность человеческого существования, обреченность всех человеческих усилий.

И хотя идея «театра жестокости» осталась не реализованной, последователи Арто уже в 70-е гг. начали создавать новый театр. «Реформаторы» театра на Западе приложили максимум усилий к тому, чтобы изжить со сцены театра даже привкус рационализма. Возрождение традиций театра Арто — это стремление навязать зрителю философию жестокости, эротизма, тяжелых сновидений. Одновременно рождаются новые теоретические построения на основе «уроков Арто» и пропагандируется «театр-чума». «Уроки Арто», бесспорно, сказались в исканиях «театра абсурда», в драматургии С. Беккета, Э. Ионеско и др. И хотя ведущие представители «театра абсурда» связывают свою программу с философией экзистенциализма, они не сторонятся и психоанализа. Точнее, драматургия абсурда отражает определенную преемственность двух философских направлений.

Между целым рядом европейских философских направлений XX в. существует, как известно, внутренняя взаимосвязь. Отдельные положения психоанализа, воз-

никшего ранее других и продолжавшего тенденций буржуазных теоретических исканий XIX в., включаются в художественные модификации всех философских направлений.

Одним из наиболее ярких примеров взаимосвязи, взаимопроникновения философско-эстетических идей (в том числе и психоаналитических) может служить творчество Бергмана — крупнейшего современного шведского кинорежиссера. Каждый его фильм ставит и пытается решить проблемы смысла жизни, поисков человеческого единения, преодоления одиночества, противоречия между жизнью и смертью и т. д. Бергман уверен в том, что современный человек не в состоянии вырваться за границы сугубо личностных переживаний: вне «Я» — нет мира; духовное, моральное одиночество — печальный удел ищущей, думающей личности.

Бергман изображает людей в кризисные моменты жизни, выхода из которых нет. В этом его творческое кредо. Как правило, в фильмах Бергмана гибнут все светлые силы, образы внутренней «бескризисности» обречены: в страшных муках сгорает на костре девушка, лишь начинающая жизнь («Седьмая печать»), замученная бандитами умирает юная Карин («Источник»), болезненный, рахитический ребенок с глазами, полными ужаса, заглядывает в зал, заполненный мертвецами («Персона»), пробудившись от «нравственной инертности», умирает профессор Борг («Земляничная поляна»).

Практически всем фильмам Бергмана присуща крайняя жестокость; страх, растерянность владеют не только героями его фильмов, но передаются зрительской аудитории и становятся ее эмоциональным настроем.

Бергман — один из наиболее творчески сильных, действительно думающих киноинтерпретаторов современной буржуазной философии. Он, как никто другой, нашел образно-зримое выражение таких понятий, как инстинкт, комплекс, отчуждение, индивидуализм, отчаяние, отчаяние, предчувствие трагедии, смерть и т. д. Бергман отразил мировоззренческие поиски, безуспешные выходцам из мелкобуржуазной среды, социальной перспективы и в силу страха перед будущим культивирующей идеи бессмысленного существования человеческой природы. В целом тема агонии, насилия как неизбежного, естественного

пути утверждения человека в обществе — наиболее разрабатываемая в буржуазном кино последних лет.

Наиболее последовательно связь с концепциями Фрейда и Юнга в раскрытии феномена смерти в современной западной философии сохраняют Р. Лифтон и Э. Ольсон [91]. Они, подробно Фрейду, обращают внимание на 5—8-летнего ребенка, считая, что именно в этом возрасте появляется «знание факта смерти». На уровне детского возраста осознается как связь с матерью, так и «отделение» от нее. Образ матери вызывает чувство радости, счастья, воспринимается ребенком как источник жизни. «Отделение» от нее, приобретение самостоятельности порождает чувство страха, и в сознании ребенка возникает образ смерти.

Лифтон и Ольсон вводят в анализ жизни и смерти понятия динамики и статикки: активность человека, его способность ходить, бегать, чувствовать ритм в совокупности создают символ жизни — движение; лежащий, спящий человек ассоциируется со смертью, неподвижностью.

Исследователи, стремясь воспроизвести диалектику жизни, рассматривают целый ряд смыслообразующих противоположностей: «связь—отделение», «движение—неподвижность», «целостность—дезинтеграция», «непрерывность—разрыв непрерывности». Для разработки этих противоположностей они обращаются к фрейдовскому образу «сигналов дряхлеющего тела». Болезнь, «телесное неблагополучие» «освобождают» от смерти. Поэтому в сознании каждого человека, в крайней мере, у людей, вступивших во вторую половину жизни, обязательно присутствует тема смерти. Пессимизм, привносимый в жизнь «сигналами дряхлеющего тела», создает своеобразную общность людей, ощущение общечеловеческого психологического климата.

Лифтон и Ольсон, продолжая, по сути, эту фрейдовскую тему, вводят понятие «целостного телесного образа». Говоря о дезинтеграции, исследователи имеют в виду болезнь, травму, которые могут быть источниками смерти, постепенно разрушающей «целостность телесного образа». Этот процесс обязательно сопровождается появлением чувства страха. Здесь мы прослеживаем прямую связь с фрейдовским отношением к таким сложным чувствам человека, как тревожность, страх, состояние трагического предчувствия. Над Лифтоном и Ольсоном довлеет традиционный фрейдовский биологизм. Они понимают это в контексте

нимают попытки снять его посредством «стыковки» с социально-нравственными проблемами. Так, индивидуальная «целостность—дизинтеграция» в процессе жизни изменяется, подчиняясь усложняющимся связям с миром. На психологию человека начинает влиять не только связь с матерью, личностное чувство к ней, но и интересы дела, профессии, которым он служит; физическое начало человека старается подчиниться более общему — идее непрерывного развития. В этом, более сложном процессе, считают Лифтон и Ольсон, «целостность телесного образа» трансформируется в этическую целостность.

Важным аспектом процесса формирования этической целостности теоретики называют внутреннюю, глубокую связь поколений в рамках одной семьи. Эта связь как бы раскрывает наиболее приемлемый вариант решения проблемы связи поколений в обществе: все три поколения семьи (дети, взрослые, старики) остро нуждаются друг в друге. Нуждаются не только и не столько в физической взаимопомощи, сколько в нравственном общении. Этот вывод работы Лифтона и Ольсона наиболее интересен в нравственно-педагогическом плане. Сумев, хотя бы частично, преодолеть биологизм идеи «первичного позыва смерти» Фрейда, теоретики вышли в более широкий, имеющий общечеловеческое звучание круг проблем: взаимопомощь, милосердие, сочувствие, передача опыта и др. Гуманна и основная идея, пронизывающая их рассуждения: разобщенность поколений расслабляет и облегчает «работу» смерти.

Тема смерти как важнейшая, «аккордная» тема теории культуры психоанализа органично завершает эту теоретическую концепцию Фрейда и его последователей. Философия Фрейда, оказавшаяся неспособной предложить позитивную программу отношения к действительности, бесконечно далекая от веры в возможность социального переустройства общества, вместе с тем никогда не выносит приговор этому обществу. Она идет другим путем — обрекает на вырождение и извращения самого человека. Бессознательные инстинкты, в раскрепощению которых призывают человека, постепенно приводят к агонии и гибели его чувств; он предстает перед нами больным, озлобленным, агрессивным, утратившим представление прежде всего о нравственных ценностях. Вседозволенность, стимулируемая бессознательными инстинктами, приводит к тому, что фрейдовский человек сознательно разрушает все обще-

принятые законы и нормы, провозглашает их устаревшими и создает провокационную ситуацию, при которой безнравственность выступает единственным средством нравственного противостояния силе враждебного общества.

НУЖЕН ЛИ ПСИХОАНАЛИЗ!

[Вместо заключения]

Среди основных направлений современной западной философии психоанализ занимает особое место. Возникнув на рубеже XIX—XX вв. как медицинская, психотерапевтическая теория, созданная одним человеком — Фрейдом, он превратился к середине XX в. в разветвленное, многоаспектное течение, представленное десятком имен, активно включенное в духовную жизнь Запада. Сегодня становится ясно, что своеобразная теоретическая разветвленность психоанализа сознательно планировалась его создателем. В тот момент, когда у Фрейда появилась идея применить бессознательное, сновидения, теорию детской сексуальности к анализу истории религии, искусства, культуры, фольклора и т. п., и была заложена достаточно плодотворно реализовавшаяся в наши дни тенденция решительной ломки медицинско-психотерапевтических границ.

Фрейдовское стремление к «безбрежному психоанализу» достаточно активно поддерживали многие сторонники. Примечательно, что Райх еще в 20-е — XX в. не только ратовал за широкое применение психоанализа к исследованию общественных явлений, но и предпринимал попытки «привести в гармонию» идеи Фрейда и К. Маркса. Сегодня можно говорить как об ортодоксальном психоанализе, так и о многочисленных нефрейдистских, неопсихоаналитических модификациях, о дальнейшем развитии психоанализа как философского, социологического, психолого-искусствоведческого, культурологического феномена.

Только за последние 20 лет в различных странах Запада появились исследования о философско-мировоззренческом значении психоанализа (Р. Файн). Принимаются активные попытки аргументировать необходимость применения психоаналитического метода к изучению истории (Д. Мазлиш, Ж. Делез, Ф. Гаттари), социологии (Т. Парсонс, Ф. Уэйнстэйн, Д. Шварц, Дж. Рейбау), юридических проблем, в том числе психологии преступника (К. Шоэнфельд). Проводятся

же психоанализа к исследованию художественного творчества, личности художника, широкого круга проблем культуры уже можно считать традицией. Из года в год лишь возрастает как количество работ, так и перечень имен их авторов (Ф. Бэррон, Х. Рютенбек, У. Метцер, Дж. Шоуксмит, К. Бадкок). Активизация различных форм молодежного движения привела к попыткам объяснить их, опираясь на методику психоанализа (Г. Маркузе, Р. Либерт). При этом авторы данных исследований, изучая соответствующую проблематику, свободно пользуются всем объемом психоанализа: от ортодоксальных идей Фрейда до новейших модификаций.

Обратимся к анализу ряда примеров, показывающих, как осуществляется «разветвление психоанализа» в область философии и социологии. В работах Файна, Парсонса, Уэйнстэйна, Плэтта, Метцера и других наиболее последовательно и ярко видна тенденция обоснования правомочности и необходимости развития таких направлений, как «психоаналитическая социология», «психоистория», «психоаналитический подход к философии и социальным явлениям», «психология лидера» и т. д. Так, например, Файн высоко оценивает психоанализ в целом как теорию, интегрирующую другие теории, включающую в себя все дисциплины и являющуюся «сердцевиной учения о человеке». Заслугу психоанализа Файн видит и в сознательном переключении теоретических акцентов. Если прежние теории шли от конкретной области знания к человеку (экономика рассматривала человека в контексте экономических отношений, история — в контексте прошлого, антропология — в контексте культурной среды и т. д.), то психоанализ, сделав человека своим основным объектом, изучает его с точки зрения конкретной роли: исторической, культурной, экономической. Такой подход к человеку позволяет психоанализу, по мнению Файна, наметить пути эмпирических исследований сущности человеческого существования, на основе которых и будет совершаться «критическая рефлексия». Именно на этом своеобразном перекрестке пересекаются психоанализ и философия: «Психоанализ является философской системой, основанной на истинной психологии, и как таковой он венчает все предшествующие психологические системы» [75, 270].

В книге «Психоаналитическое видение» так же, как и в написанной ранее «Истории психоанализа», Файн

достаточно бережно относится к фрейдовской модели психоанализа, пытаясь именно ее использовать в качестве совокупности идей, которые при современном прочтении и новой, «более свежей», интерпретации якобы способны сыграть положительную роль в совершенствовании современного общества, в разрешении присущих ему противоречий. Он неоднократно подчеркивает гуманистическую природу психоанализа, который предлагает пути совершенствования общества, выведения его из «социального и нравственного тупика» без коренных классовых и социальных преобразований. Необходимо лишь более широко использовать психотерапию. Несвершенство мира, по мнению Файна, обусловлено нашим неумением эмпирически проникать в сокровенные тайны внутреннего, индивидуальнo-личностного мира человека.

Идеи, выдвинутые Файном на страницах книги «Психоаналитическое видение», и прежде возникали в среде сторонников психоанализа. «Гуманистическая», «человеческая» направленность психоанализа должна была служить «сильнодействующим средством» против марксистского анализа роли и значения экономических отношений в жизни современного буржуазного общества, его классово антагонистической природы. Позиция Файна созвучна восторженным оценкам интеллектуально-гуманистической природы психоанализа, сознательному принижению значения теории К. Маркса, прозвучавшим в конце 60-х гг. XX в. в статьях известного английского психоаналитика Е. Жак-Левич. Она, в частности, писала: «Фрейд являет собой одно из наиболее далекоидущих и формирующих влияний нашего времени и его психология бессознательного — одно из величайших достижений человечества — не менее радикальная, эмансипирующая и даже взрывающая все основы доктрина, чем произведение Марксом жестокая политическая и экономическая критика индустриального общества середины девятнадцатого века» [16, 8].

Отметим, и это представляется нам чрезвычайно важным, что попытки оперировать психоанализом как теорией, способной проникнуть в тайны человеческого бытия, как теорией, дающей систему приемов и методов регуляции отношений между людьми и позволяющей управлять ими, подвергаются критике и ставятся под сомнение целым рядом исследователей теории Фрейда на Западе. Характерна в этом отноше-

позиция западногерманского теоретика Э. Соссюр, не признающей «революционирующую» природу психоанализа, на чем неоднократно настаивает Файн.

Анализируя работы психоаналитиков ФРГ (а в этой стране, как известно, теория Фрейда развивается чрезвычайно интенсивно), Соссюр отмечает, что «общественные проблемы труда и его организации в общем виде в психоанализе не рассматриваются, поскольку в этой теории даже нет соответствующих понятий» [78, XIII]. Соссюр очень точно «ловит» современных психоаналитиков на ловких подменах, которыми они, как им кажется, заполняют теоретические провалы. Она пишет: «Организационные и вещные проблемы редуцируются к проблемам индивидуального авторитета. Предприятие рассматривается как семья или группа и ставится в зависимость от раннего детства, от отношений матери и отца» [78, XIII].

И сегодня теоретики продолжают использовать излюбленный фрейдовский прием: единичное, частное «переводится» в ранг всеобщего. Отстаивая мысль о плодотворности сотрудничества психоанализа и социологии, сторонники этой позиции весьма своеобразно решают проблему использования психоанализа при исследовании классов и социальных групп общества. Файн сознательно отмежевывается от рабочих, крестьян, ограничивая свои социологические интересы мобильным средним классом, который функционирует в условиях «благоприятной экономической обстановки», и признает, что идея совершенствования общества «психотерапевтическими», «гуманистическими» способами практически «неприменима к низам, вечно обреченным на черную работу» [75, 254].

Это положение Файна заслуживает особого внимания, так как содержит признание беспомощности психоанализа при исследовании определенных социальных групп, что и было неоднократно зафиксировано критиками концепции Фрейда.

Избирательность действия психоанализа, его «неприменимость к низам» достаточно полно раскрыта в работах Соссюр. Она указывает прежде всего на финансовую проблему, подчеркивая откровенный элитаризм психоанализа: «Предусматриваемые психоанализом гонорары от 70 до 120 марок в час и 240 марок за первое интервью с точки зрения народного хозяйства являются нетерпимыми. Анализ Тильмана Мозера занял 700 часов на протяжении четырех лет

и стоил 30 тыс. марок. Психоанализ и на ближайшие десятилетия останется средством, доступным только элите» [18, XIII].

Предпринимаемые в последние десятилетия попытки модернизации или критики психоанализа нашли свое обобщенное выражение в книге «Психоанализ сегодня» (1980) [74]. Написанная английским философом, специалистом по «философии сознания» Б. Фарреллом, автором книг по психоанализу, преподававшим его в Оксфорде и Чикаго, эта работа как бы отмечает границу между психоанализом 70-х гг. и психоанализом 90-х. Фаррелл считает, что ситуацию, в которой находится сегодня психоанализ, можно оценить как парадоксальную. С одной стороны, психоанализ популярен и престижен, а с другой — его предмет настолько неопределен, что вызывает резкую критику. Фаррелл убежден, что критика психоанализа со времен Юнга и Адлера, возникновение различных модификаций данной теории действуют на психоанализ саморазрушительно.

Идея саморазрушения психоанализа, выдвинутая Фарреллом, может показаться его критикам убедительной и использоваться как теоретический аргумент. Однако мы считаем, что процесс дифференциации психоанализа, рост расхождений между различными теориями в конечном счете способствуют продлению теоретической судьбы психоанализа. Процесс ревизии психоанализа начался еще при жизни Фрейда, который допускал, что созданная им теория будет открытой для модификаций. Идея саморазрушения психоанализа представляется нам упрощенной и поверхностной.

Анализ Фаррелла более интересен и аргументирован в тех разделах работы, где он пытается выделить регулятивные принципы: 1) принцип психического детерминизма — ни одна часть психической жизни не является «случайной», а есть результат предшествующих условий; 2) значительная часть психической деятельности и поведения целесообразна и целенаправленна по своему характеру; 3) значительная часть психической деятельности и поведения бессознательна; 4) ранний опыт индивида в детском возрасте имеет важное значение и тенденцию становиться все более значимым в дальнейшей жизни [74, 24—25].

Фаррелл не только отмечает бесспорно сильные стороны психоанализа, в которых органично соединя-

нены положения ортодоксально-фрейдовской концепции и других психодинамических теорий, но ищет новые аргументы для защиты ортодоксального психоанализа. Среди фаррелловских аргументов в защиту психоанализа выделяется идея дифференциации теории психоанализа на «низкий» и «высокий» уровни.

Теория «низкого» уровня корректирует поведение пациента. Опираясь на клинический материал, она помогает развивать мышление человека. В теории «высокого» уровня многие оппоненты Фаррелла видят «просто сказку, рассказанную очень умным человеком, полную шума и добрых намерений, но ничего не обозначающую» [74, 42].

Фаррелл защищает Фрейда, пытаясь доказать отличие психоанализа от требований «логики современного естествознания», которая, как ему кажется, сведена к «узко понимаемой научности». Фаррелл рискует вынести на суд своих читателей идею, согласно которой наука является только одной из форм рациональности.

Он признает, что Фрейду не удалось достаточно убедительно соединить в психоанализе уровни обыденного мышления о причинах и мотивах поведения с их теоретическим объяснением. Однако это не означает, что дальнейшее развитие психоанализа не укрепит его позиции.

Очевидно и другое: в психоанализе есть целый ряд понятий, которые неприменимы в современных условиях. Процесс отказа учеников Фрейда от некоторых его идей, начатый еще при жизни основоположника психоанализа, следует продолжить. К числу «неприемлемых понятий» следует, по мнению Фаррелла, отнести «теорию инстинктов», наличие «эрогенных зон», «эдипов комплекс» и «комплекс кастрации». В значительной мере должна быть отвергнута и фрейдистская трактовка «Сверх-Я», женской и детской сексуальности. Принесение в жертву этих понятий усилит значение, подчеркнет ценность других: сублимации и проекции, сновидений и их символизма, учение о характерах и др. Фаррелл предпочитает не замечать, что большинство понятий настолько органично связано с остальными идеями ортодоксального психоанализа, что отказ от них существенно ломает внутреннюю структуру самой теории. Существенным недостатком психоанализа, как уже отмечалось, является его элитаризм: в 60-е гг. об этом писал Г. Уэллс,

в 70-е — Э. Соссюр, в 80-е — аналогичная тема звучит в работе Фаррелла. Ведущаяся на протяжении двух десятилетий борьба за демократизацию психоаналитических методов лечения осязаемых результатов, как видим, пока не дала.

Позиция Фаррелла (а его книга одна из наиболее «свежих» работ, анализирующих перспективы дальнейшего развития психоанализа) неоднозначна: она достаточно критична и одновременно апологетична. В условиях современного буржуазного общества психоанализ остается наиболее удобной и «пластичной», «открытой для модификаций» теорией.

Задавая вопрос «Нужен ли психоанализ?», Фаррелл отвечает на него утвердительно. Он предрекает теории Фрейда большое будущее, а присущие ей недостатки объявляет типичными для «начальных этапов становления науки».

1. Маркс К. Капитал. Т. 4. Ч. 1. М., 1962. (Сочинения. 2-е изд./ К. Маркс, Ф. Энгельс; Т. 26. Ч. 1).
2. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Там же. Т. 3.
4. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм // Полн. собр. соч. Т. 18.
5. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
6. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. Н. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.
7. Александровский Ю. А. Глазами психиатра. М., 1977.
8. Бассин Ф. В. О силе «Я» и «психологической защите» // Вопр. философии. 1969. № 2.
9. Белов С. В. Вокруг Достоевского // Новый мир. 1985. № 1.
10. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.
11. Браун К.-Х. Критика фрейд-марксизма. М., 1982.
12. Вейн А. М., Яхно Н. Н., Голубев В. Л. Психофизиологические корреляты бессознательных процессов во время сна // Бессознательное: природа, функции, методы исследования: В 4 т. Тбилиси, 1978. Т. 2.
13. Виттельс Ф. Фрейд: его личность, учение и школа. Л., 1925.
14. Выготский Л. С. К проблеме психологии шизофрении // Хрестоматия по патопсихологии. М., 1981.
15. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.
16. Жиглевич Е. Ученый, ясновидец, освободитель // Фрейд З. Избранное. Лондон, 1969.
17. Какабадзе В. Л. Теоретические проблемы глубинной психологии. Тбилиси, 1982.
18. Касаткин В. Н. Теория сновидений. Л., 1967.
19. Каралашвили Р. Г. Функции персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Германа Гессе // Бессознательное: природа, функции, методы исследования: В 4 т. Тбилиси, 1978. Т. 2.
20. Карвасарский Б. Д. Неврозы как болезнь личности // Социальная психология личности. Л., 1974.
21. К истории и современной постановке вопроса // Бессознательное: природа, функции, методы исследования: В 4 т. Тбилиси, 1978. Т. 1.
22. Козлов А. С. Мифологические школы в зарубежном литературоведении // Художественный текст и контекст реальности. М., 1977.

23. *Комарович В. В.* Неизданная глава романа «Бесы» // *Былое*. Пг., 1922. № 18.
24. *Конт О.* Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). Спб., 1910.
25. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1937.
26. *Лейбин В. М.* Психоанализ и философия неотрейдизма. М., 1977.
27. *Лейбин В. М.* Психоаналитическая антропология // *Буржуазная философия антропологии XX века*. М., 1986.
28. *Левчук Л. Т.* Психоанализ и художественное творчество (Критический анализ). К., 1980.
29. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
30. *Лоуренс Д.* Дочь лошади. М., 1985.
31. *Манн Т., Манн Г.* Эпоха, жизнь, творчество. М., 1988.
32. *Мифология древнего мира*. М., 1977.
33. *Михеева А. Н.* Когда по сцене ходят носороги. М., 1967.
34. *Мясищев В. Н.* Личность и неврозы. Л., 1960.
35. *Назм Дж.* Психология и психиатрия в США. М., 1984.
36. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Полн. собр. соч.*: В 9 т. М., 1909. Т. 1.
37. *Новиков А. А.* Философия Анри Бергсона и модернистская эстетика // *Буржуазная эстетика сегодня*. М., 1970.
38. *Овсянников М. Ф.* Искусство и капитализм. М., 1979.
39. *Одуев С. Ф.* Тропами Заратустры. М., 1976.
40. *Обуев С. Ф.* Философские проблемы идеологической борьбы. М., 1978.
41. О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
42. *Погорелый А. И.* Критика современной буржуазной социологии культуры. К., 1987.
43. *Полонский В. П.* На литературные темы. М., 1968.
44. *Попова М. А.* Фрейдизм и религия. М., 1985.
45. *Россолимо Г. И.* Искусство, больные нервы и воспитание. М., 1901.
46. *Руткевич А. М.* К. Г. Юнг об архетипах коллективного бессознательного // *Вопр. философии*. 1988. № 1.
47. *Руткевич А. М.* От Фрейда к Хайдеггеру. М., 1985.
48. *Смирнов Г. А.* Советский человек: формирование социалистического типа личности. М., 1980.
49. *Столович Л. Н.* О понятии «тип художественного творчества» // *Этика и эстетика*. К., 1982. № 25.
50. Типы в культуре: методологические проблемы классификации, систематизации, типологизации в социально-исторических и антропологических науках. Л., 1979.
51. *Уайльд О.* Избранное. М., 1986.
52. *Ушаков Г. К.* Пограничные нервно-психические расстройства. М., 1978.
53. *Уэллс Г.* Крах психоанализа: от Фрейда к Фромму. М., 1968.
54. *Фрейд З.* Избранные письма // *Избранное*. Лондон, 1969.
55. *Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ: В 2 т. М., 1922. Т. 2.
56. *Фрейд З.* Неудовлетворенность культурой // *Избранное*. Лондон, 1969.
57. *Фрейд З.* Основные психоаналитические теории в психоанализе. М.; Пг., 1923.
58. *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я». М., 1925.

59. Фрейд З. Страх. М., 1927.
60. Фрейд З. Я и Оно. Л., 1924.
61. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
62. Фурст Дж. Невротик: его среда и внутренний мир. М., 1957.
63. Цупко Т. В. Типология художественного творчества в контексте проблем эстетического воспитания // Этика и эстетика. К., 1983. № 26.
64. Шерозия А. Е. Проблема сознания и бессознательного психического: В 2 т. Тбилиси, 1969. Т. 1.
65. Юнг К. Г. Психологические типы. М., 1924.
66. Якимович Т. К. Французская драматургия на рубеже 1960—1970-х годов. К., 1973.
67. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.
68. Ярошевский М. Г. История психологии. М., 1976.
69. Ярошевский М. Г. Психология в XX столетии. М., 1971.
70. Adler A. Individual Psychology // Theories of Personality. New York, 1965.
71. Cassirer E. Mythic, Aesthetic and Theoretical Space // Man and World. 1969. N 2.
72. Cassirer E. Symbol, Myth and Culture. New Haven, 1979.
73. Erikson E. Childhood and tradition in two American Indian tribes // Psychoanalytic Study of the child. New York, 1945. Vol. 1.
74. Farrell B. The Standing of Psychoanalysis. Oxford, 1981.
75. Fine R. The Psychoanalytic Vision: A Controversial Reappraisal of the Freudian Revolution. New York, 1981.
76. Freud and the 20-th Century. London, 1958.
77. Freud S. Two short Accounts of Psychoanalysis. New York, 1962.
78. Gmelin O. F. Anti — Freud. Köln, 1975.
79. Golaszewska M. Estetyka i Antyestetyka. Warszawa, 1984.
80. Herberg W. Freud: the revisionists and Social Reality // Freud and the 20-th Century.
81. Janicka K. Surrealism. Warszawa, 1985.
82. Janov A. The Primal Scream. New York, 1970.
83. Jung C. G. Alchemical Studies // The Collected Works. London, 1978.
84. Jung C. G. Analytical Psychology: its Theory and Practice. London, 1976.
85. Jung C. G. Flying Saucers (A Modern Myth of Things in the Sky). London, 1977.
86. Jung C. G. Sigmund Freud // Memories, Dreams, Reflections. London, 1962.
87. Jung C. G. The Integration of the Personality. New York, 1939.
88. Jung C. G. The Spirit in Man, Art and Literature. London, 1970.
89. Kinmout D. Vitalism and Creativity: Bergson, Driesch, Maritain and the visual arts (1900—1914) // Common denominators in arts and science. Aberdeen, 1983.
90. Krakowski P. Osztuce nowej i nasnowszej. Warszawa, 1984.
91. Lifton R., Olson E. Living and Dying. New York, 1974.
92. Lawrence D. A Critical Anthology. London, 1973.
93. Lawrence D. A Collection of Criticism. New York, 1973.

94. *Lawrence D.* Lady's Chatterley's lover. New York, 1971.
95. *Lawrence D.* Letters. London, 1968.
96. *Lawrence D.* Selected essays. London, 1974.
97. *Lawrence D.* Sex, Literature and Censorship. New York, 1959.
98. *Lawrence D.* Sons and Lovers. New York, 1975.
99. *Lawrence D.* Women in love. New York, 1975.
100. *Mertens W.* Neue Perspektiven der Psychoanalyse. Stuttgart, 1981.
101. New directions in psychohistory: the adelphi papers in honor of Erik H. Erikson. Toronto, 1980.
102. *Odajnyk V.-W.* Jung and Politics: Political and Social Ideas of C.-G. Jung. New York, 1976.
103. *Passuth K.* De Chirico. Budapest, 1973.
104. *Rosińska Z.* Psychoanalytyczne myślenie o sztuce. Warszawa, 1985.
105. *Reik T.* A Psychologist Looks at Love. New York; Toronto, 1944.
106. *Reik T.* Mazochism in Modern Man. New York; Toronto, 1941.
107. The Freud — Jung Letters. The Correspondence between Sigmund Freud and C.-G. Jung. New Jersey, 1974.
108. *Tompson C.* Psychoanalysis: Evolution and development. New York, 1957.
109. Turner. Bucuresti, 1979.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Психоанализ: теория, открытая для модификаций (Вместо введения)	3
Глава I. От традиционной теории психики к психоанализу	
1. Классический психоанализ З. Фрейда	16
2. Художественное творчество как объект психоаналитического исследования	41
Глава II. От психоанализа к «глубинной психологии»	
1. К. Г. Юнг и идея «усталости от сознания»	59
2. Архетипы как содержание «коллективного бессознательного»	72
3. Мифологические мотивы архетипа	79
Глава III. От общих проблем психоанализа к типологии	
1. Типология как теоретическая проблема	99
2. «Бессознательный императив» человеческих действий в искусстве и в истории	106
3. Проблемы неврогико-шизофренической направленности творчества в концепциях психоаналитиков	120
Глава IV. От психоанализа к теории культуры	
1. Культура как «виновница наших несчастий»	137
2. «Психоаналитический материал» культуры	156
Нужен ли психоанализ? (Вместо заключения)	172
Список использованной литературы	179

Научное издание

Левчук Лариса Тимофеевна

**ПСИХОАНАЛИЗ: ОТ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
К «УСТАЛОСТИ ОТ СОЗНАНИЯ»**

Зав. редакцией *О. И. Цыбульская*
Художник обложки *Л. В. Деенкова*
Художественный редактор *Т. О. Щур*
Технический редактор *Е. Г. Рублев*
Корректоры *Л. Ф. Кучеренко, Т. А. Лукашина*

ИБ № 13104

Сдано в набор 17.02.89. Подп. в печать 09.06.89. Формат
84×108/32. Бумага типогр. № 1. Лит. гарн. Выс. печать.
Усл.-печ. л. 9,66. Усл. кр.-отт. 9,87. Уч. изд. л. 10,17. Тираж
3000 экз. Изд. № 2794-к. Зак. № 651. Цена 2 р. 10 к.

Издательство при Киевском государственном университете,
252001 Киев, Крещатик, 10

Белоцерковская книжная фабрика, 256400 Белая Церковь,
ул. К. Маркса, 4