

М. Н. АФАСИЖЕВ  
**ФРЕЙДИЗМ  
И БУРЖУАЗНОЕ  
ИСКУССТВО**



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА



**М. Н. АФАСИЖЕВ**  
**ФРЕЙДИЗМ**  
**И БУРЖУАЗНОЕ**  
**ИСКУССТВО**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»**

**Москва 1971**

В книге излагается эстетическая концепция Фрейда и показывается воздействие ее на современное буржуазное искусство, разъясняется реакционная сущность фрейдистского учения, объясняются социологические причины его распространения и влияния на искусство.

Рассчитана на широкий круг читателей.

Ответственный редактор

доктор философских наук

М. Ф. ОВСЯННИКОВ

## Предисловие

«Все эпохи, которые идут назад и охвачены разложением, полны субъективизма»<sup>1</sup> — эта мысль Гёте может служить эпиграфом к любому исследованию по современной буржуазной культуре и особенно по философии, эстетике и искусству.

Наиболее отчетливо субъективизм проявляется в подмене объективных законов развития общества различными биологическими и психологическими теориями. Общественные науки в эпоху империализма все более становятся не отражением действительности, а выражением пессимистических настроений и волюнтаристических устремлений различных слоев буржуазной интеллигенции. Это привело многих буржуазных идеологов к абсолютизации внутренних стимулов активности человека, мистификации ее биологической стороны. Следствием усиленного подчеркивания природного в человеке было не только принижение роли его сознания и преувеличение силы инстинктов, но и пессимистический и даже агрессивный аморализм, который зачастую переходил в своеобразную критику буржуазной культуры, как не соответствующей естественной природе человека и искажающей ее. Подобная критика буржуазной культуры не только характерна для многих течений в буржуазных общественных науках, но и проявляется в искусстве.

Одним из наиболее примечательных для буржуазного общества представлений о природе человека и сущности культуры в настоящее время является учение австрийского психиатра Зигмунда Фрейда — психоанализ, или фрейдизм. По широте влияния на общественные науки и по эффективности проникновения в буржуазное искусство психоанализ почти не имеет себе равных. Составитель и редактор одного из многочисленных сборников, посвященных столетию со дня рождения основателя психоанализа, — «Фрейд и XX столетие» — Бенжамин

Нельсон во вступлении к нему пишет, что Фрейду выпала судьба быть мостом между XIX и XX столетиями. А фрейдовское проникновение в темные глубины человеческого духа в его первом капитальном произведении «Толкование сновидений» идет гораздо дальше, чем даже у таких знатоков человеческой души, как Марк Аврелий, Св. Августин, Данте, Паскаль и Кьеркегор, ибо никто из них не смог с такой беспощадной правдивостью осветить самые сокровенные лабиринты внутреннего мира человека. Нельсон считает, что именно «Толкование сновидений», эта, по его выражению, «божественная комедия» современности, более всего способствовало возникновению экзистенциалистского сознания XX века. А один из последних трудов Фрейда — «Цивилизация и недовольные ею» — американский ученый оценивает как самое замечательное достижение философии современной эпохи. По сравнению с аналитическим реализмом Фрейда мыслители прошлого и настоящего — Конт, Спенсер, Шопенгауэр, Ницше, Дьюи и Сартр — кажутся Нельсону неспособными с их «наивным рационализмом и романтизмом» выразить современное положение человека и перспективы его развития.

И, по мнению американского профессора Альфреда Кейзина, ни одна теория, кроме великих религий, не имеет такого широкого распространения в интерпретации поведения человека, как фрейдизм, который для людей, не придерживающихся какой-либо веры, нередко служит философией жизни. Кейзин ставит Фрейда в один ряд с Коперником, Дарвином и Эйнштейном, при этом отмечая, что влияние основателя психоанализа на современную жизнь все же сильнее, так как фрейдизм прочно вошел даже в «домашний обиход» современного человека на Западе, а имя Фрейда стало нарицательным обозначением открытых им феноменов человеческой природы.

Подобных высказываний, безмерно превозносящих фрейдизм в буржуазной литературе, множество. Несомненно, фрейдизм оказал на современную зарубежную эстетику и на многие направления искусства Запада заметное воздействие. Учение о содержании человеческой психики и формах ее проявления, разработанное Фрейдом, стало методологической основой подхода к психологии искусства и анализу художественных произведе-

ний, а также увлекло воображение многих художников. Это отразилось не только на содержании искусства, но и на понимании метода художественного творчества, который некоторыми художниками, особенно представителями сюрреализма, стал отождествляться с процессом сновидений и галлюцинаций.

Целью данного очерка является рассмотрение общей теории фрейдизма и построенной на ее основе эстетики. Основной критический упор при этом сделан на фрейдистской психологии творчества, тесно связанной с наиболее сложными проблемами физиологии и психологии и особенно с проблемой неосознаваемого в жизни и деятельности человека. Делается попытка выяснить на основе обобщения экспериментальных данных научной физиологии и психологии роль неосознаваемого в художественном творчестве.

Рассматриваются не только «классический» психоанализ Фрейда и его ортодоксальных последователей, но и теории тех буржуазных эстетиков и искусствоведов, которые прибегают к фрейдизму для «разрешения» различных проблем искусства. Ибо, по мнению одного из зарубежных критиков фрейдизма Джозефа Клайтона, успешной борьбе против психоанализа препятствуют: во-первых, борьба только с классическим фрейдизмом, во-вторых, ошибочное мнение, что классический фрейдизм устарел и поэтому необходимо бороться в основном с неофрейдизмом, и, наконец, поверхностно-нигилистическая тенденция в полемике с фрейдистами, иначе — критика без позитивного решения тех проблем, которые психоанализом извращаются<sup>2</sup>.

## Глава I

### Метапсихология Фрейда

Исследование Фрейдом различных проблем искусства связано с его теорией бессознательного. «Понимание бессознательной душевной деятельности,— писал Фрейд,— впервые дало возможность получить представление о сущности творческой деятельности поэта»<sup>1</sup>.

Учение о бессознательном, его источниках и формах проявления в человеческой деятельности составляет основное ядро психоанализа. Поэтому для понимания фрейдовской концепции искусства необходимо представить основные положения фрейдизма и особенно теории бессознательного, которая с теми или иными изменениями присутствует в трудах учеников и последователей Фрейда. Критика психоаналитической трактовки искусства не может быть основательной и плодотворной, если она не связана с критикой общей теории фрейдизма, на почве которой она возникла и с которой находится в причинно-следственных отношениях.

Рассмотрим общие черты учения Фрейда и особенно те, которые проливают свет на его концепцию искусства.

Все выводы и предположения о структуре и принципах деятельности духовной жизни человека Фрейд обобщил в так называемой метапсихологии. Она представляет собой теорию «структурных отношений душевной жизни», в которой, по заключению Фрейда, осуществились «завершение психоаналитического исследования... описание психического процесса в динамическом, топическом и экономическом отношениях».

«Топикой» или «топографией» психики человека является схема его внутреннего мира, который Фрейд разделил на две основные сферы или психические системы: бессознательное и сознание, между которыми он поместил «буферную» систему — предсознательное.



Все содержание психики человека Фрейд рассматривал как результат взаимодействия сознания и бессознательного, главную роль в котором он по мере эволюции психоанализа все больше и больше отводил системе бессознательного.

Бессознательное в ранний период развития учения Фрейда было чем-то необязательным, случайным в психике человека. Это — намеренно забытое неприятное переживание, которое вызывает психическое расстройство и может исчезнуть, если довести его до сознания больного.

Вот этот созданный Фрейдом метод разрядки подавленных импульсов и представлений называется психоанализом в узком, медицинском, смысле слова. Впоследствии это понятие стало охватывать и более широкое содержание, распространился этот метод и на общественные науки.

Теория невротизма и способ их лечения не имели строгого научного обоснования, а были созданы в результате своеобразного толкования эмпирических наблюдений Фрейда над своими пациентами. Фрейд утверждал, что поскольку патофизиология функциональных психических заболеваний неизвестна, то их можно рассматривать как чисто психическое, независимое от физиологии состояние.

Какова прагматическая ценность этого метода, трудно установить.

Эволюция фрейдовского представления о психическом аппарате человека почти не коснулась его метода лечения больных. Структура внутреннего мира человека и роль бессознательного в жизни его представлены в работах, вышедших примерно в первой четверти этого столетия. Основные из них — «Толкование сновидений» (1901), «Психопатология обыденной жизни» (1908), «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Леонардо да Винчи» (1910) и некоторые другие.

Характерной особенностью последующего развития теории Фрейда является безмерное преувеличение роли бессознательного в жизни человека. Оно объявляется важнейшей частью психики человека. «Первое корябое утверждение психоанализа, — писал Фрейд, — сводится к признанию того, что все душевные процессы по существу бессознательны, а сознательные процессы являют-

ся только отдельными проявлениями всей нашей душевной деятельности»<sup>2-3</sup>.

Действия и желания человека, по Фрейду, детерминируются как внутренними, так и внешними раздражениями. Внутренние раздражения, или инстинктивные влечения, выражают потребности организма человека. Они отличаются от раздражений органов чувств при восприятии внешнего мира как по своей силе, так и по форме проявления. Если последние кратковременны и организм легко избавляется от них посредством мускульных движений, то инстинктивные влечения — это такая «постоянная сила», действие которой длится до полного удовлетворения влечений.

Отсюда Фрейд делает вывод, что «именно они, влечения, а не воздействие внешнего мира являются постоянным двигателем прогресса, который довел до современной высоты развития столь бесконечно работоспособную нервную систему»<sup>4</sup>.

Правда, Фрейд делает при этом существенную оговорку, предполагая, что сами влечения, по крайней мере отчасти, представляют собой «осадки внешних раздражений», которые в ходе филогенетического развития вызвали изменения в живом существе. Но тем не менее руководящим принципом в своих теоретических построениях в этот период Фрейд выдвигает бессознательные влечения организма, заметно абсолютизируя их роль в поведении и духовной жизни человека.

Основную цель в жизнедеятельности человека Фрейд сводил к «первичным влечениям» его бессознательного, которые он подразделял на сексуальное и самосохранение. Характерной особенностью фрейдизма является чрезмерное преувеличение сексуальных влечений, распространение их вначале на всю физиологическую, а затем на всю психологическую и общественную деятельность человека.

По Фрейду, сексуальные влечения присущи ребенку уже с самого момента его рождения и вначале тесно связаны с его естественными потребностями. Человек в младенческом состоянии руководствуется исключительно лишь «принципом наслаждения» и накапливает огромный запас сексуальных потенций.

Первые фазы сексуального развития не имеют объектов, они направлены на самого себя или автоэротичны

(стадия нарциссизма), а первые объекты влечений ребенка направлены на родителей или на ближайших родственников. Среди этих комплексов сексуальных переживаний Фрейд как наиболее важные выделяет у мальчика половое влечение к матери и связанное с этим агрессивное чувство к отцу — «комплекс Эдипа», а у девочек — соответствующий комплекс, названный одним из последователей психоанализа «комплексом Электры». Эти комплексы, образующие основное содержание бессознательного каждого человека, якобы играют фатальную роль в его жизни, так как они не зависят от случайностей жизни, которые могут лишь видоизменять протекания процессов в психике человека, но не являются причиной их возникновения или изживания. «Процессы бессознательного, — утверждал Фрейд, — находятся *вне времени*, т. е. они не распределены во временной последовательности, с течением времени не меняются, вообще не имеют никакого отношения ко времени... Процессы бессознательного также мало принимают во внимание реальность. Они подчинены только «принципу удовольствия»<sup>5</sup>.

Эти первичные влечения, определяющие основные жизненные цели человека, Фрейд образно охарактеризовал как «всегда активные... бессмертные желания бессознательной сферы, напоминающие мифических титанов, на которых с незапамятных времен тяготеют тяжелые горные массивы, нагроможденные на них когда-то богами и потрясаемые до сих пор еще движением их мускулов...»<sup>6</sup>

После первой мировой войны Фрейд ввел в систему влечений новое — «влечение к смерти». При этом понятие сексуальных влечений чрезвычайно расширилось, включив в себя влечение к самосохранению, которое было объявлено сродни сексуальным. Вообще, понятие сексуального в этот период становится весьма расплывчатым, теряет свой строго биологический характер и в конце концов приравнивается к «Эросу» Платона.

Учение о «влечении к смерти» — это новая гипотеза, призванная по-новому осветить природу влечений — этого, по признанию самого Фрейда, самого темного места в психоанализе. Фрейд построил ее на основе своих наблюдений над общественными явлениями, связанными с событиями мировой войны, и невротиками, в пове-

дении которых он открыл навязчивое стремление к повторению ранее пережитых состояний и действий. Отсюда Фрейд вывел общее правило: каждый организм стремится к возвращению в прежнее, неорганическое, состояние. А применив это правило к учению о влечениях, он пришел к выводу, что природу влечений с этой точки зрения можно определить как стремление к смерти в живом организме — Танатос и противостоящее ему стремление к жизни — Эрос. Эти два стремления носят строго консервативный характер. Влечение к смерти толкает живой организм к возвращению его в прежнее состояние — к разложению его вплоть до неорганической субстанции, а Эрос стремится сохранить жизнь организма, поскольку она уже возникла.

Таким образом, вся жизнь, по мнению Фрейда, является «борьбой и компромиссом между двумя указанными стремлениями... в каждом кусочке живой субстанции действуют оба рода влечений, но они смешаны в неравных дозах, так что живая субстанция является по преимуществу представительницей Эроса»<sup>7</sup>. Влечение же к смерти отдельной клеточки организма временно нейтрализуется в многоклеточных организмах, живых существах при помощи мускулатуры, которая выводит его вовне и является источником инстинкта разрушения, направляемого против других существ и внешнего мира вообще. Стремление к войнам отсюда является врожденным для всякого человека и необходимым проявлением его отношения к действительности.

Фрейд сознавал гипотетичность своей новой теории влечения и открыто признавал это. «Утверждение регрессивного характера влечений покоится на фактах навязчивого воспроизведения. Но я, может быть, переоценил их значение. Построение этой гипотезы возможно во всяком случае не иначе, как с помощью комбинации фактического материала с чистым размышлением, удаляясь при этом от непосредственного наблюдения»<sup>8</sup>, — писал он.

Новое в учении о влечениях привело и к некоторому изменению представления Фрейда о внутреннем мире человека. В своей книге «Я и Оно» он вводит новую терминологию для обозначения психических систем человека. «Оно» стало обозначать примерно то же, что раньше понималось под бессознательным. Сознание стало носить обозначение «Я», а роль его значительно услож-

нилась. Если прежде бессознательное в значительной степени выступало как низменное и аморальное, а разумное и моральное совпадало с сознанием, то теперь Фрейд пришел к выводу, что и в «Я», т. е. в сознании, имеется область бессознательного, передаваемого по наследству. Он назвал ее «Идеалом-Я», или «Сверх-Я».

Сравнивая развитие индивида с историей человечества, Фрейд пытается представить «Оно» и «Идеал-Я» как атавистическое врожденное наследство первобытного общества в человеке, связанное с установлением в древности запретов — табу — на кровосмесительные половые связи и на убийство отца, а также некоторых животных — тотемов, являющихся символами отца или вождя племени. И чтобы подкрепить эту параллель, Фрейд создает психоаналитическую историю первобытного общества, изложенную им в книге «Тотем и табу».

Доисторический человек жил первобытной ордой, в которой правил жестокий и ревнивый отец, глава рода, изгонявший своих сыновей, когда они подрастали и заявляли свои права на женщин этой орды. В это время внутренний мир каждого из членов этого древнего общества характеризовался простотой и цельностью. Он состоял из одних инстинктов, так как сознания—контролирующего органа их примитивных влечений еще не было. Конфликты между членами орды, оставаясь первое время еще внешними, не нарушали гармонии психической жизни первобытного человека.

Но противоречия между главой рода и его сыновьями все обострялись, и однажды братья совместно убили и съели ненавистного им отца. Этот факт, по мнению Фрейда, имел место в каждой орде, и с тех пор единству и гармонии человеческой психики пришел неизбежный конец. Чувство вины за совершенное убийство и боязнь самим повторить судьбу отца побудили братьев установить первые табу в древнем обществе. Но поскольку прежние влечения этим вовсе не искоренялись, то это впоследствии привело к тому, что раздираемая противоречивыми тенденциями психика первобытного человека разграничилась на самостоятельные системы. С одной стороны, на «Оно», в котором господствовали прежние — кровосмесительные и агрессивные побуждения, а с другой — на «Идеал-Я», ставший носителем общественных запретов и морали.

Вся последующая история человечества, прогресс цивилизации и культуры, по Фрейду, сопровождались все более и более строгим отказом от различных аморальных влечений, которые, однако, не исчезали совсем, а откладывались в «Оно» и передавались из поколения в поколение как нечто врожденное.

В ходе индивидуального развития человека унаследованные каннибалистский, нарциссский, эдипов и другие комплексы последовательно (подобно тому, как это происходило в психоаналитически трактуемой истории общества) вытесняются из сознания и образуют его «Оно».

«Вытеснение», согласно теории Фрейда, функционирует на протяжении всей жизни человека, но основное ядро бессознательного составляют инфантильные комплексы и особенно комплекс Эдипа, к которым по мере новых вытеснений стягиваются и другие группы неприемлемых для сознания влечений. Из эдипова комплекса в индивидуальном развитии формируется «Идеал-Я». После вытеснения этого комплекса отцовский голос звучит в душе человека как веление совести и внутренний авторитет долга, к которому впоследствии присоединяются и его постепенно заменяют авторитеты общественных институтов, законов и религия.

Положение Фрейда о врожденности этических установок и совести человека является одним из его глубоких заблуждений. Неправомерным является и утверждение о наличии в человеке агрессивных стремлений. Наукой доказано, что по наследству передаются исключительно лишь инстинкты человека — пищевые, самосохранения, половые, формы проявления которых определяются конкретно-историческими условиями каждой эпохи, т. е. не существуют в чистом и нетронутom, как у животных, виде, а включены в сферу общественных отношений и обусловлены, опосредованы сознанием человека.

Современной научной физиологией выяснено, что содержание внутреннего мира человека не может передаваться по наследству, ибо «психика человека является функцией тех высших мозговых структур, которые формируются у него онтогенетически в процессе овладения им исторически сложившимися формами деятельности по отношению к окружающему его человеческому миру; та сторона развития людей, которая физиологиче-

ски выражается в воспроизведении, изменении и усложнении этих структур у сменяющих друг друга поколений, и представляет собой процесс исторического развития психики»<sup>9</sup>.

Но как бы ни усложнялась структура мозга, она всегда будет только предпосылкой, возможностью для появления соответствующих психических функций. Действительностью она становится при соответствующих адекватных условиях — наличии культурной среды или человеческого мира. Если же этих внешних условий не окажется, то новые хрупкие физиологические образования уступают более устойчивым и древним вплоть до врожденных инстинктов, когда человек по воле случая может быть возвращен девственной природе. Известны случаи почти полного одичания людей, заблудившихся в джунглях или же потерявших в лесу.

Но каковы взаимоотношения между системами психики человека, по Фрейду, как протекают психические процессы?

Согласно его «экономической точке зрения» основным энергетическим источником деятельности человека является «Оно», в котором господствуют уже известные нам «первичные процессы» — агрессивные и сексуальные влечения, обладающие высокой активностью и постоянно стремящиеся овладеть сознанием, чтобы получить возможность удовлетворить их. Но на своем пути они неизменно встречают противодействие со стороны «Идеала-Я», играющего роль строгого морального цензора и бдительного стража, охраняющего «Я» от социально неприемлемых и аморальных влечений. Проявляется «Идеал-Я» в безотчетном чувстве вины или внезапном пробуждении совести. Подчиняясь его требованиям, «Я» подавляет импульсы «Оно» и изгоняет их из сферы сознания. Но так как полностью подавить первичные влечения никогда не удастся, то возникают «вторичные образования», которые являются компромиссными образованиями, «окольными путями к удовольствию». Сюда относятся сновидения, описки, оговорки, остроты и произведения искусства.

Фрейд неоднократно подчеркивал, что доминирующей системой в человеке является «Оно», а его сознание является его продолжением, возникнувшим вследствие необходимости учета требований реальности, но так

и не вышедшим из его подчинения. «Я» по отношению к «Оно» подобно всаднику, который должен обуздать непокорную лошадь, но, будучи не в силах этого добиться, вынужден подчиниться и предоставить ей свободу, делая при этом вид, что он управляет ею.

Сознание человека, таким образом, постоянно защищается от неприемлемых требований «Оно», с одной стороны, и от упреков совести, или «Идеала-Я», с другой. И хотя ему удается справляться с самыми грубыми проявлениями обоих, нескончаемая напряженная борьба обессиливает сознание и выводит человека из равновесия. А это, по мнению Фрейда, приводит к тому, что в цивилизованном обществе с его многочисленными санкциями против свободного проявления первичных влечений почти каждый человек является в той или иной степени невротиком, т. е. психически не совсем нормальным. Поэтому вся духовная жизнь человека и вся его деятельность, по убеждению основателя психоанализа, характеризуются тщетным стремлением к тому утраченному состоянию, когда его влечения проявлялись свободно: регрессией в онтогенетическом плане — к эмоциям эдипова комплекса, а в филогенетическом — к первобытному состоянию, к жизни по «принципу удовольствия».

Но поскольку это в современном обществе невозможно, то человечество, согласно концепции Фрейда, вынуждено создавать всякого рода «заместительные образования» (например, искусство), в которых эмоции и влечения «Оно» могли бы найти хотя бы частичное удовлетворение в замаскированной, символической форме.

Таково в общих чертах учение Фрейда о человеке. Оно, как это было показано, является учением противоречивым и структурно сложным, синтезировавшим в произвольной пропорции различные — природные и социальные — стороны человека. На его характер оказали влияние и состояние современной Фрейд психопатологии — учения о причинах и методах лечения психических заболеваний, и господствующие течения в философии, и факты социальной жизни, а также настроения определенных мелкобуржуазных кругов, преломленные через тенденциозное сознание основателя психоанализа. Поэтому при рассмотрении и критике фрейдизма необходимо иметь в поле зрения всю сложность этого учения: философские предпосылки психоанализа, его физиологи-



ческую и медицинскую проблематику, а также социально-психологические истоки его возникновения. Игнорирование каких-то сторон столь сложного и противоречивого явления, как фрейдизм, не может не сказаться отрицательно при его анализе и затрудняет понимание подлинных причин столь широкого распространения фрейдизма во многих областях науки за рубежом. Синтетический же подход к нему позволит показать философские основы психоанализа, выявить те проблемы в физиологии и психологии человека, на сложности и трудности решений которых он опирается, поможет, наконец, понять те реальные аномалии и извращения в жизни людей буржуазного мира, которые возведены фрейдистской «психо-социологией» в норму естественной природы человека.

Каковы философские основы учения Фрейда, на которые он опирался или ссыался для обоснования своих гипотез?

При всех своих особенностях фрейдизм находится, несомненно, в русле философии иррационализма и волюнтаризма. Непосредственными предшественниками Фрейда были Шопенгауэр и Ницше. Сходство между многими идеями их волюнтаристской философии и положениями фрейдизма поразительно.

Сам Фрейд, несмотря на его уверения, что он не придерживается определенной философской школы, признавал общность многих положений психоанализа и философии Шопенгауэра. Так, например, имея в виду основное в психоанализе — положение о бессознательности психических процессов, Фрейд как на одного из своих предшественников указывал «прежде всего на великого мыслителя Шопенгауэра, бессознательную «волю» которого в психоанализе можно отождествить с душевными влечениями»<sup>10</sup>. Действительно, понимание Фрейдом бессознательного и сознания, их взаимодействия и отношения к реальной действительности во многом совпадает с учением Шопенгауэра о сущности и взаимоотношении воли и интеллекта. Воля в философской системе Шопенгауэра является в своих модификациях движущей силой всех процессов в мире и в организме человека проявляется как слепой, бессознательный жизненный порыв. Интеллект человека пытается сдерживать проявления воли в определенных границах и служит ей поставщиком при-

емлемых для общества мотивов действий, тогда как подлинные мотивы воли интеллекту неизвестны. «То, чем служит для неукротимого коня мундштук и узда, тем является у человека интеллект в отношении воли»<sup>11</sup>, — утверждал Шопенгауэр. Почти тот же образ мы обнаружили и у Фрейда в работе «Я и Оно».

Сходно с фрейдовским и представление Шопенгауэра о роли полового влечения в жизни человека. В нем якобы «чисто и без всякой примеси... выражается самое решительное утверждение воли к жизни»<sup>12</sup>. Как Шопенгауэр, так и Фрейд сравнивают соответственно волю и бессознательное с идеями Платона. Оба они ссылаются на Канта в подтверждение своих положений о чуждости человеку внешней среды по сравнению с внутренним миром человека, более доступным вследствие этого для познания; оба устанавливали примат влечений «воли» и «бессознательного» над раздражениями, детерминируемыми внешним миром.

Но не только в общих чертах психоанализ соответствует философии Шопенгауэра. Даже и в специальной области, например в объяснении немецким философом причины душевных заболеваний, обнаруживается почти точное совпадение с положением Фрейда о душевной травме.

Шопенгауэр считал, что безумие — это результат поражения памяти, нарушения связного представления о прошлом. Оно возникает тогда, когда воспоминание об этом прошлом по какой-либо причине так мучительно и так терзает человека, что его дух не выдерживает и порывает нить своей памяти, спасаясь от боли бегством в беспамятство, болезнь. Но и по Фрейду источником нервных расстройств является намеренно забытый факт в прошлом, воспоминание о котором как нежелательное и неприятное вытесняется в бессознательное. Вся методика лечения психоанализом, как уже было сказано, построена на доведении этого воспоминания до сознания и таким образом изживании его.

И последнее. Согласно Фрейду, в сновидениях проявляются неудовлетворенные в реальной жизни аморальные влечения бессознательного. По мнению Шопенгауэра, в сновидениях воля заставляет интеллект живописать картины осуществления неудовлетворенных желаний, временно смягчая их остроту и силу.

Таким образом, основной особенностью философии Шопенгауэра и психоанализа Фрейда является тотальная психологизация объективных общественных явлений, принижение разумного, нравственного в человеке и подчинение их слепой, неуправляемой стихии.

Мистификация биологической стороны человека характерна и для другого философа волюнтаризма — Фридриха Ницше.

«Тело как руководящая нить. Если даже допустить, что «душа» была той соблазнительной и таинственной идеей, с которой философы не без основания решились расстаться только после некоторого сопротивления, то не следует ли считать то, на что им приходится променять ее теперь, еще более привлекательным, еще более таинственным? Человеческое тело, которое снова оживает и снова воплощается как самое отдаленное, так и ближайшее прошлое всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы,— это тело есть идея более поразительная, чем старая душа»,— вещал Ницше<sup>13</sup>.

Он утверждал, что все аффекты в человеке являются видоизменением «воли к власти» — доминанты всех стремлений человека. Это соответствует фрейдистской теории сублимации бессознательного в различные виды человеческой деятельности. А ряд положений и высказываний Ницше буквально можно принять за формулировки теоретика психоанализа. Например: «Действительно, жизнь полнее там, где она менее всего сознательна»<sup>14</sup>. Ницше очень точно сформулировал современные ему тенденции в общественных науках. «Духовное переутомление. Сведение проблем к вопросам удовольствия и неудовольствия»<sup>15</sup>,— писал он. Совершенно в духе фрейдизма и обоснование им агрессивной природы человека, «воли к разрушению», которая представлялась ему как «воля еще более глубоко заложенного инстинкта, инстинкта саморазрушения, устремления в ничто»<sup>16</sup>.

Ницше также принадлежит приоритет в изложении идеи о «вечном возвращении» — положения, которое послужило Фрейду основанием для выводов о наличии в человеке влечения организма к саморазрушению и возврату в неорганическое состояние.

Но, более того, Ницше предвидел появление психс-анализа как метода «оздоровления» общества и предсказал его беспомощность и неэффективность. В наброске «К понятию декаданса» из книги «Воля к власти» он писал: «Методы лечения, психологические и моральные, не меняют хода декаданса, не задерживают его; действие их физиологически *сводится к нулю*. Сознание *величайшей ничтожности* этих мнимых «реактивов»; они суть формы наркоза против некоторых роковых явлений — следствий; они не изгоняют тлетворный элемент...»<sup>17</sup>

Концепция человека как существа иррационального и одержимого темными силами влечений характерна не только для немецкого волюнтаризма и фрейдизма, но и для философии Бергсона, Кроче и экзистенциалистов.

Такое совпадение оценок человека этими философскими направлениями обусловлено не только определенной традицией его интерпретации, истоки которой можно обнаружить еще в глубокой древности, но главным образом действительным кризисом личности в условиях социально-исторической ситуации капитализма, который нашел специфическое отражение в буржуазной философии.

Особенности каждого из направлений ее определяются тем конкретным материалом, который лег в их основу. Так, например, своеобразие фрейдизма и отличие его от родственных ему вариантов волюнтаристских и иррационалистских течений в философии и социологии определяется его связью с медицинскими и физиологическими проблемами человека, от которых в процессе своей эволюции и проникновения в область общественных наук психоанализ так и не оторвался. Кроме того, — и это, быть может, одно из основных преимуществ фрейдизма — он не только констатирует кризисное состояние человека и общества в целом, но и «действует», обещая, хотя и в далеком будущем, оздоровление общества путем безболезненного переключения извращенных и разрушительных тенденций в культурные формы деятельности.

Эта активная, действенная особенность фрейдизма привлекла многих представителей экзистенциализма. В последнее время возник и развивается «экзистенциа-

листский психоанализ», сочетающий в себе принципы философии экзистенциализма и методику психоанализа.

При анализе фрейдизма необходимо учитывать, что он не является философским течением, хотя и исходит из определенных философских предпосылок. То же самое можно сказать и о чисто физиологических проблемах фрейдизма, которыми основатель психоанализа и его последователи занимались весьма опосредованно. Создавая модель внутреннего мира человека, Фрейд не связывал ее с физиологической структурой его. «Наша психическая топика пока не имеет ничего общего с анатомией. Она относится к областям душевного аппарата независимо от их местоположения в теле, а не к анатомическим локализациям. Наша работа в этом отношении свободна и может вестись дальше согласно собственным требованиям», — заявлял он<sup>18</sup>.

Поэтому критиковать психоанализ только лишь за его философские предпосылки или по линии физиологии, т. е. без учета его социальной обусловленности и наличия в нем искаженного социального содержания, — это значит рассматривать его односторонне и не по существу, игнорируя то, что является основным предметом фрейдизма. Но именно такую критику его чаще всего можно встретить в нашей современной литературе.

Учение Фрейда в первое время его появления настолько шокировало общественные и официальные круги буржуазного общества, что основатель нового учения долгое время был изгоем среди него. И нужно было поистине глубочайшее убеждение в правоте своей теории, чтобы ни на йоту не отступить от ее пунктов, последовательно отстаивать ее, не имея ни малейшей гарантии на успех. Огромная популярность Фрейда, по свидетельству многих авторитетных исследователей фрейдизма на Западе и в США, во многом обусловлена воздействием на общественное мнение личности Фрейда. Другой вопрос — насколько истинной и плодотворной была его теория. Во всяком случае, односторонний или крайне негативный подход к ней едва ли решит эту проблему.

Фрейдизм прежде всего является своеобразной психо-социологией, поскольку основатель психоанализа создал динамическую структуру человека на основе своих

многолетних наблюдений современников в процессе своей лечебной практики, а не просто выдумал ее. И необходимо тщательно разобраться в том, что же истинно и что ложно в психоанализе, и использовать реальные черты психологии буржуазного человека, описанные Фрейдом, для понимания тщательно скрываемой сущности его. Просто отрицая результаты психоанализа, мы невольно помогаем затушевывать сущность тех противоречий и извращений, которые обнаружил в своих современниках Фрейд и абсолютизировал в своих обобщениях. Таким образом, необходимо не только критиковать Фрейда за эти неправомерные обобщения, но и подходить к его теории исторически, что даст возможность рассматривать психоанализ как обвинительный акт против буржуазных общественных отношений.

При этом, разумеется, нужно иметь в виду, что во фрейдизме действительно много фантастического, ибо для подтверждения своих интуитивных прозрений и концепций Фрейд часто обращался к древним мифам, сказаниям и произведениям искусства. Например, для обоснования наличия в человеке извращенно сексуальных и агрессивных влечений он привлекает трагедию Софокла «Царь Эдип», все богатство содержания которой представил как реализацию главным героем своих инцестуозных влечений. «Царь Эдип, убивший своего отца Лайя и женившийся на своей матери Иокасте, представляет собой лишь осуществление желания нашего детства»<sup>19</sup>, — писал Фрейд.

А с целью обоснования своей теории о навязчивом стремлении организмов к прежним состояниям, он приводит то миф о происхождении из Упанишад, то теорию Платона, основанную на мифе, согласно которой влечение полов произошло от того, что Зевс когда-то разделил человека надвое — на мужчину и женщину, которые постоянно стремятся с тех пор вновь соединиться<sup>20</sup>.

Но прежде всего для доказательства своих гипотез Фрейд обращался к фактам современной ему действительности. Занимаясь в течение многих лет психоаналитической практикой среди мелких и средних слоев буржуазии, постоянно выслушивая «исповеди» своих пациентов, он имел полную возможность изучить обычно тщательно скрываемую изнанку буржуазных семейных отношений — все ненормальности и извращения, харак-

терные для буржуазного общества. Например, рассматривая взаимоотношения родителей и детей в современном ему обществе, Фрейд в книге «Толкование сновидений» справедливо заметил, что «в отношениях между родителями и детьми имеется немало поводов к враждебному чувству»<sup>21</sup>. И далее он пытается определить причины конфликтов между ними, широко прибегая к примерам из мифологии и произведений искусства, — весьма характерная для Фрейда «смесь» в методике доказательства. Приведем этот отрывок для наглядности полностью.

«Как в высших, так и в низших слоях человеческого общества, — писал Фрейд, — почитание родителей отступает на задний план перед другими интересами. Гуманные сведения, дошедшие до нас из мифологии, и сказания о первобытном состоянии человеческого общества дают довольно безрадостное представление о власти отца и о бессердечии, с которым он ею пользовался. Кронос пожирает своих детей, а Зевс оскотляет своего отца и становится на его месте. Чем полновластнее отец в древней семье, тем больше оснований у сына, как признанного его наследника, занимать враждебную позицию, тем сильнее его нетерпение достичь власти через посредство смерти своего отца. Даже в нашей буржуазной семье отец, стесняя самоопределение сына, сам способствует развитию зародыша вражды, скрывающегося в их отношениях. Врач зачастую имеет случай наблюдать, что скорбь о потере отца не может подавить у сына радости по поводу обретенной, наконец, им свободы. Сохранившуюся и в нашей семье *potestas patris familiae* каждый отец судорожно старается сохранить за собою; это хорошо знакомо всем поэтам — недаром Ибсен выдвинул на первый план своих исторических драм вековую борьбу отца и сына. Поводы к конфликту между матерью и дочерью возникают, когда дочь подрастает и встречает в матери соперницу своей сексуальной свободы; матери же зрелость дочери напоминает о том, что настало время отказаться от собственной половой жизни»<sup>22</sup>.

Как видно, Фрейд верно подметил некоторые противоречия буржуазной семьи, являющиеся следствием развращения влияния собственности на ее членов. Но это все не доказывает существования «комплекса Эдипа» в человеке, к чему сводил свои рассуждения ос-

нователь психоанализа. Из того факта, что сын недоволен своим отцом, стесняющим его свободу, а дочь — матерью, которая следит за ее поведением, вовсе не следует, что сын испытывает сексуальное влечение к матери, а дочь — к отцу.

Таким образом, несмотря на мифологизацию и предвзятое толкование реальных фактов буржуазного общества, психоанализ Фрейда в специфической форме все же отражает некоторые противоречия своей эпохи. Тенденция сводить все «высокое» в человеке, его культуру, различные формы общественной деятельности, искусство к средствам достижения или замещения биологических потребностей человека является характерным преломлением через призму буржуазного сознания той действительной тенденции к духовному обнищанию, которое в капиталистическом обществе является следствием антигуманистического разделения труда, сводящего роль трудящегося лишь к узкой специфической функции придатка, «механистического звена» производства и отчуждающего от него материальные и духовные ценности. «В результате получается такое положение, — писал К. Маркс, — что человек (рабочий) чувствует себя свободно действующим только при выполнении своих животных функций — при еде, питье, в половом акте... а в своих человеческих функциях он чувствует себя только животным. То, что присуще животному, становится уделом человека, а человеческое превращается в то, что присуще животному»<sup>23</sup>.

Состояние, когда человек «превращает свою жизнедеятельность, свою *сущность* только лишь в средство для поддержания своего *существования*»<sup>24</sup>, характерно не только для эксплуатируемых классов. В большей степени оно присуще и всем слоям имущего класса. Капиталистическая машина вовсе не присваивает капиталисту отчуждаемую от рабочего *сущность* человека вместе с продуктами его труда. Она «отнимает» ее у него так же, как у трудящегося. В результате, как считал Маркс, — «аморальность, вырождение, отупение и рабочих и капиталистов»<sup>25</sup>.

Но у рабочего класса в перспективе остается возможность «возвращения» человеческой сущности путем революционного преобразования капиталистического строя в коммунистический. И поскольку буржуазия



больше всего именно этого и боится, она использует различные теории, которые фиксируют временное и противоречащее человеческой природе состояние отчужденности от своей сущности и превращение ее из цели жизнедеятельности в средство поддержания биологической основы путем возведения биологической или психологической стороны человека в метафизический абсолют, т. е. путем подмены общественной сущности человека его биологической природой.

В итоге в психоанализе подлинная картина действительного состояния человека в системе буржуазных отношений безусловно искажена и завуалирована мифологическими наслоениями. Но так как, согласно теории отражения, даже самая фантастическая теория или представление о мире все же в какой-то мере являются отражением объективных закономерностей, каких-то фактов и явлений, а главное и тех условий, в которых они возникли, то нельзя не признать, что некоторые стороны человека в условиях буржуазного общества в психоанализе нашли свое специфическое отражение. Повторяем, свои выводы и обобщения Фрейд строил и на реальных фактах извращений, психических болезней и сексуальной патологии, которые он имел возможность наблюдать в своей практике, исследуя психику людей, принадлежащих к мелкой и средней буржуазии — основной состав клиентов психоаналитика. Ошибка Фрейда состояла в том, что он наблюдаемые им явные и тайные пороки, неудовлетворенные эгоистические и извращенно-эротические стремления, страх перед будущим, то принимающий форму отчаянного протеста, то проявляющийся в виде скрываемой агрессивности принял за врожденные, постоянные свойства человека. Ссылаясь на первобытное общество, якобы подтверждающее современные ему наблюдения, Фрейд сделал неправомочный вывод о наличии в человеке извечных пороков, независимых от общественной среды, и, более того, определяющих ее, т. е. у Фрейда причинно-следственные отношения перевернуты. Вместо того чтобы психику человека во всем богатстве ее содержания и форм проявления объяснять, как это делает материалистическая философия и базирующаяся на ее основе психология, исходя из особенностей внешних условий существования человека — его природной и общественной средой, специфическим

отражением которых психика человека и ее высшая форма — сознание — являются, Фрейд, наоборот, состояние современного ему общества выводил из свойств психических особенностей человека.

«Социологический» аспект фрейдизма, таким образом, крайне ограничивается его мистико-биологизаторской тенденцией. Но тем не менее его нельзя не учитывать, так как именно он является главным нервом фрейдизма.

Эту сторону психоанализа широко развивают современные последователи психоанализа — неопрейдисты. Наиболее известные из них — Э. Фромм, К. Хорни, Г. Салливан, А. Кардинер — находятся в США. Основной чертой неопрейдизма является стремление освободить психоанализ от крайностей биологизма и так или иначе учитывать роль социальной среды в развитии и формировании личности. По словам Вальтера Вайскопфа, «американизация» психоанализа означает его «социологизацию»<sup>26</sup>.

Но наиболее заметно психо-социология фрейдизма является во взаимодействии с буржуазным искусством. Влияние фрейдизма на искусство не понять, если игнорировать его социологический аспект. Вот почему всесторонний учет характерных особенностей психоанализа является непременным условием его успешной критики.

## Теория художественного творчества и фрейдизм

С древнейших времен научно-философскую мысль занимали проблемы художественного творчества. В постановке и рассмотрении этих проблем более или менее отчетливо проявлялись две тенденции — материалистическая и идеалистическая, развернулась борьба различных точек зрения на искусство. Наиболее отчетливо «размежевание» теорий художественного творчества сказалось в определении причинной обусловленности творчества в искусстве.

Что является побудительным стимулом к художественному творчеству, чем определяются закономерности творческого процесса — вот проблемы, над которыми уже в античном мире задумывались выдающиеся мыслители. В более общем виде эти вопросы обычно ставились так — является ли художественное творчество процессом в основном своей сущности сознательным или же оно является бессознательным, иррациональным процессом.

Начиная с античных времен идеалистические направления в эстетике, как правило, процесс художественного творчества трактовали как бессознательный. Вначале из-за отсутствия наук, исследующих психическую деятельность человека, а затем — вплоть до нашего времени — из-за недостаточного уровня их развития философам-идеалистам удавалось проводить иррационалистическую точку зрения на искусство. В основе своей она сводилась к рассмотрению искусства не как формы общественного сознания, а как выражения «божественной идеи», «божественного разума», «мировой воли» или «жизненного порыва», «бессознательного», таинственной «экзистенции» и т. д. С этими теориями на протяжении всей истории боролись представители материалистической философии и эстетики, выражавшие мировоззрение прогрессивных

классов и рассматривавшие искусство как особую форму отражения действительности.

Наглядным примером такой борьбы может служить критика Аристотелем эстетики Платона. Как известно, теория искусства Платона основана на его идеалистическом учении о бытии. «Истинным» или сущностным бытием, по его теории, является потусторонний мир «вечных идей». А реальный мир — это всего лишь бледная копия, слабый отблеск его. Поэтому искусство, изображающее явления и предметы, представляется Платоном вторичным — смутным и неполноценным отражением «истинного бытия». Характер творческого процесса Платон рассматривал как стихийную экстатическую одержимость, являющуюся следствием приобщения художника к потустороннему миру идей и сил божества, «слиянием» с ним. «Поэт, когда садится на треножник Музы, уже не находится в здравом рассудке, но предоставляет изливаться своему наитию, точно какому-то источнику»<sup>1</sup>.

Стимулом к художественному творчеству, по теории Платона, служит стремление к бессмертию, которое у людей искусства осуществляется в создании прекрасных произведений, увековечивающих их имена.

Таким образом, процесс художественного творчества Платон рассматривал как мистический и бессознательный акт слияния художника с божеством в экстазе любви к бессмертию.

Против такого толкования художественной деятельности выступил Аристотель, продолжавший в древнегреческой эстетике материалистическую «линию Демокрита». Реалистический характер концепции искусства Аристотеля отчетливо проявился в его понимании творческого процесса. В противовес мистицизму Платона на первый план Аристотель выдвигает сознание, разум. «Искусство, — утверждал он, — есть творческая привычка, следующая истинному разуму»<sup>2</sup>. Побудительным стимулом к творчеству в искусстве, согласно Аристотелю, является страсть к познанию. Отсюда эстетическое наслаждение связывается с радостью «узнавания». Большое значение в создании произведений искусства Аристотель придавал способностям человека, развившимся в результате многих упражнений. «Наука и искусство, — утверждал он, — получают у людей благодаря опыту...»<sup>3</sup>

Если, сводя цели эстетической деятельности к познанию, Аристотель впадал в некоторую, противоположную Платону, односторонность, то его положение о соотношении природных данных и приобретенных на их основе в процессе практики способностей в методологическом отношении до сих пор не потеряло своего значения.

Воззрение Аристотеля на художественное творчество заложило основы материалистического его толкования, а учение Платона служило и вплоть до настоящего времени служит идеалистической эстетике для оправдания всякого рода мистических теорий художественного творчества. На Платона ссылались многие средневековые теоретики искусства, а в новое время — Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, затем Ницше, Бергсон и Фрейд. Этому ряду можно противопоставить теоретиков, которые развивали материалистическую линию в эстетике, — Лессинга, Дидро, Гёте, Белинского, Чернышевского и др. Эта линия получила наиболее полное выражение в марксистско-ленинской эстетике.

«Линия Платона» в понимании основных эстетических категорий, обобщающих закономерности художественного творчества, в системах объективного идеализма проявилась в трактовке творческого процесса, как обусловленного «божественным разумом», «абсолютным духом» (Шеллинг, Гегель, современные неотомисты). Субъективные идеалисты, тоже во многом отталкивающиеся от эстетики Платона, стремятся представить творческий процесс управляемым независимыми от сознания художника «волей», «интуицией», «бессознательным» и т. д. Обращаясь к многогранному наследию древнегреческого идеалиста, они делают упор то на мистико-эротический, то на психопатологический аспекты его учения об искусстве. Но и объективные и субъективные идеалисты согласны в одном — в том, что творчество — процесс иррациональный и в основном бессознательный. С их точки зрения он является не отражением общественной жизни, а выражением мистических сил божества или таинственных свойств личности художника.

Например, Шеллинг, отвергая теорию подражания даже в ее идеалистической интерпретации, считал, что искусство есть самосозерцание духа, совершающееся в основном бессознательно. По теории Шопенгауэра, художественное творчество, как и всякая другая духовная

человеческая деятельность, определяется бессознательной, стихийной волей, руководящей сознанием. Согласно другому немецкому философу — Эдуарду Гартману, в творчестве проявляется «божественное дыхание бессознательного», которое Гартман определяет как первосущность материи и духа. Недоверие к сознанию как творческому началу в человеке выразил и известный французский философ Бергсон, считавший интуицию, а не сознание истинным и единственно глубоким инструментом познания мира

В современной буржуазной эстетике весьма распространено представление о творческом процессе как аномальном или безумном состоянии. Этот психопатологический подход к художественному творчеству часто используется для оправдания практики крайне упадочных направлений в искусстве, таких, как, например, сюрреализм.

Многие из вышеперечисленных тенденций — иррационализм, натурализм и психопатология — нашли свое воплощение во фрейдистской теории художественного творчества. Этим очевидно, объясняется широкая популярность ее в современной буржуазной теории искусства. Психоаналитическая концепция творчества рассматривается за рубежом как последнее достижение психологии в области искусства.

### **Теория художественного творчества по Фрейду**

Свой метод психоанализа Фрейд применил ко многим явлениям индивидуальной и общественной жизни. В книгах «Толкование сновидений», «Психопатология обыденной жизни», «Остроумие и его отношение к бессознательному» он использовал свою теорию для толкования сновидений, случаев забывания, описок, оговорок, ошибочных действий, острот и шуток. Книги «Тотем и табу», «Будущность одной иллюзии», «Моисей и единобожие», «Цивилизация и недовольные ею» посвящены изложению психоаналитической теории происхождения и сущности морали, религии и цивилизации общества в целом, а в книге «Леонардо да Винчи, этюд по психосек-

суальности», статьях «Поэт и фантазия», «Достоевский и отцеубийство» и других Фрейд разработал свою психоаналитическую концепцию искусства.

Все культурное творчество, в том числе и художественное, согласно этой теории, возникает в результате сублимации (возвышения, переключения) части сексуальной энергии, или «либидо», в различные формы общественной деятельности, которые якобы служат ее замещающим средством.

Искусство, как и сновидения, Фрейд считал той областью, в которой бессознательное проявляется наиболее ярко и непосредственно. По его мнению, в образах искусства бессознательное находит приемлемые для цензуры сознания формы символики, в которых воплощаются разнообразнейшие проявления «либидо». Действительность в акте творчества присутствует лишь как негативная сила, препятствующая процессу выражения бессознательного излиться свободно и непосредственно.

Но как же совершается процесс сублимации энергии бессознательного в художественном творчестве — создается произведение искусства?

Фрейд не оставил систематического изложения своих взглядов на проблемы искусства. Но его работы, посвященные психоанализу жизни и творчества некоторых выдающихся художников, многочисленные высказывания по различным вопросам художественного творчества и главным образом его общеметодологические установки исследования психической жизни человека вполне позволяют достаточно четко выяснить фрейдовскую концепцию искусства.

Но прежде чем приступить к теории художественного творчества Фрейда, представляется целесообразным рассмотреть его учение о сновидениях, в котором наиболее развернуто представлены способы выражения бессознательного. Это соответствует и логике развития психоанализа, ибо Фрейд найденные им схемы и механизмы превращения бессознательного в сновидения впоследствии распространил на все психические процессы в человеке, в том числе и на творческий процесс в искусстве.

Фрейд придавал сновидению очень большое значение в познании психики человека. «Сновидение выясняет реальную сущность человека... и принадлежит к числу средств, которые облегчают доступ нашего познания к

скрытым тайникам души»,— писал он в «Толковании сновидений»<sup>4</sup>.

Для понимания психоаналитического учения о художественном творчестве теория сновидений дает очень много. Сам Фрейд признавал, что толкование сновидений, первоначально возникшее как вспомогательное средство для анализа неврозов, со временем должно будет приблизиться к толкованию «поэзии, мифа, языка и народного быта»<sup>5</sup>.

В книге «Толкование сновидений» Фрейдом сделан довольно явственно первый шаг к такому сближению сновидений с мифом и поэзией и искусством вообще. В ней он очень часто прибегает к сравнению сновидений с творческим процессом, постоянно пользуется примерами и отрывками из произведений искусства, в частности из произведений Гёте, Гейне, Шекспира, Дюде, Шиллера, Софокла и др. Между прочим, самый важный комплекс — «комплекс Эдипа» — впервые Фрейдом был изложен на страницах «Толкования сновидений».

Тенденция связывать сновидение с произведением искусства едва ли простая случайность. Приводимые Фрейдом аналогии деятельности сновидений с художественным творчеством, его характеристики сновидений невольно наталкивают на мысль, что Фрейд просто некоторые элементы творчества в искусстве перенес в свою теорию образования сновидений. Если заменить во многих формулировках его слово «сновидение» словом «искусство», то они едва ли могут вызвать возражение. Например: «Сновидение . мыслит преимущественно образами»<sup>6</sup> или «характерны, однако, для сновидений лишь те элементы его содержания, которые предстают перед нами в виде образов... Из этих образов сновидение создает ситуации, оно как бы изображает что-либо существующим, *драматизирует* мысль...»<sup>7</sup>

Подчеркивая связь искусства и сновидений, Фрейд писал, что сновидение «для поэтов и композиторов может служить источником нового вдохновения»<sup>8</sup>, а его форма может непосредственно применяться в художественных произведениях. Более того, он прямо указывал на сходство искусства и сновидений. «Взаимоотношение наших типических сновидений, сказок и других продуктов поэтической фантазии,— писал он,— не представляет собой случайного и единичного явления. Очень часто проница-



тельный поэтический взгляд... сводит поэзию к сновидению»<sup>9</sup>.

Из всего этого следует, что выяснение сущности и процессов образования сновидений во многом поможет пониманию фрейдовской теории художественного творчества.

Что же, по Фрейду, представляют собой сновидения и как они образуются?

Фрейд решительно отвергал общераспространенное в его время мнение о том, что сновидения бессмысленны и случайны. «Сновидение не похоже на неправильную игру музыкального инструмента, которого коснулась не рука музыканта, а какая-то внешняя сила,— оно не бессмысленно, не абсурдно, но не предполагает, что часть нашей души спит, а другая начинает пробуждаться. Оно — полноценное психическое явление», — заявлял он<sup>10</sup>.

Сновидение, по мнению Фрейда, представляет собой скрытое, символическое осуществление подавленных и вытесненных желаний бессознательного. В процессе образования сновидений они подвергаются определенной обработке со стороны даже и во сне не прекращающей своей деятельности цензуры сознания. Поэтому сновидения пользуются приемами, аналогичными тем, что и политический писатель, желающий «говорить в лицо сильным мира сего горькие истины» и который, «смотря по силе и чувствительности цензуры, бывает вынужден либо сохранять лишь известные формы нападок, либо выражаться намеками, либо же, наконец, скрывать свои нападки под какой-нибудь маской»<sup>11</sup>.

Таким образом, Фрейд различает скрытое и явное содержание сновидений. Скрытое содержание, по его мнению, составляет истинную сущность и ценность сновидения, ибо именно в нем проявляются желания и влечения бессознательного. Но поскольку содержанием бессознательного, как известно, являются сексуальные и агрессивные влечения, сновидение пользуется определенными символами, образуемыми в результате соединения энергии бессознательного со свежими переживаниями — «дневными остатками», которыми оно свое содержание маскирует и проводит таким образом его через цензуру сознания. По образному выражению Фрейда, сновидения «носят как бы торжественно чопорные маски»<sup>12</sup>.

Фрейд составляет целый перечень явлений и предметов, которые якобы служат для символического проявления представлений, связанных с влечениями бессознательного. «Сновидение,— писал он,— пользуется символикой для замаскированного образования скрытых за ним мыслей. Среди этих символов имеется очень много, означающих постоянно или почти постоянно одно и то же... король и королева изображают большею частью родителей спящего; принц и принцесса — его самого. Все продолговатые предметы: палки, трости, деревья, зонты... все длинные и острые орудия: ножи, кинжалы, пики служат для изображения мужского полового органа... Коробки, жестянки, ящики, шкафы, печки соответствуют половой сфере женщины. Комнаты в сновидениях по большей части женщины»<sup>13</sup>.

Все искусство толкований сновидений заключается в отыскании в явном содержании сновидений тех мыслей, которые скрыты символами сновидений и составляют его истинное содержание. По уверению Фрейда, явное содержание намного беднее скрытого содержания сновидений.

Но каким же образом «богатое» содержание так преобразуется, что допускается в сознание его цензурой?

Основными средствами маскировки истинного содержания сновидений, по Фрейду, являются процессы «сгущения», «передвигания» и «изобразительности». При сгущении происходит соединение нескольких представлений в одно. Этим объясняются фантастика и причудливость сновидений. Процесс передвигания служит средством насыщения высокой энергией бессознательного тех невинных представлений, которые могут беспрепятственно проникнуть в сознание во время сна и провести таким образом в него аффекты бессознательного. Наиболее важное значение для понимания фрейдовской теории художественного творчества имеет изобразительность сновидения. В этом случае «бесцветное и абстрактное выражение мысли, лежащей в основе сновидения, заменяется более пластичным и конкретным»<sup>14</sup>. Необходимость изобразительности при возникновении сновидений объясняется тем, что сновидение, состоящее из ряда представлений или образов, не может непосредственно передать логические связи и отношения мыслей, скрывавшиеся за этими представлениями.

Для пояснения своего положения Фрейд прибегает к сравнению сновидения с живописью. «Часто сновидение, — утверждал он, — *логическую связь* передает в форме *одновременности*. Оно поступает при этом так же, как художник, который изображает, например, всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, которые никогда, конечно, не были там вместе, но для мыслящего взгляда представляют, несомненно, одно неразрывное целое. Сновидение пользуется таким же способом изображения»<sup>15</sup>.

Таким образом, вся «техника» образования сновидений заключается в зашифровке или символизации влечений бессознательного, а их целью является некоторая разрядка энергии этих влечений и ослабление их давления на сознание человека.

Возникновение художественного творчества, по теории Фрейда, связано с вытеснением из области сознательной жизни влечений, противоречащих принципу реальности — этическим и эстетическим нормам общества, с которыми, выйдя из детского возраста, человек не может не считаться. Но так как в действительности замена принципа удовольствия принципом реальности означает не устранение первого, а лишь оттяжку и способ сохранения его, то и вытесненные влечения «эдипового комплекса» упорно сопротивляются полному искоренению и сохраняются в бессознательном под жестоким гнетом цензуры сознания.

И как своеобразная компенсация их, по Фрейду, в детстве у людей возникает страсть к играм, которая впоследствии переходит в склонность к фантазированию. «С введением принципа реальности откололся вид мыслительной деятельности, свободной от критерия реальности и подчиненной исключительно принципу удовольствия, — это *фантазирование*, которое начинается с детских игр, продолжаясь в виде сна наяву, совершенно отказывается от всякой опоры в реальных объектах», — писал он<sup>16</sup>.

Свою теорию фантазии как основы художественного творчества Фрейд излагает в статьях «Поэт и фантазия» и в «Лекциях по введению в психоанализ». В них он развивает мысль, согласно которой источник фантазии находится в бессознательном — этом вместилище психических сил человека. Но поскольку уже с детства

человек вынужден считаться с внешним миром и ограничениями и запретами общества, то единственным выходом для него из непримиримого противоречия между его влечениями и ними является фантазия и возникшее на ее основе искусство. «Искусство,— писал Фрейд,— своеобразным путем достигает примирения... Художник — это первоначально человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в области фантазии»<sup>17</sup>.

В отличие от невротика, у которого вытесненные влечения бессознательного врываются в сознание и образуют психические травмы, художник, по мнению Фрейда, безболезненно изживает эти влечения в фантазии. И хотя художника больше других людей «обуревают очень сильные порывы влечений, он хотел бы иметь почести, могущество, богатство, славу и женскую любовь; но у него не хватает средств достигнуть этих удовлетворений. А поэтому он уходит, как всякий неудовлетворенный, от действительности переносит все свое либидо и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии...»<sup>18</sup>

Появление фантазий создает условия для невроза и психоза, так как они свидетельствуют о мощном напоре бессознательного на сознание, грозящем в дальнейшем привести человека на окольную дорогу к патологии. Таким образом, уже у самых истоков творчества художников поджидают болезни и различные патологические осложнения. Это положение Фрейда дало толчок к появлению огромного числа работ, исследующих вопрос о связи безумия и художественного творчества, о болезни как источнике творчества.

Художник, по мысли основателя психоанализа, избегает болезни, так как он не осганавливается на стадии фантазирования, задержка на которой могла бы привести его к опасному для здоровья состоянию, а находит обратный путь к реальности в своем искусстве. В отличие от простого мечтателя он не скрывает свои фантазии, а воплощает их в художественных произведениях.

Отсюда целью искусства объявляется лишь иллюзорное удовлетворение эгоистических, честолюбивых и самое главное сексуальных влечений.

Правда, сам художник в случае успеха и в действительности «достигает... того, чего раньше достигал только в своей фантазии: почестей, могущества и женской любви»<sup>19</sup>.

Фрейд неправоммерно обедняет сущность фантазии и ее роль в человеческой жизни и художественном творчестве; сужая ее роль до выражения исключительно личных, более того, узкокорыстных и биологических потребностей, он отвергает за ней право на отражение реальной действительности. На самом же деле, любое, даже самое фантастическое, представление о мире, например, мифологическое, религиозное, является хотя и искаженным, но все же отражением каких-то реальных отношений и процессов в природе и обществе. И тем более это относится к фантазии в художественном творчестве.

Воображение художника является могучим инструментом познания жизни и выражения ее в искусстве. Оно сопровождает все этапы художественного творчества — от наблюдений фактов жизни вплоть до окончательного завершения его. Именно благодаря творческому воображению произведение искусства является не голой копией предметов и явлений жизни, а творчеством нового, неповторимого явления в общественной жизни, проникающим посредством типического обобщения в ее сущность.

Кроме того, при помощи фантазии человек часто видит цели и результаты своей деятельности или же мечтает о чем-то, представляя желанное как осуществившееся. Вот эту сторону фантазии человека Фрейд и раздул, заменив ею все другие возможные функции фантазии и сведя ее содержание к влечениям бессознательного.

В учении Фрейда здесь наглядно проявилась «печать времени» капиталистического общества, которое зачастую лишает трудящегося самых необходимых средств к существованию, вынуждая его мечтать о справедливой и нормальной жизни, а представителей имущего класса наделяет эгоистическими стремлениями и агрессивностью, без которых трудно выдержать конкурентную борьбу за блага жизни.

Неправомерное отождествление Фрейдом содержания произведений искусства с бессознательным его творца определило и его представление о характере творческого процесса в искусстве. Он, по мнению Фрейда, в общем идентичен процессу возникновения сновидений и фанта-

зии. «Из понимания сущности фантазии,— писал он,— мы должны представить следующее положение вещей: сильное настоящее переживание будит в писателе старое воспоминание, большей частью относящееся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении. В самом произведении можно увидеть как элементы нового порядка, так и старое воспоминание»<sup>20</sup>.

Под «старым воспоминанием» здесь имеются в виду влечения «эдипова комплекса», которые якобы и составляют основное, внутреннее содержание художественных образов, в зависимости от эпохи более или менее тщательно скрываемое под внешней формой произведений искусства. Отсюда задачей художника во все времена объявляется такое сплавление внешнего и внутреннего в процессе творчества, которое могло бы дать возможность хотя бы на время избавляться от давления бессознательного путем иллюзорного «отреагирования» его неприемлемых, скрываемых импульсов и влечений при восприятии произведений искусства.

Такое ультранатуралистическое истолкование назначения эстетической деятельности едва ли способно объяснить ее специфику. Но Фрейд и не исследует эту специфику. Для него искусство — это всего лишь один из видов проявления бессознательного. В этом ограниченном смысле искусство и интересует его. Поэтому здесь важно противопоставить Фрейду не раскрытие установленной специфики искусства как своеобразной формы общественного сознания, а исследование той ситуации, в которой возможно фрейдовское толкование искусства.

В теории художественного творчества Фрейда отразились некоторые реальные черты положения художника в буржуазном обществе, в котором творчество является единственным источником его существования. А поскольку это так, то наряду с другими побудительными мотивами, стимулами к творчеству у художника не могут не быть и те, которые выражают его потребности не только как художника, но и как человека. Разумеется, сюда входят и его узко личные потребности, ибо в этом отношении художник ничем не отличается от других людей, которые живут своим трудом. Но удовлетворение этих «общечеловеческих» потребностей, являясь целью его, так сказать, «абстрактного» труда, никоим образом

не может быть целью его художественной деятельности. Лучше всего об этом свидетельствуют продукты художественного творчества — произведения искусства, на содержание и задачи которых утилитарные цели художника не накладывают ни малейшего отпечатка, ибо они лежат в сфере общественных интересов. И именно они, а не чисто личные интересы или биологические потребности могут привлечь публику.

Если бы целью художественного творчества было удовлетворение тех влечений, о которых говорит Фрейд, то художник при случае легко бы отказывался от своего творчества в пользу более выгодного занятия. Однако такого рода явления в истории искусства очень редки. Истинный художник, наоборот, идет на любые жертвы, чтобы иметь возможность творить. Потребность в творчестве становится для него единственной всепоглощающей страстью и целью всей его жизни. «В художнике,— писал Алексей Толстой,— ...несокрушимая воля к творчеству. Эти маньяки — драматурги, романисты, поэты — голодают на чердаках, побиваются камнями критики, заживо горят на кострах неприязни, но никто не в силах сокрушить их воли — творить, погасить пламя их фантазии»<sup>21</sup>.

Художественное творчество — это такая сфера деятельности, в которой, несмотря на различного рода исторические ограничения, наиболее полно и всесторонне проявляется истинно человеческая природа, осуществляется, правда еще только в сфере искусства, свободное творчество по законам красоты.

Эта сфера деятельности в отличие от деятельности животного, которое «производит лишь под властью непосредственной физической потребности»<sup>22</sup>, свободна от непосредственной утилитарной цели. Это первое условие того, чтобы у человека *«чувства непосредственно в своей практике стали теоретиками»*. Они имеют отношение к *вещи ради вещи*<sup>23</sup>, т. е. обрели свой «человеческий объект».

Такое «очеловечивание чувств» возникает в процессе исторического развития общества, является следствием и предпосылкой общественной практики. И оно характерно не только для общества в целом, но и для каждого отдельного человека; зависит от его положения в обществе и от удовлетворения им его естественных и общественных потребностей.

«Чувство, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным* смыслом,— писал К. Маркс.— ...Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу..»<sup>24</sup>

Истинно человеческая деятельность и возможность творчества по законам красоты возникают, таким образом, когда человек, «преодолев», удовлетворив свои «грубые практические потребности», т. е. потребности свои как видового существа, начинает «производить по меркам любого вида» и «в силу этого... формирует материю также и по законам красоты»<sup>25</sup>, утверждая себя в преобразованном им предметном мире как родовое существо.

Но в буржуазном обществе вследствие господства в нем отчужденного труда это отношение принимает извращенную форму. От трудящегося здесь вместе с продуктами его труда, в котором он опредмечивает свою родовую сущность, отнимается и его родовая жизнь. Это пагубно сказывается и на процессе труда, и на самосознании рабочего. Ибо «отчужденный труд, принижая самодеятельность, свободную деятельность до степени простого средства, тем самым превращает родовую жизнь человека в средство для поддержания его физического существования», а при этом и «присущее человеку *сознание его родовой сущности видоизменяется, стало быть, вследствие отчуждения так, что родовая жизнь становится для него средством*» (курсив мой.— М. А.)<sup>26</sup>

Это извращенное природой буржуазного общества соотношение между общественной деятельностью и естественными потребностями человека, перевертывание цели и средства и отразились во фрейдизме и в данном случае — в его теории художественного творчества. И не только отразились, но и получили своеобразное оправдание, ибо для буржуазного сознания характерен ограниченный прагматизм, сводящий любую способность и талант к количеству всевозможных благ, которые они способны добыть.

Теорию художественного творчества Фрейд разрабатывал в своих работах, посвященных творчеству различных художников. И к кому бы ни обращался он — к Софоклу, Шекспиру, Достоевскому, вывод был предопределен заранее и все виды деятельности в искусстве толковались как сублимация сексуальных влечений и агрес-



сивных тенденций, проистекающих из сферы бессознательного художников. Но как происходит эта сублимация, при каких условиях она осуществляется в той или иной форме, почему протекает так, а не иначе, Фрейд не мог объяснить. «Влечения и их превращения суть конечный пункт, доступный психоаналитическому познанию. С этого момента оно уступает место биологии. Как склонность к вытеснению, так и способность сублимирования мы должны отнести за счет органических основ характера, над которым уже возводится психическая надстройка», — писал Фрейд<sup>27</sup>.

Более того, он откровенно заявлял, что психоанализ не способен объяснить и сущность художественного творчества. «Так как художественный гений и работоспособность тесно связаны с сублимированием, то мы должны также признать, что психоанализу недоступна и сущность художественного творчества».

Но, по убеждению Фрейда, психоанализ все же может раскрыть хотя бы стимулы и основную цель художественного творчества. И так как источником всех психических процессов в человеке является бессознательное, то проблема исследования художественного творчества в психоаналитическом исследовании сводится к определению особенностей «эдипова комплекса» того или иного писателя, скульптора и живописца и установлению способов маскировки влечений этого комплекса в образах художественного произведения. «Понимание инстинктивных влечений, — писал Фрейд, — позволило уяснить проблему того, каким образом художник реагирует на импульсы и какими средствами маскирует он свои реакции»<sup>28</sup>.

Но это в теории. Стоило применить этот тезис на практике, при исследовании творчества Леонардо да Винчи, например, как и это оказалось сделать невозможным. «Мы бы охотно показали, каким образом художественная деятельность проистекает из первоначальных душевных влечений, если бы именно здесь не отказали нам наши средства. Мы ограничимся указанием на тот едва ли подвергающийся сомнению факт, что творчество художника дает выход также его сексуальным желаниям», — заключил Фрейд<sup>29</sup>. Неубедительность аргументации, когда априорно утверждается именно то, что должно быть доказано, очевидна. Фрейд так и не смог

показать самого главного в теории художественного творчества — как происходит оформление бессознательного в произведениях искусства. Еще менее это удалось сделать многочисленным его последователям, как правило, не отличавшимся честной откровенностью их учителя.

Таким образом, теория художественного творчества Фрейда пасует перед практикой искусства. Ограниченность и узость ее вполне очевидны при попытке свести все богатство художественного произведения к сугубо личным комплексам его творца. С этим связан и другой существенный недостаток психоаналитического подхода к искусству, заключающийся в игнорировании и недооценке значения отражаемой художником реальной действительности. В психоаналитической теории получил «освещение» лишь одна сторона проблемы художественного творчества — вопрос о влиянии личности художника — его стремлений и идеалов — на создаваемые им произведения. Но поскольку Фрейд в основном представлял человека как существо антисоциальное и гонимое подсознательными аморальными влечениями, то и содержание этих стремлений и идеалов, выражающихся в его творчестве, им крайне принижено. Проблему выражения личности художника и его идеалов в искусстве, а также соотношения сознательного и бессознательного в творческом процессе Фрейд свел к проблеме маскировки и символизации в образах искусства сексуальных и агрессивных комплексов создателей искусства. И даже эту проблему он не решил, а лишь поставил, так как ни в одном из своих анализов искусства Фрейд не смог показать, как происходит превращение бессознательного в художественное произведение.

Но, несмотря на все это, психоаналитическая теория художественного творчества оказала огромное воздействие на буржуазную мысль.

### **Современные фрейдисты о художественном творчестве**

Психоаналитическая теория художественного творчества получила широкое распространение среди современных буржуазных теоретиков искусства. Об этом свидетельствуют известные историки эстетических уче-

ний К. Гильберт и Г. Кун в своей «Истории эстетики». «Можно почти с полной уверенностью сказать,—пишут они,—что в наши дни едва ли существует хоть одна эстетическая теория, которая не испытала бы на себе в той или иной степени влияния фрейдизма»<sup>30</sup>.

Наиболее влиятельным из последователей Фрейда является Карл Юнг. В свое время он был одним из ближайших и верных друзей его, но затем отошел от классического психоанализа и создал свой вариант «глубинной психологии». Это отразилось и на решении им проблемы искусства. Теория художественного творчества Юнга в настоящее время не только широко распространена, но и начинает успешно соперничать с теорией Фрейда. Поэтому остановимся на ней подробнее.

Наиболее ясно свою теорию искусства Юнг изложил в статье «Психоанализ и литература». Вначале он как будто соглашается с основными положениями Фрейда о фантазиях детства и неврозе как источниках творчества. Но это, по мнению Юнга, справедливо лишь по отношению к художнику как к личности, т. е. к тому в нем, что составляет его своеобразие, отличие от других. Но в художнике, оказывается, главное не то, чем он отличается от иных людей, не его индивидуальность, а то, что выступает как внеличное и объективное в нем. Именно последнее и определяет источники и цели художественного творчества.

Создается впечатление, что Юнг преодолевает узость психоаналитической теории и выходит за рамки личности художника в обосновании его стимулов творчества. Но выяснение сущности того «объективного» источника, который, согласно Юнгу, определяет художественную деятельность, рассеивает на этот счет всякие сомнения. Им является «коллективное бессознательное» («архетип»), представляющее собой «опыт» данной расы и передающееся из поколения в поколение. Следы ранних стадий эволюции, отложившиеся в физической структуре человека, а также загнивания сознания в сновидениях, наркотических состояниях и случаях помешательства — все это, как пытается доказать Юнг, является свидетельством в пользу существования этой темной, демонической стихии в человеке.

Итак, Юнг различает в душе художника два пласта. Верхний — образует его личностные особенности. А ниж-

ний — представляет область «вневременных глубин», сферу «коллективного бессознательного» или «коллективного ман» (это местоимение среднего рода как бы подчеркивает его внеличностность и нейтральность).

На основе такого разграничения внутреннего мира художника устанавливается два типа творчества — психологическое и визионарное. Первое основывается на сознательном отражении жизни через личный опыт художника. Второе выражает опыт «коллективного бессознательного» и лежит вне чувственного и сознательного опыта художника. Оно осуществляется посредством интуитивного видения.

Визионарный вид творчества чрезвычайно редок. Этот «дар творческого огня», по выражению Юнга, присущ только избранным и имеет женственный характер. Творческий процесс здесь неуправляем. Наоборот, он управляет художником. «Не Гёте создал «Фауста», а «Фауст» создал Гёте», — утверждает Юнг<sup>31</sup>.

Таким образом, ревизия Юнга фрейдовской теории художественного творчества в основном сводится к десексуализации и мистификации его. Но осталось неприкосновенным самое существенное в психоанализе — положение о независимости и автономности художника по отношению к общественной среде. Более того, у Юнга оно даже более усугубилось. Если Фрейд все-таки учитывал роль внешней среды как возрастающего по мере развития культуры фактора, сдерживающего непосредственное проявление бессознательного художника, то Юнг в своей теории визионарного творчества вообще не принимает реальную действительность во внимание.

Учение Юнга активно используется современной буржуазной эстетикой для мистификации художественного творчества.

Распространению теории психоанализа содействовали последователи Фрейда Отто Ранк и Ганс Сакс, основавшие в 1912 г. сборники «Imago». В сборниках публиковались работы, в которых психоанализ применялся к гуманитарным наукам, а также к искусству. Кроме того, в совместно написанной книге «Значение психоанализа в науках о духе» (Вена, 1913) они исследовали мифы, сказки, религию, лингвистику и художественное творчество с точки зрения учения Фрейда. В главе «Эстетика и психология художественного творчества»

они с психоаналитических позиций рассматривают различные проблемы творчества, в одних случаях, ограничиваясь простым пересказом положений Фрейда, в других — «творчески» развивая их.

По их заключению, «не только материал, но и творческая сила в искусстве по преимуществу сексуальны»<sup>32</sup>. Художественное произведение — это своеобразный компромисс между «бессознательным» и «я» художника, в процессе достижения которого, в литературе например, «поэзия пускает в ход всевозможные маски, изменения мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа на многие, удвоение процессов, опозгизирование материала, в особенности же символы»<sup>33</sup>.

Фрейдовскую точку зрения на художника как на человека, который находится где-то между бесплодным мечтателем и невротиком, Отто Ранк подробно развил в своей книге «Художник». «Художник,— заключал в ней он,— в психологическом отношении стоит между мечтателем и невротиком»<sup>34</sup>. Свои внутренние конфликты между его «бессознательным» и «я» художник изживает, по мнению Ранка, проецируя их в свои творения.

А в статье «Жизнь и творчество»<sup>35</sup> Ранк еще дальше «развивает» психоаналитическое учение о творчестве. Исследуя источники и побудительные мотивы художественной деятельности, он пришел к заключению, что гомосексуальные тенденции художника обычно стимулируют его творчество в большей степени, чем любовь к женщине, как это утверждается классическим психоанализом.

Весьма известным популяризатором фрейдовской теории художественного творчества в Англии и США является автор трехтомной биографии Фрейда — Эрнст Джоунз. Его психоаналитическое толкование творчества Шекспира и особенно «Гамлета» стало своеобразным эталоном «раскрытия» мотивов и целей художника при создании произведений искусства.

Вслед за старшим поколением фрейдистов на позиции психоаналитической концепции творчества встали и многие другие буржуазные эстетики и искусствоведы. С более или менее значительными оговорками они принимают фрейдовское учение о художнике как существе, гонимом своими влечениями в область фантастического

удовлетворения их. Все они так или иначе признают, что процесс художественного творчества состоит в превращении сексуальных и честолюбиво-эгоистических стремлений художника в образы искусства.

Например, американский философ Абрахам Каплан в статье «Фрейд и современная философия», помещенной в сборнике «Фрейд и XX столетие», утверждает, что Фрейд положил начало разоблачению мистики вдохновения и своим открытием бессознательного внес недостающую традиционной эстетике ясность по вопросу о сущности вдохновения, обнаружив его источник в инстинктивных «первичных процессах» художника<sup>36</sup>. Каплан вслед за Фрейдом утверждает, что творчество художника — это реализация им в форме искусства своего бессознательного, воспринимая которое люди временно изживают свои собственные комплексы аморальных влечений. А это, по его мнению, научно обосновывает концепцию искусства как самовыражения.

Фрейдовская точка зрения на художественное творчество развивается и другим американским ученым — Гербертом Маркузе в книге под характерным для фрейдистов названием «Эрос и цивилизация»<sup>37</sup>. В главе «Фантазия и утопия» автор полностью солидаризируется с фрейдовским пониманием фантазии, считая, что она связывает глубочайшие слои бессознательного с важнейшими продуктами сознания. И поскольку психоанализ установил, что искусство происходит от фантазии, то важнейшее назначение искусства, по Г. Маркузе, заключается в «возвращении» подавляемых комплексов человека как в индивидуальном, так и в историческом планах. Художественное воображение якобы и выполняет это, находя форму для подавляемых влечений бессознательного.

Пространный разбор психоаналитической концепции искусства осуществляет в своей статье «Эстетика Фрейда» немецкий философ Людвиг Маркузе<sup>38</sup>. В ней он защищает Фрейда от обвинений в том, что тот сводил искусство к одному лишь сексуальному источнику. Сам он находит в теории Фрейда еще два источника: бегство в фантастический мир грез, детскую игру в сексуальное влечение. Но, как уже было показано, у Фрейда и детская игра, и фантазия — это лишь формы проявления или замещения неудовлетворенного сексуального влечения и действительно исходят они от этого одного источника.

Л. Маркузе не во всем согласен с Фрейдом. Например, он выступает против положения психоанализа о том, что художник в своем творчестве создает лишь далекие от действительности прекрасные иллюзии. Но в основном упреки Маркузе сводятся к тому, что Фрейд не доказал своей теории происхождения искусства из «инфантильных источников» человека, ибо он детально не проследил, как же из них рождается художественное произведение.

В настоящее время для многих современных буржуазных эстетиков и искусствоведов характерно, с одной стороны, признание ценности общей теории Фрейда, которая в их представлении раскрывает сущность человеческой природы, а с другой — недовольство результатами применения психоанализа в области исследования искусства. Вслед за Фрейдом они вынуждены признать, что специфика художественного творчества недоступна психоаналитической теории.

Так, один из самых авторитетных психоаналитиков в США — Эрнст Крис — в статье «Достижения и ограниченности психоанализа», признавая заслуги Фрейда в области исследования стимулов и побудительных импульсов к художественному творчеству, тем не менее вынужден констатировать, что психоанализ не способен решить проблему творческой одаренности. «Психоаналитический материал не может указать на взаимодействие факторов, которые делают одного индивида склонным к живописи, другого — к писательству или музыке... В настоящее время мы не имеем средств, которые позволили бы нам исследовать источники способностей или таланта, не говоря уже о гении», — пишет он <sup>39</sup>.

Именно этот недостаток фрейдизма имел в виду и Кэмпбел Крокетт, когда в своей статье «Психоанализ и критика искусства» выразил сомнение, что психоаналитический метод истолкования может существовать как самостоятельный тип критики искусства <sup>40</sup>. Допуская, что психоаналитическое изучение художественного творчества может бросить некоторый свет на проблемы мотивации и деятельность «механизмов» творческого процесса, он выступает против необоснованных претензий фрейдистов на монополию в области теории искусства и считает, что фрейдистский подход к художественному творчеству должен обязательно дополняться другими аспектами изучения произведений искусства.

Характерно в этом смысле отношение к фрейдизму одного из видных представителей американской эстетики социологического направления — Арнольда Хаузера. В своей известной книге «Философия искусства» он считает, что успех психоаналитического исследования искусства в значительной степени зависит от плодотворного разрешения оригинальной, по его мнению, фрейдовской концепции творчества как сублимации комплексов художника. Но в современном ее виде, как полагает Хаузер, психоаналитическая теория художественного творчества не раскрывает того, каким образом инстинктивные импульсы сублимируются и направляются на создание произведений искусства, чем обусловлена успешная сублимация — природой ли самих импульсов или социально-историческими условиями, чем, наконец, отличаются импульсы художника от импульсов людей других профессий. «Если художник-экспрессионист и мясник — оба сублимированные садисты, — пишет Хаузер, — или художник и уборщица являются оба аналэротиками, то в конце концов разница между садизмом, который выражается в экспрессионизме, и тем, который находит удовлетворение в заклании молодых бычков, требует объяснения, и мы должны узнать более о биологических основаниях, наклонностях, достаточно широких, чтобы так же хорошо включить в себя как подрезание цветов, так и покрытие холста формами живописи» <sup>41</sup>.

И тем не менее Хаузер не отвергает фрейдистской интерпретации творчества, а лишь выступает против ее односторонности и попыток представить творческий процесс только как сублимацию, а художественное произведение лишь как выражение сексуальных и агрессивных комплексов художника.

Защиту фрейдизма как теории, объясняющей истинную сущность и основные механизмы динамики внутреннего мира человека, с критикой ее частных положений сочетает и известный американский литературовед Лайонель Триллинг. «Во многих отношениях, — утверждает он, — идеи Фрейда прочно обосновались в нашей культуре... Они являются очень важными для антропологии, социологии, литературной критики. Даже теология вынуждена считаться с ними. Мы должны сказать, что они стали неотъемлемой частью нашего современного интеллектуального аппарата» <sup>42</sup>.



Критикуя Фрейда за крайности, отвергая некоторые его частные положения, Триллинг считает, что вклад психоанализа в теорию искусства намного перевешивает его ошибки. Важнейшее значение фрейдизма для понимания искусства, по его мнению, заключается не в специальных исследованиях художественного творчества, а в том, что Фрейд открыл бессознательное и способы его проявления в человеческой деятельности. Поэзия и вообще искусство как один из видов деятельности человека вполне объясняются общей теорией фрейдизма—таков вывод, сделанный американским литературоведом в его книге «Фрейд и кризис нашей культуры».

Эту точку зрения разделяет и другой фрейдист — Норман Браун — в своей работе «Жизнь против смерти», посвященной фрейдистской интерпретации истории<sup>43</sup>. В главе «Искусство и Эрос» он утверждает, что психоанализ совершил революционный переворот в понимании тематического содержания произведений искусства, хотя и не объясняет многих частных проблем художественного творчества. Вклад Фрейда в понимание сущности искусства Браун видит в раскрытии психоанализом природы человека. Но и он вынужден признать, что истолкование художественного творчества с психоаналитических позиций затрудняется отсутствием общей психоаналитической теории искусства.

Таким образом, даже самые верные адепты психоанализа вынуждены признать его методологическую неэффективность и ограниченность в исследовании художественного творчества, а также скудность результатов, добытых за вот уже более чем полувековое существование фрейдизма. И как бы ни были изобретательны и талантливы его сторонники, все же им пелегко вырваться за тесный круг «абсолютных истин» психоанализа, которые порой вызывают не только критику со стороны многих прогрессивных буржуазных теоретиков искусства, но и открытую насмешку.

Отсюда стремление многих сторонников психоанализа перенести центр исследования на сложные и недостаточно изученные актуальные проблемы творческого процесса в искусстве.

Одним из популярных аспектов фрейдовской теории художественного творчества является проблема соотношения художника и невротика, гения и безумия.

Еще О. Ранк и Г. Сакс в книге «Значение психоанализа в науках о духе» пытались «психологически обосновать часто наблюдаемое сходство между художниками, с одной стороны, и нервно- и душевнобольными — с другой, между гением и безумием»<sup>44</sup>. Из наиболее известных современных буржуазных эстетиков, кто склонен принять положение Фрейда о художнике как психически неуравновешенном человеке, можно назвать английского теоретика искусства Герберта Рида. «Нет сомнения, что в том или ином смысле художника нужно рассматривать как психотика», — пишет он<sup>45</sup>. Творчество художника, по его мнению, представляет частичное освобождение его от эротических и эгоистических фантазий путем воплощения их в произведения искусства.

Эту же мысль развивает и один из авторов сборника «Искусство и психоанализ», выпущенного в Нью-Йорке в честь столетнего юбилея со дня рождения Фрейда, — Генри Ловенфельд<sup>46</sup>. Все виды художественного творчества он предлагает рассматривать как результат боязни человеком невроза, как средство бегства от психической болезни. «Талантливые люди обычно все без исключения страдали неврозом», — заявляет он<sup>47</sup>.

А один из самых известных психоаналитиков в США Франц Александер прямо утверждает, что духовные процессы у психотиков и у нормальных людей в общем ничем качественно не отличаются. Вся разница между ними, по его мнению, заключается в том, что первый живет в фантастическом мире постоянно, а нормальный человек, и художник в том числе, позволяет себе находиться в фантастическом мире только временно, когда, устав от борьбы с суровой действительностью, уходит в мир грез и мечты<sup>48</sup>.

В настоящее время психоанализ вступает в пору, когда подводятся итоги и обобщаются результаты психоаналитических исследований художественного творчества. Внешне это выражается в создании множества тематических сборников, посвященных различным проблемам искусства. Одним из таких изданий является не так давно вышедший в США сборник «Творческое воображение. Психоанализ и вдохновение гения» (Чикаго, 1965)<sup>49</sup>.

Во вступительной статье, озаглавленной «Невроз и творчество», составитель этого сборника Г. Руитенбек

как одну из самых основных в психоаналитической эстетике поставил проблему связи и взаимодействия художественного творчества и первого расстройства и разграничил две возможные ее интерпретации: творчество является причиной, источником невроза или творчество является следствием и проявлением его. И если психотерапия, по его мнению, должна рассматривать обе возможности толкования, то психоанализ сосредоточивается на втором случае, т. е. рассматривает художественное творчество как выражение и в известной мере преодоление первого расстройства.

Большинство статей сборника убедительно подтверждают это. Авторы их, как правило, ограничивают рассмотрение проблем художественного творчества выяснением соотношения импульсов творческой активности и болезненных расстройств психики художника. Многие из них считают, что поскольку в болезненных состояниях психики более обнаженно проявляется все характерное и для относительно нормальных процессов ее, то более эффективные результаты могут дать исследования произведений нервнобольных.

Так, большую надежду на разгадку секретов художественного творчества путем исследования такого «искусства» возлагает американский психоаналитик Э Крис. В своей статье «Психоанализ и изучение творческого воображения» он проводит параллель между вдохновением художника и галлюцинациями больных. Общее, по его мнению, состоит в том, что в этих состояниях ослабевает контроль сознания и импульсы бессознательного беспрепятственно овладевают воображением художника и галлюционирующего больного.

А в ряде других статей исследуется возможность лечения нервных болезней при помощи занятий искусством. Этот метод основывается на положении Фрейда о преодолении художником болезни в процессе своего творчества. Но если художник спасается от болезни в творчестве, то почему бы не попытаться лечить искусством и тех людей, кто специально им не занимался?

В статье известной последовательницы Фрейда Мелани Клайн, специализирующейся на лечении психоанализом нервных заболеваний детей, утверждается, что врожденные деструктивные, разрушительные стрем-

ления детей могут быть смягчены и изжиты посредством занятий рисованием.

В статье М. Хантум излагается метод лечения больных живописью и в заключение сообщается, что этот метод дает неплохие результаты. Достоверность их проверить трудно. Но даже если факты излечения больных и имели при этом место, то это вовсе еще не значит, что они являются результатом избавления больных от своих комплексов, и вопрос о причине их выздоровления остается открытым.

Методам лечения неврозов разными видами искусства посвящены статьи Э. Лисс «Творческая терапия» и Э. Вейгерт «Цель творчества в психотерапии».

Как видно, проблема соотношения художественного творчества и болезни, безумия — проблема действительно сложная и неисследованная — весьма притягательна для последователей психоанализа, претендующих на ее научное разрешение. Но подлинные причины часто наблюдавшихся нервных расстройств художников обнаружить очень трудно, если заранее сковывать себя фрейдовской теорией происхождения болезней исключительно от неудовлетворенных влечений бессознательно-го человека вне зависимости от внешних условий его жизни. Научой доказано, что условия для возникновения и развития психических болезней — как и всяких явлений психики вообще — даже при явном предрасположении к ним существенно зависят от конкретных социально-бытовых условий жизни. Поэтому количество психических заболеваний может служить своеобразным показателем того, насколько данное общественное устройство создает нормальные условия жизни. Это, может быть, в большей степени касается художников, наделенных повышенной чувствительностью к различным аномалиям общественной среды.

Положение о художнике как о заведомо психически ненормальном человеке порой даже среди фрейдистов вызывает резкие возражения. Против положения о неврозе как источнике и энергетическом резервуаре художественного творчества выступили многие сторонники фрейдизма, например Л. Триллинг, К. Крокетт, А. Каплан и другие, хотя в основном их критика психоанализа в этом вопросе более походит только лишь на попытку освободить его от крайностей и односторонности,

Отождествление художественного творчества с болезнью, сновидением и галлюцинациями при помощи психоанализа несомненно представляет собой натуралистический и патологический вариант мистических и идеалистических теорий, которые еще со времен Платона выражают иррационалистическую тенденцию рассматривать художественное творчество не как отражение в свете определенных общественных идеалов социальной жизни, а как воплощение в нем божественной идеи, мировой воли или интуиции художника.

К сожалению, психоаналитическое толкование истоков и стимулов к творчеству повлияло не только на теоретиков буржуазной эстетики, но и на некоторых выдающихся практиков реалистического искусства. Например, Стефан Цвейг и Томас Мани в своих произведениях при освещении внутреннего мира изображаемых ими художников отдали некоторую дань фрейдизму.

В повести «Смятение чувств» С. Цвейг упрекает всех, кто при изображении человека «рисует только верхний, освещенный слой жизни, где чувства выявляются открыто и умеренно, в то время как там, в погребках, в вертепах и клоаках человеческого сердца, разгораются, фосфорически вспыхивают самые опасные животные страсти, там, во тьме, они взрываются и вновь сочетаются в самые причудливые сплетения»<sup>50</sup>.

К чему же может привести стремление докопаться до самых «темных глубин» человека, видно из самой повести, где описывается противоестественное чувство старого профессора к своему ученику, который в нем «еще раз пробуждает... богатый источник творчества, еще раз зажигает в его душе факел Эроса»<sup>51</sup>.

Влияние фрейдизма чувствуется и в некоторых других произведениях писателя. В биографической серии «Борьба с безумием», кстати посвященной Фрейду, немецкий писатель, рассматривая творчество поэта Генриха Клейста, утверждает: «Искусство для него заклятие, изгнание злых духов из терзаемой плоти в мир фантазии. Он не изживает свой эрос, а лишь переживает его в грезах...»<sup>52</sup>

Разумеется, художник, как и всякий другой человек, не гарантирован от психической болезни. Возможно, он чаще страдает ею, чем представители более «спокойных» профессий. Но в таком случае естественнее предполо-

жить, что болезни художников являются следствием перенапряжения их душевных сил, а не причиной творческой активности, как склонны считать сторонники фрейдизма и в данном случае под их влиянием и Стефан Цвейг.

Попытки перевести психоаналитические идеи на язык художественных образов делал и Томас Манн. Наиболее характерно фрейдовское понимание источника творческого процесса в искусстве проявилось в его новелле «Смерть в Венеции». В ней описывается ситуация, в основном сходная с той, которую изобразил С. Цвейг в «Смятении чувств».

Пожилой писатель Ашенбах, приехав на отдых в Венецию, испытывает небывалый творческий подъем под влиянием преступного чувства к красивому мальчику Тадзио. «Блаженство слова никогда... он так ясно не ощущал, что Эрот присутствует в слове, как в эти опасно драгоценные часы, когда он... видя перед собой своего идола, слыша музыку его голоса, формировал по образцу красоты Тадзио свою прозу...» Когда Ашенбах окончил писать, то почувствовал себя обессиленным, и его «мучала совесть, как после недозволенного беспутства»<sup>53</sup>.

Совсем же в духе фрейдизма и резюме Томаса Манна. «Хорошо..., — пишет он, — что мир знает только прекрасное произведение, но не его истоки, не то, как оно возникло; ибо знание истоков, вспоивших вдохновение художника, нередко могло бы смутить людей, напугать их и тем самым уничтожить воздействие прекрасного произведения»<sup>54</sup>.

В капитальном произведении Томаса Манна «Доктор Фаустус» один из персонажей, доказывая преимущество болезни перед здоровьем для художественного творчества, заявляет, что «творческая, одаряющая гениальностью болезнь, болезнь, которая с ходу берет препятствия и галопом, на скакуне, в отважном хмелю перемахивает со скалы на скалу жизни, в тысячу раз милее, чем здоровье, плетущееся пехом»<sup>55-57</sup>.

Подобных высказываний немало и в ряде других произведений писателя. Из признаний самого Томаса Манна видно, что Фрейд имел на него некоторое влияние, особенно в начале его творческого пути. Каково же воздействие фрейдизма на его художественные произведе-

ния, подробно рассмотрим в главе о влиянии психоанализа на искусство.

Фрейдовские идеи о зависимости художественного творчества от любовных похождений художника нашли некоторые отголоски и в романе Теодора Драйзера «Гений».

Из новых произведений американской литературы психоаналитическому изображению художника посвящена пьеса Теннесси Уильямса «Внезапно прошлым летом». В ней творчество представлено как спасение героя от распушенности, из за которой он в конце концов погибает, буквально растерзанный жертвами своих пороков.

Было бы ханжеством отрицать, что любовь имеет большое значение в жизни человека и является огромным стимулом к самой разнообразной деятельности людей. Особо важную роль она играет в искусстве. Для поэтов, художников, писателей, скульпторов и композиторов женщина является зачастую не только источником вдохновения, но и объектом изображения в искусстве. Но, как правило, имеется в виду одухотворенное и высоко человеческое чувство, а не просто сексуальная потребность, как это пытаются доказать фрейдисты. Между прочим, уже в античные времена различали Афродиту Пандемос — божество грубой, чувственной любви, и Афродиту Уранию — богиню возвышенной, идеальной любви. Поэтому вряд ли правомерно сведение любви только лишь к сексуальным влечениям, а художественного творчества — к бессознательному проявлению и изживанию их. Многообразие и богатство общественного содержания произведений искусства во все эпохи и времена опровергают это неправомерное обобщение фрейдистов, свидетельствуют о том, что не бессознательное человека является источником и основным стимулом его к художественному творчеству, а жизнь.

Но значит ли это, что бессознательное вообще не имеет никакого отношения к искусству? Разумеется, нет. Но какова же его действительная роль?

## Проблема бессознательного в художественном творчестве

Известный французский эстетик Шарль Лало заметил, что если раньше вдохновителями творчества в искусстве считались бог, демон, муза, то теперь их сменило бессознательное, понимаемое во фрейдовском духе. Но это бессознательное, по его мнению, является лишь более или менее удачным наименованием пробела в современной психологии творчества<sup>58</sup>.

И действительно, проблема бессознательного, или неосознаваемых форм деятельности и переживаний человека,— одна из наиболее сложных и неразработанных проблем физиологии и психологии человека. Если так можно выразиться, она имеет «структурный характер», так как неосознаваемое свойственно всем уровням сложной деятельности человека. Научная практика исследования человека показала, что эта «таинственная» сторона его вполне поддается изучению.

Современная научная физиология и психология установили, что существуют три инстанции в деятельности нервной системы: «Низшая инстанция— система безусловных рефлексов, когда в инстинктах психическое проявляется в форме различных эмоций, связанных с удовлетворением органических потребностей. Следующая инстанция— первая сигнальная система— является носительницей образного, предметного, конкретного, эмоционального мышления. Наконец, высшая инстанция— вторая сигнальная система, представляющая собой чрезвычайную прибавку в деятельности человеческого мозга по сравнению с нервной деятельностью животных,— является материальной основой мышления понятиями и всех высших произвольных сознательных психических процессов. При этом необходимо учесть, что вторая сигнальная система никогда не функционирует без первой, так же как первая без второй. Мозг человека всегда работает как единая функциональная система»<sup>59</sup>.

Великий русский физиолог И. П. Павлов, положивший начало объективному методу исследования психической деятельности человека, много сделал и для раскрытия «механизмов» интуитивной деятельности мозга. Отвергая всякого рода мистические теории интуиции, он считал, что только на основе экспериментальных иссле-



дований может быть брошен «некоторый свет на темные явления нашего субъективного мира, касающиеся отношений между сознательным и бессознательным», и возможно показать, что «такой важный корковый акт, как синтезирование, может совершаться и в частях полушарий, находящихся в известной степени торможения под влиянием преобладавшего в коре в данный момент сильного раздражения. Пусть этот акт тогда не создается, но он произошел и при благоприятных условиях может обнаружиться в сознании готовым и представляться как возникший неизвестно как»<sup>60</sup>. Таким образом, интуиция И. П. Павловым понималась как деятельность мозга без осознания способов и путей достижения ее целей, как процесс, результат которого представляется как готовое решение задачи. «Я нахожу,—говорил ученый,—что все интуиции так и нужно понимать, что человек окончательно помнит, а весь путь, которым он подходил, подготовлял, он его не подсчитал к данному моменту»<sup>61</sup>.

Отсюда ясно, что внезапные «озарения», «вспышки» есть не что иное, как результат синтеза аналитической работы мозга. И поскольку процесс познания сложный и противоречивый, то результат работы мозга проявляется далеко не всегда в конце размышлений как естественно следующий из них итог, а зачастую возникает после переключения на другую область или во время отдыха, а иногда даже и во сне.

Не удивительно, что подобные случаи при отсутствии их естественнонаучного объяснения не могли не дать пищу всяким фантастическим измышлениям.

Средней инстанцией нервной системы является первая сигнальная система. Она находится между второй сигнальной системой и системой безусловных рефлексов и является физиологической основой эмоционального образного восприятия действительности человеком. На предшествующей стадии эволюционного развития человека эта нервная система была у предка его высшей инстанцией и выполняла роль «сознания».

Низший уровень нервной системы — система безусловных рефлексов или инстинктов, которые выражают органические (пищевые, двигательные, половые) потребности и являются источником эмоций, связанных с удовлетворением последних.

Все эти системы взаимосвязаны и составляют сложное динамическое целое.

Это определяет и характер проявления неосознаваемого в них. Если интуиция — неосознаваемая деятельность сознания — связана, как правило, с необходимостью решения проблем внешнего мира и приобретения знания о нем и поэтому заинтересованность в результатах работы сознания носит общественный характер, то работа первой сигнальной системы и особенно системы безусловных рефлексов или инстинктов тесно связана с потребностями человека непосредственно. Неосознаваемое в них проявляется как выражение потребности чисто личной вплоть до биологической. Главным и определяющим здесь является интерес, чувство, которые проявляются как отношение к предметам потребности. Животное в своей деятельности руководствуется потребностями своего организма. Оно осуществляет свою жизнедеятельность путем приспособлений к внешней действительности на основе своих инстинктов. Человек же одновременно и познает действительность, и осознает свои потребности. «Животное непосредственно тождественно со своей жизнедеятельностью, — писал Маркс. — Оно не отличает себя от своей жизнедеятельности. Оно есть *эта жизнедеятельность*. Человек же делает самую свою жизнедеятельность предметом своей воли и своего сознания. Его жизнедеятельность — сознательная»<sup>62</sup>.

Но если рассматривать соотношение сознания и эмоций или потребностей человека как процесс, то мы обнаружим сложную взаимозависимость между ними. Сознание, как правило, направлено на решение актуальной потребности. Но до того, как стать актуальной, созреть, потребность в процессе зарождения и созревания проявляется как неосознаваемое чувство. Поэтому, по справедливому замечанию известного советского психолога, «реальное сознание конкретного индивида никогда не является «чистым», т. е. абстрактной сознательностью; оно всегда — единство осознанного и неосознанного, сознательного и бессознательного, взаимосвязанных множеством взаимопереходов»<sup>63</sup>. Определив, таким образом, сознание как «единство переживания и знания» и в этом смысле «единство субъективного и объективного», С. Л. Рубинштейн к бессознательному, или неосознаваемому, чувству относил не некое мистическое или недоступное сознанию, вытесненное влечение, а «чувст-

во, в котором переживание не соотносено с объективным миром»<sup>64</sup>.

Проблеме неосознаваемых форм психической деятельности, в том числе и в художественном творчестве, в последнее время в нашей науке уделяется большое внимание. Это связано не только с необходимостью критики мистической и психоаналитической интерпретации этой сложной проблемы, но и с разработкой позитивных аспектов ее. Исследования места и роли неосознаваемого в деятельности человека советскими физиологами и психологами ведутся объективными методами, а обобщения и выводы строятся на основе большого числа экспериментальных данных.

В результате исследования неосознаваемого в человеке С. Л. Рубинштейном, Ф. М. Майоровым, В. К. Мясищевым, Г. В. Гершуни, Д. Н. Узнадзе и другими учеными было установлено, что неосознаваемые формы деятельности тесно связаны и переплетаются с сознательными.

В настоящее время наиболее разработанной теорией сложных форм неосознаваемой деятельности в нашей науке справедливо считается «психология установки» Д. Н. Узнадзе и его школы.

Центральным понятием учения Д. Н. Узнадзе является понятие установки, которое обозначает в человеке специфическое состояние готовности к совершению определенной деятельности в случае наличия какой-нибудь потребности и ситуации ее удовлетворения. «Установка,— писал Узнадзе,— является модусом субъекта в каждый данный момент его деятельности, целостным состоянием, принципиально отличным от всех его дифференцированных психических сил и способностей»<sup>65</sup>.

Достоинство «психологии установки» в том, что она рассматривает все отдельные феномены психики в их единстве, взаимообусловленности и целостности, т. е. предметом ее исследования является состояние человека в целом, ибо «во всякой ситуации разрешения задачи прежде всего реагирует субъект как таковой, реагирует, как целое, но не лишь как носитель отдельных психофизических сил...»<sup>66</sup>

Узнадзе различает две степени установки: неопределенную или диффузную — при начальном воздействии ситуации на субъект и дифференцированную или фик-

сированную — при повторных восприятиях той же или сходной ситуации. Установка, таким образом, является результатом и предпосылкой определенной деятельности человека в процессе его жизнедеятельности.

Состояние установки человеком не осознается. «Установка не может быть отдельным актом его сознания. она лишь модус его состояния как целого. Поэтому совершенно естественно считать, что если что у нас протекает действительно бессознательно, так это в первую очередь, конечно, наша установка», — писал Узнадзе.

На основе этого понимания бессознательного советским ученым подвергается критике теория бессознательного Фрейда.

«Нет сомнения, — пишет он, — что точка зрения Фрейда относительно природы бессознательного в корне ошибочна»<sup>67</sup>. По мнению Д. Н. Узнадзе, Фрейд неправомерно ограничивается при характеристике бессознательного в основном лишь применением отрицательного понятия. Это объясняется им тем, что в психоанализе собственно бессознательное — это не что иное, как сознание со знаком минус. В то время как в «психологии установки» «понятие бессознательного перестает быть отныне лишь отрицательным понятием, оно приобретает целиком положительное значение и должно быть разрабатываемо в науке на основе обычных методов исследования»<sup>68</sup>. Теория установки служит еще одним естественнонаучным подтверждением положения марксизма об определяющей роли практики в формировании процессов субъективного мира человека.

Какова же роль установки в художественном творчестве? На различных этапах художественного творчества действие установки неравнозначно. Если на первых этапах она проявляется в виде неопределенного по цели стремления к творчеству, то с возникновением и конкретизацией замысла произведения искусства и особенно при частичной реализации его установка становится «фиксированной» — более конкретной и активной. Она спланирует и направляет все отдельные феномены психики на достижение поставленной задачи в художественном творчестве.

Но если вообще установка на художественное творчество возникает в результате определенного отношения художника к реальной действительности — обществен-

ной жизни, то в процессе непосредственной работы над конкретным произведением искусства она временно переключается на воображаемый мир этого произведения. Особенно очевидно действие установки в сценическом искусстве, ибо оно требует участия всех — духовных и физических — сторон человека в их гармоническом сочетании.

Выдающийся теоретик и практик театрального искусства К. С. Станиславский всю задачу своей «психотехники» по подготовке актера к игре видел в создании такого «внутреннего сценического самочувствия», при котором артист «поверил» бы в реальность происходящего на сцене и включился бы в его действие «не одним сухим интеллектом (умом), но хотением (волей) и эмоцией (чувством) и всеми элементами»<sup>69</sup>. Это состояние, когда у актера на сцене «правда чередуется с правдоподобием, вера с вероятием», достигается, как признавал Станиславский, на основе «вымысла», когда «в работу включается органическая природа с ее подсознанием»<sup>70</sup> или, следуя терминологии Д. Н. Узнадзе, «установка» на данную роль и участие в спектакле, представляемом по мере возможности реальным событием, а не только пьесой, которую надо играть.

Это убедительно подтвердил последователь «психологии установки» Р. Г. Натадзе в статье «Установочное действие воображения», в которой изложены результаты экспериментов по выработке установки на основе воображаемой ситуации. В разделе «Установочное действие воображения и сценическое перевоплощение» описаны эксперименты по научной проверке системы театрального искусства К. С. Станиславского, которые показали ее истинность и плодотворность. «Психологический анализ системы Станиславского и в особенности анализ этой системы «в действии»... — пишет Р. Натадзе, — убедил нас в том, что психологической основой сценического перевоплощения является выработка актером установки на основе воображаемой (подразумеваемой спектаклем) ситуации и затем фиксация этой установки, т. е. выработка фиксированной установки в процессе репетиций... Актер тогда действует с убедительной для зрителя естественностью, когда ему удается выработать в себе установку, соответствующую той воображаемой ситуации, которая диктуется спектаклем и ролью»<sup>71</sup>.

Но теория установки Д. Н. Узнадзе, освещающая общую природу бессознательного во всякой деятельности и в художественном творчестве в том числе, не снимает проблему исследования значений в творческом процессе отдельных сторон психики человека: воображения, эмоции, памяти, представления, восприятия. Немаловажное значение представляет собой проблема соотношения сознательного и неосознаваемого в процессе овладения мастерством в том или другом виде искусства.

Установлено, что выработанные практикой навыки в художественном творчестве как бы разгружают сознание от всего чисто технического и позволяют сосредоточиться на главном — на содержании произведения. ПИАНИСТ, например, не думает о том, на какие клавиши он должен ударить, чтобы сыграть этюд или прелюдию, он сосредоточен на стремлении передать смысл, настроение исполняемого им музыкального произведения. Но этому предшествовал долгий период выработки техники игры и разучивания нот, когда именно это было в центре внимания музыканта. Таким образом, «бессознательному» исполнению предшествует упорный сознательный труд. Нечто аналогичное, очевидно, характерно не только для музыкально-исполнительского творчества. Психолог М. А. Мазмания на основе изучения психологических особенностей актерской, дирижерской и режиссерской деятельности свыше 60 представителей музыкально-сценического искусства установил, что у опытных актеров вырабатывается «своеобразная, как бы ставшая автоматизированной апперцепция», значительно облегчающая их работу<sup>72</sup>. А его выводы о роли интуиции в творческом процессе актера соответствуют вышесказанному о музыкальном творчестве. «Интуиция, — считает М. Мазмания, — проявляется двояко, в одном случае (чаще в процессе подготовки, разучивания, поисков актера) она является процессом как бы интеллектуальным, а в момент самого творческого акта (когда требуется быстрое перевоплощение) становится процессом эмотивным»<sup>73</sup>.

Таким образом, вовсе не отрицая роли ни научно понимаемой интуиции, ни неосознаваемого в художественном творчестве, наши ученые рассматривают эти стороны творчества как подчиненные той общей сознательной цели, к которой стремится художник. В свете современных достижений науки психоаналитическое понимание

неосознаваемого в художественном творчестве только как вытеснение влечений весьма односторонне. Фрейдовская «психология» ограничивается только проблемой выражения в творчестве личных интересов художника, трактуемых как его неудовлетворенные биопсихологические желания, оставляя вне поля исследования такую важную проблему творческого процесса, как интуиция художника. Это и не удивительно — деятельность сознания в психоанализе сводится к роли цензора, стремящегося подавить импульсы бессознательного, которые тем не менее в символической форме овладевают сознанием. Для подтверждения своей мысли о роли бессознательного в художественном творчестве Фрейд ссылаясь на свидетельства Гёте и Гельмгольца о существовании неосознаваемого в творческом процессе.

Интеллектуальная деятельность, писал он, находится «... под властью этих (бессознательных.— М. А.) душевных сил. Мы склонны, по всей видимости, к чрезмерной переоценке сознательного характера интеллектуального и художественного творчества. Из признаний некоторых высокоодаренных натур, как Гёте и Гельмгольц, мы знаем, что все существенные черты их творений внушались им в форме как бы вдохновения и в почти готовом виде доходили до их восприятия»<sup>74</sup>.

Но тогда почему основное свое творение — «Фауст» — Гёте писал почти всю свою жизнь? Разве у Гёте мало высказываний о необходимости каждодневного и упорного труда для создания подлинного шедевра в искусстве?

Фрейда многие зарубежные философы и психологи считают строгим детерминистом. И действительно, психоанализ считает все психические акты, в том числе и в художественном творчестве, жестко обусловленными влечениями бессознательного. Но последнее Фрейд считал таким же чуждым для сознания, как и внешний мир. И получается, что художественное творчество детерминруется таким же внешним по отношению к сознанию художника, как, скажем, «идея» Платона, но только не «сверху», а «снизу». Но от последней особенности характер творческого процесса проясняется ненамного больше, чем в любом другом иррационалистическом толковании художественного творчества.

## Фрейдизм о роли искусства в жизни человека

### Психоаналитическая теория культуры

Чтобы лучше представить ту роль, которую Фрейд отводил искусству в жизни людей, необходимо хотя бы в общих чертах рассмотреть психоаналитическую теорию культуры.

Возникновение и процесс цивилизации и культуры Фрейд непосредственно связывал с отказом человечества от открытого проявления его влечений, связанных с сексуальными и агрессивными наклонностями. «Наша культура,— писал он,— построена на подавлении страстей. Каждый человек поступался частью своего достоинства, своей власти, агрессивных и мстительных наклонностей своей личности; из этих вкладов выросли материальные и идеальные блага общей культуры. К этому отречению отдельных индивидуальностей побуждали кроме жизненных потребностей и фамильные чувства, протекающие из эротики. Это отречение на протяжении культурного развития человечества постоянно прогрессировало»<sup>1</sup>.

Придавая чуть ли не решающее значение в развитии общества и его культуры сексуальному инстинкту, Фрейд утверждал, что он «отдает в распоряжение культурной работы необыкновенно большую силу вследствие особенной своеобразной способности его замещать свою непосредственную цель... другой, несексуальной, но родственной психической, называемой способностью к сублимированию»<sup>2</sup>.

В каждой культуре Фрейд различает две стороны: материальную, которая охватывает все приобретенные людьми знания и средства, служащие для господства над силами природы с целью удовлетворения разнообразных человеческих потребностей, и духовную, включающую в



себя средства защиты культуры и способы примирения людей с культурой и вознаграждения их за принесенные ими при этом жертвы.

Основоопределяющую роль в историческом развитии Фрейд отводил духовным достояниям культуры. Но при этом он не отрицал, что материальная сторона культуры также влияет на жизнь общества. Более того, он даже признавал, что исследования Маркса экономической структуры общества вполне справедливо установили то огромное воздействие, которое оказывают материальные условия жизни людей на их интеллектуальную, этическую и эстетическую реакции на явления действительности.

Фрейд не смог понять положение марксизма о развитии общества как о естественнoисторическом процессе, в котором новые социально-экономические отношения зарождаются внутри старых и затем их необходимо сменяют. В этом Фрейд не увидел ничего, кроме влияния на Маркса философии Гегеля, согласно которой смена этапов развития абсолютной идеи совершается независимо от желания и воли людей. Разделяя широко распространенное в буржуазной среде представление о марксизме как учении только об экономическом строе общества, Фрейд предлагал дополнить его психоанализом — учением о человеческой психологии. Но вообще Фрейд больше склонялся к признанию истинными лишь двух областей знания: естествознания и общей и прикладной психологии.

Преодолев «искушение искать сущность культуры в имеющихся благах и институтах для их распределения», иными словами, отвергнув материалистическое понимание общественной формации и роль культуры в нем, Фрейд, исходя из своего представления о природе человека, приходит к выводу, что самое главное в каждой культуре — это ее «духовные достояния» — средства защиты культурных благ и сложившейся формы их распределения. Ибо им всегда угрожают, по мнению Фрейда, «мятеж и инстинкт разрушения», так как в человеке цивилизованного общества продолжает сохраняться унаследованное им с первобытных времен «ядро враждебного отношения к культуре».

«Влечения и желания, — писал он, — рождаются заново с каждым ребенком... Таковы влечения: инцест (кровосмешение), каннибализм (людоедство) и жажда

убийства»<sup>3</sup>. Из них окончательно преодолен и осужден всеми лишь каннибализм.

Вообще, не отрицая развития «человеческой души» на протяжении истории общества, Фрейд всю эволюцию психики, как уже было показано, сводил к тому, что внешнее принуждение к отказу от непосредственного удовлетворения своих влечений в человеке настолько внедрилось в его внутренний мир, что это привело к образованию особой «психической инстанции» — «Идеала-Я», призванного регулировать способы проявления бессознательного. Лица, у которых это «ценное приобретение культуры» функционирует нормально, должны, по заверению Фрейда, из противников культуры становиться постепенно ее носителями.

Но это в теории. А наблюдения его в современном ему буржуазном обществе показали, что до достижения состояния в нем, при котором можно обойтись без внешних мер принуждения, еще очень далеко. Фрейд вынужден был «с удивлением и тревогой отметить, что подавляющее число лиц подчиняется культурным запретам только под давлением внешнего принуждения, да и то лишь постольку, поскольку последнее может проявить свою силу и угрозу. Это относится и к так называемым культурным моральным требованиям, обязательным в одинаковой мере для всех. Сюда относятся почти все, что приходится слышать о моральной неустойчивости людей. Бесконечное множество культурных людей, которые отшатнулись бы от факта убийства или от инцеста, не отказываются от удовлетворения своей жадности, агрессивности, своих сексуальных желаний, не упуская случая, чтобы повредить другим путем лжи, обмана, клеветы, если это только пройдет для них безнаказанно, и так, вероятно, было всегда, в течение бесчисленных веков»<sup>4</sup>.

Фрейд очень метко зафиксировал расхождение официальной буржуазной морали и реального положения дел в современном ему обществе. Но если бы он действительно признавал воздействие материальных факторов и экономических отношений на психологию людей, то он нашел бы совсем другое объяснение тому, что в буржуазном обществе, построенном на частной собственности и неизбежно сопровождаемом конкурентной борьбой во всех сферах жизни, у человека проявляются все эти перечисленные выше отрицательные свойства. Но, приняв

временное за проявление извечных свойств человека, невольно абсолютизируя пороки, являющиеся продуктом буржуазного строя, Фрейд утверждал, что «у всех людей еще живы разрушительные, антисоциальные, антикультурные тенденции»<sup>5</sup>.

При этом Фрейд вовсе не был сознательным апологетом капиталистического строя, как это представляют некоторые критики фрейдизма. Для этого у него — человека, являвшегося одним из представителей еврейской нации, лишенной в Австро-Венгрии с ее неприкрытым антисемитизмом самых элементарных прав — выбора профессии, места жительства и т. д., и прожившего всю свою жизнь в гетто в Вене, — не было никаких оснований.

Поэтому, естественно, он не мог не заметить и не почувствовать враждебности эксплуатируемых масс к буржуазной морали и всей буржуазной культуре в целом, им очень сильно владело «впечатление, что культура есть нечто такое, что навязывается сопротивляющемуся большинству меньшинством, овладевшим способом власти и принуждения»<sup>6</sup>. Более того, у Фрейда иногда появляется тенденция оправдать агрессивное отношение «обойденных классов» к культуре в ее настоящем виде.

Но в конечном итоге он последовательно делает вытекающий из своего представления о человеке вывод о необходимости принудительных мер для сохранения и развития культуры общества. Ибо люди, по его убеждению, «ленивы и всякие убеждения бессильны против их страстей»<sup>7</sup>.

Таким образом, с одной стороны, Фрейд обвиняет буржуазную культуру в том, что она еще не разрешила противоречие между индивидуумом и обществом и вынуждена прибегать к внешним мерам принуждения, чтобы заставить членов общества следовать нормам морали и закону, а с другой — он невольно фактически всю вину за такое состояние общества переложил на человека вообще, представляемого как носителя унаследованных еще с первобытной эпохи неприемлемых сексуальных и агрессивных влечений.

И вот почему, очевидно, к фрейдизму очень часто прибегают многие буржуазные «критики» капиталистического строя и культуры. Признавая его кризис и многие и без того очевидные факты его разложения, они, ссылаясь на фрейдизм, всю вину за это перелагают на

природу человека, из которой «выводят» все пороки и аномалии, давно ставшие в буржуазном обществе уже не исключениями, а нормой или массовым бедствием (половую распущенность, все возрастающую преступность, алкоголизм, увеличение психических заболеваний и т. д.).

Даже беглое знакомство с трудами теоретиков буржуазной культуры подтверждает это. Например, Г. Маркузе в своей книге «Эрос и цивилизация» откровенно заявляет: «Концепция человека, которая следует из фрейдовской теории,— это неопровержимый обвинительный акт западной цивилизации и в то же время непоколебимейшая защита этой цивилизации»<sup>8</sup>.

\* \* \*

Одним из существенных элементов духовного достояния культуры Фрейд считал искусство, которому он отводил особую роль в жизни людей.

Искусство, по его мнению, представляет единственную область общественной жизни, где человечество может проявить свою неистребимую жажду к удовлетворению инцестуозных и агрессивных влечений, которые в жизни так строго преследуются. «В одном только искусстве,— утверждал он,— еще бывает, что томимый желаниями человек создает нечто похожее на удовлетворение...»<sup>9</sup>

В предыдущей главе мы показали, что Фрейд связывал художественное творчество с грезой, сновидениями и целью его считал иллюзорное удовлетворение влечений «эдипова комплекса». И в своих высказываниях о роли и назначении искусства в общественной жизни Фрейд проводит эту же мысль, рассматривая искусство как некое приятное средство смягчения конфликтов между человеком и окружающим миром, как некую сферу, где царит свой закон — «принцип удовольствия», подавляемый всеми общественными институтами, осуществляющими «принцип реальности».

Отвергая теорию искусства для искусства, Фрейд отвел искусству роль канала для отвода всего низменного и порочного в человеке.

Он прямо заявил, что «искусство... представляет собой суррогат удовлетворения вместо самых древних, все еще наиболее болезненно ощущаемых отказов во имя куль-

туры, и поэтому оно больше всего примиряет людей с жертвами, которые они приносят культуре»<sup>10</sup>.

При такой постановке вопроса активному отражению общественного бытия в художественном произведении просто не остается места. Этого Фрейд и не отрицал.

«Искусство почти всегда безвредно и благотворно, оно не стремится быть ничем другим, кроме как иллюзией... \* оно никогда не стремится вторгаться в сферу действительности», — писал он<sup>11</sup>.

Это утверждение логично следует из понимания художественного творчества как бегства от действительности в иллюзорный, фантастический мир.

В этом же духе Фрейд трактовал эстетическое чувство, эстетическое наслаждение произведением искусства. В этом заключается одна из важных проблем фрейдовского понимания искусства.

«Но когда писатель читает нам свое произведение, — писал Фрейд в статье «Поэг и фантазия», — или мы видим на сцене то, что мы склонны объяснить как «сны наяву», мы получаем наслаждение, имеющее, вероятно, много источников. Как это удастся писателю — это его сокровенная тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает и что, несомненно, представляет средостение, находящееся между нашим «я» и всеми остальными, лежит истинная *ars poetica*»<sup>12</sup>.

И далее Фрейд приходит к выводу, что художник «подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими, наслаждениями с целью вызвать этим путем из глуболежащих психических источников еще большее наслаждение...»<sup>13</sup>

Эстетическое чувство, по его мнению, является всего лишь «заманивающей премией» и «преддверием наслаждения», вернее, временного ослабления давления бессознательных влечений «эдипова комплекса» на сознание человека.

«Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, — писал Фрейд, — носит характер преддверия наслаждения и что настоящее наслаждение от напряже-

\* Здесь необходимо уточнить понимание Фрейдом «иллюзии». «Мы, — писал он, — назовем иллюзией такую веру, которая в мотивировке своей проявляет исполнение желания, и мы не считаемся при этом со степенью ее осуществимости, с ее отношением к действительности точно так же, как сама иллюзия не нуждается в доказательствах разума» («Будущность одной иллюзии», М.—Л., 1930, стр. 35).

*ния душевных сил* (курсив мой. — М. А.). Быть может, этому немало способствует и то обстоятельство, что писатель приводит нас в такое состояние, когда мы можем тут же получить удовольствие от собственных фантазий, не испытывая ни стыда, ни упреков за них» <sup>13а</sup>.

Следовательно, сущность искусства, отличающая его от других форм выражения бессознательного, по теории Фрейда, состоит всего лишь в формальных особенностях, дающих человеку предварительное наслаждение перед более глубоким наслаждением своим бессознательным. А значение отражаемых явлений жизни в искусстве отнесено лишь к внешней оболочке, якобы прикрывающей «истинное» содержание произведений искусства. Поэтому и эстетическое свойство художественных произведений у Фрейда приобретает чисто маскировочное значение. Все люди якобы лицемерят, восхищаясь искусством, а на самом деле они при этом преследуют цели более «серьезные», стремясь к запретным источникам наслаждения, связанным со своим «эдиповым комплексом».

Ибо при господстве в человеке «принципа реальности» непосредственное наслаждение своим бессознательным стало невозможным.

«Опыт показывает нам, — писал Фрейд, — что удовлетворение влечения, подлежащего вытеснению, вполне возможно и вызывало бы всегда наслаждение, но оно несовместимо с другими требованиями и планом личности: оно было бы связано, с одной стороны, с наслаждением, с другой — с неприятным чувством» <sup>14</sup>.

Но поскольку основным энергетическим источником психики является, по Фрейду, бессознательное, то в душевном аппарате человека выработались «особые технические приемы», целью которых является «превращение» аффектов бессознательного в приятное чувство. Это часто происходит, по мнению Фрейда, при восприятии театральных представлений, где «артистическая игра... доставляет им (зрителям. — М. А.), как, например, в трагедии, самые болезненные впечатления и все же может восприниматься ими как высшее наслаждение» <sup>15</sup>.

Подобными случаями превращения болезненных и неприятных чувств в приятные и должна, по Фрейду, заняться построенная на экономическом принципе эстетика.

Сам Фрейд такой эстетики не создал, но «экономический принцип» протекания психических принципов им был

подробно освещен при исследовании природы «юмора» и «остроумия»<sup>16</sup>.

По Фрейду, удовольствие при образовании остроумных реплик и шуток возникает оттого, что при этом происходит экономия психической энергии, необходимой на недопущение в сознание содержания острот и шуток (а оно, как утверждал Фрейд, восходит к «инфантильным источникам», т. е. к «эдипову комплексу» человека), если бы это содержание не было облечено, замаскировано в форме острот, шуток и анекдотов. Получается, что цель у них сходна с назначением искусства — подкупить формальными, «эстетическими» свойствами, которые дают человеку лишь предварительное удовольствие перед «истинным» наслаждением своим бессознательным.

Фрейд, таким образом, по существу отрицает развитие искусства. В основе художественного творчества и первобытного и современного художника он усматривал единый неизменный механизм превращения эмоций, связанных с «комплексом Эдипа», в художественные произведения. Художественное творчество во все времена объявляется не чем иным, как различными вариантами воплощения «эдипова комплекса». И поскольку художник, как и каждый человек, по Фрейду, пережил в душе трагедию сексуального влечения к матери и стремление к убийству отца, то он бессознательно стремится снова и снова воспроизводить эту ситуацию в искусстве.

Искусство у Фрейда, как очень верно заметил Вяч. Полонский, «превращается в символику, за которой, как лицо под маской, скрывается однообразное, примитивное, унылое, как песня людоеда, вытесненное инцестуозное влечение, «эдипов комплекс»<sup>17</sup>.

Методология фрейдовского анализа произведений искусства подробно рассматривается ниже.

Теперь же проследим, какое влияние оказала фрейдовская теория искусства на современную буржуазную эстетическую мысль.

Фрейдовская теория искусства получила широкое распространение среди современных буржуазных эстетиков и искусствоведов.

Фрейдизм служит им для принижения общественной роли искусства как средства познания и активного влияния на общественную жизнь. При этом, как правило, роль и назначение искусства в жизни человека выводят-

ся из психоаналитической концепции личности. «Фрейдская теория искусства, рассматривающая его как бегство от действительности, разумеется, не является реакционной, но *обуславливается природой человека*» (курсив мой.— М. А.), — заявляет, например, Э. Крис<sup>18</sup>.

Особенный упор на значение фрейдской теории психической жизни человека для понимания искусства делает американский литературовед Лайонель Триллинг.

«Поскольку основная функция искусства, — рассуждает он, — заключается в освещении внутреннего мира личности и его отношения к культуре», а Фрейдом, по его мнению, эти проблемы, как никем до сих пор, разрешены глубоко и основательно, то отсюда следует, что «великий вклад», который он (Фрейд.— М. А.) сделал в понимание литературы, следует из того, что он сказал о природе человеческого духа...»<sup>19</sup>.

Триллинг теряет всякую меру при оценке фрейдизма.

«О Фрейде, — пишет он, — можно сказать, что он в конце концов для нашего понимания искусства сделал больше, чем кто-либо другой, писавший об искусстве со времен Аристотеля»<sup>20</sup>.

Для многих фрейдистов характерно стремление поставить знак равенства между реалистическим и политически заостренным искусством и теми направлениями в современном модернизме, которые действительно можно трактовать как бегство от действительности, так как они уклоняются от его реалистического изображения.

Так, Людвиг Маркузе в статье «Эстетика Фрейда» пишет: «Если кто-нибудь освободит себя от модного «социологического» подхода к искусству, то он быстро признает, что политическое искусство есть такое же бегство от действительности, как всякое другое...»<sup>21</sup>

Точка зрения на искусство как на бегство от действительности разделяется почти всеми фрейдистами и теми, кто не согласен с Фрейдом во многих других случаях.

Это принижение роли искусства в общественной жизни в какой-то мере отражает действительное состояние буржуазного искусства, потерявшего за последние десятилетия ту роль, которую оно некогда играло. Об этом искусстве Томас Манн писал, что теперь «оно и не дума-



ет строить себе иллюзии о своем влиянии на судьбу человечества... Искусство не сила, а лишь средство утешения»<sup>22</sup>. Но если Томас Манн был склонен объяснять эту функцию искусства в буржуазном обществе причинами социальными, то для фрейдистов, как видно, характерно иное объяснение этого факта.

Истинность и плодотворность, как и ограниченность или несостоятельность, всякой теории проверяется практикой. Поэтому обратимся к рассмотрению результатов, полученных психоаналитиками в конкретных анализах произведений искусства.

### **Методология психоаналитического анализа произведений искусства**

Как известно, методология всякой теории следует из ее основных, существенных положений и призвана развивать эту теорию, обогащая ее новыми фактами и открытиями.

Такая «обратная связь» между ними равно необходима как для теории, так и для совершенствования методов познания. Если же этой диалектической связи нет, то взаимное обогащение теории и методов исследования прекращается, что неизбежно приводит, с одной стороны, к догматизации теории, а с другой — к закосненению ее методологии, которая из метода познания и нахождения истины превращается в некое средство для привлечения новых фактов, якобы подтверждающих эту теорию.

Наглядным примером подобного соотношения теории и метода является фрейдистская теория искусства и методология психоаналитического «исследования» художественных произведений. Правда, здесь надо иметь в виду, что толкование произведений искусства Фрейдом осуществлялось не столько для доказательства его концепции искусства, сколько для подтверждения общей теории психоанализа — концепции человека, его сущности, мотивов и целей его деятельности.

В своих работах, посвященных творчеству художников, Фрейд вовсе не стремился исследовать проблемы искусства, а пытался подогнать те или иные факты биографии художника и содержание его произведений под свою

заранее заготовленную психоаналитическую схему внутреннего мира человека.

Поэтому при толковании различных произведений искусства Фрейд везде находил символическое выражение бессознательного.

Убедимся в этом на ряде примеров фрейдовского анализа художественных произведений. Для обоснования своей гипотезы о существовании в человеке «эдипова комплекса», как уже было отмечено, Фрейд обратился к мифу о царе Эдипе и созданной на этой основе трагедии Софокла.

Центральной проблемой этого выдающегося произведения древнегреческого драматурга, как известно, является проблема соотношения необходимости, представленной в виде предначертаний судьбы, и свободы воли в поступках людей.

Это прекрасно понимал и Фрейд. «Царь Эдип,— писал он,— так называемая трагедия рока; ее трагическое действие покоится на противоречии между всеобъемлющей волей богов и тщетным сопротивлением людей, которым грозит страшное бедствие, подчинение воли, бегство и сознание собственного бессилия,— вот в чем должен убедиться потрясенный зритель трагедии»<sup>23</sup>.

Но дело в конце концов, по Фрейду, оказывается не в этом, а в особенностях темы, которая, по мнению Фрейда, «освещая преступление Эдипа... приводит нас к познанию нашего «я»<sup>24</sup>.

На основании одностороннего и тенденциозного истолкования древнегреческой трагедии и главным образом предвзятого толкования сновидений — своих и пациентов — Фрейд и делает свой вывод об извечной извращенности человека, который якобы уже в детстве испытывает порочные чувства к своим родителям.

Но если, по Фрейду, в античности непосредственное изображение отесненных желаний человека в искусстве еще было возможно, то затем вследствие усиления гнета «цензуры сознания» «эдипов комплекс» в искусстве проявляется во все более и более замаскированной форме. И с целью показать, как идентичное древнегреческой трагедии Софокла содержание проявляется в более позднее время, Фрейд обращается к «Гамлету» Шекспира. «На том же самом базисе, как и «Царь Эдип», — писал он, — покоится и другая величайшая трагедия — «Гамлет»

Шекспира... в «Эдипе» лежащее в основе его желание ребенка всплывает наружу и осуществляется, точно в сновидении; в «Гамлете» оно остается в тени»<sup>25</sup>.

Следуя своему принципу — искать в произведениях искусства только выражение сугубо личных желаний художника, Фрейд заявляет, что в «Гамлете» воплотилась лишь собственная душевная жизнь Шекспира, переживания английского драматурга в связи со смертью его отца. По мнению Фрейда, особенно ярко она нашла свое выражение в судьбе главного героя трагедии.

Фрейд отвергает все попытки определить характер Гамлета, в том числе и мнение Гёте о нем, как о человеке, воля и способность к действию которого парализуется сильно развитым интеллектом.

Что же, например, по Фрейду, мешает Гамлету решительным и безотлагательно расправиться с убийцей своего отца?

Все тот же «эдипов комплекс». «Гамлет,— заявляет Фрейд,— способен на все, только не на месть человеку, воплотившему для него осуществление его оттесненных детских желаний. Ненависть, которая должна была бы побудить его к мести, заменяется у него самоупреками и даже угрызениями совести, которые говорят ему, что он сам, в буквальном смысле, не лучше, чем преступник, которого он должен покарать». А сложное идейное богатство философских раздумий и исканий Гамлета в таком случае оказывается всего лишь дымовой завесой слов, имеющих подтекст сексуально-извращенных эмоций.

В статье «Тема о трех шкатулках» Фрейд исследует часто встречающийся в народных сказках и художественных произведениях случай выбора трех ларцов или шкатулок<sup>26</sup>.

Фрейду кажется это неспроста, и он старается выяснить, что же за всем этим скрывается. Ссылаясь на комедию Шекспира «Венецианский купец», в которой удачу герою приносит выбор третьего, свинцового ларца, он приходит к выводу, что ларцы и шкатулки в произведениях искусства являются символами женщин.

Анализируя трагедию «Король Лир», Фрейд пытается ее содержание представить как выбор Лиром одной из трех женщин. И не случайно выбор пал на третью, младшую сестру Корделию, которая отличалась скромностью и молчаливостью. В сновидениях скромность, молчание

и свинец, по Фрейду, означают смерть. Поэтому свинцовая шкатулка и скромная, молчаливая дочь или девушка являются богиней смерти — одной из трех мойр или парк.

Подобные «смещения» значений Фрейдом объясняются тем, что человек не желает признать свою смертность и в воображении борется против этой непреложной истины, с которой ему напоминают мойры. И в результате в мифах и художественных произведениях богиня смерти, по его мнению, заменяется богиней любви.

Таким образом, и здесь, как это обычно бывает в психоаналитически трактуемой фантазии человека, желаемое предстает как осуществившееся. Как видно, Фрейд не искал истинного смысла, заключенного в исследуемых им мифах и произведениях искусства, а навязывал им свое, придуманное содержание, заранее полагая, что идея о необходимости примириться со смертью должна быть часто скрыта за внешним планом мифов и произведений искусства, видоизменяясь до неузнаваемости.

Одно из таких превращений он и находит в «Короле Лире» Шекспира.

Несмотря на старость, Лир не хочет примириться с неизбежным концом и расстаться с любовью женщин. Поэтому он с такой настойчивостью хочет услышать от своих дочерей, якобы символизирующих здесь женщин, об их любви к нему. Но «вечная мудрость» все же заставляет его отказаться от любви и «дружески примириться с необходимостью умереть».

И когда Лир идет с мертвой Корделией на руках, то это, по Фрейду, значит, что, подобно валькириям из мифологии германцев, богиня смерти уносит героя с места битвы.

Не большей научной строгостью отличаются и другие работы Фрейда.

Например, в книге «Леонардо да Винчи, этюд по психосексуальности» Фрейд «проанализировал» художественное творчество выдающегося художника эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. К чему же он в результате пришел? Оказывается, Леонардо да Винчи стал художником вследствие наличия у него особой формы пресловутого «комплекса Эдипа». Стимулом к художественному творчеству Леонардо послужила «сублимация» или трансформация сексуальных чувств к своей матери,

образ которой Фрейд «нашел» в «Джоконде», «Святой Анне» и других женских портретах художника.

Между прочим, из «эдипова комплекса» Леонардо да Винчи Фрейд выводил и его страсть к научной деятельности, определяя ее как результат «вторичного сублимирования» инстинктивных влечений бессознательного. Не останавливаясь перед чудовищной клеветой на великого ученого Возрождения, Фрейд заявлял, что и научное творчество его является «навязчивым возмещением сексуальной деятельности»<sup>27</sup>.

Мания Фрейда находить во всех видах деятельности сексуальный источник настолько безудержна, что он не останавливается ни перед какими нелепостями. Например, он мог с серьезной невозмутимостью утверждать, что «и авиация... имеет инфантильное эротическое происхождение»<sup>28</sup>. И все это дано в виде предположений и догадок, поскольку никаких критериев истинности своих положений Фрейд дать не в состоянии. Он даже не настаивает на том, что написал о Леонардо да Винчи научное исследование.

«Если эти выводы,— писал Фрейд,— заставят даже друзей и знатоков психоанализа вынести приговор, что я написал только психоаналитический роман, то я должен на это ответить, что я сам, конечно, не переоцениваю несомненности этих выводов»<sup>29</sup>.

Как верно заметил В. Днепров, «Фрейд создает наукообразный «роман» о человеческой психологии. В главах этого «романа», посвященных искусству, можно встретить имена Шекспира, Гёте, Ибсена, Микеланджело и Достоевского»<sup>30</sup>.

В статье «Достоевский и отцеубийство» он обратился к исследованию творчества великого русского писателя. Высоко оценив художественное дарование Достоевского, он поставил его рядом с Шекспиром. Главу Достоевского из «Братьев Карамазовых», в которой повествуется о Великом инквизиторе, Фрейд определил как одну из вершин в мировой литературе. Но не художественные достоинства он имел при этом в виду: с самого начала он оговаривается, что перед проблемой художественного таланта «психоанализ» пасует. Фрейд обращается к другим аспектам сложной многогранной личности русского писателя и анализирует его как «грешника, моралиста и невротика».

Как же объясняет Фрейд сложный творческий путь и эволюцию мировоззрения Достоевского? Игнорируя роль общественных условий в России в формировании мировоззрения и творчества Достоевского (наличие острых социальных противоречий, связанных с ломкой крепостнических отношений и развитием капитализма), условий, во многом определивших характер противоречий личности писателя и его творчества, Фрейд рассматривает только «топографию внутреннего мира Достоевского». Факты из жизни писателя и примеры из его произведений при этом привлекаются только для подкрепления неизменной, хотя и произвольно комбинируемой психоаналитической схемы.

Фрейд нашел, что Достоевский принадлежит к типу тех «импульсивных» натур, сильная разрушительная тенденция которых обычно приводит людей на путь преступления и убийства. И лишь «величие интеллекта», а главное — огромная сила любви к человечеству, спасли его. Но борьба этих антагонистических сил привела к тому, что агрессивные импульсы у Достоевского, не имея выхода, обращаются на собственную личность и выражаются в форме мазохизма (наслаждение своим страданием) и чувства вины, а порой и более непосредственно — в виде садистических тенденций, вспыльчивости и нетерпимости к родным и друзьям.

Так, по Фрейду, проявляется у Достоевского «эдипов комплекс», вытесненный в свое время из сознания и образующий бессознательную «подкладку» всех эмоций и переживаний писателя. Жизнь и творчество русского писателя Фрейд рассматривает сквозь психоаналитическую призму и видит в них только бледные копии сексуальных и агрессивных влечений бессознательного.

«Достоевский, — сообщает Фрейд, — никогда не был свободным от угрызения совести из-за своего желания убить своего отца»<sup>31</sup>. Пытаясь найти отзвук приписанных писателю комплексов в его творчестве, Фрейд подвергает «толкованию» роман «Братья Карамазовы». Неправоммерно отождествляя Достоевского с одним из главных героев романа, Фрейд пришел к выводу, что Дмитрий выразил агрессивные чувства писателя к своему отцу и последующее раскаяние в них.

Вряд ли великий русский писатель нуждается в защите от столь сомнительно аргументированных обвинений.

Примеры фрейдовского разбора произведений искусства можно было бы еще продолжить \*, но и из приведенных методология фрейдовской критики обрисована достаточно ясно. Понятие Фрейда об искусстве в результате его толкований не изменилось, так как исход был предопределен заранее. Мы видели, что вся задача Фрейдом сводилась не к раскрытию подлинного содержания произведений искусства, а к вкладыванию в его образы приписанных всему человечеству аморальных чувств и желаний.

И тем не менее многочисленные сторонники Фрейда стали применять его методологию «исследования» художественного творчества к истории искусства, к изучению жизни и творчества великих художников прошлого и современности, к анализу отдельных произведений искусства.

Но наиболее важную роль, как мы увидим, психоанализ играет при «теоретическом» обосновании современного упадочного искусства капиталистических стран.

Зарубежные эстетики и искусствоведы очень часто прибегают к фрейдизму для того, чтобы разложение и кризис современного буржуазного искусства выдать за высший этап и итог развития всего мирового искусства.

Таким образом, в эстетике фрейдизма можно выделить две основные тенденции: пересмотр с психоаналитической точки зрения реалистического искусства прошлого и настоящего и обоснование модернистских течений буржуазного искусства.

Причем если первая наиболее характерна для ближайших учеников и последователей Фрейда, то вторая — для современных фрейдистов. Рассмотрим эти тенденции.

\* \* \*

Одним из наиболее известных и плодовитых ближайших последователей Фрейда, как уже сказано, был Отто Ранк. Он, как почти все ученики Фрейда, внес и свои коррективы в психоанализ и теорию искусства. Он находил основу бессознательного человека в «травме рождения». По его теории, боль, испытанная человеком при рождении, является источником бессознательного влечения его к до-

\* Психоаналитическому толкованию подверглись «Макбет» Шекспира, «Ромео и Джульетта» Ибсена, «Градива» Мюнстера и др.

болезненному состоянию в лоне материнской утробы. Но так как этого достичь невозможно, то человек, по мнению Ранка, пытается в действительности и в искусстве создать нечто ей подобное, куда можно было бы укрыться от терзающего его страха. Все, что напоминает материнское чрево (а сюда при некотором воображении можно отнести все, что угодно), становится, по утверждению Ранка, целью практической и духовной деятельности человека. Объявив материнскую утробу чуть ли не идеалом прекрасного, Ранк ищет корни искусства в стремлении к ее воспроизведению.

Начало искусства вообще и каждого его вида он выводит из пластического искусства, которое им трактуется как имитация материнской утробы. Первобытный человек якобы именно ее имел в виду, когда, например, создавал сосуды для хранения зерна. Впоследствии изображение ее эволюционировало и привело к созданию скульптуры как отдельного вида искусства, которое Ранком объявляется «высшей идеализацией» материнской утробы, которая в трагедии затем распадается на отдельные элементы.

Искусствоведы давно установили, что греческая трагедия произошла от обрядового шествия, сопровождающегося плясками и песнями. С этим Ранк согласен, но делает это с оговоркой, истолковывающей эту теорию на фрейдовский лад. Тот факт, что участники шествий надевали на себя шкуры животных, свидетельствует, по мнению Ранка, о стремлении их возвратиться в материнское лоно. Ранк не оставил без внимания и мифологию. Несколько переосмысливая фрейдовское толкование мифа об Эдипе, он считает, что в нем изображается преодоление человеком страха в образе Сфинкса на пути к обладанию своей матерью. Разгадав его загадку, Эдип как бы раскрывает тайну этого страха, тяготеющего над каждым человеком. Древнегреческое искусство, особенно эпическая поэзия, по Ранку, является первой попыткой изживания травмы рождения в фантастической форме, путем художественного изображения ситуаций, так или иначе связанных с «первичной формой» материнской утробы. Эпизод с троянским конем в «Илиаде» Гомера якобы подтверждает это<sup>32</sup>.

Таким образом, если у Фрейда художественное творчество вызывается стремлением человека к жизни по «принципу удовольствия», характерного для младенческо-



го периода (в филогенетическом плане — для детства человечества), то Ранк идет несколько дальше и «возвращает» человека в материнскую утробу, в лоно, где «суровая» и «враждебная» человеку действительность еще не коснулась его. Разница, как видно, не очень существенная.

А в своей книге «Мотив инцеста в поэзии и сагах» Ранк на огромном материале литературы, мифов и сказаний «проследил» во всей истории мирового искусства проявление «комплекса Эдипа». И везде, начиная с древней мифологии и кончая произведениями современных авторов, он умудрился отыскать «семейные комплексы» их героев.

Например, трагедии «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Дон Карлос» Шиллера он отнес к типу «инцестдрам» — произведений, основным содержанием которых якобы является тема инцестуозной любви сына к матери. Вслед за Фрейдом Ранк утверждает, что в «Царе Эдипе» осуществление желаний героя изображается еще непосредственно, открыто, а впоследствии — всячески скрывается и маскируется. В «Гамлете» уже не сын убивает отца и занимает его место, а другой. В «Дон Карлосе» убийства отца не происходит, а родная мать заменяется мачехой<sup>33</sup>.

Так, по Ранку, вследствие успехов «вытеснения» влечений «эдипова комплекса» происходит трансформация истинного содержания произведений искусства с целью его маскировки и приспособления к условиям общественной среды.

Ранк, не останавливаясь перед явными натяжками, пытается доказать, что и политическая драма, в которой обычно изображается борьба с королем или царем, есть не что иное, как «поэтическая параллель» все той же ненависти сына к отцу. С этой точки зрения он рассматривает драмы «Юлий Цезарь» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера и др.

Между прочим, в круг «исследования» автора попали и произведения русских писателей — Тургенева («Отцы и дети», «Первая любовь»), Достоевского («Неточка Незванова», «Братья Карамазовы») и др.

Одним из широко известных популяризаторов психоанализа, как уже отмечалось, является Е. Джоунз. Он был в числе первых, кто начал применять психоанализ

к искусству, фольклору, истории, религии, политике и даже журналистике. Наиболее известная его работа, получившая одобрение Фрейда, посвящена исследованию «Гамлета». В ней Джоунз, продолжая фрейдовскую трактовку трагедии Шекспира, буквально каждый шаг героев истолковывает как символическое проявление их агрессивно-сексуальных влечений. Даже факт отравления Клавдием короля путем вливания в его ухо яда во время сна Джоунз пытается представить не только как проявление агрессивных чувств, но одновременно и как выражение его противоестественных влечений<sup>34</sup>.

Джоунз присоединяется к фрейдовскому пониманию характера Гамлета, согласно которому, как мы видели, Гамлет идентифицирует себя с Клавдием и поэтому долго не решается отомстить ему за смерть отца.

Кроме Шекспира объектом психоаналитического рассмотрения весьма нередко является творчество и отдельные произведения Ф. М. Достоевского.

Характерна в этом отношении книга И. Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда». В ней автор всю личную жизнь и все художественное творчество Достоевского объясняет в духе Фрейда воздействием на него «комплекса Эдипа». «Как жизнь, так и творчество Достоевского — загадочны, — писал он. — Загадочные характеры, сбивающиеся с пути извращенцы — таковы герои его романов; они задают вам одну загадку за другой, неразрешимые психологией сознательного. Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки и проливает свет на характер и творчество Достоевского. Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения; это был человек, никогда не преодолевший свой комплекс Эдипа»<sup>35</sup>.

А Пауль Сквайерс, следуя теории О. Ранка, в романе «Идиот» «обнаружил» стремление писателя, спасаясь от жесткого и враждебного ему внешнего мира, вернуться в... утробу своей матери. «Идиот», — утверждает он, — это волшебное произведение, основанное на фантазии о рождении и выражающее регрессивное желание Достоевского, его страстное стремление вернуться в предродовое положение»<sup>36</sup>.

Не избежало фрейдистского толкования и творчество другого великого русского писателя — Льва Толстого.

Например, И. Великовский в статье «Крейцера соната» Толстого и бессознательная гомосексуальность», опираясь на положение Фрейда о «бисексуальной природе» каждого человека — возможном наличии в нем наряду с нормальной еще и гомосексуальной тенденции, рассматривает поступки и характер главного героя повести — Позднышева.

Автор совершенно не касается социальной проблематики этого одного из самых обличительных произведений великого русского писателя — той беспощадной критики дворянского общества, его морали, нравов и быта, которая, собственно, и составляет пафос этой повести.

И. Великовский видит в ней лишь описание интересного случая проявления бессознательной гомосексуальности в главном герое.

Убийство Позднышевым своей жены он пытается объяснить не чем иным, как проявлением в герое садизма. «Позднышев — это садист, — утверждает Великовский. — Он не знает, как не знал и его создатель, что импульсы ненависти в его семейной жизни были обусловлены бессознательным желанием мужчины...»<sup>37</sup>

В брачной жизни, в период многочисленных любовных походов Позднышева этот садизм якобы проявлялся в частой смене им женщин и не носил столь разрушительной силы, какую он обрел, когда брачные узы ограничили его «поиски истинного объекта». Вообще, по мнению автора, образы людей, неумеренно предающихся любовным наслаждениям, особенно образ Дон Жуана, являются всего лишь символами, скрывающими бессознательные гомосексуальные тенденции и их садистские компоненты. Так, при помощи психоанализа и здесь социальное содержание художественных образов и произведений искусства подменяется биологическим и патологическим. Как видно, везде «ключ» «психоанализа» открывает одну и ту же тайну творчества — «эдипов комплекс». Можно сказать, что вывод любого исследования с позиции «психоанализа» проблем искусства фатально предопределен.

С теми или иными дополнениями многочисленные последователи Фрейда широко применяли и применяют в настоящее время этот метод истолкования художествен-

ных произведений. Например, в одном из последних зарубежных изданий, посвященных фрейдистскому искусствоведению, — «Литературное воображение. Психоанализ и гений писателя» авторы входящих в него статей подвергли психоаналитическому испытанию творчество многих классиков литературы. В их числе американский писатель Эдгар По, французские прозаики Эмиль Золя, Оноре де Бальзак и многие другие.

Одним из излюбленных объектов психоаналитической «критики» продолжает оставаться великий английский драматург Уильям Шекспир. Ему посвящено много статей и монографий. Поэтому не удивительно, что уже появляются попытки систематизации психоаналитических толкований различных произведений Шекспира и его героев. Этой теме посвящено солидное исследование американского литературоведа Нормана Холланда «Психоанализ и Шекспир».

Но не только литература и живопись — объекты фрейдистских интерпретаций. Им подвергаются и другие виды искусства, например музыка. Так, в книге французского музыковеда Андре Мишеля «Фрейдовская школа о музыке» «исследованы» композиторы Вагнер, Бетховен, Берлиоз, Шопен, Моцарт и другие. Выводы были предприняты уже самой постановкой проблемы в духе фрейдизма.

Критики, литературоведы и эстетика, стоящие на позициях фрейдизма, ведут широкое наступление на реализм в искусстве, обвиняя его в «прямолинейности», «наивности», неспособности проникнуть в глубины человеческой души. Особенно это характерно для США, где в короткий срок психоанализ приобрел многочисленных сторонников во всех областях культуры и идеологии.

В их многочисленных статьях и книгах проводится общая тенденция рассматривать произведения искусства в отрыве от общественной среды, в которой они появились, а художника — как существо асоциальное, стремящееся в своих созданиях выражать только свои сугубо личные эмоции и желания.

По свидетельству Стенли Хаймена, психоаналитическая критика в Америке зародилась в первой четверти XX в., когда на английский язык были переведены две фрейдовские работы: «Толкование сновидений» и «Очерки по психологии сексуальности».

Эти, по его мнению, «бесценные исследования природы символизма» увлекли многих искусствоведов и литературоведов, не говоря уже о психологах, на путь фрейдистского толкования искусства, отождествления художественных образов с явлениями сновидений и поисков, якобы заложенных в глубине бессознательных желаний их создателей.

Последующее усиление влияния фрейдизма в Америке Хаймен связывает с появлением специальных работ Фрейда по искусству — «Леонардо да Винчи», «Поэт и фантазия», «Достоевский и отцеубийство», «Градива», в которых Фрейд изложил не только свою теорию искусства, но и разработал метод исследования жизни и творчества художников, а также и отдельных произведений искусства<sup>38</sup>.

Другой американский литературовед — Вальтер Сэттон — также утверждает, что до 1920 г. из всех учений, повлиявших на эстетику и критику в Америке, самым главным было влияние фрейдизма. Причиной столь широкой популярности психоанализа в то время он считает не только теоретическую ценность психоанализа для исследования искусства, но и ту важную роль, которую фрейдизм и особенно теория «либидо», по его мнению, сыграли в борьбе прогрессивных сил против викторианских пуританских нравов.

Что касается применения психоанализа к разрешению проблем искусства, то, как свидетельствует Сэттон, психоаналитическое «изучение» искусства разделилось на два метода исследования.

Вначале произведения искусства рассматривались только как «документы творческого процесса» и служили лишь для изучения личности художника, определения его внутренних конфликтов и стимулов к творчеству. Это так называемая и еще поныне не вышедшая из моды «психокритика».

Позднее эстетики обратились и к применению фрейдизма в изучении формальной структуры и художественных особенностей произведений искусства. Особенно «плодотворным», как мы увидим, в этом отношении было обращение к фрейдовской теории сновидений или символов.

Здесь необходимо добавить, что наряду с этими двумя направлениями в психоаналитической эстетике и искусствознании в настоящее время широко популярна так

называемая мифологическая, или архетипическая, критика, опирающаяся на теорию Юнга о «коллективном бессознательном», или «архетипах».

Возникла она в 40-х годах. Особенно много для популяризации юнговского учения сделала Мод Бодкин, выпустившая в 1934 г. в Англии книгу, в которой, опираясь на работу Юнга «Об отношении аналитической психологии к поэтическому искусству», она рассматривает классиков и современных писателей, стараясь найти в их творчестве архетипы или «символы групповых традиций»<sup>39</sup>.

В 1958 г. книга Бодкин была переиздана в Нью-Йорке и обратила на себя большое внимание, что свидетельствует об интересе современных буржуазных теоретиков искусства к юнговской теории художественного творчества.

В этой книге, а еще раньше в своих статьях, посвященных обоснованию правомерности применения психоанализа к исследованию искусства, Бодкин, следуя Юнгу, определяет литературу только как проявление «глубоких уровней» человека, а художника — как медиума, который якобы в процессе творчества упорядочивает и таким образом делает доступным эстетическому восприятию «хаос бессознательного»<sup>40</sup>.

По ее мнению, психоанализ может теоретикам искусства помочь в изучении не только бессознательного художника, но и способов его проявления в социально приемлемых формах<sup>41</sup>.

Теория Юнга в настоящее время усиленно используется и для объяснения значений «беспредметного» искусства. Например, Бен Хеллер в статье «Корни абстрактного экспрессионизма» свидетельствует, что одно время художник-модернист «оказался в плачевном, даже, можно сказать, отчаянном, положении. Однако он нашел оправдание своим идеям... Это оправдание он нашел в древних прообразах Юнга — в образах, живущих в каждом из нас как наследие интуитивно усвоенных форм, имеющих общее значение для всех»<sup>42</sup>.

Но вообще юнговская точка зрения на искусство еще не приобрела такого широкого влияния на буржуазную теорию художественного творчества, как фрейдистская. Это видно хотя бы из состава сборника «Искусство и психоанализ», вышедшего в Нью-Йорке в 1957 г. (пере-

изданного в 1964 г.) и включающего в себя наиболее характерные образцы психоаналитического истолкования искусства.

Из двадцати шести статей только одна статья Лесли Фидлера «Архетип и индивидуальный почерк» посвящена анализу художественного творчества с юнгианских позиций. Об этом свидетельствуют и многие буржуазные искусствоведы. Например, уже упомянутый Сэттон пишет: «Хотя идеи Юнга в 40-х годах получили одобрение многих критиков, работы Фрейда оказывали более широкое влияние в течение многих лет. Воздействию их подверглись и литературная практика и критика... Влияние их было более непосредственно заметно на технике писателей, хотя с таким же успехом толкование психоаналитиками образов сновидений повлияло и на практику критики»<sup>43</sup>.

Более того, автор утверждает, что за последние двадцать лет наблюдается устойчивый прогресс в понимании фрейдовской психологии, растет ее влияние на литературу, а также происходят соответствующие усовершенствования в теории и практике психоаналитической критики.

Впрочем, порой бывает трудно различить, к Фрейду или к Юнгу тяготеет тот или иной эстетик или искусствовед.

«Очень редко бывает, что критик оказывается «чистым» ортодоксом Фрейда или Юнга. Чаще он является эклектиком, заимствуя идеи из разных источников соответственно своим потребностям и интересам», — сообщает Сэттон<sup>44</sup>. (К эклектикам в этом смысле относятся, например, Кеннет Бэрк, Люис Фрайберг, Лесли Фидлер, Герберт Рид и др.)

Обычно к идеям Юнга обращаются «мифологические» критики, склонные к мистике и привнесению религиозных проблем в искусство. А к фрейдизму прибегают те, кто причисляет себя к «научной ориентации» в теории искусства. Но вообще разница между ними так же несущественна, как и несущественно отличие юнговской теории от фрейдовской.

Обратимся теперь к критике другой тенденции психоаналитической интерпретации искусства — стремления оправдать средствами психоанализа кризис и разложение буржуазного искусства.

Современные буржуазные эстетики и искусствоведы затрачивают огромные усилия для оправдания состояния современного упадочного искусства, тем самым усугубляя его разложение и кризис.

Например, они безуспешно пытаются представить сюрреализм, абстракционизм, абстрактный экспрессионизм и ныне модное «популярное искусство» как закономерный итог и вершину развития мирового искусства живописи.

А для обоснования этого апологеты буржуазного искусства ссылаются на новейшие открытия в области естественных наук, особенно физики, и на реакционные течения в психологии, лингвистике, социологии, истории и других общественных науках.

Особенно широкое влияние на современную эстетику оказала фрейдистская теория символов.

Об этом свидетельствуют, например, К. Гильберт и Г. Кун в своей «Истории эстетики». В разделе, озаглавленном «Популярность интерпретации с помощью психоаналитических символов», они, рассматривая аспект «эстетического использования символов, пришли к выводу, что «наиболее популярная форма такого использования предполагает психоаналитический подход...

Теория Фрейда,— заключают они,— стала предметом совместного обсуждения и толкования представителями противоположных течений»<sup>45</sup>.

Что же представляет собой психоаналитическая теория символов и чем она привлекает к себе столь широкий интерес со стороны буржуазных теоретиков искусства?

Как мы убедились, наиболее развернуто теория символов была изложена Фрейдом в его книге «Толкование сновидений», в которой он доказывал, что сущностью сновидений является символическое проявление бессознательного человека.

Психоаналитическая теория символов была далее развита в деталях его ближайшими учениками — О. Ранком и Г. Саксом.

В книге «Значение психоанализа в науках о духе» они, опираясь на фрейдовскую теорию личности, объявили, что «творчество символов подчинено определенным



законам, ведущим к типическому, общечеловеческому, стоящему вне времени и пространства, вне половых и расовых различий», ведущим, иными словами, к неизменным «первичным» влечениям «эдипова комплекса»<sup>46</sup>.

Фрейдисты рассматривают символ как скрытое проявление неприемлемых с точки зрения общественной морали желаний и чувств отдельного человека.

В ряду других явлений образы искусства ими рассматриваются как символическое проявление бессознательного художника. «Символ — это художественный заменитель скрываемого», — утверждает, например, Патрик Муллаги в своей книге «Эдип. Миф и комплекс»<sup>47</sup>.

Теория сновидений или символов Фрейда получила широкое распространение и признание в современной буржуазной эстетике.

По мнению американского философа Абрахама Каплана, важнейшее значение фрейдизма для современной философии и эстетики заключается в его теории символов.

«Современной философии, — пишет он, — Фрейд бросил вызов, чтобы она создала эстетику, которая была бы одинаково справедлива к вдохновению и к мастерству, к внутренней идее и к ее внешнему выражению, к латентному содержанию и ясной форме. И Фрейд также предлагает объединяющую концепцию, которая связывает вместе эти два момента в эстетике, — это символ. Искусство как символ — это характерное достижение современной эстетики от Кроче и далее»<sup>48</sup>.

Актуальность проблемы символизма в современной буржуазной эстетике признает и Герберт Рид: «... символизм, — заявляет он, — стал центральным принципом эстетики»<sup>49</sup>.

Тягу современных буржуазных теоретиков искусства к исследованию роли символов в искусстве Рид также объясняет влиянием психоанализа на современную философию искусства, той помощью, которую он якобы оказал эстетикам в понимании искусства.

В чем Рид видит вклад психоанализа в теорию искусства?

Во-первых, в установлении того факта, что искусство может быть символическим выражением скрываемых темных «глубин» личности.

Во-вторых, психоанализ, по мнению Рида, показал,

что творческий процесс в искусстве является не чем иным, как процессом «символической трансформации» фундаментальных, архаических свойств человека в приемлемые цивилизацией формы, иначе—движением от бессознательного к совести. Все это, как пытается представить Рид, означает, что искусство с момента своего возникновения было символом. В статье «Новая эпоха в искусстве» он объявляет создание символов важнейшей функцией человека, которая начиная с эпохи палеолита якобы привела к зарождению в искусстве противоположных тенденций, достигших в современную эпоху «неразрешимого диалектического противоречия» — сосуществования в искусстве образов и символов. Рид не скрывает, что сам он отдает предпочтение символам.

«Истинное понимание искусства,— пишет он,— зависит от постижения природы и применения символизма»<sup>50</sup>.

Отказ от изображения действительности в современном модернизме Рид пытается объяснить тем, что «модернистское произведение искусства... является символом»<sup>51</sup>.

Стремление к подобному обоснованию состояния современного искусства и апеллирование в связи с этим к теориям «бессознательного» и «первобытного» характерны для многих статей «Журнала по эстетике и критике искусства», издаваемого в Нью-Йорке (Томас Манро).

Например, Маргарет Номберг в статье «Искусство как символический язык» утверждает, что художественное творчество есть не что иное, как проекция вовне «бессознательного» художника; по ее мнению, современные художники-профессионалы научились сознательно использовать «динамизм своего бессознательного» с целью воплощения его содержания в символы<sup>52</sup>.

Пытаясь установить общность между первобытной и современной живописью, Номберг заявляет, что психике и древнего и современного человека свойственны некие «элементы форм», которые в процессе творчества неизменно проецируются на материал искусства. Отсюда вся история искусства представляется движением по замкнутому кругу и сводится к созданию одних и тех же «жизненных символов», среди которых важное место занимают «сексуальные символы»<sup>53</sup>.

А Джилло Дорфлес в статье «Коммуникация и сим-

вол в произведении искусства», возражая против фрейдской «пансексуализации» содержания художественных символов, склоняется к юнговской трактовке проблемы символизма. По его мнению, эстетическая ценность символов заключена в присущих им «праформах» или «архетипах», кочующих в неизменном виде из искусства одной эпохи в другую. И поскольку основу этих «архетипов» якобы составляют «первичные элементы человеческого характера», то среди них большое значение Дорфлес отводит «сексуальным элементам», проявление которых он находит в современных течениях буржуазного искусства.

«Некоторые представители современного искусства,— пишет он,— изображают древние символические образы, происхождение которых безусловно является сексуальным»<sup>54</sup>.

Особенно ясно, по его мнению, это проявилось в творчестве Миро, Генри Мора, Клее, Арпа и особенно в картинах сюрреалистов Дали и Эрнста, интерпретирующих искусство во «фрейдовском ключе».

Посвящена проблеме символизма и статья Петера Фингештена<sup>55</sup>. Отметив, что в настоящее время символизм благодаря работам Кассирера, Фрейда, Юнга и других пользуется всеобщим вниманием, он утверждает, что абстрактное искусство не является в строгом смысле символическим, скорее «метасимволическим», ибо оно отрицает не только внешний мир как объект изображения, но даже и символизацию его.

Художник-абстракционист, по его мнению, выражает новое понимание предмета искусства как абсолюта.

Психоаналитическое учение о символах прочно вошло в «научный аппарат» буржуазной теории искусства и широко используется для отрицания познавательной роли искусства как формы общественного сознания, для проповеди в искусстве субъективизма и мистического биологизма.

Искусство отражает только личность, заявляет, например, американский критик Эдуард Баллард.

И далее, опираясь на фрейдистскую концепцию личности, он утверждает, что современное упадочное искусство является наиболее соответствующей формой для выражения основных элементов глубинной психической жизни человека — Эроса и Танатоса (влечения к смерти).

Отсюда, по его мнению, «странная, курьезная сила современной абстрактной и вообще «беспредметной живописи» может быть объяснена как символизация этого внутреннего мира человека, как метафизическое выражение его примитивных и архаических действий»<sup>56</sup>.

Художественный символ, согласно Балларду, как правило, является выражением Эроса, который преодолел разрушительные импульсы, исходящие от Танатоса. Но иногда в искусстве торжествует Танатос, и тогда оно становится символом разрушения и смерти.

Как видно, фрейдовское положение о сохранении в человеке его первобытной, «архаической» сущности позволяет многим буржуазным теоретикам рассматривать современное искусство как символическое проявление этой сущности.

Так, по мнению американского эстетика Томаса Манро, «современное искусство выражает... новый сорт регрессивного примитивизма посредством символических образов»<sup>57</sup>.

Мотивом этого движения вспять, как правило, вслед за Фрейдом, объявляется стремление хотя бы к иллюзорному удовлетворению осуждаемых современной цивилизацией врожденных импульсов и влечений бессознательного человека.

По мнению того же Манро, одним из каналов для отвода этих влечений и является искусство, в котором якобы осуществляется «символическое замещение подавленных и осуждаемых желаний и таким образом частичное удовлетворение их»<sup>58</sup>.

Теория символов Фрейда получила широкое распространение не только в работах, посвященных общим проблемам теории искусства, но и в конкретных анализах отдельных произведений искусства.

Одним из первых, кто применил ее к объяснению содержания и формы литературных произведений, был американский критик Фредерик Прескотт. Он перевел «Толкование сновидений» Фрейда на английский язык и стал систематически применять теорию сновидений к анализу поэзии.

Его первая статья «Поэзия и сновидения», появившаяся в 1912 г., и выросшая на ее основе книга «Поэтическая мысль», по свидетельству некоторых искусствоведов, сыграли очень большую роль в привлечении мно-

гих профессиональных литераторов на путь фрейдистского анализа искусства.

Вслед за Фрейдом Прескотт считал, что в поэзии, как и в сновидении, выражаются неудовлетворенные, подавленные чувства, проявляются сходные механизмы образования («...творческий процесс в поэзии аналогичен процессу сновидения») <sup>59</sup>.

Эклектически сочетая теорию сновидений Фрейда и учение о «коллективном бессознательном» Юнга, Прескотт пытается доказать, что наряду с явным содержанием в поэтических произведениях имеется и бессознательное или латентное содержание, которое представляет собой универсальные «мысли расы». Это бессознательное якобы является источником вдохновения и проявляется в виде поэтических символов, осуществляя «катарсис» подавленных желаний человека.

«Величайшая поэзия,— утверждает Прескотт,— инспирируется нашими высшими и большей частью универсальными желаниями. В особенности она инспирируется глубинными желаниями, проистекающими от бессознательных мыслей, которые восходят к расе... Обычно великий поэт вдохновляется глубоким, бессознательным желанием, универсальными или расовыми стремлениями...» <sup>60</sup>

На этом основании Прескотт предлагает переосмыслить теорию «катарсиса» Аристотеля и выразить ее в психоаналитических терминах. Тогда, по его мнению, будет более конкретно установлена «социальная» функция поэзии как средства, не только способствующего «отреагированию» подавленных желаний человека, но и служащего для предвидения будущего.

Как ни парадоксально это звучит, но Прескотт «пророческое» в человеке связывал не с сознанием его, а с бессознательным.

«Ординарная мысль заглядывает в будущее недалеко; бессознательная мысль, и поэзия в том числе, может смотреть гораздо дальше»,— утверждал он <sup>61</sup>.

О популярности фрейдовской теории символов свидетельствует и ряд статей юбилейного сборника «Искусство и психоанализ».

Например, в статье «Кафка и сновидение» Сельма Фрейберг стремится навязать читателю образ художника, оторванного от человеческого мира, целиком погру-

женного лишь в свой собственный внутренний мир и упивающегося своими сновидениями, строя по их типу все свои произведения. Автора не смущает, что во многих рассказах Кафки дается довольно явственная критика тех уродливых условий, которые болезненно-обостренному сознанию его героев и часто самому писателю представляются в виде кошмарного сна. И этому находится психоаналитическое объяснение. «Если его произведения достигают сатирического эффекта и широкой социальной карикатуры, то лишь потому, что само сновидение является карикатурой на жизнь», — заявляет она<sup>62</sup>. С. Фрейберг значительно упрощает и легко разделяется с противоречивым, сложным творчеством Кафки, сведя его к реализации «бессознательного» писателя в наиболее удобной для этой цели форме сновидений, позволяющей обойти преграды сознания и языковые барьеры. Образы Кафки — это образы сновидений, прямо заявляет она, отрезая все пути к постижению тех реальных черт и явлений действительности, которые, подчас и в фантастической форме, отразились в произведениях писателя.

А в статье «По и функция литературы» Мария Бонапарт, также опираясь на основные положения психоанализа и особенно на «Толкование сновидений», пытается на фрейдистский лад, т. е. по аналогии со сновидениями, истолковать чуть ли не все рассказы и повести Эдгара По. Спору нет, в произведениях американского писателя наряду с тонкими психологическими наблюдениями и зарисовками немало мистического и сверхъестественного. Но с уверенностью можно сказать, что ничего похожего на то «истинное» содержание, которое открыла в его рассказах М. Бонапарт, в них нет. Психоанализы произведений американского писателя этой одной из самых ортодоксальных сторонниц Фрейда показывают, до какой чудовищной нелепости можно дойти, если применить фрейдовские схемы и положения буквально, а не видоизменяя и поправляя их, как это делают многие фрейдисты.

Установив, вернее, повторив, положение Фрейда о сходстве сновидений и произведений искусства, автор начинает методично применять технику толкования сновидений к рассказам Эдгара По, имея перед собой заранее поставленную цель — найти в каждом из них более или

менее замаскированные комплексы писателя, которые якобы и побудили его к творчеству.

«Глубокий детский источник, от которого берет начало вдохновение По,— заверяет она,— будет показан с самого начала»<sup>62а</sup>. Инцестуозные чувства писателя М. Бонапарт обнаруживает, например, в рассказе «Падение дома Ашера», в котором повествуется об угасании старинного рода Ашеров и таинственном разрушении их дома. Образ умершей Маделины — сестры владельца замка, и сам этот древний замок, утверждает Бонапарт, являются символами Элизабеты Арнольд — рано умершей матери Эдгара По, выражением его любовной тоски по ней. Образ матери писателя мерещится автору не только в женских образах — Морелле, Лигейе, Элеоноре в одноименных рассказах, но и в символических формах — лошади («Метценгерштейн»), винном погребке («Бочка Амонтильядо»), водовороте («Низвержение в Мальстрем») и т. д.

Агрессивный состав комплексов, направленный на отца Э. По, Бонапарт находит в образах старика, которого убивает герой («Сердце-обличитель»), короля, которому мстит его шут («Прыг-Скок»), привидения, на которое покушается принц Просперо («Маска Красной смерти»).

В другой статье сборника — «Генрих Клейст. Прусский юнкер и творческий гений» Фриц Виттельс пытается доказать, что творчество Клейста является спасением, бегством от «гомосексуальной паники», якобы периодически преследующей поэта. Пользуясь фрейдистской методологией исследования, автор устанавливает, что в своих произведениях прусский поэт выражает исключительно лишь свои извращенные желания, страсти и жестокости. Так, по его мнению, в пьесе «Пентесилея», повествующей о том, как предводительница амазонок полюбила Ахилла и затем предала его смерти — этого требовал их закон,— Клейст изобразил «свой женский инстинкт» в стремлении к гомосексуальности и мужской протест против этого.

Таким образом, многие современные искусствоведы, стоящие на позиции фрейдизма или в той или иной степени примыкающие к нему, с одной стороны, пересматривают историю искусства, ее классиков прошлого, стараясь найти в их произведениях симптомы, предвещаю-

щие последующую деградацию буржуазного искусства, а с другой — прилагают все усилия, чтобы оправдать современное состояние упадочного искусства в его самых реакционных формах, таких, как сюрреализм, абстракционизм, абстрактный экспрессионизм и т. д. Опять-таки в этом смысле весьма типичны статьи из того же сборника «Искусство и психоанализ».

Например, в статье «Взгляд психоаналитика на современное искусство» Франц Александер в понятие «современное искусство» включает только различные течения модернизма в искусстве, объявляя высшей формой художественного развития абстрактную живопись; фальсифицируя историю живописи от эпохи Возрождения до наших дней, он пытается представить ее как постепенный переход от изображения человека и предметов реального мира к символическому выражению внутреннего мира художника. Причем под внутренним миром им понимается фрейдовское «бессознательное». Современное искусство, по его мнению, характеризуется «восстанием против разума» и «прямым изображением «бессознательного».

Особенно ясно бессознательное якобы изображается в символизме и в призрачных продуктах сюрреалистической живописи, которые появились вследствие прорыва бессознательного в искусство.

«Сюрреалистическая живопись более всего соответствует изображению духовной активности бессознательного», — утверждает Александер<sup>63</sup>.

И, по мнению Бена Хеллера, уже на заре эпохи Возрождения в живописи возникла традиция самовыражения художника, которая в абстрактном экспрессионизме, представленном «творчеством» Ротко, Д. Поллоком, У. Базиотсом, Стилом и другими, достигла наивысшей точки.

«Абстрактный экспрессионизм — прямое продолжение развития западной живописи», — заявляет он<sup>64</sup>.

Таким образом, стремясь представить состояние современного упадочного искусства как высшую ступень развития мирового искусства, многие эстетики и искусствоведы готовы прибегнуть к любым аргументам, сослаться на любое подходящее для этой цели учение.

И, в частности, фрейдизм дает им возможность объяснить этот упадок искусства якобы более глубоким и



динамичным проявлением в нем внутреннего мира художника, его бессознательных эмоций и желаний, скрытых символами искусства.

При этом проблема изображения социальной действительности в искусстве или отодвигается на задний план, или же снимается совсем, как устаревшая.

Например, американский искусствовед Арнольд Виттик в своей книге «Символы, знаки и их значение» в главе «Инстинктивный и бессознательный символизм» при рассмотрении проблемы символов в искусстве полностью разделяет психоаналитическое толкование символов как «средства проникновения в глубины человеческого духа».

Применяя фрейдовскую теорию символов к рассмотрению истории живописи и ее современных течений, автор пытается установить общность между прошлым и современным искусством.

Он различает два вида символов: сознательные и бессознательные.

Первые преимущественно использовались в живописи прошлого и служили для выражения религиозного и морального содержания, например: образы мадонн, ангелов, различных «священных» животных.

Вторые применяются в современной живописи для выражения бессознательного художника. Это характерно для абстракционизма, экспрессионизма и особенно сюрреализма, базирующегося на психоанализе Фрейда.

«Символизм,— утверждает автор,— это главная тема сюрреалистического искусства... Странное собрание объектов во многих картинах Макса Эрнста, Джоржо де Кирико, Пикассо, Пауля Нэша и Сальвадора Дали является коллекцией символов, выражающих глубокие реальности, которые могут быть полностью или частично прочитаны психологами. Они, таким образом, служат психоаналитическими документами»<sup>65</sup>.

Подобное разделение символов на общие, или сознательные, и бессознательные весьма характерно.

Например, Э. Джоунз различает символы, выражающие идею на уровне сознания, и символы, заключающие в себе содержание «бессознательного» человека.

Эти последние, по его мнению, являются «выражением идей собственной личности и ближайших родствен-

ных связей или явлений рождения, любви и смерти. Другими словами, они изображают самые первобытные представления и интересы...»<sup>66</sup>.

Сходным образом толкует символизм и Вальтер Винклер в книге «Современное искусство». Наряду с известным использованием символов в истории искусства для выражения переносного значения он выделяет «специальное значение символов», которые скрывают смысл изображаемого и понятны только после психоаналитического толкования.

Винклер склоняется к юнговскому толкованию символов, согласно которому в них проявляется древнее «коллективное бессознательное», или «архетипы».

Применяя психоаналитическую теорию символов к современному буржуазному изобразительному искусству, он пишет: «Магический мир Пауля Клее... картины Альфреда Кьюби и сюрреалистов содержат много символов и сновидений такого рода, как они впервые были систематически выработаны психоаналитической школой»<sup>67</sup>.

Психоаналитическая теория символов и сновидений широко используется в настоящее время в буржуазной эстетике и для конкретного анализа художественных произведений. Сам Фрейд в работе «Бред и сны в «Градиве» дал образец такого толкования произведений искусства с использованием «техники» сновидений для раскрытия значения художественных образов, ситуаций и сновидений, описанных в художественных произведениях. К чему может привести применение фрейдовской теории символов при анализе творчества художников и отдельных произведений искусства, показывает, например, статья Жака Шнира «Сверкающее солнце», посвященная творчеству Ван Гога.

Автора заинтересовала необычайная плодовитость Ван Гога, создавшего в неимоверно короткий срок (с 1886 по 1890 г.) более 600 картин. В чем же секрет подобной интенсивности творчества? Шнир, с самого начала следуя психоаналитическому методу исследования искусства, сосредоточивается на выявлении «эдипова комплекса» художника.

Не останавливаясь перед извращением подлинных мотивов многих поступков Ван Гога и его самоубийства, Шнир старается во всем этом найти сексуальную и агрес-

сивную подоплеку. Даже отношение к брату Тео, который всю жизнь самоотверженно помогал Ван Гог, истолковано во фрейдовском духе — как проявление противоестественных чувств.

Рассматривая картины художника лишь как вспомогательное средство изучения его эмоциональной жизни, автор пишет: «В картинах Ван Гога зоркий глаз может найти много примеров сильных инстинктивных влечений, выраженных символически»<sup>68</sup>. И он «находит» их в картинах «Сеятель», «Жнец» и др.

В «Сеятеле» и «Жнеце», заключает свое исследование Шнир, Ван Гог проявил свое мужское начало и в то же время сильное чувство вины за это. В этом якобы и заключается секрет его необычайной творческой продуктивности.

Подобному же анализу творчество Ван Гога подвергается и в недавно вышедшей в Нью-Йорке книге Грэтца «Символический язык Ван Гога».

Автор в каждой картине и эскизе художника непременно стремится найти скрытый смысл. Например, картина «Два башмака», по его мнению, означает дружеское чувство художника к своему брату, является символическим выражением двух братьев. А картина «Два подсолнуха», написанная в период пребывания Ван Гога у брата в Париже, — символизирует отрицательное отношение к нему. Это якобы следует из того, что один подсолнух выглядит свежим, только что срезанным, а другой — увядшим; один лежит семенами вверх, другой — вниз.

Не ограничиваясь этим, Грэгг, далее следуя психоаналитическому методу проникновения в содержание произведений искусства, отыскивает в творчестве Ван Гога и сексуальную символику<sup>69</sup>.

Мания психоаналитиков во всех продуктах творчества художников находить якобы им присущий тайный, зашифрованный сексуальный смысл порой доходит до чудовищной нелепости.

Нужно ли доказывать, что такое психоаналитическое толкование символов ничего общего не имеет с действительным значением их в искусстве прошлого и настоящего.

Подобные перлы «аналитической мысли» вызывают протест даже среди издававших виды буржуазных эсте-

тиков, как правило, весьма терпимых ко всякого рода фантастическим измышлениям и отступлениям от научной строгости исследования.

Так, например, американский эстетик Арнольд Хаузер основной бедой психоанализа считает его стремление все искусство сводить к символам, а все символы трактовать исключительно как сексуальные.

Да и сам Томас Манро вынужден признать, что психоаналитическое толкование живописи, как и музыки, часто весьма сомнительно и «разочаровывающе неестественно». Поиски «эдипова комплекса» и эротического символизма, по его мнению, дают более плодотворные результаты в исследовании литературы, поэзии и при анализе мотивации поступков героев повестей и романов.

И в самом деле, литература, посвященная психоаналитическому «проникновению» в содержание и смысл поэзии и художественной прозы, в настоящее время в буржуазной науке огромна.

Применение символов в искусстве древности и в новое время требует специального рассмотрения. Но совершенно очевидно, что проблема символов как в древнем, так и в современном реалистическом искусстве тесно связана с проблемами образного отражения действительности, выражения исторически обусловленных представителей и идей о тех или иных явлениях природы и общества, а вовсе не сводится лишь к выражению личных сексуальных влечений художника. Даже в первобытном искусстве изображение детородных членов символизировало идею плодородия и жизнеспособности природы.

Господство религиозного и идеалистического мировоззрения в прошлом часто приводило к преобладанию «божественной» тематики в искусстве, образы которой должны были выражать силу, могущество богов и изображать их деяния.

Но поскольку религия является не чем иным, как отчуждением и идеализацией человеческой сущности, то боги в искусстве, как правило, принимали облик и характер человека.

Например, в античной мифологии Зевс, Аполлон, Афина, Афродита — это образы, символизирующие силу, могущество, мудрость и красоту человека.

В эпоху Возрождения религиозные сюжеты и символы в творчестве Джотто, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело и др. предельно насыщаются человеческим содержанием, а затем постепенно вытесняются из сферы искусства.

В реалистической живописи, как и в литературе, символами становятся художественные образы широкого, обобщающего значения. До символов здесь поднимаются исключительно емкие образы — типы, отражающие наиболее характерные черты людей данной эпохи.

С этим ничего общего не имеет психоаналитическая теория символов, которая пытается представить символы в искусстве как маскировку бессознательных инстинктивных влечений художника, содержание которых строго осуждается обществом и поэтому не может быть выражено открыто. Популярность ее объясняется тем, что она является удобным средством для «объяснения» практики современного модернистского искусства.

И многие буржуазные эстетики и искусствоведы, как мы видели, прибегают к фрейдистскому толкованию символов, чтобы оправдать кризисное состояние современного буржуазного искусства: отказ от изображения реального мира, подмену образного отражения его — абстракцией или элементами «сюрреальности».

Таким образом, методология фрейдистского «анализа» произведений искусства, судя по результатам ее применения, неспособна добыть ничего, кроме однообразных, монотонных перечислений некоторого числа комбинаций и вариантов чувств «эдипова комплекса» или бессознательных инстинктивных стремлений художника.

Вся ее исследовательская сторона по сути дела сводится к подтверждению заранее данной общей фрейдовской концепции человека как существа, полностью асоциального, по природе своей извращенного и гонимого своими бессознательными влечениями. Накопления знания в результате — никакого, так как вся проблема обычно сводится к изучению превратно понятых семейных отношений художника и к поискам их воплощения в его произведениях. Вопрос об отражении художником общественной жизни в искусстве при этом, как правило, просто игнорируется.

Из всего следует, что основная цель фрейдистских критиков и искусствоведов — представить искусство исключительно как явление чисто личное, интимное, лишенное широкого гражданского значения и пафоса.

Буржуазное искусствознание — и на примере его «фрейдистской ветви» это особенно наглядно — безуспешно пытается оправдать современный модернизм в искусстве и представить его как вершину развития мировой культуры.

## Фрейдизм и буржуазное искусство

По мнению прогрессивного английского писателя Джеймса Олдриджа, «проследить влияние фрейдизма на современное западное искусство, проиллюстрировав его примерами из различных произведений,— задача не из легких. И не потому, что эти примеры трудно подобрать, ведь большая часть создаваемых ныне произведений литературы и искусства на Западе является полностью или частично фрейдистской.

Дело в том, что влияние Фрейда на Западе не ограничено какими-то рамками. Фрейдизм, по сути, стал целой этической концепцией, а не простым механическим приложением к искусству, которое можно легко распознать и отличить от традиционных творческих методов»<sup>1</sup>.

В чем же причины фрейдовской эпидемии, охватившей буржуазное искусство последних десятилетий? Почему именно Фрейд стал символом многих важнейших особенностей буржуазной культуры XX в., а его учение воспринималось как «климат общественного мнения»?

«В наши дни фрейдовские мысли... свободно обращаются в крови эпохи и языка; требуется, собственно говоря, большее напряжение для того, чтобы мыслить вне их, чем для того, чтобы мыслить ими»,— свидетельствовал еще Стефан Цвейг<sup>2</sup>.

Влияние фрейдизма на буржуазное искусство обусловлено многими факторами. Не главным, но тем не менее существенным, является литературный талант Фрейда. Стилистически его работы стоят довольно высоко, а обширная эрудиция в области гуманитарных наук и искусства, позволявшая ему свободно привлекать факты для подтверждения своих положений, способна вызвать и вызывала широкий интерес к его многочисленным и разнообразным трудам, посвященным

не только психо-социологии личности, но и истории и культуре общества, происхождению религии, анализу жизни и творчества художников древности и современности.

Но основной причиной распространения фрейдизма, как уже отмечалось, является психоаналитическая концепция человека, которая в буржуазном мире была воспринята как своеобразная модель структуры человека. При этом некоторая двусмысленность ее позволяла трактовать характер фрейдовской концепции человека и как разоблачение современного общества, и как оправдание его кризисного состояния ссылками на извечную порочность человека.

И если первое понимание было характерно для прогрессивно настроенной интеллигенции, особенно художников и писателей, то второе было присуще реакционным апологетам капиталистического миропорядка.

Многими писателями и художниками! открытия Фрейда были восприняты как смелое разоблачение лицемерной буржуазно-христианской морали и особенно ее ханжеского замалчивания проблемы пола. Во фрейдизме они усматривали теорию, раскрывшую противоречие между официальной моралью и ее идеализацией состояния человека в мире частной собственности и реальным положением, вернее разложением, буржуазной семьи, приведшим к росту нарушений супружеской верности и проституции. Например, Стефаном Цвейгом основатель психоанализа был воспринят как «великий разрушитель древних скрижалей, антииллюзионист, человек, который своим беспощадным рентгеновским взором проникает сквозь все прикрития»<sup>3</sup> и предрассудки.

В настоящее время за рубежом, особенно в США, фрейдизм нередко рассматривается как катализатор современного искусства, научно обосновавший новое, более глубокое представление о природе человека и тем самым оказавший огромное влияние на содержание, форму и творческий метод модернизма во всех видах искусства.

Влияние фрейдизма на искусство Альфред Кейзин объясняет тем, что работы Фрейда способствовали повышению внимания к индивидуальному миру человека. Но ведь этому посвящено и современное искусство. Во



многих отношениях, по мнению Кейзина, Фрейд привнес авторитет науки в исследование побудительных стимулов и коренных целей человеческой деятельности, убедительно и систематически описав то, что интуитивно изображали художники. Именно благодаря психоанализу стала широко распространенной та точка зрения, что человеческие влечения и страсть — это гораздо бо́льшая сила в жизни людей, чем социально обусловленная мораль. А это якобы приводит к тому, что в своей общей эволюции искусство все больше отказывается от изображения социальной действительности и постепенно углубляется в исследование внутренней реальности, проявляющейся, согласно психоанализу, в мифах, символах и сновидениях<sup>4</sup>.

Другой сторонник фрейдизма, американский литературовед Стенли Хьюман, в статье «Психоанализ и климат трагедии», помещенной в сборнике «Психоанализ и искусство», утверждает, что Фрейд, подобно великим писателям трагического плана, «только поднес зеркало к нашим лицам, говоря то, что обычно говорили великие философы и великие трагические писатели»<sup>5</sup>. Этому же мнению придерживаются Л. Триллинг, В. Сеттон и многие другие исследователи воздействия психоанализа на буржуазное искусство. Сходство между декадентской литературой и фрейдизмом стало общепринятым мнением и разделяется не только апологетами буржуазного строя, но и прогрессивной интеллигенцией. И для этого имеются вполне реальные основания. В условиях существующей в капиталистических странах тенденции к отчуждению человека от созданных им общественных богатств его интересы неизбежно замыкаются сферой личных потребностей и целей — сферой, где еще сохранилась относительная свобода проявления его как индивидуальности. Но основной формой проявления личности, отчужденной от всего подлинно человеческого, неизбежно становятся любовные похождения и насилие. Об этом прекрасно сказано у Джеймса Олдриджа.

«Общие знаменатели заменяются частными, и это объясняет, почему секс стал играть столь важную роль в литературе, искусстве, развлечении,— пишет он.— Ничего особенно нового в сексе — идет ли речь об искусстве или о жизни — не появилось... но удельный вес

его в современной жизни явно чрезмерен. Почему? Потому что сведение связей и чувств к самым интимным и тайным источникам наших эмоций является в своем роде квинтэссенцией нашей изоляции. Секс — самая интимная, частная сторона личности, и именно эту сторону мы всегда ищем в другом, находясь во всеобщей изоляции, как будто чем индивидуальней переживание, тем устойчивее связь... Фрейд — философ нашей эмоциональной кастрации, и по мере того как угасает любовь и начинает преобладать секс, фрейдистское учение становится выразителем всех наших эмоциональных драм. Его теория становится тогда в равной степени кодом как общественного поведения, так и частного.

Спутник секса без любви — насилие. Насилие — конечная форма самовыражения личности, которая борется в одиночку против всех видов и форм жизни, кроме своей собственной»<sup>6</sup>.

Поэтому когда современные буржуазные теоретики утверждают, что в искусстве фрейдизм находит свое «образное» воплощение, то они правы в том отношении, что современное буржуазное искусство, склонное к изображению последствий отчуждения и изоляции человека — патологических аномалий, сексуальных извращений, случаев помешательств и убийств, не противоречит выводам психоанализа.

Общность психоанализа и буржуазного упадочного искусства проявляется в том, что оба они стремятся объяснить все противоречия современного буржуазного общества извечно извращенной природой человека.

Отсюда влияние фрейдизма на искусство не следует понимать только как односторонний процесс воздействия фрейдовских идей на художников. Справедливее говорить о взаимовлиянии.

Сам Фрейд признавал, что для него «поэты — драгоценные союзники, и к голосу их следует прислушаться, ибо ведомо им многое между небом и землей такого, чего не снится нашим школьным мудрецам. В знании психологии поэты оставили далеко позади нас, людей прозы, потому что, творя, они черпают из таких источников, каких мы еще не открыли для науки»<sup>7</sup>. Более того, Фрейд даже отказывался от приоритета открытия самого главного в психоанализе — бессознательного. «Поэты и философы, — заявлял он, — открыли бессозна-

тельное раньше меня... То, что я открыл, это лишь научный метод изучения бессознательного»<sup>8</sup>.

Эти слова Фрейда отчасти справедливы, ибо он в своей теории, возникшей на основе анализа психологии пациентов, отразил в основном те же умонастроения некоторой части буржуазии, в том числе и интеллигенции, что и многие писатели его времени. И художественная литература во многом помогала ему понимать эти настроения и их основную психологическую доминанту — неудовлетворенность, гнет неосуществившихся желаний, а отсюда — бегство от реальной жизни в мечту, в болезнь, сексуальную патологию и т. д.

Зачастую не только в содержании, но и в средствах выражения психоанализа и буржуазного искусства есть также нечто сходное, как бы стремящееся к сближению. Буржуазное искусство в целом, и в частности литература, все больше и больше отказывается от важнейшей своей стороны — типизации — и в ряде своих направлений становится субъективистски ограниченным и натуралистичным, сводится к описанию смутных бессознательных стимулов и влечений человека, представляемых как основное в его внутреннем мире. А работы психоаналитиков начиная с Фрейда часто более похожи на бытовые новеллы, описывающие отдельные случаи из жизни их пациентов, чем на медицинские истории болезни. Например, «Толкование сновидений» Фрейда дает такое количество разнообразных случаев из жизни его современников, что поистине эта книга — «тысяча и одна ночь» буржуазной эпохи. Это характерно и для других его работ — «Психологии обыденной жизни», «Остроумия и его отношения к бессознательному».

С другой стороны, Фрейд говорил о Шнитцлере — современном ему весьма популярном в свое время австрийском писателе-драматурге, — что тот параллельно и независимо от него открыл многие близкие психоанализу положения и в поэтической форме выразил то, что позднее было сформулировано им в теории\*.

---

\*Наиболее характерно в этом отношении «Покрывало Беатриче» А. Шнитцлера. Например, один из героев драмы «Покрывало Беатриче» — Филиппо Ласки — почти по Фрейду характеризует сущность сновидений.

Интерес Фрейда к искусству не оставлял его на протяжении всей жизни. Он был лично знаком и состоял в дружеской переписке с Арнольдом и Стефаном Цвейгом, Томасом Манном, Роменом Ролланом и другими писателями, за чьим творчеством он постоянно следил.

Влияние фрейдизма на писателей, художников, драматургов и режиссеров не следует представлять исключительно как стремление воплотить в своем творчестве непосредственно те комплексы, которые «открыл» в человеке Фрейд, хотя можно найти и такие примеры. Влияние фрейдизма проявляется более широко — в общей тенденции буржуазного искусства изображать человека как существо асоциальное и в своих поступках в основном руководствующееся биологическими, главным образом сексуальными, потребностями и эгоистическими интересами.

При рассмотрении влияния фрейдизма на искусство необходимо также учитывать, что оно осуществлялось и без специального изучения трудов Фрейда и его последователей, ибо, как отмечал Томас Манн, «долгое время воздух был наполнен мыслями и результатами психоаналитической школы».

\* \* \*

Влияние фрейдизма на различные течения буржуазного искусства проявилось неодинаково.

Наиболее характерное влияние психоанализ оказал на дадаизм и сюрреализм. По свидетельству исландского писателя Халдора Лакснесса, «психоанализ был одним из краеугольных камней, на которые опирался сюрреализм в период своего возникновения, в начале 20-х годов, в Париже и Брюсселе»<sup>9-10</sup>.

Многие теоретики и исследователи дадаизма за рубежом единодушны в том, что это направление было бы немыслимо без психоаналитического метода исследования человеческой психики. Например, редактор капитального труда, посвященного теоретическому обоснованию дадаизма, «Дада. Монография движения»<sup>11</sup> — Вилли Веркауф во вступительной статье утверждает, что представители дада с самого начала опирались на фрейдизм и особенно на его положение о бессознательном

автоматизме, впоследствии заимствованное у них сюрреалистами. А один из авторов этого труда — Ганс Крейтлер, в статье «Психология дадаизма» развивает теорию, согласно которой возникновение дадаизма связывает с проявлением протеста против буржуазной действительности посредством регрессии человека к примитивным состояниям наслаждения вопреки его разуму и сознанию.

Фрейдовская теория, согласно которой искусство приравнивается к сновидению и служит бегством от реальной действительности в иллюзорный, фантастический мир свободного проявления бессознательных импульсов и влечений, как бы находит в сюрреализме свое «образное воплощение. Один из основоположников и вдохновителей этого направления в искусстве — поэт Андре Бретон при обосновании своих положений все время ссылается на работы Фрейда и особенно на тот «фундаментальный» факт, что главное в человеке составляет не его сознательная деятельность, а бессознательное.

В первом «Манифесте сюрреализма» провозглашалось, что основной задачей нового направления в искусстве является выявление этого бессознательного человека или истинной сюрреальности, которое возможно лишь при помощи чистого психического автоматизма без какого-либо контроля со стороны разума.

Проникновение в сюрреальность достигалось в практике искусства различными средствами. Например, при помощи сюрреалистического или «черного» юмора, который должен разрушить представление об обычном «механическом детерминизме» реальности и, смутив и шокировав дух, подготовить его к чудесному или фантастическому миру. Отвращение от внешней реальности и проникновение в сюрреальность возможно также и в сновидении или же в состоянии симулируемого безумия<sup>12</sup>.

Сюрреалисты вначале мотивировали отказ от изображения реального мира политическими мотивами — неприятием ненавистной им буржуазной действительности. Но вместо того чтобы бороться с ней хотя бы средствами искусства, они пытались создать свой особый, непохожий ни на что, сюрреалистический мир, который мог бы отвлечь людей от окружающей их пошлой дей-

ствительности. Но этот «протест» привел к тому, что сюрреалисты вскоре оторвались от актуальных проблем современности. Поэтому, несмотря на субъективную честность некоторых своих представителей, сюрреализм в целом объективно помогал отвлекать массы от социальных проблем общественной жизни. И именно это явилось причиной разрыва с сюрреализмом ряда французских поэтов, осознавших всю бесплодность «сюрреалистической революции». «В ожесточенной войне эксплуататоры ловко удар нанесли, убедив эксплуатируемых, что существует один только выход — бегство в мечту...» — написал впоследствии в одном из своих стихотворений Робер Деснос<sup>13</sup>.

Наиболее «наглядно» характерные особенности сюрреализма проявились в живописи. В картинах одного из самых известных представителей этого течения — Сальвадора Дали мир представлен в виде фантастических и мистических существ. Это подчеркивается и названиями его полотен — «Атмосфероголовый бюрократ за доеннем черепной арфы» или «Вечерний паук приносит надежду» и т. д. В его произведениях можно встретить свисающие с дерева мягкие часы, горящих жирафов, слонов с крыльями и тонкими, словно соломинки, ножками человека, в остервенении разрывающего себя на части. Воинствующая мистика подобных картин призвана запугать человека, заставить его задуматься над иррациональностью непознаваемого мира.

По мнению многих буржуазных исследователей сюрреализма, многие представители его пошли дальше Фрейда в обнажении и выпячивании «бессознательного» человека. Психоанализ многими его сторонниками воспринимается как попытка познать и обуздать слепую силу бессознательных импульсов и влечений человека. И действительно, в намерения основателя психоанализа и его ортодоксальных последователей входило переключение влечения бессознательного, особенно его разрушительных, агрессивных компонентов, в культурные формы деятельности. А сюрреалисты усиленно демонстрировали именно разгул бессознательного, освобожденного от цензуры сознания. Поэтому не случайно Фрейд, по воспоминанию С. Дали, упрекнул его за это сознательное стремление изображать мистику в своих полотнах<sup>14</sup>. В письме к Стефану Цвейгу, делясь своими

впечатлениями о встрече с Дали, Фрейд выразил сомнение в том, что творения, подобные продемонстрированным ему художником, могут называться искусством<sup>15</sup>.

Но хотя Фрейд отказался в ответ на предложение А. Бретона дать свое имя сюрреализму, объективно его теория способствовала возникновению этого и некоторых других течений в буржуазном искусстве. Например, многие представители абстракционизма также ссылались на фрейдизм для объяснения метода «изображения» действительности.

Огромное воздействие оказал фрейдизм и на художественную литературу. Фрейдовская теория о человеке как существе, раздираемом противоречиями между «сознанием» и «бессознательным», руководящемся в конечном счете бессознательными и в основном сексуальными влечениями, была некоторыми англо-американскими писателями воспринята как последнее достижение науки о человеке.

Например, в творчестве английского романиста Д. Г. Лоуренса судьба героев его произведений в большой степени определяется не условиями общественной жизни, а их врожденными, главным образом половыми, инстинктами. В романе «Сыновья и любовники», особенно во второй его части, Лоуренс под влиянием теории Фрейда в мотивы поступков и переживаний героев вносит психоаналитические моменты. Отношения между главным героем Полем Морелом и его матерью Гертрудой, противящейся из ревности и престижа любви сына к другим женщинам, многими исследователями творчества английского романиста не без основания были истолкованы как результат проявления «эдипова комплекса». Впрочем, это признавал и сам автор.

И в другом своем романе — «Радуга», посвященном изображению фермерской семьи Бренгуинов, центром художественного изображения Лоуренс делает плотскую любовь своих героев, их бессознательные импульсы и стремления. Он как бы стремится противопоставить естественную природу челсека, проявляющуюся, по его мнению, ярче всего в любви, буржуазной цивилизации, уродующей эту природу человека. Ненавидя современное ему буржуазное общество, Лоуренс в своем протесте

сте против него не смог пойти дальше прославления культа биологического и особенно сексуального начала в человеке.

Эта тенденция художественного творчества писателя получила наибольшее воплощение в одном из его последних романов — «Любовник леди Чаттерлей», который по цензурным соображениям мог появиться только в 1960 г., уже после смерти автора. Эротический момент в этом произведении доминировал настолько неприкрыто, что даже весьма терпимая ко всякого рода подобным вольностям буржуазная цензура вынуждена была возбудить против выпустившего роман издательства судебное дело. Творчество талантливого по своим задаткам писателя — наглядный пример воздействия мистико-эротической теории Фрейда на искусство.

В отрыве от общественной среды пытались изображать психическую жизнь человека и другие писатели Англии, в частности представители так называемой психологической школы. Наиболее активная из них — Вирджиния Вульф в своих критических статьях выступала против реализма в литературе и призывала в изображении внутреннего мира человека следовать Прусту и Фрейду. В ее собственных произведениях влияние фрейдизма проявилось в первую очередь в том, что она в своих романах пыталась на практике воплотить метод «потока сознания» при изображении внутреннего мира человека и его поступков. Стремление освободить искусство от социально-эстетического осмысления жизни, от типизации привело к значительному обеднению творчества писательницы.

Все эти характерные для воздействия фрейдизма на искусство тенденции достигли своего апогея в творчестве ирландца Джеймса Джойса. Начав свой творческий путь в реалистическом плане, Джойс под влиянием модных буржуазных теорий, в том числе и фрейдизма, переходит на позиции модернизма. В период обдумывания и написания своего основного произведения — «Улисс» — он знакомится с теорией психоанализа и использует некоторые ее положения при создании образов романа, а также в самом способе его написания. В «Улиссе», можно сказать, демонстрируются многие стороны использования фрейдизма в произведении художественной литературы. Главные герои романа — Блум и Стивен Дедалус пред-



стают перед читателями как психически не совсем полноценные люди, страдающие от сексуально-патологических комплексов. В одном из эпизодов романа, «Цирцее», изображается чудовищная оргия, открытый разгул звериных инстинктов. Вообще, в «Улиссе» немало сцен гротескового изображения отвратительных нравов буржуазного общества. Но показанные через изменную и нечистоплотную натуру Блума, они теряют свою разоблачительную силу и символически обобщаются как вечные свойства всякого общества — от античности и до наших дней. Выражая основную тему «Улисса», Блум изрекает: «В мире правит инстинкт. В жизни. В смерти»<sup>16</sup>.

Влияние психоанализа проявилось и в методе написания романа. На форму и стиль его повлияла фрейдовская теория «свободных ассоциаций», согласно которой истинные стремления людей, их бессознательные влечения проявляются в сочетании различных, совсем безобидных на первый взгляд, но имеющих символическое значение, представлений. Во внутренних монологах героев романа свободно переплетаются и беспорядочно смешиваются восприятие действительности и воспоминания о прошлом, неожиданно осуществляется переход из настоящего в прошлое и обратно. Заключительный монолог жены Блума, Марион, является своеобразным гимном сексуальному началу в человеке и написан как единый поток сознания.

В последнем романе Джойса «Поминки по Финегану» стремление писателя к изображению «темной» стороны человеческой жизни, «глубин бессознательного» еще более усугубилось. Это произведение, кроме того, характерно и языковым экспериментаторством на основе фрейдовской теории «сгущений» — образований сложных словесных соединений, в которых под невинным значением скрывается энергия «бессознательного».

Фрейдизм оказал свое влияние на американскую литературу еще больше, чем на английскую. В Америке вначале фрейдизм был воспринят сквозь призму актуальных проблем 20-х годов. Особенно интенсивно он использовался для борьбы с пуританским аскетизмом в любви. Кроме того, своеобразие влияний теорий Фрейда на американское искусство сказалось в том, что они послужили многим писателям санкцией на изображение многих уродств буржуазного мира, правда зачастую не столько

в социальном плане, сколько в их крайне патологическом выражении. Ставшие обыденными преступления, психические расстройства изображались в некоторых произведениях как спонтанное проявление неких неизменных сторон человека.

Одним из первых писателей, которого критика отметила в качестве американского фрейдиста, был Шервуд Андерсон. В романах и новеллах писателя часто изображались такие явления человеческой жизни, которые, как отмечала критика, могли бы заинтересовать психоаналитиков ярким выражением психических расстройств, протекающих от «подавления» героями своих неудовлетворенных эмоций и стремлений. Многие из них страдают от одиночества и разобщенности, а главное от отсутствия полнокровной жизни и неудовлетворенной жажды любви. А это приводит к нарушению их душевного равновесия, к попыткам безрезультатного бегства от этой жизни, а зачастую — к патологическим осложнениям и поступкам. Например, в новелле «Приключение» измученная постоянными бесплодными мечтами о любви Алиса Хайндмен в отчаянии однажды ночью обнаженная выбегает во двор и окликает проходящего по улице мужчину.

Но это не значит, что Андерсон описывал жизнь, руководствуясь фрейдистскими схемами. Здесь, скорее всего, тот случай, когда художник обращает внимание и делает объектом своего изображения те же примерно факты и явления, какие являлись основным объектом изучения психоаналитиков. Знакомство с фрейдизмом как бы еще больше стимулировало писателя на изображение аномалий в жизни людей. Андерсон показал, как застойная и лишенная духовных интересов и высоких стремлений жизнь фермеров и жителей маленьких провинциальных городов калечит их и приводит в тупик, к моральному оскудению и отчаянию, а подчас и к странным поступкам.

В своих лучших романах и новеллах Андерсон в отличие от фрейдистов и в споре с ними не выводит асоциальные явления в поступках своих героев из их нутра, а показывает их как следствие тех общественных условий, в которых они существуют. Писатель с его тонким искусством анализа психической жизни человека показал, как патология социальной среды, отражаясь в психике человека, становилась и проявлялась как его вторая

природа — иллюзия, которая, собственно, и используется фрейдистами для обоснования своей теории.

Но наряду с этим Андерсон в некоторых своих произведениях, например в романе «Множество браков», отдает некоторую дань фрейдизму. Значительная часть романа написана как поток сознания главного героя — Джона Вебстера, который пытается осмыслить и обосновать свой разрыв с женой из-за ее пуританских предубеждений. Рассказывая историю своей женитьбы дочери, Джон Вебстер порой забывает, что перед ним дочь, и любит ее, как молодой красивой женщиной. «Я был таким же хорошим отцом, как и любовником. Может быть, эти вещи и не могут быть разделены», — мелькает в его сознании <sup>17</sup>.

А в другом своем романе — «Темный смех» — Андерсон прямо утверждает устами своего героя: «Если есть нечто, что вы не понимаете в человеческой жизни, — обращайтесь к работам Фрейда» <sup>18</sup>.

Поэтому при выяснении вопроса о влиянии фрейдизма на Андерсона, как и вообще на любого другого писателя, необходимо тщательно анализировать и разделять то, что идет от априорного фрейдистского представления о природе человека, и то, что является отражением противоречий самой социальной жизни. Ибо, как уже было сказано, крупный писатель всегда исходит в первую очередь из своего собственного опыта, а потом уже для его осознания и осмысления может обращаться к той или иной соответствующей его стремлениям теории.

Но при этом надо иметь в виду, что фрейдистское учение о человеке тоже является своеобразным обобщением некоторых характерных фактов и состояний человека в условиях буржуазного общества. И именно это, как правило, привлекало художников к фрейдизму. Но от схемы до создания образа человека весьма далеко. И на этом пути подлинно талантливые писатели весьма часто преодолевали схематизм фрейдистского представления о человеке и так или иначе изображали жизнь человека в связи и зависимости от социальной действительности. По свидетельству известного исследователя фрейдизма в литературе Фредерика Гофмана, психоанализ в США претерпел весьма существенную трансформацию и различными писателями использовался в русле своих творческих интересов и стремлений <sup>19</sup>.

Вообще, в атмосфере всеобщего увлечения психоанализом его некоторого влияния трудно было избежать даже таким крупным реалистам, как Теодор Драйзер и Уильям Фолкнер. Герой ранней пьесы Драйзера «Рука гончара» одержим сексуальной извращенностью, совершает изнасилование и убийство малолетней девочки. Фолкнер же в одном из первых своих романов «Шум и ярость» показывает жизнь семьи через сознание умственно неполноценного подростка.

Творческий успех этих писателей, как показало последующее их творчество, лежал в преодолении фрейдистских тенденций и был неразрывно связан с реалистическим изображением действительной жизни. Характерно, что в «Американской трагедии» убийство героем своей возлюбленной мотивируется уже совсем другими причинами — социальными.

Большое влияние психоанализ оказал и на драматургию США. Здесь дело дошло до того, что некоторые литературоведы во фрейдизме стали видеть ту специфику, которая якобы сделала драматургию Америки оригинальной и независимой от европейских традиций. Например, Давид Сиверс, посвятивший рассмотрению влияния психоанализа на американский театр обширное исследование под характерным названием «Фрейд на Бродвее», утверждает, что драматургия США уже больше не зависит от театрального искусства Англии, Франции и Италии, ибо приобрела в результате распространения психоанализа самостоятельное содержание и своеобразные способы его воплощения. Несмотря на некоторые преувеличения и тенденциозность автора в истолковании истории американского театра, в книге собран огромный фактический материал, показывающий, какое огромное влияние оказал фрейдизм на театральную жизнь страны. Сиверс всю первую четверть XX в. не без некоторого основания называет «психоаналитической эрой». Характерными чертами пьес этого времени он считает «интернационализацию» злодея, т. е. выдвижение на авансцену такого героя, чье зло шло исключительно от бессознательных влечений его детства, затем «диссентиментализацию» матери (лишение ее обычных черт — материнской любви к детям, самопожертвования и т. д.) и, наконец, появление на сцене «амбивалентных» — раздвоенных натур, вроде Бланш Дюбуа из пьесы Теннесси Уильямса

«Трамвай «Желание»», в которых светлое начало неизбежно подавляется низменными инстинктами и влечениями.

Например, значительное влияние психоанализ оказал на творчество крупнейшего американского драматурга Юджина О'Нейла, которого Бернард Шоу метко назвал «дикарским Шекспиром, населяющим свой остров Калибанами (людоедами)»<sup>20</sup>. Стремление к изображению различных аномалий в жизни и особенно в любви своих героев намного снижает художественное и идейное значение его пьес. Характерна в этом отношении, например, драма «Странное вступление», герои которой всю свою жизнь страдают от запутанных и странных любовных отношений. Почти все комплексы реализуются в трилогии «Траур идет Электре» — в одном из выдающихся произведений американского драматурга.

Кроме того, воздействию фрейдизма подвергся и Артур Миллер.

В драме «Вид с моста» Артура Миллера весь сюжет построен на борьбе между Эдди и женихом его племянницы Катрин, к которой Эдди испытывает влечение, далеко выходящее за пределы родственных чувств.

Идеи фрейдизма, таким образом, и по сей день продолжают находить свое воплощение в творчестве писателей США. По мнению М. Мендельсона — автора обстоятельного исследования современной американской литературы, «человек как комплекс низменных инстинктов, как существо иррациональное по своей сути, как почти беспомощная жертва обесчеловечивающих вожделений, противоестественных страстей, тяги к безумию — таким кажется «царь природы» многим современным американским романистам»<sup>21</sup>.

И действительно, такие произведения, как «Красная черта» Джеймса Джоунса, в котором автор пытается показать, что самым глубоким и сильным в человеке являются его половые инстинкты, или «Щедрый человек» Рейнольдса Прайса, в котором взаимоотношения героев построены на вульгарно-фрейдистской основе, весьма характерны для литературы в США. Даже фантастическая литература не избежала воздействия психоанализа. Например, в рассказе Айзека Азимова «Мечты — личное дело каждого», помещенном в сборнике «Путь марсиан», описывается компания по производству грез,

которые каждый человек, неудовлетворенный реальностью, может при помощи специального устройства испытывать, полностью переносясь в желаемый чудесный мир. Успех фирмы, по мнению ее руководителя, обусловлен тем, что «в каждой грезе есть свои фрейдистские ассоциации. От этого никуда не уйдешь... Обычный потребитель не знает этой подоплеки и, возможно, не сумеет отличить фаллический символ от символа материнства, даже если прямо на них указать. И все-таки подсознание знает. Успех многих грез и объясняется именно этими подсознательными ассоциациями»<sup>22</sup>.

Фрейдизм оказал воздействие не только на англо-американскую литературу. Его влияние легко обнаружить в литературе любой страны, где сохраняется буржуазный строй, создающий благоприятные для фрейдизма условия. Даже во французской литературе, отличающейся независимостью и оригинальностью философско-эстетических основ, заметно некоторое влияние психоанализа. Это касается не только сюрреалистов, но и даже представителей экзистенциализма — Ж. П. Сартра, С. Бовуар и др. Психоанализ в их творчестве подвергся определенной трансформации и в отличие от «эмпирического психоанализа» (термин, обозначающий в экзистенциалистской литературе классический фрейдизм) получил наименование «экзистенциалистского психоанализа».

Характерной особенностью последнего является подмена некоторых основных положений фрейдизма экзистенциалистскими категориями. Например, вместо фрейдовского биологического детерминизма — обусловленности сознания и поведения человека его врожденными комплексами — Сартр признает за человеком право свободного выбора действий в определенной «ситуации». В связи с этим Сартр отвергает и разделение психики человека на сознание и бессознательное.

Воздействие фрейдизма, преломленного через проблематику экзистенциализма, чувствуется в повеллах Сартра «Герострат», «Интимность» и особенно в его повести «Детство шефа».

В повести «Детство шефа» главный герой Люсьен Флерье под влиянием фрейдизма «обнаруживает» у себя «эдипов комплекс» и в результате становится жертвой гомосексуальных влечений сюрреалиста Ахила Бержера.

Увлечение героя психоанализом представляется в повести как необходимый этап в экзистенциалистски понимаемой диалектике развития личности. Психоанализ явился для Люсьена Флерье моментом самоопределения — сознанием того, что он является молодым человеком с комплексом Эдипа. Но, разочаровавшись в психоанализе и освободившись от него, Флерье снова встает перед проблемой поисков своего «я», которое должно привести его к осознанию жизни как к процессу, неизбежно завершающемуся состоянием Ничто, к пониманию бессмысленности и абсурдности человеческого существования.

Даже на таких крупнейших немецких писателей-реалистов, как Стефан Цвейг, Арнольд Цвейг, Томас Манн, фрейдизм оказал некоторое влияние.

В творчестве А. Цвейга и С. Цвейга фрейдизм в основном отразился не на их художественных произведениях непосредственно, а скорее на понимании ими некоторых проблем социальной психологии и психологии художественного творчества. В творчестве Стефана Цвейга это проявилось в его теоретических сочинениях и очерках о жизни и творчестве великих людей, в частности в очерке, посвященном самому Фрейду. В своих же повестях и романах писатель с его исключительным даром изображения внутренней жизни своих героев вовсе не следовал психоаналитическим схемам. То же можно сказать и об Арнольде Цвейге. Признание заслуг Фрейда можно встретить в его романах (например, в романе «Дорогие мечты», где об основателе психоанализа говорится, что он является исследователем бессознательного нашей эпохи и создателем карты человеческой души), но это не сказывается ни на содержании, ни на форме его произведений.

Более сложное воздействие фрейдизм оказал на творчество крупнейшего писателя нашего времени — Томаса Манна. Выше было сказано о новелле «Смерть в Венеции», в которой получила образное выражение фрейдовская теория художественного творчества. И в другом произведении писателя — романе «Избранник», сюжет которого, правда, основан на средневековом эпосе, реализуются едва ли не все основные комплексы, присущие, согласно психоанализу, людям со времен первобытной эпохи. Приведем вкратце его содержание, чтобы нагляд-

но показать, к чему может привести буквальное воплощение фрейдистской теории в художественном произведении.

Действие происходит в средние века. У герцога Гримальда родилась двойня — сын Вилигис и дочь Сибилла. С детских лет они почувствовали разницу в отношении к ним отца, который «всегда предпочитал девочку сыну и, по мере того как бутон распускался, становился с ней все нежнее и галантнее, а с мальчиком, чем больше тот вырастал, все суровее...»<sup>23</sup>. После смерти отца брат и сестра вступают в тайный брак. Вскоре Вилигис удалился в изгнание, а Сибилла родила сына. Перед этим ей снится вещий сон, содержание которого вполне в духе психоанализа. «Спросонья ей примерещилось, будто она родила дракона, который жестоко вспорол ей чрево. Затем он улетел, что вызвало в ней великую сердечную боль, но вернулся и вторгся во вспоротое чрево, чем причинил еще пушью боль»<sup>24</sup>.

Дальнейшие события разворачиваются примерно так же, как и в трагедии Софокла «Царь Эдип». Родившийся мальчик — Григос — был брошен в море, где его подобрала рыбаки. Возмужав, он вернулся на родину и, победив сватавшегося к его матери герцога, женился на ней. У них родилась дочь. Затем Григос удаляется в изгнание, где пробыл более семнадцати лет, после чего был чудесным образом избран папой римским. И тогда к нему на исповедь пришла его мать и бывшая жена Сибилла и призналась, что перед браком с ее собственным сыном «ей открылось ужасное тождество младенца и мужа, и душа ее содрогнулась от страха, но содрогнулась лицемерно; ибо поверхностно было притворство души, лукаво обворожившей ее сатанинским обманом, а в сокровенных глубинах сердца, где прячется истина, она, Сибилла, отнюдь не обманывалась, и страшное тождество стало ей ясно с первого же взгляда, и она бессознательно и вместе с тем сознательно вышла замуж за собственного ребенка, потому что снова увидела в нем собственную ровню себе»<sup>25</sup>.

Григос узнал свою мать и жену и ответил так: «Мера греховности богом не установлена, тем более в глубине души, где уже невозможны никакие уловки, твой сын тоже отлично знал, что любил не кого иного, как свою мать»<sup>26</sup>.



Роман «Избранник» является наиболее слабым произведением Томаса Манна. Он далек от актуальной проблематики современной эпохи. В нем отсутствует психологическая глубина, характерная для многих других произведений писателя. Неудача, постигшая Т. Манна, вполне закономерна и вполне характерна для всех тех художественных творений, создатели которых следуют предвзятым, в данном случае фрейдистским, схемам.

Но это произведение не характерно для немецкого писателя, преодолевшего в мучительных поисках увлечение реакционной философией Шопенгауэра и Ницше. В одном из самых значительных своих произведений — в романе «Волшебная гора» — он в образе Нафты показал, к каким чудовищным результатам на практике можно прийти, если исходить из сущности человека, которую сформулировала волюнтаристская философия. Например, основным в человеке, по мнению ее глашатая Нафты, является его болезнь — источник творческой активности и гениальности. «Человеку присуща болезнь, она-то и делает его человеком... в той мере, в какой он болен, в той мере он и человек... гений болезни неизмеримо человечнее гения здоровья»<sup>27</sup>, — утверждает он, и в этих словах нетрудно узнать их философский источник.

Но, признавая связь философии Шопенгауэра и Ницше с фрейдизмом, Т. Манн все же считал, что психоанализ можно заставить служить целям прогресса. Устами гуманиста Сеттембрини он так выражает свое отношение к психоанализу: «Психоанализ хорош, если он — орудие просвещения и цивилизации, хорош, поскольку он расшатывает глупые взгляды, уничтожает врожденные предрассудки, подрывает авторитеты, — словом, хорош, когда он освобождает, утончает, очеловечивает и делает его рабов зрелыми для свободы. И он вреден, очень вреден, поскольку тормозит деяние, подтачивает корни жизни оттого, что не в силах дать ей форму. Такой анализ может стать делом весьма не аппетитным, как смерть, с которой он, собственно говоря, и связан, — он сродни могиле и ее подозрительной анатомии...»<sup>28</sup>.

Практика сторонников фрейдизма убедительно свидетельствует, что такой альтернативы в сущности не было. «Разоблачение» фрейдизмом пороков буржуазного общества обернулось, как было показано, оправданием их, а вместо уничтоженных «предрассудков» о врожденной не-

винности человека фрейдизм породил новые — о врожденной порочности его. А самое главное, фрейдизм не только не побуждает к действию во имя просвещения и прогресса, но, наоборот, является новой формой отвлечения человека от попыток радикально изменить условия своего существования. Многие современные психоаналитики (Г. Гартман, Г. Левенштейн, Э. Крисс и др.) особое внимание уделяют так называемой «психологии его», а именно «защитным» действиям бессознательного человека, при помощи которых он пытается уклониться от конфликтов и серьезных проблем в жизненных ситуациях, боясь, что они могут его травмировать.

Современный фрейдизм, таким образом, выполняет в буржуазной действительности роль своеобразной субъективной заслонки или духовного буфера, призванного помочь человеку замкнуться в своем внутреннем мире, сосредоточиться на своих личных стремлениях и интересах, переводя на их уровень многие актуальные объективные общественные проблемы.

В какой-то мере все это предчувствовал и Томас Манн. Недаром сторонниками психоанализа в его произведениях, как правило, выступают отрицательные персонажи.

Таким образом, признавая теоретически возможную пользу фрейдизма, в художественной практике Т. Манн выявляет его вред. Вообще, увлечение фрейдизмом всегда вызывало сопротивление и критику прогрессивных писателей во всех странах. Например, в американской литературе всегда существовала постоянная оппозиция ему. Это касается не только ведущих писателей прошлого — Ш. Андерсона, У. Фолкнера, Т. Драйзера, но и многих менее известных писателей и драматургов. Фрейдизм очень часто служил предметом иронических высказываний и сатирических осмеяний. Характерны в этом отношении комедия американского драматурга Сюзанны Гаспелл «Подавленные желания», высмеивающая маниакальное увлечение психоанализом, и пародия А. Копита «Папа, бедный папа, мама тебя поместила в шкаф, и я чувствую себя так грустно...».

Критика фрейдизма наблюдается и в других странах. Например, против фрейдистской тенденции толкования «Одиссеи» Гомера выступил прогрессивный итальянский писатель А. Моравиа в своем романе «Презрение».

Ирландский писатель Франк О'Коннор высмеял фрейдистскую теорию комплексов в сатирической новелле «Мой «эдипов комплекс». Таких примеров можно привести немало.

Многие зарубежные прогрессивные деятели культуры и искусства осознали, к каким отрицательным результатам может привести реакционное толкование психоанализа, поняли скрывающее влияние фрейдизма на искусство и в художественном отношении. «Поэтому,— отмечает Д. Олдридж,— нет ничего удивительного, что западным писателям удастся достигнуть значительных творческих успехов лишь тогда, когда они преодолевают влияние фрейдизма»<sup>29</sup>.

Фрейдизм — весьма характерная для буржуазного общества теория. Полностью она будет преодолена, очевидно, вместе с исчезновением породивших ее буржуазных общественных отношений. А пока фрейдизм, сочетаясь с другими течениями буржуазной философии и науки, воздействует на многие сферы общественной жизни за рубежом. Отсюда систематическая критика фрейдизма не может не быть одной из важных задач советской науки.

## Примечания

### Предисловие

1. И. П. Эккерман. Разговоры о Гёте. М., Academia, 1934, стр. 292.
2. Джозеф С. Клайтон. Некоторые вопросы борьбы против психоанализа. «Прогрессивные деятели США в борьбе за передовую идеологию». М., 1955, стр. 282—283.

### Глава I

1. S. Freud. Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung.— S. Freud. Gesammelte Werke, Bd. X London, S. 76. В дальнейшем сноски на работы Фрейда даются по этому изданию.
- 2—3. S. Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd. II, S. 14.
4. S. Freud. Triebe und Tribschicksale, Bd. X, S. 213—214.
5. S. Freud. Das Ich und des Es, Bd. XIII, S. 268.
6. S. Freud. Die Traumdeutung, Bd. II—III, S. 396.
7. S. Freud. Das. Ich und das Es, Bd. XIII, S. 269.
8. S. Freud. Jenseits des Lustprinzips, Bd. XIII, S. 64.
9. А. Н. Леонтьев. Проблемы развития психики. М., 1965, стр. 393.
10. З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. М.—Пг., 1923, стр. 193.
11. А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. 1, М., 1900. стр. 339.
12. Там же.
13. Ф. Ницше. Воля к власти, т. 9. М., 1920, стр. 334.
14. Там же, стр. 198.
15. Там же, стр. 46.
16. Там же, стр. 40.
17. Там же, стр. 28—29.
18. S. Freud. Das. Unbewusste, Bd. X, S. 273—274.
19. S. Freud. Die Traumdeutung, Bd. II—III, S. 269.
20. Там же, стр. 262.
21. Там же.
22. Там же, стр. 263.
23. К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 564.
24. Там же, стр. 566.
25. Там же, стр. 574.
26. W. A. Weisskopf. The «Socialization» of Psychoanalyse in Contemporary America.—«Psychoanalyse and Future», New York, 1957, p. 51.

## Глава II

1. Античные мыслители об искусстве. М., «Искусство», 1933, стр. 123.
2. Там же, стр. 143.
3. Там же, стр. 131.
4. S. Freud. Die Traumdeutung, Bd. II—III, S. 76.
5. Там же, стр. 52.
6. Там же.
7. Там же, стр. 52—53.
8. Там же, стр. 68.
9. Там же, стр. 252.
10. Там же, стр. 127.
11. Там же, стр. 198.
12. Там же, стр. 357.
13. Там же, стр. 358—359.
14. Там же, стр. 345.
15. Там же, стр. 380.
16. S. Freud. Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens, Bd. VIII, S. 234.
17. Там же, стр. 236.
18. S. Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd. XI (11), S. 390.
19. Там же, стр. 391.
20. S. Freud. Der Dichter und das Phantasieren, Bd. VII, S. 221.
21. А. Толстой. Задачи литературы. — А. Толстой. Собр. соч., т. 10. М., 1961, стр. 72.
22. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 566.
23. Там же, стр. 592.
24. Там же, стр. 594.
25. Там же, стр. 566.
26. Там же, стр. 567.
27. S. Freud. Des Leonardo da Vinci, Bd. VIII, S. 209.
28. S. Freud. Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung, Bd. X, S. 76—77.
29. S. Freud. Des Leonardo da Vinci, Bd. VIII, S. 205.
30. К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. М., 1960, стр. 595.
31. C. Jung. Psychology and Literature.—«The Creative Process». A Symposium. Berkley and Los Angeles, 1952, p. 230.
32. О. Ранк и Г. Сакс. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1913 стр. 141.
33. Там же, стр. 134.
34. O. Rank. Der Künstler. Leipzig — Wien — Zürich, 1925, S. 60
35. O. Rank. Life and Creation.—«The Creative Imagination. Psychoanalysis and Genius of Inspiration». Chicago, 1965.
36. Freud and the Twentieth Century. London, 1957.
37. H. Marcuse. Eros and Civilization. A philosophical Inquiry into Freud. Boston, 1955.
38. L. Marcuse. Freud's aesthetics.—«The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1958, vol. 17, N 1.
39. E. Kris. Contribution and Limitation Psychoanalysis. — «Art and Psychoanalysis». New York, 1957, p. 279.
40. C. Crockett. Psychoanalysis and Art Criticism. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1958, vol. 17, p. 35.

41. A. Hauser. The Philosophy of Art History. London, 1959, p. 46.
42. L. Trilling. Freud and Crisis of our Culture. Boston, 1955, p. 12.
43. N. Brown. Life against Death. Middletown, 1960.
44. О Ранк и Г. Сакс. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1913, стр. 145.
45. Г. Рид. Искусство и бессознательное.—«Современная книга по эстетике». М., ИЛ, 1957, стр. 197.
46. Art and Psychoanalysis. New York, 1957.
47. H. Lowenfeld. Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist. — «Art and Psychoanalysis». New York, 1957, p. 297.
48. F. Alexander. The Psychoanalyst Looks at Contemporary Art.— «Art and Psychoanalysis». New York, 1957, p. 357.
49. The Creative Imagination. Psychoanalysis and Genius of Inspiration. Chicago, 1965.
50. С. Цвейг. Собр. соч., т. 3. Л., 1932, стр. 208.
51. Там же, стр. 215.
52. С. Цвейг. Генрих фон Клейст. Борьба с безумием. — С. Цвейг. Собр. соч., т. 10, стр. 170.
53. Т. Манн. Смерть в Венеции. — Т. Манн. Собр. соч., т. 7. М., 1960, стр. 495.
54. Там же.
- 55—57. Т. Манн. Доктор Фаустус.—Т. Манн. Собр. соч., т. 5, стр. 316.
58. Ch. Lalo. Notions d'esthétique. Paris, 1952, p. 45.
59. Проблемы сознания. Материалы симпозиума. М., 1966, стр. 380.
60. И. П. Павлов. Лекции о работе больших полушарий головного мозга. Соч., т. IV. М.—Л., 1951, стр. 432—433.
61. Павловские среды, т. II. М., 1949, стр. 227.
62. К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 565.
63. С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946, стр. 9.
64. Там же.
65. Д. Н. Узнадзе. Экспериментальные основы психологии установок. Тбилиси, 1961, стр. 171.
66. Там же.
67. Там же, стр. 178.
68. Там же.
69. К. С. Станиславский. Работа актера над собой — К. С. Станиславский. Соч. в 8 томах. М., 1954, стр. 332.
70. Там же, стр. 358.
71. Экспериментальные исследования по психологии установки, ч. I. Тбилиси, 1958, стр. 277—278.
72. М. А. Мазманиян. О бессознательных компонентах творческого процесса. Тезисы докладов на II съезде общества психологов. М., 1963, стр. 149.
73. Там же.
74. S. Freud. Die Traumdeutung. Bd. II—III, S. 618.

### Глава III

1. З. Фрейд. Психологические этюды. М., 1912, стр. 36.
2. Там же, стр. 37.
3. S. Freud. Die Zukunft einer Illusion, Bd. XIV, S. 331.
4. Там же, стр. 332—333.
5. Там же, стр. 328.
6. Там же, стр. 333.
7. Там же, стр. 328.
8. H. Marcuse. Eros and Civilization. Boston, 1955, p. 11.
9. S. Freud. Totem und Tabu, Bd. X, S. 111.
10. S. Freud. Die Zukunft einer Illusion, Bd. XIV, S. 335.
11. S. Freud. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd. XV, S. 173.
12. S. Freud. Der Dichter und das Phantasieren, Bd. VII, S. 223.
13. Там же.
- 13а. Там же.
14. S. Freud. Verdrängung, Bd. X, S. 249.
15. S. Freud. Jenseits des Lustprinzips, Bd. XIII, S. 15.
16. См. S. Freud. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Bd. VI.
17. В. Полонский. Сознание и творчество. Л., 1934, стр. 60.
18. E. Kris. Approaches to Art. — «Psychoanalysis Today», New York, 1941, p. 357.
19. L. Trilling. Freud and the crisis of our culture. Boston, 1955, p. 16.
20. L. Trilling. Art and Neurosis. — «Art and Psychoanalysis», New York, 1957, p. 503.
21. L. Marcuse. Freud's aesthetics. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1958, vol XVII, N 1, p. 3—4.
22. Т. Манн. Художник и общество. — Т. Манн. Собр. соч., т. 10. М., 1961, стр. 487.
23. S. Freud. Die Traumdeutung. Bd. II—III, S. 268.
24. Там же, стр. 269.
25. Там же, стр. 271.
26. S. Freud. The Theme of the Three Caskets. — «On Creativity and Unconscious. Papers on Psychology of Art, Literature, Love, Religion». New York, 1958.
27. S. Freud. Des Leonardo da Vinci, Bd. VIII, S. 147.
28. Там же, стр. 198.
29. Там же, стр. 207.
30. В. Днепров. О фрейдистской психологии и реалистическом романе. — «Иностранная литература», 1961, № 8, стр. 210.
31. S. Freud. Dostojewski und die Vätertötung, Bd. XIV, S. 411.
32. O. Rank. The Birth Trauma. New York—London, 1929.
33. O. Rank. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Leipzig—Wien, 1926, S. 57—58.
34. E. Jones. The Death of Hamlet father. — «Art and Psychoanalysis», New York, 1957.
35. И. Нейфельд. Достоевский. Психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда. Л.—М., 1925, стр. 12.
36. P. Squires. Fyodor Dostoevsky. A Psychopathographical Sketch. — «The Psychoanalytic Review», 1937, vol. 24, N 4, p. 285.
37. I. Velikovsky. Tolstoy's Kreutzer Sonata and Unconscious Homosexuality. — «The Psychoanalytical Review», 1937, vol. 24, N 1, p. 19.

38. S. Hyman. Maude Bodkin and Psychological Criticism.—«Art and Psychoanalysis». New York, 1957.
39. M. Bodkin. The Archetypal Patterns in Poetry. London, 1958.
40. M. Bodkin. Literary Criticism and the Study of the Unconscious.—«The Monist» vol. 37, N 3, 1927, p. 446.
41. M. Bodkin. The Relevance of Psychoanalysis to Art Criticism.—«The British Journal of Psychology», vol. 15. part 2, X, 1924. London, p. 182—183.
42. Б. Хеллер. Корни абстрактного экспрессионизма. «Америка», 1962, № 74, 27.
43. W. Sutton. Modern American Criticism. New Jersey, 1963, p. 192.
44. Там же, стр. 176.
45. К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. М., 1960, стр. 595.
46. О Ранк, Г. Сакс. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1910, стр. 18.
47. P. Mullahy. Oedipus Myth and Complex. New York, 1955, p. 75
48. A. Kaplan. Freud and Modern Philosophy. — «Freud and Twentieth Century». London, 1957, p. 213.
49. H. Read. The Forms of Thing Unknown. New York, 1960, p. 77.
50. Там же.
51. H. Read. The Modern Epoch in Art.—Selected Writings, New York, 1964, p. 225.
52. M. Naumberg. Art as Symbolic Speech.—«The Journal of Aesthetics and Art Criticism» (JAAC), 1955, vol. 13, N 4, p. 443.
53. Там же, стр. 445.
54. G. Dorfler. Communication and Symbol in the Work of Art. JAAC, 1957, vol. 15, N 3, p. 295.
55. P. Fingesten. The Six-Fold Law of Symbolism. JAAC, 1963, vol. 21, N 1, p. 391.
56. E. Ballard. Art and Analysis. An Essay toward a Theory in Aesthetics. Louisiana, 1957, p. 116.
57. T. Manro. Evolution in the Arts. New York, 1963, p. 211.
58. Там же.
59. F. Prescottt. The Poetic. Mind. New York, 1922, p. 169.
60. Там же, стр. 130.
61. Там же, стр. 283.
62. S. Fraiberg. Kafka and the Dream. — «Art and Psychoanalysis». New York, 1957, p. 23.
- 62a. M. Bonaparte. Poe and the Function of Literature. «Art and Psychoanalysis», p. 55.
63. F. Alexander. The Psychoanalyst Looks at Contemporary Art. «Art and Psychoanalysis». New York, 1957, p. 257.
64. Бен Хеллер. Корни абстрактного экспрессионизма. «Америка», 1962, № 74, стр. 27.
65. A. Whittick. Symbols, Sings and Their Meaning. Massachusets, 1960, p. 366—367.
66. E. Jones. The Theory of Symbolism.—Papers on Psychoanalysis. London, 1948, p. 102.
67. W. Winkler. Psychologie der modernen Kunst. Tübingen, 1949, S. 95—96.
68. J. Schnier. The Blazing Sun. A Psychoanalytical Approach to Van Gogh.—«Newrotica». Spring, 1951, New York, p. 64.



69. H. R. Graetz. The symbolic Language of Vincent Van Gogh. New York, 1963, p. 76.

#### Глава IV

1. Д. Олдридж. Комбинация секса и эгоизма. «Советская культура», 1 ноября 1967 г.
2. С. Цвейг. Собр. соч., т. 11. Л., стр. 255.
3. Там же, стр. 266.
4. A. Kazin. The Freudian Revolution Analyzed. «Freud and the 20th Century», Cleveland and New York, 1965, p. 14.
5. «Freud and the 20th Century», p. 185.
6. Д. Олдридж. Отчуждение — социальное самоубийство. «Советская культура», 12 мая 1966 г., стр. 4.
7. S. Freud. Der Wahn und die Traume in W. Jensen «Gradiva», Bd. 7, S. 33.
8. Цит. по статье L. Trilling. «Freud and Literature». «Readings in Psychoanalytic Psychology», New York, 1959, p. 330.
- 9—10. «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 211.
11. Dada. Monograph of a Movement. Edited by Willy Verkauf. London, 1957.
12. См. M. Nadeau. Histoire du Surrealisme. Paris, 1945.
13. Цит. по журн. «Иностранная литература», 1963, № 9, стр. 127.
14. G. Charbonnier. Le monologue du peintre. Paris, 1960, p. 33—34.
15. Letters of Sigmund Freud. Selected and edited by Ernst L. Freud. New York, 1960, p. 449.
16. J. Joyce. Ulysses. P., 1926, p. 486.
17. Sh. Anderson. Many Marriages. New York, 1923, p. 146.
18. Sh. Anderson. Dark Laughter. New York, 1925, p. 230.
19. F. Hoffman. Freudianism and Literary Mind. Louisiana, 1957 (1945).
20. А. Гендерсон. Застольные беседы с Дж. Бернардом Шоу. — «Интернациональная литература», 1936, № 7, стр. 149.
21. М. Мендельсон. Современный американский роман. М., 1964, стр. 21—22. См. также статью В. Неделина «В сумерках психоанализа» («Иностранная литература», 1963, № 10).
22. А. Азимов. Путь марсиан. М., 1966, стр. 226—227.
23. Т. Манн. Собр. соч., т. 6. М., 1960, стр. 23.
24. Там же, стр. 52.
25. Там же, стр. 257.
26. Там же, стр. 258.
27. Там же, т. 4, стр. 173.
28. Там же, т. 3, стр. 309.
29. Д. Олдридж. Комбинация секса и эгоизма. «Советская культура», 1 ноября 1961 г.

# Оглавление

Предисловие . . . . .	3
I. Метapsихология Фрейда . . . . .	6
II. Теория художественного творчества и фрейдизм . .	25
Теория художественного творчества по Фрейду . . .	28
Современные фрейдисты о художественном творчестве .	40
Проблема бессознательного в художественном творчестве.	53
III. Фрейдизм о роли искусства в жизни человека . . .	62
Психоаналитическая теория культуры . . . . .	62
Методология психоаналитического анализа произведений искусства . . . . .	71
Фрейдовская теория символов . . . . .	86
IV. Фрейдизм и буржуазное искусство . . . . .	101
Примечания . . . . .	122

*Марат Нурбиевич Афасижев*

**Фрейдизм и буржуазное искусство**

*Утверждено к печати редколлегией  
серии научно-популярной литературы  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Е. И. Володича*  
Художественный редактор *В. Н. Тикун*  
Технический редактор *В. В. Волкова*  
Корректоры *Л. Ю. Розенберг* и *Т. П. Васильева*

Сдано в набор 9/II 1971 г. Подписано к печати 22/IV 1971 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Усл. печ. л. 6,72. Уч.-изд. л. 6,7. Тираж 30 000 экз.  
Т-0463 Изд. № 613/70. Тип. зак. 4486  
Цена 40 коп.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10



**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«НАУКА»  
ГОТОВИТ К ПЕЧАТИ  
КНИГУ**

40 коп.

**АРНОЛЬДОВ А. И.**

**Социализм, культура, современность** (актуальные проблемы марксистско-ленинской теории культуры). 10 л. 32 к.

В книге освещаются вопросы, имеющие большое теоретическое и практическое значение: культура как объект научного исследования, социализм и культурный прогресс, ленинская теория культурной революции и современность, революционный гуманизм социалистической культуры, Ленин и научное управление развитием культуры, культурная консолидация — закономерность развития социалистических стран и др. Рассмотрение этих вопросов в их связи друг с другом дает возможность автору на основе анализа теоретического наследия классиков марксизма-ленинизма и прежде всего трудов В. И. Ленина построить цельную концепцию культурно-исторического процесса. Автор разоблачает различные антимарксистские и антикоммунистиче-

ские теории, показывает научную несостоятельность попыток ревизии марксистско-ленинской теории культуры и культурной революции.

Рассчитана на широкий круг читателей.

Предварительные заказы принимаются всеми магазинами «Академкнига» и книготоргов. Адреса магазинов «Академкнига»: Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97; Баку, ул. Джапаридзе, 13; Душанбе, проспект Ленина, 95; Иркутск, 33, ул. Лермонтова, 303; Киев, ул. Ленина, 42; Куйбышев, проспект Ленина, 2; Ленинград, Д-120, Литейный проспект, 57; Москва, В-463, Мичуринский проспект, 12 (магазин «Книга — почтой»); Москва, ул. Горького, 8 (магазин № 1); Москва, ул. Вавилова, 55/7 (магазин № 2); Новосибирск, Красный проспект, 51; Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73; Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; Уфа, Коммунистическая ул., 49; Уфа, проспект Октября, 129; Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; Харьков, Уфимский пер., 4/6.