

Текст взят с психологического сайта <http://psylib.myword.ru>

На данный момент в библиотеке MyWord.ru опубликовано более 2500 книг по психологии.

Библиотека постоянно пополняется. Учитесь учиться.

Удачи! Да и пребудет с Вами.... :)

Сайт psylib.MyWord.ru является помещением библиотеки и, на основании Федерального закона Российской Федерации "Об авторском и смежных правах" (в ред. Федеральных законов от 19.07.1995 N 110-ФЗ, от 20.07.2004 N 72-ФЗ), копирование, сохранение на жестком диске или иной способ сохранения произведений размещенных в данной библиотеке, в архивированном виде, категорически запрещен.

Данный файл взят из открытых источников. Вы обязаны были получить разрешение на скачивание данного файла у правообладателей данного файла или их представителей. И, если вы не сделали этого, Вы несете всю ответственность, согласно действующему законодательству РФ. Администрация сайта не несет никакой ответственности за Ваши действия.

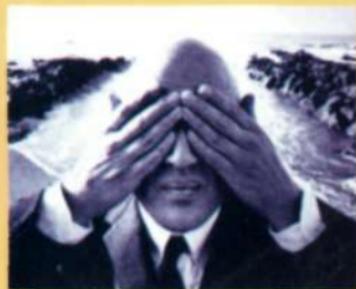
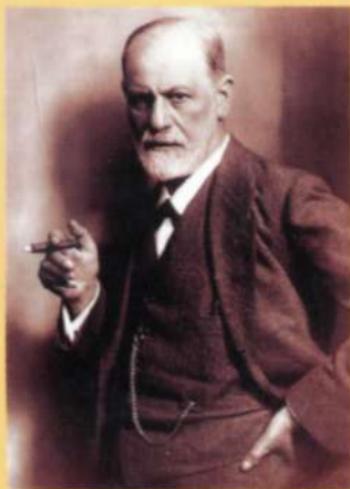
хрестоматия

Классический психоанализ и художественная литература



Психоаналитическая
мысль в литературном
творчестве

Психоанализ
как метод
исследования
художественной
литературы



Психоанализ
личности писателя

хрестоматия

серия

**Классический
психоанализ
и художественная
литература**

Санкт-Петербург

Москва • Харьков • Минск

2002

Классический психоанализ и художественная литература

Серия «Хрестоматия по психологии»

Составление и общая редакция В. М. Лейбина

Главный редактор

Заведующий психологической редакцией

Зам. зав. психологической редакцией

Художник обложки

Корректоры

Верстка

Е. Строганова

Л. Винокуров

И. Карпова

С. Маликова

М. Одинокова, Н. Романова

А. Борин

ББК 88.936 УДК 159.964.2

П86 Классический психоанализ и художественная литература / Сост. и
общая редакция В. М. Лейбина. — СПб.: Питер, 2002. — 448 с. —
(Серия «Хрестоматия по психологии»)

ISBN 5-318-00262-5

В настоящем издании представлены работы классиков зарубежного психоанализа, аналитической психологии, характеранализа, гуманистического психоанализа, а также отечественных авторов, деятельность которых относится к раннему периоду развития психоанализа в России, дающие психоаналитическую трактовку конкретных художественных произведений. Это работы З. Фрейда, К. Г. Юнга, В. Райха, Э. Фромма, Н. Осипова, Н. Вырубова, С. Шпильрейна, А. Халецкого, И. Григорьева, Л. Выготского и др. Расположенные в хронологическом порядке, отражающем логику психоаналитических исследований в ее историческом и временном контексте, включенные в книгу тексты способствуют лучшему пониманию психоаналитического подхода к исследованию художественных произведений, а также творчества писателей и поэтов, чьи имена вошли в сокровищницу мировой литературы.

©Составление, предисловие, В. М. Лейбин, 2002

© Издательский дом «Питер», 2002

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ISBN 5-318-00262-5

Лицензия ИД №01940 от 05.06.2000.

Налоговая льгота - общероссийский классификатор продукции

ОК 005-93, том 2; 95 3000 - книги и брошюры.

Подписано к печати 10.12.2001. Формат 84к1081/32 Усл. п. л. 23,52. Тираж 4000 экз. Заказ № 679.

ЗАО «**Питер Бук**». 196105, Санкт-Петербург, ул. Благодатная, 67.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГИПК «Лениздат» (типография им. Володарского) Министерства РФ по делам печати телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 191023, С; жт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 59.

Содержание

Психоаналитическое видение художественной литературы.....	5
---	---

Раздел I. Зарубежная психоаналитическая мысль. 15

<i>Зигмунд Фрейд</i> . Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена.....	16
<i>Зигмунд Фрейд</i> . Мотив выбора ларца.....	35
<i>Зигмунд Фрейд</i> . Некоторые типы характеров из психоаналитической практики.....	47
<i>Зигмунд Фрейд</i> . Достоевский и отцеубийство.....	70
<i>Альфред Адлер</i> . Достоевский.....	88
<i>Вильгельм Райх</i> . Пер Гюнт.....	99
<i>Карл Густав Юнг</i> . Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы.....	106
<i>Эрих Фромм</i> . «Процесс» Франца Кафки.....	130
<i>Раикур-Лаферьер Даниэл</i> . «Крейцера соната». Клейнианский анализ толстовского неприятя секса.....	141
<i>Иоланд Нейфельд</i> . Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда.....	162

Раздел II. Отечественная психоаналитическая мысль ... 217

<i>Николай Осипов</i> . «Записки сумасшедшего», незаконченное произведение Л. Н. Толстого (к вопросу об эмоции боязни).....	218
<i>Николай Осипов</i> . Страшное у Гоголя и Достоевского ...	237
<i>Сабина Шпильрейн</i> . Бессознательные мечтания в «Поединке» Куприна.....	257
<i>Иван Ермаков</i> . «Домик в Коломне».....	259

<i>Иван Ермаков. «Страшная месть»</i>	280
<i>Иван Ермаков. Психоданализ у Достоевского</i>	300
<i>А. М. Халецкий. Психоданализ личности и творчества Шевченко</i>	316
<i>И. Григорьев. Психоданализ как метод исследования художественной литературы</i>	326
<i>Лев Выготский. Искусство и психоданализ</i>	349
<i>Павел Попов. «Я» и «Оно» в творчестве Достоевского</i> ..	369
<i>Владимир Осипов. «Случай» Татьяны Лариной</i>	427
Краткие биографические сведения об авторах	442

Психоаналитическое видение художественной литературы

Психоанализ — это не только метод лечения психических расстройств. Он является также специфическим средством исследования в разнообразных областях духовной жизни. В частности, психоаналитические идеи и концепции используются при анализе художественной литературы, выявлении мотивов творческой деятельности авторов литературных произведений, раскрытии психологии персонажей, включенных в ткань авторских повествований.

Обычно принято считать, что психоаналитическое понимание художественной литературы представляет собой как бы прикладной аспект психоанализа, т. е. использование материала клинической практики к исследованию литературной деятельности и ее конкретных результатов. Однако подобная широко распространенная точка зрения не отражает истинного положения дел. В действительности речь идет о психоаналитических идеях и концепциях, которые находят свое прикладное применение как в психоаналитической терапии, так и в иных областях жизни людей, включая пласт их творческой деятельности по созданию художественной литературы или восприятию ее.

Не случайно уже на начальном этапе своей исследовательской и терапевтической деятельности основатель психоанализа Зигмунд Фрейд (1856-1939) не только описывал клинические случаи, но и давал интерпретацию художественным произведениям. Так, в письме берлинскому врачу Вильгельму Флиссу от 9 июня 1898 г. Фрейд сообщил своему другу, что с удовольствием прочел новеллу К. Ф. Мейера «Судья» (1882) и вскоре пришлет ему свои размышления по поводу прочитанного. В следующем письме, датированном 20 июня того же года, он дал свое толкование этой новеллы, исходя из того, что, по его мнению, в данном произведении несомненно содержится в поэтической форме выраженная защита против воспоминаний героя о сексуальной связи с сестрой. Интерпретация новеллы осуществлялась Фрейдом через призму рассмотрения отношений меж-

ду действующими лицами — братом, сестрой и матерью. В результате анализа художественного произведения он пришел к выводу, согласно которому психическое состояние сестры является невротическим следствием детской сексуальной связи не с братом, а скорее с матерью, которая испытывает стыд. Здесь же Фрейд высказал соображения о фобии как страхе ребенка быть избитым, детских желаниях наказания, фантазиях и сновидениях, в которых образы отца и матери заменяются другими, более благородными лицами, а также может присутствовать желание убить отца.

Рассмотрение Фрейдом новеллы К. Ф. Мейера «Судья» было по сути дела одной из первых попыток психоаналитической интерпретации художественного произведения. В последующем он неоднократно осуществлял психоаналитическое прочтение шедевров мировой литературы, включая произведения Шекспира, Достоевского и других авторов.

Известно, что начиная с отрочества чтение художественной литературы было неотъемлемой частью жизни З. Фрейда. Он любил дарить книги своим близким, друзьям и сам с удовольствием получал подобные подарки. Своей невесте Марте Бернайс и своим сестрам он часто дарил книги, среди которых были «Одиссея» Гомера, «Коварство и любовь» Шиллера, «Дэвид Копперфильд» Диккенса и многие другие. Как старший брат, Фрейд давал своим сестрам советы относительно того, что им следует читать в соответствующем возрасте, а от знакомства с какими романами, например Бальзака и Дюма, следует пока воздержаться.

Имеются упоминания о том, что до того, как З. Фрейд стал основателем психоанализа, он читал «Ярмарку тщеславия» Теккерея, «Миддлмарч» Элиота, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Историю Тома Джонса, найденыша» Филдинга, «Холодный дом» Диккенса и многие другие, включая произведения Дизраэли, Келлера, Твена, Байрона, Скотта, Гете, Гейне, Лессинга, Кальдерона, Хаггарда.

Надо полагать, что чтение художественных произведений, особенно шедевров мировой литературы, не только доставляло З. Фрейду эстетическое удовольствие. Оно обогащало его мышление и давало пищу для серьезных раздумий, в том числе

и тех, которые имели непосредственное отношение к появлению психоаналитических идей. Ведь в своих художественных произведениях писатели и поэты подчас настолько глубоко вторгаются во внутренний мир человека, что их образное описание разнообразных конфликтов и драматических развязок нередко способствует лучшему пониманию человеческой психики, чем сухие, лишенные эмоций и логически выверенные исследования ученых. Это прекрасно понимал З. Фрейд, считавший, что писатели и поэты знают, по его собственному выражению, «множество вещей между небом и землей, которые еще и не снились нашей школьной учености».

В первом своем фундаментальном труде «Толкование сновидений» (1900) З. Фрейд упоминает о таких писателях и поэтах, как Гейне, Гете, Гюго, Сервантес, Софокл, Твен, Шекспир. В других работах раннего периода встречаются имена Голсуорси, Гомера, Данте, Ибсена, Иенсена, Келлера, Мультатули, Рабле, Флобера, Франса, Шиллера, Шоу, Элиота.

Многие из этих имен встречаются в переписке З. Фрейда с его корреспондентами до того, как он выдвинул психоаналитические идеи и ввел само понятие психоанализа. В частности, в его письмах к невесте, написанных в период с 1882 по 1886 г., упоминаются имена Гете, Гюго, Лессинга, Мольера, Элиота. В письмах В. Флиссу, которые в отличие от переписки с невестой представляли собой по большей части научные отчеты, лишенные какого-либо налета романтизма, встречаются ссылки на Вергилия, Золя, Киплинга, Мейера, Мопассана, Шиллера, Шекспира и имеются многочисленные выдержки из «Фауста» Гете.

В 1907 г. З. Фрейд опубликовал работу «Бред и сны в Традице" В. Иенсена», в которой дал психоаналитическую интерпретацию «фантастического происшествия в Помпее», как называл Вильгельм Иенсен то, что нашло отражение в его художественном произведении, опубликованном в 1903 г. В новелле Иенсена повествовалось о том, как молодой архитектор обнаружил в Римском собрании антиков рельефное изображение находящейся в движении девушки, которое настолько пленило его, что он сумел получить гипсовый слепок и повесил его в своем кабинете в немецком университетском городке. В своих

фантазиях молодой архитектор назвал изображенную в движении девушку именем Градива («идущая вперед», что связано с эпитетом шагающего на бой бога войны Марса Градивуса). Предаваясь размышлениям о ней, однажды он увидел сон, перенесший его в древнюю Помпею во время извержения Везувия. В сновидении он повстречался с Градивой и испытал страх за ее судьбу. Под впечатлением сна и тех видений, которые имели место у него после пробуждения, он решается совершить путешествие в Италию. Побывав в Риме и Неаполе, молодой архитектор прибыл в Помпею и, осматривая город, неожиданно увидел девушку, похожую на Градиву, что предопределило его последующее психическое состояние и поведение, где воображение и реальность, бред и действительность оказались тесно переплетенными между собой.

«Градива» Иенсена произвела на Фрейда значительное впечатление, поскольку в этом художественном произведении находили свое отражение те представления о работе бессознательного в психике человека, которые были сформулированы основателем психоанализа на основе концептуальных размышлений и терапевтической деятельности с пациентами, страдающими психическими расстройствами. О том, какое впечатление она произвела на Фрейда, можно судить уже по тому факту, что гипсовый слепок рельефного изображения Градивы висел в его рабочем кабинете.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что основатель психоанализа так часто обращался к шедеврам мировой литературы для того, чтобы или почерпнуть из этого источника плодотворные идеи, или дать наглядную иллюстрацию к материалам, полученным в процессе терапевтической практики. Нет ничего удивительного также и в том, что он использовал выдвинутые им психоаналитические идеи для соответствующей интерпретации художественных произведений и трактовке художественного творчества как такового.

По данным официального биографа основателя психоанализа Э. Джонса, в восьмилетнем возрасте 3. Фрейд начал читать Шекспира и впоследствии неоднократно перечитывал его. При удобном случае он использовал соответствующие цитаты из шекспировских пьес и, как свидетельствуют его письма раз-

личным корреспондентам, а также психоаналитические работы, ссылки на те или иные произведения Шекспира, будь то «Гамлет», «Король Лир» или «Леди Макбет», являлись составной частью его различных текстов.

В работе «Мотив выбора ларца» (1913) З. Фрейд сосредоточил свое внимание на рассмотрении пьесы «Венецианский купец» и драмы «Король Лир». В работе «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916) наряду с рассмотрением драмы Ибсена «Росмерсхольм» он дал свою интерпретацию пьесы «Леди Макбет». И хотя в том и другом случае речь идет скорее о психоаналитическом прочтении пьес Шекспира, то есть использовании психоаналитических идей при рассмотрении художественных произведений, нежели о выдвигании новых концепций на основе литературного материала, тем не менее даже в этих работах подспудно продолжается подготовка к дальнейшему развернутому обоснованию ранее высказанных З. Фрейдом представлений о смерти («Мотив выбора ларца»), угрызениях совести и раскаянии («Леди Макбет»).

В поле зрения З. Фрейда находилась также художественная литература, связанная с именами российских писателей. В его работах можно встретить упоминания имен Пушкина, Лермонтова, Толстого или ссылки на произведения Достоевского и Мережковского. Последний был для него одним из любимых писателей. Так, в 1907 г., отвечая на вопрос о его пристрастии к художественной литературе, в письме к антиквару Хинтенбергеру Фрейд назвал десять книг, пришедших ему на память без особых раздумий. Наряду с «Греческими мыслителями» Гомперца, «Плодородием» Золя, «Людьми из Селдвила» Келлера, «Книгой джунглей» Киплинга, «Письмами и сочинениями» Мультиатули, «Эссе» Маковей, «Последними днями Гуттена» Мейера, «Скетчами» Твена, «На белом коне» Франса он назвал также и «Леонардо да Винчи» Мережковского.

Внимание З. Фрейда привлекала и литературная деятельность Достоевского. Хотя в письме Стефану Цвейгу от 19 октября 1920 г. он назвал Достоевского «русским путаником», а в письме от 4 сентября 1926 г. — «сильно извращенным невротиком», тем не менее он не только с интересом читал его романы, но и считал, что тот не нуждается ни в каком психоанализе, так

как в своем творчестве «сам демонстрирует это каждым образом и каждым предложением». В начале 1926 г. одно из издательств предложило З. Фрейду написать введение к готовящемуся к публикации на немецком языке роману Достоевского «Братья Карамазовы». Через год он закончил свою работу, которая вышла в свет в 1928 г. под названием «Достоевский и отцеубийство».

Обращаясь к художественным произведениям, З. Фрейд обнаружил сходства и различия в том, что и как делают психоаналитик и писатель. Он считал, что каждый из них черпает необходимый ему для работы материал из одного и того же источника и имеет дело с одним и тем же объектом. Но вот методы работы у них разные, хотя в большинстве случаев наблюдается совпадение их конечных результатов. Метод психоанализа состоит в сознательном наблюдении аномальных психических процессов у других людей, в умении раскрывать их бессознательную деятельность и формулировать свойственные ей законы. Метод писателя имеет иную направленность, так как в отличие от психоаналитика он обращает внимание на бессознательное в своей собственной душе, прислушивается к тенденциям его развития и выражает их в художественной форме. Если психоаналитик выявляет законы бессознательной деятельности исходя из изучения психики пациентов, то писатель достигает того же самого на примере вслушивания в свой внутренний мир. Психоаналитик формулирует законы бессознательного, в то время как писатель, вовсе не претендуя на сознательное их понимание, в опосредованной форме отображает их в своих творениях.

З. Фрейд осознавал те ограничения, которые свойственны психоаналитическому методу исследования природы художественного творчества. В различных своих работах он сам неоднократно указывал на пределы психоанализа, не позволяющие исследователю идти дальше того, что доступно познанию, основанному на психоаналитическом подходе к толкованию художественных произведений. В некоторых своих работах, в частности в книге «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), он подчеркивал, что даже объяснение того, каким образом художественная деятельность сводится к пер-

вичным влечениям, оказывается далеко не полным, поскольку здесь отказывают психоаналитические средства познания.

З. Фрейд признавал и то, что психоаналитическое исследование не способно постигнуть суть того, почему человек становится таким, а не другим, почему вытеснение бессознательных влечений в одном случае способствует процессу сублимации, а в другом затрудняет его.

В различных своих работах он также неоднократно высказывал соображения, в соответствии с которыми в рамках психоанализа недоступно существо художественных достижений, непостижим гений художника, не поддается объяснению природа художественного дарования, таланта. Не является проблемой психоанализа и ответ на вопрос, откуда к писателю или поэту приходит творческое вдохновение. Наконец, по собственному признанию З. Фрейда, психоанализу не дано раскрыть ни средства, которыми работает писатель, ни художественную технику, к которой он прибегает в процессе своей деятельности. Во всяком случае, говоря о том, что большинство проблем художественного творчества и наслаждения искусством еще ждет своей разработки, основатель психоанализа подчеркивал, что для некоторых из них психоаналитическое рассуждение дает удовлетворительное объяснение, в то время как по отношению к другим оно полностью отсутствует.

Вместе с тем размышления З. Фрейда об ограничениях психоаналитического подхода к пониманию художественного творчества в целом вовсе не исключало целесообразности использования его при анализе художественной литературы. Напротив, он считал, что знание основ психоанализа может способствовать такому глубинному раскрытию мотивов художественной деятельности, которое подчас недоступно при иных методах исследования. Так, в предисловии к книге Марии Бонапарт «Эдгар По. Психоаналитический очерк» (1934) он подчеркнул, что на примере выдающихся личностей можно и нужно изучать законы человеческой психики. При этом он высоко оценил работу Марии Бонапарт, которая, по его мнению, благодаря использованию психоанализа пролила свет на жизнь и творчество великого поэта. Психоаналитическое толкование дало возможность понять, насколько произведения Эдгара По были

обусловлены его человеческим своеобразием, являвшимся результатом инфантильных эмоциональных привязанностей и мучительных переживаний ранней юности. Как подчеркнул З. Фрейд, такие исследования не обязаны объяснять гений художника, но они показывают, «какие мотивы его побудили и какой материал ему принесла судьба».

Использованный З. Фрейдом психоаналитический подход к исследованию художественной литературы нашел свое отражение в работах как его последователей, так и тех, кто критически переосмыслил выдвинутые им идеи. Во всяком случае, аналитическое прочтение различных художественных произведений было характерно для К. Г. Юнга, А. Адлера, В. Райха, Э. Фромма. Оно имеет место также в современных зарубежных и отечественных психоаналитических работах независимо от того, идет ли речь об анализе различных литературных текстов в духе З. Фрейда, К. Г. Юнга, М. Клайн или Ж. Лакана.

Следует иметь в виду, что на рубеже XX-XXI столетий психоаналитический подход к рассмотрению художественной литературы вызвал большой интерес у ряда исследователей, специализирующихся как в сфере психоанализа, так и в области литературоведения. Причем зарубежные исследователи проявляют повышенный интерес к русской литературе.

В этом отношении характерной является опубликованная на английском языке работа «Русская литература и психоанализ» (1989, под ред. Д. Ранкур-Лаферьера), в которой двадцать авторов дали психоаналитическое толкование произведений Достоевского, Гоголя, Пушкина, Тютчева, Ахматовой, Зощенко, Белого, Булгакова, Бахтина, Набокова, Солженицына, Лимонова. Не менее показательной является и 15-я Международная конференция «Психоанализ, литература, искусство», организованная при содействии Университета штата Флорида, Центра изучения психоанализа и культуры Буффало, Парижского центра антропологии и литературы, Лиссабонского института прикладной психологии, Национальной Федерации психоанализа (Россия) и состоявшаяся в июле 1998 г. в Санкт-Петербурге.

Все это делает не только оправданным, но и актуальным составление хрестоматии по психоанализу художественной

литературы. Той хрестоматии, материалы которой могут способствовать лучшему пониманию психоаналитического подхода к исследованию художественных произведений и творчества писателей и поэтов, чьи имена вошли в сокровищницу мировой литературы.

В предлагаемой читателям хрестоматии содержатся тексты зарубежных и отечественных авторов, дающих психоаналитическую трактовку конкретных художественных произведений или высказывающих свои соображения по поводу психоанализа литературы. В первый ее раздел включены работы известных зарубежных исследователей, включая основателей психоанализа, аналитической психологии, характеранализа, гуманистического психоанализа (соответственно З. Фрейда, К. Г. Юнга, В. Райха, Э. Фромма) и специализирующегося в области психоанализа русской литературы современника — Д. Ранкур-Лаферьера. Во второй — работы таких отечественных авторов, как Н. Осипов, И. Ермаков, А. Халецкий, И. Григорьев, Л. Выготский, деятельность которых относится к раннему периоду развития психоанализа в России (до 1930-х гг.).

Включенные в хрестоматию тексты расположены в порядке, отражающем логику психоаналитических исследований в ее историческом и временном контексте.

В конце хрестоматии даны краткие биографические сведения об авторах представленных в ней материалов, а также список литературы, который может оказаться полезным для всех тех, кто проявит более глубокий интерес к психоаналитическому пониманию художественных произведений.

*Валерий Лейбин,
действительный член Академии педагогических
и социальных наук,
главный научный сотрудник
Института системного анализа РАН*

Раздел I

**Зарубежная
психоаналитическая
мысль**

Зигмунд Фрейд

Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена¹

Мы всего лишь намеревались с помощью определенных аналитических методов исследовать два или три сновидения, встроенных в повествование «Градивы». Как же случилось, что мы позволили себе увлечься разбором всей истории и исследованием психических процессов у обоих главных героев? Что ж, это не лишняя, а необходимая предварительная работа. Если мы хотим понять действительные сновидения реальных людей, нам необходимо тщательно вникнуть в их характер и судьбу, в их переживания не только накануне сновидения, но и получить соответствующие сведения об их отдаленном прошлом. Я думаю даже, что мы все еще не готовы обратиться к нашей собственной задаче и должны еще некоторое время задержаться на художественном вымысле, продолжая предварительную работу.

Конечно, наш читатель с недоумением заметил, что до сих пор мы обсуждали все психические проявления и поступки Норберта Ханольда и Цое Бертганг так, словно они были не творением художника, а реальными индивидами, словно чувства художника — совершенно прозрачный, не преломляющий или замутняющий посредник. Наш образ действий должен казаться тем удивительней, что художник категорически отказывается от реалистического описания, называя свою повесть «фантастическим происшествием». Но мы находим все его описания настолько верно отражающими действительность, что не вступим в противоречие, если назовем «Градиву» не фантастическим произведением, а психиатрическим этюдом. Только в двух местах художник пользуется дозволенной ему свободой, чтобы создать условия, которые, по видимости, не имеют корней на почве реальных закономерностей. В первый раз, позволяя молодому археологу найти подлинный античный рельеф, который не только в особенностях постановки ноги, но и во всех деталях облика и осанки настолько следует гораздо позже живущей

¹ Фрагмент работы З. Фрейда «Бред и сны в "Градиве" В. Иенсена» (1907). Текст дан по изданию: *Фрейд З. Художник и фантазирование.* — М., 1995. — С. 153-162.

личности, что археолог принимает привлекательное видение этой персоны за ожившее каменное изображение. Во второй раз, позволяя ему встретить живую девушку именно в Помпее, куда его фантазия переместила умершую, тогда как в результате путешествия он удалился от живой персоны, которую заметил на улице возле своего жилища. Однако это второе решение художника принципиально не отклоняется от реальных возможностей; оно только призывает на помощь случай, бесспорно, соучаствующий во многих человеческих судьбах, и, кроме того, наделяет его хорошим чутьем, ибо этот случай отображает судьбу, которая предопределяет посредством бегства обрести того, от кого убегают. Более фантастической и целиком возникшей вследствие произвола художника кажется первая предпосылка, на которой держатся все дальнейшие события, — полное сходство каменного изображения с живой девушкой, которое трезвый подход предпочел бы ограничить постановкой ноги при ходьбе. Позволим здесь, не отрываясь от реальности, разыграть собственную фантазию. Фамилия Бертганг могла бы указывать на то, что женщины этого рода уже в давние времена отличались своеобразной красивой походкой, а благодаря смене поколений немецкие *Бертганги* оказались связанными с теми греками, и одна из женщин этого рода вдохновила античного художника запечатлеть своеобразие ее походки в камне. Но так как отдельные вариации человеческого облика зависимы один от другого и фактически даже в нашей среде постоянно всплывают античные типы, то вполне возможно, что современная Бертганг повторила внешность своей античной прапрабабушки во всех чертах ее телесного строения. Разумнее подобной спекуляции было бы, пожалуй, справиться у самого писателя об источниках, из которых возникла эта часть его творения; тогда у нас были бы хорошие шансы опять разложить часть мнимого произвола на закономерности. Но так как доступ к источникам в психике художника нам закрыт, то мы сохраняем за ним полное право строить совершенно реальное развитие событий на невероятной предпосылке, право, которым пользовался, например, Шекспир в «Короле Лире».

А кроме того, повторим еще раз, писатель представил нам совершенно корректный психиатрический этюд, с которым мы можем соизмерять наше понимание психики, истории болезни

и излечения, призванные подтвердить некоторые фундаментальные теории медицинской психологии. Довольно странно, что это должен был сделать художник. Как быть, если на вопрос о наличии у него такого намерения он ответит сугубо отрицательно? К такому ответу можно легко приноровиться и его легко интерпретировать: не лучше ли сказать, что как раз мы незаметно вложили в прекрасную поэтическую повесть смысл, весьма далекий от намерений художника? Возможно, позднее мы еще к этому вернемся. Но предварительно попытаемся защититься от обвинения в тенденциозном толковании тем, что мы ведь пересказывали повесть почти исключительно с помощью собственных слов писателя, пытались воспроизвести текст как его собственный комментарий. Тот, кто сравнит наше воспроизведение с дословным текстом «Градивь», должен это признать.

Возможно, мы оказываем нашему писателю плохую услугу, оценивая его произведение в целом как психиатрический этюд. Мы слышим, как нам говорят, что писатель должен избегать соприкосновения с психиатрией и оставить описание болезненных состояний психики врачам. На самом деле ни один настоящий писатель не обращал внимания на этот запрет. Ведь описание человеческой психики его самая важная вотчина; он всегда был предшественником науки, а также и научной психологии. Впрочем, граница между так называемыми нормальными и болезненными состояниями души отчасти условны, отчасти настолько расплывчаты, что, вероятно, каждый из нас в течение дня неоднократно переступает через нее. С другой стороны, психиатрия поступила бы неправильно, если бы захотела ограничиться изучением только тяжелых и сумеречных заболеваний, возникающих при грубых повреждениях тонкого психического аппарата. Легкие, способные к компенсации отклонения от нормы, которые в данный момент мы можем объяснить только как расстройство в соотношении психических сил, интересуют нас не меньше; более того, лишь с их помощью можно понять и здоровье, и симптомы тяжелой болезни. Таким образом, писатель вправе не избегать встречи с психиатром, психиатр — с писателем, а художественная трактовка

психиатрической темы может быть очень точной без утраты красоты.

Итак, это художественное описание истории болезни и излечения действительно корректно, описание, которое после окончания повести и снятия напряжения мы можем лучше окинуть взглядом и теперь намерены воспроизвести в технических терминах нашей науки, причем нам не должна мешать необходимость в повторении ранее сказанного.

Состояние Норберта Ханольда писатель довольно часто называет «бредом», и у нас нет никаких оснований отбрасывать подобную характеристику. В «бреде» мы можем выделить две основные особенности, с помощью которых он, разумеется, не описывается исчерпывающе, но все же явно отделяется от других расстройств. Во-первых, он относится к той группе болезненных состояний, которым несвойственно непосредственное воздействие на плоть и которые выражаются только посредством психических признаков, а во-вторых, его отличает тот факт, что при нем устанавливается господство «фантазии», т. е. приобретает убежденность, влияющая на поступки. Если мы вспомним о путешествии в Помпею с целью отыскать в пепле своеобразный отпечаток ноги Градивы, то найдем в нем великолепный пример действия под властью бреда. Психиатр, видимо, отнесет бред Норберта Ханольда к большой группе паранойи и определит его, скажем, как «фетишистскую эротоманию», потому что ему больше всего бросилась бы в глаза влюбленность в каменное изображение и потому, что его упрощающему толкованию интерес молодого археолога к ножкам и постановке ноги женщины должен подозрительно напоминать «фетишизм». Впрочем, все подобные наименования и классификация различных видов бреда несут в своем содержании что-то сомнительное и неплототворное¹.

Далее строгий психиатр заклеил бы нашего героя как персону, способную развивать бред на основе столь странного предпочтения, тотчас заклеил бы его как *degenere* и стал бы исследовать его наследственность, которая неумолимо подтал-

¹ На самом деле случай Н. Х. должен определяться как истерический, а не параноидальный бред. Признаки паранойи здесь не наблюдаются.

квивала его к такой судьбе. Но в этом писатель не следует за ним — и с достаточным основанием. Ведь он хочет приблизить нас к герою, облегчить нам «вчувствование»; вслед за диагнозом *degenere* — будь он оправдан с позиций науки или нет — молодой археолог немедленно далеко отодвигается от нас; потому что ведь мы, читатели, являемся нормальными людьми. Наследственные и конституционные предпосылки состояния героя тоже мало заботят писателя; вместо этого он углубляется в его психическое состояние, которое может объяснить происхождение такого бреда.

В некоторых важных моментах Норберт Ханольд ведет себя иначе, чем обычный человек. Его не интересуют живые женщины; наука, которой он служит, захватила этот интерес и сдвинула его на женщин из камня и бронзы. Не считайте это за незначительную странность; напротив, она образует основную предпосылку описанных событий, потому что однажды происходит так, что одно подобное каменное изображение притягивает к себе все интересы, подходящие обычно только живой женщине, и тем самым вызывает бред. Затем перед нашими глазами разворачивается история, как этот бред излечивается благодаря счастливому стечению обстоятельств, сдвигающему интерес с каменной женщины назад на живую. В результате какого воздействия наш герой оказался в состоянии отворачивания к женщине, писатель не дает возможности проследить. Он только обозначает, что такое поведение нельзя объяснить его конституцией, скорее оно включает в себя частичку фантастической — мы можем добавить, эротической — потребности. Позднее мы увидим, что в детстве он не избегал других детей, поддерживал дружбу с маленькой девочкой, был неразлучен с ней, делил с ней еду, давал ей тумаков и позволял трепать себя за волосы. В такой привязанности, в таком соединении нежности и агрессии выражается незрелая эротика детского возраста, воздействие которой обнаруживается лишь позднее, но зато неотразимо, и которую как эротику периода детства обычно признают только врачи и художники. Наш писатель дает нам ясно понять, что и он не думает иначе, так как допускает, чтобы при подходящем поводе у его героя неожиданно пробудился живой интерес к походке и постановке ноги женщин. Это

должно было ослабить его и в науке, и среди женщин своего городка как фетишиста ножек, что с необходимостью вытекает из его воспоминаний о подруге детства. Разумеется, эта девочка еще будучи ребенком, демонстрировала прекрасную своеобразную походку с почти вертикально поставленной при ходьбе стопой, и благодаря изображению именно такой походки античный каменный рельеф приобрел для Норберта Ханольда такое важное значение. Впрочем, сразу же прибавим, что художник при выведении странного проявления фетишизма оказывается в полном согласии с наукой. Со времен А. Бине мы действительно пытаемся свести фетишизм к эротическим впечатлениям детства.

Состояние продолжительного отвращения к женщинам вытекает из индивидуальной способности или, как мы обычно говорим, из предрасположенности к образованию бреда. Развитие психического расстройства начинается с того момента, когда случайное впечатление пробуждает забытое и по крайней мере местами эротически окрашенное переживание детства. Примем во внимание — это дальше подтвердится, — что воспоминание пробуждается, конечно же, не в адекватном виде. Верное описание художника мы должны искусно воспроизвести в психологической манере выражения. При виде рельефа Норберт Ханольд не вспоминает, что такую постановку ноги он уже видел у своей подруги детства; он вообще не вспоминает, и, однако, все воздействие рельефа происходит от такой связи с детским впечатлением. Итак, впечатление детства приходит в движение, становится активным, так что начинает оказывать воздействие, не доходя, однако, до сознания, оставаясь *«бессознательным»*, как мы сегодня привыкли выражаться с помощью термина, ставшего необходимым в психопатологии. Это *«бессознательное»* мы хотели бы видеть лишенным всех возражений философов и натуралистов, которые часто обращают внимание только на этимологическое значение термина. Для психических процессов, которые ведут себя активно и все же не доходят при этом до сознания соответствующей личности, у нас пока нет лучшего названия, и ничего другого мы под *«бессознательным»* не подразумеваем. Если некоторые мыслители желают оспаривать существование такого бессознательного,

как нелепость, то мы полагаем, что они никогда не занимались соответствующими психическими феноменами, находятся в плену обычного опыта, что все психическое, которое проявляется активно и мощно, становится одновременно и осознанным, и должны были бы понять, что наш писатель очень хорошо знает о существовании психических процессов, которые остаются вдали от сознания, несмотря на свою мощь и проявляемое энергетическое воздействие. Мы однажды уже говорили, что воспоминания о детском общении с Цое находились у Норберта Ханольда в состоянии «вытеснения»; теперь мы называем их «бессознательными» воспоминаниями. Тут мы, пожалуй, обязаны уделить некоторое внимание соотношению обоих искусственных слов, которые кажутся совпадающими по смыслу. Пояснить это несложно. Все вытесненное бессознательно; но мы не можем утверждать в отношении всего бессознательного, что оно вытеснено. Если бы Ханольд при виде рельефа вспомнил о походке своей Цое, то ранее бессознательное воспоминание стало бы у него одновременно и активным, и осознанным и таким образом было бы доказано, что ранее оно не было вытеснено. «Бессознательное» — чисто описательный, в некоторых отношениях неопределенный, так сказать, статичный термин: «вытесненное» — динамическое слово, которое принимает в расчет игру психических сил и свидетельствует, что есть стремление проявить все психические воздействия, среди них и стремление стать осознанным, но есть и противоположная сила, сопротивление, способное сдержать часть подобных психических действий, среди них и действие по осознанию. Признаком вытесненного остается то, что, несмотря на свою мощь, оно не способно стать осознанным. Стало быть, в случае Ханольда речь идет, начиная с появления рельефа, о вытесненном бессознательном, короче говоря, о вытесненном.

У Норберта Ханольда вытеснены воспоминания о детском общении с красиво двигающейся девочкой, но это еще не окончательное рассмотрение психологического положения дел. Мы остаемся на поверхности, пока имеем дело исключительно с воспоминаниями и представлениями. Напротив, единственно ценным в психике являются чувства. Все психические силы важ-

ны только благодаря своей способности пробуждать чувства. Представления вытесняются только потому, что они связаны с освобождением чувств, которое не должно иметь места; правильное было бы сказать — вытеснение затрагивает только те чувства, которые неуловимы вне связи с представлениями. Стало быть, у Норберта Ханольда вытеснены эротические чувства, а так как эротика не знает или не знала в детстве никакого другого объекта, кроме Цое Бертганг, то воспоминания о ней были забыты. Античное изображение на рельефе пробуждает в нем дремлющую эротику и активизирует детские воспоминания. Из-за внутреннего сопротивления против эротики эти воспоминания могут действовать только бессознательно. Далее в нем происходит борьба между мощью эротики и вытесняющими ее силами; эта борьба выражается в бреде.

Наш писатель забывает объяснить, по какой причине у его героя происходит вытеснение любовной жизни; ведь занятия наукой — только средство, которым пользуется вытеснение; врач обязан здесь сослаться на более глубокие основания, хотя в данном случае, возможно, добраться до них не удастся. Но, похоже, писатель, как мы с удивлением подчеркивали, не забыл описать, как именно из круга используемых для вытеснения средств просыпается вытесненная эротика. Это по праву антик, каменное изображение женщины, благодаря которому наш археолог порывает со своим отвращением к любви и которое напоминает ему о долге перед жизнью, обременяющем нас с самого рождения.

Первым проявлением пробужденного рельефом процесса в Ханольде стали фантазии, манипулировавшие изображенной на нем персоной. Модель представляется ему чем-то «сегоднешним» в лучшем смысле этого слова: как будто бы художник изображал шагающую по улице женщину «с природы». Он наделяет античную девушку именем «Градива», которое образовал из эпитета шагающего на бой бога войны Марса Градивуса, и придает ее личности все большую определенность. Видимо, она дочь знатного человека, быть может, *патриция*, связанного с *храмовой службой* некоему божеству; по его мнению, в ее чертах проглядывает *греческое* происхождение, и в конце

концов это подвигает его переместить ее из суety большого города в тихую *Помпею*, где он заставил ее шагать по камням из лавы, служившим переходом с одной стороны улицы на другую. Такие продукты фантазии кажутся довольно произвольными и все же безвредными и внушающими доверие. Более того, даже тогда, когда из них в первый раз следует импульс к действию, когда археолога обременяет проблема реальности такой постановки ноги и он начинает проводить наблюдения на натуре, посматривая на ноги современных женщин и девушек, эти действия осознанно прикрываются научным мотивом: будто бы весь интерес к каменному изображению Градивы происходит из его профессиональных занятий археологией. Женщины и девушки на улице, которых он выбирает объектами своего исследования, конечно, предпочтут другое, грубо эротическое понимание его действий, и мы должны считать их правыми. Для нас несомненно, что Ханольд не знает мотивов своего исследования, как и происхождения своих фантазий о Градиве. Последние являются, как мы узнаем позднее, отзвуками его воспоминаний о возлюбленной детства, отпрысками этих воспоминаний, их преобразованием и искажением, после того как не удастся осознать их в неизменной форме. Мнимо эстетическое решение: каменный портрет изображает что-то «сегодняшнее» — заменяет знание, что такая походка принадлежит знакомой ему, шагающей по *современным* улицам девушке; за впечатлением «с натуры» и фантазией о ее греческом происхождении скрывается воспоминание о ее имени Цое, которое по-гречески означает *жизнь*; Градива, как нам объясняет в конце своего бреда исцеленный, — это добротный перевод ее фамилии *Бертганг*, которая означает «блистающая, или славная, походкой»; определения ее отца возникают из знания: Цое Бертганг — дочь уважаемого профессора университета, что можно, пожалуй, уподобить храмовой службе в древности. Наконец, его фантазия перемещает ее в Помпею не «потому, что этого требует ее спокойный кроткий нрав», а потому, что в своей науке он не может найти иной и лучшей аналогии со странным состоянием, в котором благодаря смутной догадке он находил воспоминание о детской дружбе. Если однажды он прикрыл класси-

ческим прошлым собственное детство, то погребение Помпеи, это исчезновение с сохранением прошлого, превосходно напоминает *вытеснение*, о котором он знает благодаря так называемому «эндопсихическому» восприятию. При этом в нем действует та же символика, которую в конце повести писатель заставляет сознательно употреблять девушку.

«Я сказала себе, что хоть что-то интересное смогла бы откопать, пожалуй, только здесь. Конечно, на находку, которую я сделала, я никак не рассчитывала» (р. 124). В конце (р. 150) девушка отвечает в отношении желательной цели путешествия: «Известным образом точно так же вновь извлечь из погребения их детскую дружбу».

Итак, по первым результатам бредовых фантазий и действий Ханольда мы обнаруживаем их двойную детерминацию, производность из двух различных источников. Одна детерминация та, которая представляется самому Ханольду, вторая та, которая открывается нам после обследования его психических процессов. Одна, относящаяся к личности Ханольда, им признается, другая — полностью бессознательна. Одна целиком возникает из круга представлений археологической науки, другая происходит из пришедших в движение вытесненных воспоминаний детства и прилегающих к ним эмоциональных устремлений. Одна поверхностна и покрыта другой, как бы скрытой за ней. Можно было бы сказать, что научная мотивация служит предлогом для бессознательной эротической мотивации, а наука полностью поставлена на службу бреду. Но нельзя также забывать, что бессознательная мотивация способна добиться только того, что удовлетворит одновременно и сознательную, и научную. Симптомы бреда — как фантазии, так и действия — это результаты компромисса между двумя психическими течениями, а при компромиссе учитывались притязания каждой из двух сторон; но каждая сторона должна была также отказаться от некоторой толики того, что хотела реализовать. Там, где компромисс осуществился, имела место борьба, в данном случае предполагаемый нами конфликт между подавленной эротикой и силами, удерживающими ее в состоянии вытеснения. При образовании бреда эта борьба, собственно, никогда не заверша-

ется. Натиск и сопротивление обновляются после каждого компромиссного образования, которое никогда, как говорится, полностью не удовлетворяет. Это знает и наш писатель и потому позволяет на этой стадии расстройств овладеть своим героем чувством неудовлетворенности, своеобразного беспокойства в качестве предвестника и гарантии дальнейшего развития.

Эти важные особенности двойкой детерминации фантазий и решений, образования осознанных предлогов для действий, в мотивацию которых большой вклад вносит вытесненное, в дальнейшем ходе повести предстают перед нами еще чаще, возможно, еще отчетливее. И это очень правильно, ибо тем самым писатель улавливает и изображает основную постоянную характеристику болезненных психических процессов.

Развитие бреда Норберта Ханольда продвигается благодаря сновидению, которое, не будучи вызванным никаким новым событием, видимо, полностью проистекает из его заполненной конфликтом психики. Давайте все же остановимся, прежде чем проверять, оправдывает ли писатель наши ожидания его более глубокого понимания и при создании сновидений. Ранее спросим, что говорят психиатрические гипотезы о возникновении бреда, как психиатрия относится к роли вытеснения и бессознательного, к конфликту и к компромиссному образованию? Короче, может ли художественное описание генезиса бреда устоять перед приговором науки?

И тут мы должны дать, видимо, неожиданный ответ, что в действительности, к сожалению, дело обстоит совсем наоборот: наука не устоит перед достижениями художника. Между наследственно-конституционными предпосылками и появляющимися уже готовыми творениями бреда она позволяет зиять провалу, который у писателя мы видим заполненным. Она еще не догадывается о значении вытеснения, не признает, что для объяснения мира психопатологических явлений ей совершенно необходимо бессознательное, не ищет основание бреда в психическом конфликте и не понимает симптомы последнего как компромиссные образования. Так устоял ли поэт в одиночестве перед целой наукой? Нет, уже нет — если автор может причислить к науке и свои работы. Ибо он сам ряд лет — и вплоть до

последнего времени в полном одиночестве¹ — защищает все те воззрения, которые он здесь извлек из «Градивы» В. Иенсена и изложил на профессиональном языке. Он показал — наиболее подробно на состояниях, известных как истерия и навязчивые представления, — подавление части влечений и вытеснение представлений, выражающих подавленное влечение, как индивидуальное условие психического расстройства, и подобное понимание вскоре подтвердилось и в отношении некоторых форм бреда². Всегда ли по этой причине принимаемые во внимание влечения являются компонентами сексуального влечения или они могут быть иного рода — это проблема совершенно нейтральная именно для анализа «Градивы», ибо в избранном писателем случае речь определенно идет о подавлении эротического чувства. Подход с позиций психического конфликта и образования симптомов путем компромисса между двумя борющимися друг с другом течениями психики автор доказал на реально наблюдаемых и подвергшихся лечению случаях болезни совершенно тем же способом, каким он смог это сделать на примере выдуманного писателем Норберта Ханольда³. Сведение невротических, особенно истерических, продуктов болезни к влиянию бессознательных идей еще до автора предпринял П. Жане, ученик великого Шарко, и в соавторстве со мной Йозеф Брейер в Вене⁴.

Автору, когда он в последующий за 1983 г. период углубленно исследовал возникновение психических расстройств, поистине не пришлось в голову искать подтверждение своих результатов у художников, и поэтому он был немало удивлен, когда в опубликованной в 1903 г. «Градиве» заметил, что писатель в основу своего творения положил то же самое, что он полагал

¹ См. важные работы Е. Блейлера «Affektivitat, Suggestibilitat, Paranoja» и К. Г. Юнга «Diagnostischen Assoziationsstudien» (обе — Zurich, 1906). (Автор вправе сегодня — 1912 г. — отказаться от этой реплики. Пробужденное им «психоаналитическое движение» с тех пор широко распространилось и все еще находится на подъеме.)

² См.: Freud S. Samml. kleiner Schrift. Z. Neurosenlehre 1893-1906 (Ges. Werke. Bd. 1).

³ См.: Freud S. Bruchstück einer Hysterie-Analyse. 1905 (Ges. Werke. Bd. V).

* См.: Breuer und Freud. Studien über Hysterie. 1895 (Ges. Werke. Bd. 1).

новыми идеями, почерпнутыми из врачебной практики. Как же художник пришел к тем же знаниям, что и врач, или по крайней мере к такому образу действий, словно он знал то же самое?

Бред Норберта Ханольда, говорили мы, претерпевает дальнейшее развитие благодаря сновидению, приснившемуся ему в разгар его стараний удостовериться на улицах родного города в существовании походки, подобной походке Градивы. Содержание этого сновидения нам нетрудно коротко изложить. Сновидец находится в Помпее в тот день, когда несчастный город погиб, соучаствует в этом ужасе, оставаясь в безопасности, неожиданно видит там идущую Градиву и сразу воспринимает это как что-то совершенно естественное: она ведь помпеянка, живет в своем родном городе и, «хотя он этого не подозревал, в одно время с ним». Его охватывает страх за нее, он окликает ее, и она мельком поворачивает к нему свое лицо. И все же она продолжает идти дальше, не обращая на него внимания, ложится на ступени храма Аполлона, и ее засыпает дождь из пепла, потом ее лицо бледнеет, будто превращаясь в белый мрамор, пока не становится совершенно похожим на каменное изображение. Пробуждаясь, он перетолковывает шум большого города, доносящийся в его постель, в крики о помощи отчаявшихся жителей Помпеи и в гул неистово бушующего моря. Чувство того, что увиденное во сне с ним действительно произошло, еще долго не покидает его после пробуждения, а уверенность, что Градива жила в Помпее и умерла в тот несчастный день, остается от этого сновидения как новая прибавка к его бреду.

Труднее объяснить, что писатель хотел сказать этим сновидением и что его побудило развитие бреда связать именно со сновидением. Прилежные исследователи снов собрали, правда, достаточно примеров, как сновидение примыкает к душевным расстройствам и происходит из них¹, а в жизнеописаниях отдельных выдающихся людей импульсы к важным действиям и решениям, должно быть, производились сновидениями. Но с помощью этих аналогий наше понимание приобретает немного; поэтому остановимся на нашем случае, на выдуманном писателем случае с археологом Норбертом Ханольдом. За какой

¹ *Sante de Sanctis. Die Traume. 1901.*

конец такого сновидения нужно взяться, чтобы включить его в контекст и оно не осталось бы ненужным украшением повествования?

Могу представить себе, что в этом месте читатель воскликнет: ведь это сновидение можно легко объяснить. Обыкновенный страшный сон, вызванный шумом большого города, который занятый своей помпеянкой археолог переиначивает в гибель Помпеи! При совместно господствующей недооценке деятельности сновидения претензию на объяснение сновидения ограничивают тем, что для части увиденного во сне находят внешний раздражитель, примерно сходный с этой частью. Скажем, этот внешний толчок к сновидению произведен шумом, который будит спящего; тем самым исчерпывает интерес к данному сновидению. Если бы теперь мы должны были предположить причину, по которой большой город шумел больше, чем обычно, то писатель не преминул бы нам сообщить, например, что вопреки своему обыкновению Ханольд в эту ночь спал с открытым окном. Жаль, что писатель не взял на себя этот труд! И если бы страшный сон в самом деле был таким простым! Нет, так просто интерес к нему не исчерпывается.

Увязка с внешним чувственным раздражителем несколько не существенна для формирования сновидения. Спящий в состоянии пренебречь этим раздражителем из внешнего мира, он способен формировать сновидение без его помощи, а проснувшись, включить и его в свой сон (как произошло в данном случае), если оно ему по каким-то другим мотивам подходит, и имеется достаточно сновидений, в содержании которых нельзя показать детерминацию посредством раздражения, достигнутого чувства спящего. Нет, мы попытаемся объяснить его иным путем.

Пожалуй, мы начнем с осадка, который сновидение оставило в бодрствующем Ханольде. До сих пор для него была фантазией, что Градива была помпеянкой. Теперь это предположение стало для него истинным, а вторая истина заключается в том, что в 79 году она была засыпана там пеплом¹. Такое развитие бредового образования сопровождают грустные чувства как

отзвук страха, наполнявшего сон. Эта новая боль за Градиву кажется нам не вполне понятной; ведь на сегодняшний день Градива много столетий мертва, даже если в 79 году она спаслась от гибели, — по этому поводу нет нужды спорить ни с Норбертом Ханольдом, ни с самим писателем. Но здесь, видимо, ни одна дорога не ведет к объяснению. И все же мы хотим заметить, что добавке, которую бред заимствовал из сновидения, присуща весьма болезненная эмоциональная окраска.

Кроме того, в нашей беспомощности ничего не улучшилось. Это сновидение не толкуется само по себе; мы должны решиться сделать заем у автора «Толкования сновидений» и использовать здесь некоторые из предложенных там правил разгадки сновидения.

Так, одно из этих правил гласит, что сновидение постоянно связано с дневной деятельностью накануне сна. Писатель, видимо, хочет намекнуть, что следовал этому правилу, поскольку непосредственно связывает сновидение с «прозаическими проверками» Ханольда. Тогда последние означают всего лишь поиски Градивы, которую он хочет узнать по характерной походке. Стало быть, сновидение должно было содержать указание на то, где можно найти Градиву. И оно его действительно содержит, так как показывает ее в Помпее, но это уже не новость для нас.

Другое правило говорит: если после сновидения необычно долго сохраняется вера в реальность его картин, так что от них не могут отделаться, то это не ошибка в рассуждении, вызванная жизненностью картин сновидения, а психический акт сам по себе, убежденность, которая относится к содержанию сновидения и согласно которой нечто в нем действительно таково, каким его видели во сне, и правильно поступают те, кто надеется эту убежденность силой веры. Если мы придерживаемся обоих этих правил, то обязаны сделать вывод, что сновидение сообщает сведения о местонахождении разыскиваемой Градивы, который соответствуют действительности. Теперь мы понимаем сновидение Ханольда, но подводит ли применение к нему обоих правил к какому-то разумному смыслу?

Как ни странно, да. Только этот смысл одет на особый манер, так что его не сразу угадаешь. Ханольд узнает во сне, что

разыскиваемая Градива в городе и живет в одно время с ним. Ведь это верно в отношении Цое Бертганг, только этот город в сновидении не немецкий университетский городок, а Помпея, время — не сегодняшний день, а 79 год нашего летоисчисления. Это похоже на искажение в результате сдвига: не Градива присутствует в настоящем времени, а сновидец переносится в прошлое; но сказано также и существенно новое, что *он разделяет с разыскиваемой место и время*. Откуда эти перестановки и переодевания, которые нас, как и самого сновидца, должны вводить в заблуждение относительно подлинного смысла и содержания сновидения? Теперь у нас в руках уже есть средство дать удовлетворительный ответ на этот вопрос.

Вспомним о всем том, что мы слышали о природе и происхождении фантазий, этих предшественников бреда. Что они — замена и отпрыски вытесненных воспоминаний, которым сопротивление не позволяет в неизменном виде достигать сознания, но которые приобретают осознанность за счет того, что с помощью изменений и искажений принимают в расчет сопротивление цензуры. После осуществления этого компромисса такие воспоминания становятся фантазиями, которые легко вводят в заблуждение человека, то есть могут быть поняты в духе господствующего психического течения. Теперь представим себе, что картины сновидения являются, так сказать, физиологическими бредовыми творениями, результатом компромисса в этой борьбе между вытесненным и господствующим, которая, наверно, происходит в каждом, в том числе совершенно психически здоровом человеке. Тогда понятно, что картины сновидения следует рассматривать как нечто искаженное, за чем нужно искать что-то другое, неискаженное, но в определенном смысле неприличное, подобно вытесненным воспоминаниям Ханольда, скрытым за его фантазиями. Указанному противоречию будет придана форма выражения, благодаря чему то, что сновидец вспоминает при пробуждении, в качестве *явного содержания сновидения* отличается от того, что основа сновидения представила искажающей цензуре — *скрытых идей сновидения*. В таком случае толковать сновидение — значит перевести его явное содержание на язык его скрытых идей и устранить искажения, которые последние должны были понести от

противодействующей цензуры. Если эти соображения мы применим к занимающему нас сновидению, то найдем, что его скрытые идеи могут гласить: девушка с такой прекрасной походкой, по которой ты ее разыскиваешь, действительно живет в этом городе вместе с тобой. Но в такой форме идея не могла быть осознана, ведь на ее пути стояло то, что констатировала фантазия в результате более раннего компромисса: Градива — помпеянка — значит не остается ничего другого, если нужно защищать реальность жизни в одном и том же месте и времени, как предпринять искажение — да, ты живешь в Помпее во времена Градивы, и именно эту идею реализует явное содержание сновидения, когда изображает переживаемое настоящее время.

Лишь изредка сновидение — это изображение, о котором можно было бы сказать: обыгрывается одна-единственная мысль. Чаще всего в нем ряд таковых, сеть идей. Из сновидения Ханольда можно выделить и другую составную часть содержания, искажение которой легко устранимо, так что становится известной представленная скрытая идея. Это та часть сновидения, на которую также распространяется убежденность в ее реальности и которой оно заканчивается. А именно — в сновидении движущаяся Градива превращается в каменное изображение. Ведь это не что иное, как остроумное и поэтическое описание реального события. Ханольд на самом деле перенес свой интерес с живой женщины на каменное изображение, возлюбленная превратилась у него в каменный рельеф. Скрытые идеи сновидения, вынужденные оставаться бессознательными, хотят опять превратить это изображение в живую женщину; они говорят ему в связи с прошлым примерно так: ты ведь интересуешься только рельефом Градивы, потому что он напоминает тебе о современной, живущей здесь Цое. Но такое понимание, если бы оно могло стать осознанным, означало бы конец бреда.

Обязаны ли мы каждую отдельную часть явного содержания сновидения подобным образом заменять бессознательными идеями? Строго говоря, да; при толковании реально увиденных снов мы не вправе уклоняться от этой обязанности. Сновидец обязан тогда отвечать нам самым подробным образом. Понятно, что подобные требования мы не можем осуществить в отношении творения художника; но все же мы не хотели бы

упускать из виду, что пока не подвергли толкованию или переложению основное содержание этого сновидения.

Да, сновидение Ханольда — страшный сон. Его содержание пугает, во сне сновидец чувствует страх, а болезненные ощущения сохраняются после него. Это весьма неблагоприятно для нашей попытки объяснения; мы вынуждены опять многое заимствовать из учения о толковании сновидений. Оно напоминает нам: не впадайте в ошибку, страх, ощущаемый во сне, произведен от содержания сновидения, ведь содержание сновидений трактуется иначе, чем содержание представлений в состоянии бодрствования. Оно обращает наше внимание на то, как часто во сне мы видим самые ужасные вещи, не ощущая даже признаков страха. Истинное положение дел совершенно иное, его трудно разгадать, но наверняка можно прояснить. Страх в страшном сне, как вообще любой нервический страх, соответствует сексуальному аффекту, либидозному чувству и возникает в результате вытеснения из либидо¹. Следовательно, при толковании сновидений страх нужно заменять сексуальным возбуждением. Возникший страх оказывает теперь — не всегда, но часто — сильнейшее влияние на содержание сновидения и приносит в него представления, кажущиеся осознанному и ошибочному пониманию сновидения соответствующими аффекту страха. Это, так сказать, отнюдь не типичный случай, ибо достаточно страшных снов, содержание которых совсем не пугает, где соответственно ощущаемый страх нельзя объяснить на языке сознания.

Я знаю, что такое объяснение страха в сновидении звучит очень странно и с трудом вызывает доверие; но я могу только посоветовать привыкнуть к нему. Впрочем, было бы весьма полезно соединить сновидение Норберта Ханольда с этим пониманием страха и на этой основе попробовать объяснить его. В таком случае мы сказали бы, что тогда ночью у сновидца пробудилась любовная страсть, сильно подтолкнувшая его к осознанному вспоминанию о возлюбленной и к выходу из бреда, но она испытывает новое неприятие и преобразуется в страх,

Freud S. Über die Berechtigung von der Neurasthenic einen bestimmten Komplex als «Angstneurose» abzutrennen. 1985 (Ges. Werke, Bd. 1). Ср.: «Traumdeutung». 1. Aufl. S. 344 (8. Aufl., S. 398).

который теперь, со своей стороны, вводит в содержание сновидения страшные картины из школьных воспоминаний сновидца. Таким образом, подлинное бессознательное содержание сновидения — любовная тоска по знакомой когда-то Цое — преобразовывается в его явное содержание о гибели Помпеи и утрате Градивы.

Я полагаю, до сих пор это звучало совершенно правдоподобно. Но, видимо, правомерно предъявить требование: раз эротические желания образуют неискаженное содержание этого сновидения, то нужно и в видоизмененном сновидении суметь показать скрытые где-то, но по крайней мере заметные остатки последних. Что же, это, возможно, и удастся с помощью ссылки на последнюю часть повести. При первой встрече с мнимой Градивой Ханольд вспоминает свое сновидение и обращается к видению с просьбой снова прилечь так, как он видел это во сне¹. Однако в ответ молодая дама в негодовании поднимается и покидает своего странного партнера, из его управляемых бредом слов она извлекла непристойное эротическое желание. Думаю, мы вправе присоединиться к толкованию Градивы; большей определенности в описании эротического желания не всегда можно требовать даже от реального сна.

Итак, применение некоторых правил толкования сновидений к первому сну Ханольда оказалось успешным, сделав нам понятным его основные черты и включив его в контекст повести. Должен ли был писатель, создавая данное сновидение, соблюдать эти правила? Можно подбросить еще один вопрос: почему вообще писатель вводит сновидение ради дальнейшего развития бреда? Что ж, по моему мнению, это придумано очень остроумно и опять-таки точно соответствует реальности. Мы уже слышали, что в случаях реальных заболеваний бредовое образование очень часто примыкает к сновидению, но после наших объяснений сущности сновидения в таком положении дел не надо искать новую загадку. Сновидение и бред возникают из одного и того же источника, из вытесненного; сновиде-

Gradiva. P. 70: «Нет, не говорили. Но я окликнул тебя, когда ты ложились спать, потом встал возле тебя — твое лицо было умиротворенно-прекрасно, как мрамор. Могу я тебя попросить: приляг еще раз так же на ступени».

ние — это, так сказать, физиологический бред нормального человека. Прежде чем вытесненное окажется достаточно сильным, чтобы проскочить в состояние бодрствования в виде бреда, оно легко может добиться своего первого успеха, воспользовавшись благоприятными условиями сна, в форме продолжительно действующего сновидения. Дело в том, что во время сна с сокращением психической деятельности вообще наступает спад в силе сопротивления, которое господствующие психические силы противопоставляют вытесненному. Именно этот спад делает возможным формирование сновидения, и потому для нас оно становится лучшим доступом к познанию бессознательной психики. Но только обычно с установлением психического состояния бодрствования сновидение улетучивается, а основа, обретенная от бессознательного, опять устраняется.

Зигмунд Фрейд

Мотив выбора ларца¹

I

Две сцены из Шекспира, одна веселая, а другая трагическая, стали для меня недавно поводом для постановки и решения одной небольшой проблемы.

Веселая сцена — это выбор женихами одного из трех ларцов в пьесе «Венецианский купец». Красивая и умная Порция связана волей отца: лишь тот из трех претендентов должен стать ее мужем, кто из трех предложенных ему ларцов выберет правильный. Ларцы сделаны из разных металлов: золота, серебра и свинца; правильным является тот ларец, в котором спрятан портрет девушки. Двое претендентов ушли ни с чем, они выбрали золотой и серебряный ларцы. Третий, Бассанио, остановил свой выбор на ларце из свинца; он и получает невесту, чья благосклонность принадлежала ему еще до испытания судьбы. Каждый жених мотивировал свой выбор в речи, восхваляющей предпочитаемый металл и умаляющий достоинства двух дру-

¹ Статья З. Фрейда «Мотив выбора ларца» (1913), текст дан по изданию: Фрейд З. Художник и фантазирование. — М., 1995. — С. 212-217.

гих. Самая трудная задача пришла на долю счастливица, третьего жениха; его слова в пользу свинца, в противовес золоту и серебру, звучат неубедительно и вынужденно. Если бы в психоаналитической практике мы столкнулись бы с такой речью, то могли бы предположить, что за такой неудовлетворительной мотивировкой скрыты какие-то иные мотивы.

Шекспир не сам придумал мотивы выбора ларца как загадочное предсказание, он заимствовал его из рассказа, помещенного в сборнике «Gesta Romanorum»¹, в котором девушка должна сделать аналогичный выбор для того, чтобы снискать благосклонность сына кайзера². В этом рассказе металлом, приносящим счастье, также является свинец. Нетрудно догадаться, что здесь присутствует старинный мотив, требующий интерпретации, развития и постижения первоначального смысла. Начальное предположение о том, что может обозначать выбор между золотом, серебром и свинцом, быстро находит свое подтверждение в высказывании Э. Д. Штуккена³, исследующего эту тематику в широком контексте. Он говорит: «Суть каждого из женихов Порции мотивировано их выбором: принц из Марокко выбирает золотой ларец: он олицетворяет солнце; принц из Арагона предпочитает серебряный ларец, олицетворяющий луну, Басанио выбирает свинцовый ларец: он — звездный мальчик». В подтверждение этого толкования приводится эпизод из эстонского народного эпоса «Калевипоэг», в котором также выступают три жениха — три обнаженных юноши, солнечный, лунный и звездный (последний из них является сыном Полярной звезды), и невеста также достается третьему. Таким образом, эта небольшая проблема приводит нас к астральному мифу! Жаль только, что мы не до конца прошли по пути этого толкования. Однако вопросы остаются, так как мы не разделяем точку зрения некоторых исследователей-мифологов о том, что мифы спускаются с небес, мы скорее солидаризируемся с О. Ранком⁴,

¹ «Деяния римлян» {ит.}. — Примеч. перев.

² Brandes G. William Shakespeare. 1896.

³ Stucken Ed. Astralmythen. Leipzig, 1907. S. 655.

⁴ Rank O. Der Mythos von der Geburt des Helden. 1909. S. 8ff.

согласно концепции которого мифы были проецированы в небеса, возникнув в чисто человеческих условиях в каком-то другом месте. Именно к этому человеческому содержанию и проявляем мы интерес.

Вернемся еще раз к нашему материалу. И в эстонском эпосе, и в рассказе из сборника «Gesta Romanorum» девушка должна выбрать одного из трех женихов, в сцене из «Венецианского купца» речь идет якобы о том же самом, однако здесь мы наблюдаем то, что можно было бы обозначить как превращение мотива в свою противоположность: мужчина должен выбрать один из трех — но ларцов. Имей мы дело с толкованием снов, мы тотчас бы подумали, что ларцы — это женщины, символ женской сути и, следовательно, сами женщины, как, например, жестяные и консервные банки, ящики, корзины и т. д.; если подобную символическую подстановку предпринять по отношению к мифу, то, как мы и предполагали, сцена с ларцами в «Венецианском купце» представляет собой превращение данного мотива в его противоположность. Одним махом, как это может быть лишь в сказках, мы сорвали с нашей темы астральные одежды и видим теперь, что она разрабатывает чисто человеческий мотив — *выбор мужчиной одной из трех женщин*.

Тот же мотив составляет содержание известной сцены в одной из самых волнующих драм Шекспира. Правда, на сей раз речь не идет о выборе невесты, однако многими скрытыми аналогиями она связана с мотивом выбора ларца из «Венецианского купца». Старый король Лир решает еще при жизни поделить свое королевство между тремя дочерьми, сообразно силе их любви к нему. Обе старшие дочери, Гонерилья и Регана, изощряются в изъявлениях своей любви, третья дочь, Корделия, отказывается делать это. Ему бы следовало разглядеть и вознаградить эту безмолвную преданность, он же, не осознавая этого, отталкивает ее и делит королевство между двумя старшими дочерьми — к своему и всеобщему несчастью. Разве это не сцена выбора одной из трех женщин, самая юная из которых является, безусловно, лучшей и самой совершенной?

Тотчас же перед нашим взором возникают другие сцены из мифов, поэзии и сказок, содержанием которых является анало-

гичная ситуация: пастух Парис должен сделать выбор между тремя богинями, третью из которых он объявляет прекраснейшей. Принц выбирает Золушку, также самую юную из сестер, предпочитая ее старшим, в сказке Апулея самой юной и прекрасной из трех сестер является Психея, которую, с одной стороны, почитают как принявшую человеческий облик Афродиту и к которой одновременно сама богиня относится как мачеха к Золушке, заставляя ее отделять зерна от сора, что она и делает с помощью муравьев (Золушке помогают голуби)¹. Кто хотел бы и дальше углубиться в этот материал, тот мог бы, конечно, обнаружить и другие воплощения этого мотива, сохраняющие его существенные черты.

Однако ограничимся образами Корделии, Афродиты, Золушки и Психеи! Трех женщин, третья из которых самая совершенная, следует воспринимать в какой-то мере однородными, если они предстают перед нами как сестры. Нас не должно сбить с толку то, что у короля Лира три дочери, — по всей вероятности, это означает не что иное, как то, что Лир должен быть изображен стариком. Старика не так-то легко заставить сделать выбор между тремя женщинами, поэтому они и становятся его дочерьми.

Однако кто же эти сестры и почему выбор должен пасть на третью? Если мы сможем ответить на этот вопрос, то найдем искомое объяснение. Однажды мы уже прибегали к методу психоаналитической техники, символически уподобляя три ларца трем женщинам. Если мы найдем в себе мужество и далее следовать этому методу, то пойдем по пути, который сначала приведет нас в непредсказуемое, непостижимое, а затем обходными путями, возможно, к какой-либо цели.

Бросается в глаза, что та предпочитаемая избранница помимо красоты в большинстве случаев обнаруживает и некоторые другие особенности. Это такие особенности, которые, видимо, устремлены к достижению некоего единства. Не следует ожидать, что во всех примерах оно будет выражено с одинаковой полнотой. Корделия старается держаться неприметно, подобно свинцу, она остается молчаливой, она «любит и молчит». Золуш-

¹ Указанием на это соответствие я обязан доктору О. Ранку.

ка прячется, так что невозможно ее отыскать. Ее исчезновение, вероятно, нам следует уподобить молчанию. Впрочем, это относится лишь к двум случаям из пяти, которые нам удалось обнаружить. Однако косвенные признаки этого странным образом обнаруживаются также и в двух других случаях. Мы ведь решились Корделию с ее упрямым отказом принять условия отца уподобить свинцу. Тот же мотив неожиданно возникает в кратком монологе Бассанио во время выбора ларца:

Thy paleness moves me more than eloquence
(plainness в другом варианте).

Итак, это звучит следующим образом: твоя простота мне ближе, чем крикливость двух других. Золото и серебро — «громкие», свинец нем, подобно Корделии, которая «любит и молчит»¹.

В древнегреческих легендах о суде Париса ничего не говорится о такой сдержанности Афродиты. Каждая из трех богинь, разговаривая с юношей, стремится обещаниями завоевать его благосклонность. Однако в новой обработке данной сцены эта бросившаяся нам в глаза черта третьей богини странным образом обнаруживается вновь. В либретто оперетты «Прекрасная Елена» Парис, рассказав, что две богини пытались перетянуть его на свою сторону, сообщает, как в этом поединке за приз, предназначенный самой прекрасной из трех богинь, вела себя Афродита:

Ну а третья, да, третья, —
Стояла рядом и оставалась *безмолвной*.
Ей-то я и отдал яблоко и т. д.

Если мы решимся увидеть своеобразие третьей богини в ее «немоте», то психоанализ нам скажет: немота в сновидениях часто становится изображением смерти².

Более десяти лет тому назад один высокоинтеллигентный человек поведал мне об одном из своих снов, в котором он усмотрел доказательство телепатической природы сновидений.

¹ В переводе Шлегеля этот намек совсем утерян, более того, он передает противоположный смысл: «Dein schlichtes Wesen spricht beredt michin» («Твое простодушие красноречиво обращается ко мне»).

² В работе Штекеля «Язык пространства» (1911) немота также приводится в числе символов смерти.

Ему приснился друг, от которого очень долгое время не было никаких вестей и которого он не переставал упрекать за молчание. В ответ на его упреки друг хранил молчание. Позднее обнаружилось, что примерно в это самое время он покончил жизнь самоубийством. Оставим в стороне проблему телепатии. Сомнений не вызывает то, что молчание становится здесь знаком смерти; как, впрочем, и стремление Золушки трижды исчезнуть, стать невидимой для принца, во сне однозначно означало бы символ смерти; то же самое относится и к заметной бледности, о которой напоминает *palenes* свинца в одном из вариантов шекспировского текста¹. Однако перенос этих толкований с языка сновидений на художественный язык интересующего нас мифа не оказался бы для нас столь трудным, если бы мы исходили из того, что немоту не только в сновидениях, но и в других сферах человеческого духа можно истолковать как знак смерти.

Приведу здесь в качестве примера «Двенадцать братьев», девятую сказку из собрания народных сказок братьев Гримм. У одного короля с королевой было двенадцать детей, все до единого мальчики. И вот король говорит: если тринадцатым ребенком станет девочка, мальчикам следует умереть. В ожидании рождения ребенка повелел король сделать двенадцать гробов. С помощью матери сыновьям удалось убежать и укрыться в лесной чаще, и они поклялись убивать каждую девушку, которая встретится на их пути.

Рождается девочка, подрастает. Однажды она узнает от матери, что у нее было двенадцать братьев. Она решает разыскать их и находит в лесу самого младшего. Он узнал ее, но, помня клятву братьев, хочет ее спрятать. Сестра говорит: «Я предпочла бы умереть, если бы своей смертью смогла спасти своих братьев». Однако братья сердечно ее принимают, она остается с ними и помогает им вести домашнее хозяйство.

В маленьком садике возле дома растут двенадцать лилий; девушка срывает их, чтобы подарить по лилии каждому брату. И в это мгновение братья превращаются в воронов и исчезают вместе с домом и садом. Вороны олицетворяют души братьев; мотив смерти братьев воплощается на сей раз сорванными цветами (вначале это были гробы) и исчезновением братьев.

¹ См. там же.

Девушка вновь готова спасти братьев от смерти, однако для этого она должна подчиниться условию: семь лет хранить обет молчания, не произнести ни единого слова. Она принимает на себя это испытание, подвергая себя при этом смертельной опасности, то есть умирает ради спасения братьев, как и поклялась до встречи с ними. Сдержав обет молчания, она наконец сумела вернуть им человеческий облик.

Большое сходство с этим мотивом обнаруживается в сказке о шести лебедях, в которой сестра своим молчанием спасает братьев, с помощью колдовских чар превращенных в птиц. Девушка твердо решила спасти братьев даже ценой собственной жизни. Став женой короля, она вновь подвергает свою жизнь опасности, так как, несмотря на злые наветы, не нарушает обет молчания.

В сказках мы, несомненно, смогли бы обнаружить и другие подтверждения того, что немоту можно интерпретировать как символ смерти. Если основываться на этих приметах, то следует признать, что именно третья из выбираемых сестер и должна погибнуть. Однако немоту можно воспринять и по-другому, а именно как олицетворение самой смерти, как богиню смерти. Вследствие часто производимых трансформаций свойства, которыми божество наделяет людей, приписываются ему самому. Такая трансформация в случае с богиней смерти несколько не кажется нам странной, поскольку в современных трактовках, приведенных здесь, смерть идентифицируется с мертвым.

Зная, что третья сестра — богиня смерти, мы без труда определим и роль ее сестер. Это — богини судьбы, называемые мойрами, парками или норнами, третья из которых носит имя Неотвратимая.

II

Оставим на некоторое время в стороне проблему, как соотносить данное толкование с нашим мифом, и обратимся к ученым-мифологам за разъяснением роли и происхождения богинь судьбы¹.

¹ В дальнейшем используется материал из словаря греческой и римской мифологии Рошера.

В древнейшей греческой мифологии зафиксирована лишь одна мойра (*moira*), олицетворяющая неотвратимость судьбы (у Гомера). Создание же в дальнейшем сообщества сестер-мойр, состоящего из трех (реже двух) божеств, связано, вероятнее всего, с другими, близкими мойрам божествами, а именно — харитами и орами. Первоначально оры являлись богинями небесных вод, дающими дождь и росу, богинями облаков, из которых проливается дождь, а поскольку облака часто бывают похожими на пряжу, то и оры стали прядильщицами; это свойство закрепилось в дальнейшем и за мойрами. В избалованных солнцем странах Средиземноморья именно от дождя зависит плодородье земли, поэтому оры превращаются в богинь растительного мира. Им возносится благодарность за красоту цветов и обилие плодов, их с избытком наделяют чертами привлекательности и очарования. Они становятся божествами — представительницами времен года, и этим, по-видимому, объясняется их количество (три), если священная природа числа три не будет достаточной для объяснения этого феномена. Ведь древние народы этой земли вначале различали лишь три времени года — зиму, весну и лето. Осень обозначилась лишь в более поздний греко-римский период, в искусстве того времени нередко изображаются четыре оры.

Это отношение ко времени так и закрепилось за орами; позднее они становятся охранительницами времени суток, а не только времен года. Наконец, их имя переносится на обозначение часа (*heure, ora*). Норны из германской мифологии, близкие по функции орам и мойрам, также запечатлели в себе значение времени. Вполне естественно, что со временем стали глубже постигать суть этих божеств и соотносить их с закономерностями чередования времен года; оры превратились в охранительниц законов природы и божественного порядка, благодаря которому с неизменной последовательностью в природе происходит постоянная повторяемость.

Такое познание природы оказало свое влияние и на восприятие человеческой жизни. Миф о природе превратился в миф о человеке; богини природы стали богинями судьбы. Однако эта особенность ор воплотилась лишь в Мойрах, которые так

же неумолимо следят за порядком в жизни человека, как оры за закономерностями в природе. Неумолимая строгость закона, отношение к смерти и гибели, несоотносимые ранее с образами милостивых ор, теперь воплощаются в мойрах, как будто человек лишь тогда испытывает всю строгость закона, когда он должен подчиниться ему сам.

Имена трех богинь-прядильщиц нашли понимание также и у ученых-мифологов. Вторая богиня, имя которой Лахесис, по видимому, обозначает «превратности судьбы», то, что мы называли бы переживанием, испытанием; Атропа олицетворяет понятия неотвратимости смерти, а за Клото закрепилось значение рокового замысла.

Настал момент вернуться к мотиву выбора одной из трех сестер. Приходится с досадой отмечать, как запутываются рассматриваемые нами ситуации, каким противоречием становится их содержание, если при их толковании использовать данный выше материал. Именно третья из сестер становится тогда богиней смерти, олицетворяющей саму смерть, а ведь в суде Париса это богиня любви, в сказке Апулея — сравнимая с ней красавица, в «Купце» — одна из самых прекрасных и умных женщин, в «Лире» — единственная верная дочь. Можно ли представить себе более явное противоречие? Однако это преувеличение может быть не таким уж и правдоподобным. Все встанет на свои места, если допустить, что выбор соответствующей женщины должен быть свободным и что при этом нужно выбрать смерть, которую, как известно, не выбирают, ее жертвой становятся по воле рока.

Однако известного рода противоречия, а именно контрадикторные замены, не сопряжены в толкованиях с серьезными трудностями. Не будем здесь ссылаться на то, что противоположности в способах выражения подсознательного, как, впрочем, и сновидений, нередко запечатлеваются с помощью одних и тех же элементов. Но следует иметь в виду, что в душевной жизни существуют мотивы, в которых замена на противоположность связана с формированием реакций, а ценность нашей работы мы как раз и видим в обнаружении таких скрытых мотивов. Создание мойр помогло человеку осознать, что он также является частью

природы и, следовательно, подчинен неумолимым законам смерти. Однако человек, не желающий потерять свое исключительное положение в мире, не приемлет этой зависимости. Известно, что свою фантазию человек направляет на удовлетворение неосуществленных желаний. И вот, отбросив заключенный в мифах о мойрах смысл, фантазия человека создает на его основе новый миф, в котором на смену богине смерти приходит богиня любви и ее земные воплощения. Теперь третья из сестер не является более олицетворением смерти, это самая прекрасная, самая желанная и обаятельная из трех женщин. Технически осуществить такую замену было совсем несложно, в ее основе лежит давно известное понятие амбивалентности. Ведь богиня любви, пришедшая на смену богине смерти, когда-то с ней идентифицировалась. Еще греческая Афродита не полностью разорвала связь с преисподней, хотя давно уже уступила свою хтоническую роль другим божествам — Персефоне, триединой Артемиде-Гекате. По-видимому, и у народов Востока великие божества, олицетворяющие материнское начало, одновременно были дающими жизнь и уничтожающими ее, богинями оплодотворения и смерти. Таким образом, замена на противоположность, осуществляемая в нашем толковании, возвращает нас к старинному тождеству.

Данные соображения дают ответ на вопрос, почему мотив выбора сказался в мифе о трех сестрах. Здесь мы вновь наблюдаем подмену желания, выбор становится заменой таких понятий, как неизбежность, рок. Таким способом человек стремится преодолеть смерть, которую мысленно он уже осознал. Более яркого торжества исполненного желания невозможно себе даже представить. Ведь выбор несовместим с принуждением, и выбирают — не безобразную, а самую прекрасную и желанную.

Правда, при более внимательном рассмотрении мы заметим, что изменения, произошедшие с первоначальным мифом, не настолько существенны, чтобы не обнаружить себя в некоторых остаточных явлениях. Свобода выбора одной из трех сестер, по сути дела не является свободой, поскольку выбор неизбежно ограничен третьей сестрой, а если выбирают других, как в случае с Лиром, то это приводит к беде. Самая прекрасная и достой-

пая, заменившая богиню смерти, сохраняет черты зловещего, жуткого, по которым можно угадать ее истинные намерения¹.

Выше мы рассказали о мифе и его эволюции и надеемся, что нам удалось показать скрытые причины этой эволюции. А сейчас посмотрим, какое претворение получает этот мотив у Шекспира. Складывается впечатление, что он редуцирует мотив до первоначального мифа, заставляя нас с новой силой постигать его захватывающий смысл, впоследствии ослабленный. Вследствие частичного возвращения к первоначальному мифу поэт добивается более глубокого воздействия на читателя.

Чтобы избежать недоразумений, сразу же оговорюсь: я не буду оспаривать того, что драма короля Лира призвана внушить нам две мудрые истины — пока жив, не отказывайся от своего состояния и прав, и еще — не принимай лесть за чистую монету. Действительно, эти и подобные им предостережения вытекают из содержания пьесы, однако мне представляется невозможным объяснить огромную силу воздействия пьесы исходя из впечатления от содержания этих мыслей или допустить, что личные мотивы художника исчерпываются намерением продемонстрировать нам эти истины. Сведения о том, что драматургу хотелось развернуть перед нами трагедию неблагодарности, укусы которой он, по-видимому, испытал на себе, и что воздействие пьесы основано на чисто формальных моментах художественного облачения, также, на мой взгляд, не могут

¹ Психея (Апулей) сохранила также немало черт, указывающих на ее отношение к смерти. Ее свадьба скорее напоминает поминки, она вынуждена спуститься в преисподнюю и после этого впадает в подобный смерти сон (О. Ранк). О значении Психеи как божества весны и «невесты смерти» см.: Цинцов А. Психея и Эрос. — Галле, 1881.

В другой сказке братьев Гримм (№ 179, «Гусятница у колодца»), как и в «Золушке», говорится о двойном превращении третьей дочери из красавицы в дурнушку; здесь также как бы содержится намек на двойственность природы, до и после перемены. После предложенного отцом испытания, очень похожего на испытание в «Короле Лире», ее изгоняют из дома. Вынужденная вместе с другими сестрами продемонстрировать степень своей любви к отцу, она не находит иного способа выражения своего чувства к нему, кроме сравнения с солью. (Сообщение, любезно предоставленное нам доктором Гансом Заксом.)

компенсировать той глубины постижения пьесы, которая открывается нам благодаря признанию мотива выбора одной из трех сестер.

Лир — старик. Именно поэтому, как уже было сказано выше, три сестры предстают перед ним в облике дочерей. Мотив отношения к отцу, который мог бы способствовать развитию многих плодотворных драматических коллизий, остается в драме нереализованным. Однако в Лире мы видим не только старого человека, перед нами предстает обреченный на смерть. Странная предпосылка, мотивирующая раздел имущества, теряет в этом случае всю свою необычность. Но обреченный на смерть Лир не хочет отказаться от любви женщины, он хочет знать, сколь сильна любовь к нему. Вспомним теперь потрясающую по силе воздействия финальную сцену, одно из высших достижений современной драматургии: Лир выносит на сцену мертвое тело Корделии. Корделия олицетворяет смерть. Если переиначить эту ситуацию, она станет нам понятнее и ближе. Ведь это же богиня смерти, выносящая павшего в бою героя с поля битвы, как Валькирия в германской мифологии. Вечная мудрость в облачении древнего мифа советует старику отказаться от любви, выбрать смерть, примириться с неизбежностью ухода.

Драматург приближает к нам древний мотив, показывая выбор старым, умирающим человеком одной из трех сестер. Регрессивная обработка древнего мифологического сюжета позволяет так глубоко высветить его первоначальный смысл, что делает возможным двумерное, аллегорическое толкование трех женских образов этого мотива. Можно было бы сформулировать это следующим образом: изображаются три неизбежных для любого мужчины типа отношения к женщине: женщина — роженица, друг и губительница. Или три формы, в которых предстает перед ним образ матери в разные периоды ее жизни — собственно мать, возлюбленная, которую мужчина выбирает по образу и подобию матери, и, наконец, мать земля, берущая его в свое лоно. Однако напрасно старик добивается любви женщины в том виде, в каком он получил ее от матери; лишь третья из олицетворяющих судьбу женщин, молчаливая богиня смерти, примет его в свои объятия.

Зигмунд Фрейд

Некоторые типы характеров из психоаналитической практики¹

При психоаналитическом лечении невротика интерес врача направлен на его характер далеко не в первую очередь. Гораздо раньше ему хотелось бы знать, что означают его симптомы, какие движения влечений скрываются за ними и ими удовлетворяются, а также через какие остановки проходит таинственный путь от инстинктивных желаний к этим симптомам. Впрочем, техника, которой врач обязан руководствоваться, скоро вынуждает его направить любознательность и на другие объекты. Он замечает, что его исследованию угрожают разного рода препятствия, выставленные против него больным, и он вправе причислить их к его характеру. Тут-то последний впервые заявляет претензии на интерес со стороны врача.

Не всегда усилиям врача сопротивляются те черты характера, которые больной признает у себя или которые приписывают ему близкие. Часто оказывается, что особенности больного, присущие ему, видимо, только в умеренной степени, неизмеримо увеличиваются; или же у него проявляются установки, не обнаруживающие себя в других условиях. Последующие страницы будут посвящены описанию и поискам истоков некоторых удивительных черт характера.

I. Исключения

Нетрудно увидеть, что перед психоаналитической практикой постоянно стоит задача побудить больного отказаться от получения насущного и непосредственного удовольствия. Он не должен вообще отказываться от удовольствия; этого, видимо, нельзя требовать ни от одного человека, и даже религия вынуждена свое требование отречься от земных утех подкреплять обещанием предоставить взамен несравненно более вы-

¹ Работа З. Фрейда, опубликованная в 1916г. Текст дан по изданию: Фрейд З. Художник и фантазирование. — М., 1995. — С. 238-250.

сокую меру более ценных удовольствий в потустороннем мире. Нет, больному необходимо отказаться только от удовлетворения того, что неизбежно причиняет ущерб; он только временно должен подвергнуть себя лишениям и научиться заменять непосредственное достижение удовольствия другим, более надежным, хотя и отсроченным. Или, другими словами, под руководством врача он должен проделать ту *эволюцию от принципа удовольствия к принципу реальности*, благодаря которой зрелый человек отличается от ребенка. При подобной воспитательной деятельности хорошее взаимопонимание играет едва ли не решающую роль, ведь врач, как правило, не в состоянии сказать больному ничего, кроме того, что последнему подсказывает его собственный разум. Но не одно и то же знать что-то о себе и это же услышать со стороны; врач берет на себя роль этого активного человека, он использует то влияние, которое один человек оказывает на другого. Или: вспомним о том, что в психоанализе принято на место производного и смягченного ставить первоначальное и коренное; и добавим: в своей воспитательной деятельности врач использует какой-то элемент *любви*. При таком довоспитании он, видимо, всего лишь повторяет процесс, который делает возможным и первоначальное воспитание. Наряду с реальной необходимостью любовь является великой воспитательницей; любовь самых близких побуждает недовоспитанного человека обращать внимание на веления необходимости и избегать наказаний за их нарушение.

Если же от больного требуют временного отказа от удовлетворения того или иного желания, жертвы, готовности на время перенести страдания ради лучшего будущего или даже требуют простого решения подчиниться признаваемой всеми необходимостью, то наталкиваются на отдельных людей, которые противятся подобным требованиям исходя из своеобразной мотивировки. Они говорят, что достаточно настрадались и натерпелись и теперь претендуют на то, чтобы избавиться от дальнейших требований, больше не желают подчиняться неприятной необходимости, так как они являются *исключением* и намерены таковыми остаться. У одного из подобных больных эта претензия переросла в убеждение, что о нем печется особое

Провидение, которое охраняет его от такого рода мучительных жертв. Против внутренней уверенности, проявляющейся с подобной силой, аргументы врача бессильны, да и его влияние поначалу дает осечку, поэтому он обращается к поиску источников, питающих это вредное предубеждение.

Тут, пожалуй, не вызывает сомнений, что каждому хотелось бы считать себя «исключением» и претендовать на преимущества перед другими людьми. Но именно поэтому необходимо особое, не всегда имеющееся обоснование, если больной в самом деле объявляет себя исключением и соответственно ведет себя. Видимо, существует ряд таких обоснований; в исследованных мною случаях удалось показать общую особенность прежней судьбы больных: их неврозы происходят из относящихся к первым годам детства переживаний или недугов, которые они считали незаслуженными и могли расценивать как несправедливый ущерб их персоне. Преимущества, которые они выводили из этой несправедливости, и следующее отсюда непослушание немало содействовали обострению конфликта, позднее приводящего к возникновению невроза. У одной из подобных пациенток данная жизненная установка возникла, когда она узнала, что мучительное заболевание организма, мешавшее ей достигнуть цели в жизни, наследственного происхождения. Она терпеливо переносила болезнь, пока считала ее случайным и поздним приобретением. После выяснения ее врожденного характера она взбунтовалась. Молодой человек, считавший, что его хранит особое провидение, будучи грудным младенцем, стал жертвой случайной инфекции, занесенной ему кормилицей; и всю последующую жизнь он питался претензиями на вознаграждение и оплату за несчастный случай, не подозревая, на чем основываются его претензии. В данном случае психоанализ, реконструировав такой вывод по смутным остаткам воспоминаний и путем толкования симптомов, был объективно подтвержден рассказами членов его семьи.

По вполне понятным причинам не могу здесь подробнее рассказывать об этой и некоторых других историях болезни, я не буду также вдаваться в напрашивающуюся аналогию между аномалиями характера после многолетней детской болезненности и поведением целых народов с мучительным прошлым. И на-

против, я не могу отказать себе в желании сослаться здесь на образ, созданный величайшим художником, образ, в характере которого претензии на исключительность очень тесно связаны с моментом врожденной ущербности и мотивированы им.

Глостер, будущий король, говорит во вступительном монологе к «Ричарду» Шекспира:

Я, сделанный небрежно, кое-как
И в мир живых отправленный до срока
Таким уродливым, таким увечным,
Что лают псы, когда я прохожу, —
Чем я займусь в столь сладостное время,
На что досуг свой мирный буду тратить:
Стоять на солнце, любоваться тенью
Да о своем уродстве рассуждать?
Нет!... Раз не вышел из меня любовник,
Достойный сих времен благословенных,
То надлежит мне сделаться злодеем,
Прокляв забавы наших праздных дней.
Я сплел силки: умелым толкованьем
Снов, вздорных слухов, пьяной болтовни
Я ненависть смертельную разжег
Меж братом Кларенсом и королем.

(Пер. М. Донского)

Возможно, на первый взгляд связь программной речи с нашей темой незаметна. Кажется, Ричард всего лишь говорит: мне скучно в это праздное время, и я хочу развлекаться; но так как из-за моего уродства я не могу заниматься любовью, то стану злодеем, буду интриговать, убивать и делать все, что придет в голову. Но легкомысленная мотивировка должна была бы задушить малейшие признаки сочувствия в зрителе, не скрываясь за ней нечто более серьезное. Но тогда и вся пьеса была бы психологически несостоятельной, так как художник обязан создать у нас подоснову для симпатии к своему герою, чтобы вынудить нас без внутреннего протеста воздать должное его смелости и искусности, а такая симпатия может основываться только на понимании, на ощущении допустимой внутренней общности с героем.

Поэтому я думаю, что в монологе Ричарда высказано не все; он лишь намекает и предоставляет нам возможность разгадать

эти намеки. Но когда мы совершим такое восполнение, то оттенок легкомыслия исчезает и вступают в свои права горечь и обстоятельность, с которыми Ричард описывал собственную уродливость, и проясняется общность, заставляющая нас симпатизировать даже злодею. Тогда его монолог означает: природа учинила жестокою несправедливость по отношению ко мне, отказав в благообразии, которое обеспечивает человеческую любовь. Жизнь обязана мне за это вознаграждением, которое возьму я сам. Я претендую на то, чтобы быть исключением и не обращать внимания на опасения, стесняющие других людей. Я вправе творить даже несправедливость, ибо несправедливость была совершена со мною, — и тут мы чувствуем, что сами могли бы стать похожими на Ричарда, более того, мы уже и стали им, только в уменьшенном виде. Ричард — гигантское преувеличение этой одной черты, которую мы находим и в себе. По нашему мнению, у нас есть полное основание возненавидеть природу и судьбу за нанесенные от рождения или в детстве обиды, мы требуем полного вознаграждения за давние оскорбления нашего нарциссизма, нашего себялюбия. Почему природа не подарила нам золотых кудрей Бальдера или силы Зигфрида, высокого чела гения или благородного профиля аристократа? Почему мы вместо королевского замка родились в мещанском жилище? Нам превосходно удалось бы быть красивыми и знатными, как все те, кому мы теперь вынуждены завидовать.

Но в том и состоит тонкое психозкономическое искусство художника, что он не позволяет своему герою громко и откровенно высказывать все тайны своего решения. Тем самым он вынуждает нас дополнять его, дает пищу нашей умственной деятельности, отвлекает ее от критицизма и заставляет идентифицировать себя с героем. На его месте писака выложил бы все, что он хочет сообщить нам в обдуманном слове, а затем обнаружил бы перед собой наш холодный, свободно двигающийся интеллект, не желающий углубляться в его иллюзии.

Но мы не хотим закончить с «исключениями», не приняв в расчет, что претензии женщин на привилегии и на освобождение от многочисленных тягот жизни покоятся на том же основании. Как мы знаем из психоаналитической практики, женщи-

ны считают себя с детства пострадавшими, безвинно укороченными на одну часть и пренебрегаемыми, а последнее основание ожесточения многих дочерей в отношении своих матерей состоит в упреке, что они произвели их на свет не мужчиной, а женщиной.

II. Крах от успеха

Психоаналитическая практика подарила нам тезис: люди становятся невротиками вследствие *отказа*. Подразумевается отказ от удовлетворения либидозных желаний, а чтобы понять тезис целиком, необходим более длинный окольный путь. Ибо для возникновения невроза требуется конфликт между либидозными желаниями человека и той частью его существа, которую мы называем «Я», являющемуся выражением его инстинкта самосохранения и включающем идеальные представления о собственной сущности. Такой патогенный конфликт имеет место только тогда, когда либидо намерено устремиться по таким путям и к таким целям, которые давно преодолены и отвергнуты «Я», которые, стало быть, запрещены и впредь; а либидо действует так лишь в том случае, если оно лишено возможности достичь идеального с точки зрения «Я» удовлетворения. Тем самым лишение реального удовлетворения или отказ от него становится первым — хотя далеко не единственным — условием возникновения невроза.

Тем более должно удивлять и даже вызывать замешательство, когда наблюдаешь в качестве врача, что время от времени люди заболевают как раз в тот момент, когда сбывается их глубоко обоснованное и давно хранимое желание. В таком случае это выглядит так, будто они не в состоянии перенести своего счастья, ибо нельзя усомниться в причиненной связи между успехом и заболеванием. У меня была возможность познакомиться с судьбой одной женщины, которую я и опишу в качестве типичного примера подобной трагической перемены.

Будучи хорошего происхождения и воспитания, она еще совсем юной девушкой не сумела обуздать своего жизнелюбия, покинула родительский дом и с приключениями моталась по миру, пока не познакомилась с неким художником, сумевшим

оценить ее женскую привлекательность и тонкие наклонности даже в ее приниженном состоянии. Он взял ее к себе в дом и обрел в ней верную спутницу жизни, которой для полного счастья не доставало, видимо, только восстановления доброго имени. После многолетней совместной жизни он добился, что его семья подружилась с ней, и был уже готов сделать ее своей законной женой. В этот момент она начала сдавать: запустила дом, полноправной хозяйкой которого должна была стать; считала себя преследуемой родственниками, которые намеревались принять ее в семью, бессмысленно ревновала по поводу каждого общения мужа, мешала ему в творческой работе и вскоре очень тяжело психически заболела.

Второе наблюдение касается случая с одним весьма уважаемым человеком, который в качестве университетского преподавателя на протяжении многих лет питал вполне понятное желание стать преемником своего учителя, который ввел его в науку. Но когда после ухода старого ученого коллеги сообщили ему, что в преемники предполагается не кто другой, как он, последний заробел, стал умалять свои заслуги, счел себя недостойным принять предлагаемую должность и впал в меланхолию, исключившую для него на ближайшие годы любую работу.

Как ни различны эти случаи, они все-таки совпадают в одном: заболевание наступает после исполнения желания и делает невозможным насладиться последним.

Противоречие между этими наблюдениями и тезисом, что человек заболевает в результате отказа от удовлетворения влечений, разрешимо. Его устраняет различие *внешнего* и *внутреннего* отказа. Если отпадает реальный объект, в котором либидо могло обрести удовлетворение, то перед нами отказ по внешней причине. Сам по себе такой отказ не оказывает воздействия и не патогенен до тех пор, пока к нему не присоединяется отказ по внутренней причине. Последний должен исходить из «Я» и оспаривать у либидо другие объекты, которыми оно хотело бы теперь овладеть. Лишь в том случае возникает конфликт и возможность невротического заболевания, т. е. замещающего удовлетворение окольным путем через вытесненное бессознательное. Стало быть, внутренний отказ учитывается во всех случаях, но он начинает действовать не раньше, чем для него будет

подготовлена почва внешним, вызванным реальностью отказом. В тех исключительных случаях, когда люди заболели в момент успеха, действовал только внутренний отказ, более того, он проявлялся лишь после того, как отказ извне уступал место исполнению желания. На первый взгляд в этом есть что-то странное, но при ближайшем рассмотрении мы все же понимаем: нет ничего необычного в том, что «Я» терпит некое желание как безобидное, пока оно существует в виде фантазии и кажется далеким от исполнения. В то же время «Я» выступает против него, как только приближается его исполнение и оно грозит воплотиться в жизнь. Разница по сравнению с хорошо известными ситуациями возникновения невроза состоит только в том, что до тех пор презренная фантазия, которую терпят, теперь в результате внутреннего подъема либидозной энергии становится опасным противником, тогда как в наших случаях сигнал к началу конфликта вызывает изменение внешней реальности.

Аналитическая работа легко демонстрирует нам, что дело здесь в *силах совести*, которая запрещает персоне извлечь долгожданную выгоду из удачного изменения реальности. Но выяснение сущности и происхождения этих осуждающих и карающих тенденций является сложной задачей; часто, к нашему удивлению, мы обнаруживаем их там, где вовсе не предполагали найти. Наши познания или гипотезы по данному поводу я буду излагать по известным причинам не на случаях врачебного наблюдения, а с помощью образов, созданных великими художниками, располагавшими изобильными знаниями человеческой души.

Личность, потерпевшая крах после достигнутого успеха, за который она боролась с неукротимой энергией, — это леди Макбет Шекспира. До того никаких колебаний и признаков внутренних борений, никаких других стремлений, кроме преодоления сомнений своего честолюбивого, но мягкого мужа. Во имя преступного замысла она готова пожертвовать своей женственностью, не учитывая того, какая важная роль выпадет на долю этой женственности, когда дело дойдет до утверждения ее честолюбивой мечты, достигнутой преступным путем:

(акт I, сцена 5)

В меня вселитесь, бесы, духи тьмы!

Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду

Я лютою жестокостью полна.
...Сюда, ко мне,
Невидимые гении убийства,
И вместо молока мне желчью грудь
Наполните.

(Перевод Б. Л. Пастернака)

(акт I, сцена 7)

Кормила я и знаю, что за счастье
Держать в руках сосущее дитя.
Но если б я дала такое слово,
Как ты, — клянусь, я вырвала б сосок
Из мягких десен и нашла бы силы
Я, мать, ребенку череп размозжить!

Перед самым преступлением ее охватывает слабое сопро-
тивление:

(акт II, сцена 2)

Когда б так не был схож Дункан во сне
С моим отцом, я сладила сама бы.

Теперь, когда с помощью убийства Дункана она стала коро-
левой, временами проявляется нечто вроде разочарования, пре-
сыщения:

(акт III, сцена 2)

Конца нет жертвам, и они не впрок!
Чем больше их, тем более тревог.
Завидней жертвою убийства пасть,
Чем покупать убийством жизнь и власть.

И все-таки она не падает духом. В следующей за этими сло-
вами сцене пира она одна сохраняет присутствие духа, прикры-
вает замешательство своего мужа, находит предлог удалить го-
стей. А затем исчезает из нашего поля зрения. Снова мы ее ви-
дим (в первой сцене пятого акта) уже в облике сомнамбулы,
заикленной на впечатлениях той ночи убийства. Она призы-
вает своего мужа быть мужественным, как и тогда:

Фу, фу, солдат, а какой трус!
Кого бояться?

Ей слышится стук в ворота, напугавший ее мужа после зло-
деяния. Но наряду с этим она пытается «сделать несовершен-
шимся преступление, которое уже совершено». Она моет свои

руки, запятнанные кровью и пахнущие ею, и понимает тщетность этих усилий. Видимо, ее охватило раскаяние, ее, казавшуюся чуждой раскаяния. Когда она умирает, Макбет, ставший тем временем таким же неумолимым, каким она казалась вначале, находит для нее только одну короткую эпитафию:

(акт V, сцена 5)

Не догадалась умереть попозже,
Когда б я был свободней, чем сейчас!

И тут спрашиваешь себя, что сломило этот характер, казавшийся выкованным из самого твердого металла? Только ли разочарование, второй лик совершенного преступления, и не должны ли мы сделать вывод, что в леди Макбет изначально тонкая и по-женски мягкая психика достигла такой концентрации и степени напряжения, которые нельзя выдержать долго, или нам надо заняться признаками, которые сделают нам по-человечески ближе более глубокую мотивировку этого краха?

Я считаю невозможным достичь здесь разгадки. Шекспировский «Макбет» — пьеса по случаю, сочиненная к вступлению на престол Джемса, бывшего до тех пор королем Шотландии. Материал пьесы уже имелся в наличии и одновременно разрабатывался другими авторами, работой которых Шекспир, как было принято, скорее всего воспользовался. Он предложил любопытные намеки на современную ситуацию. «Девственная» Елизавета, о которой молва будто бы знала, что она бесплодна, которая некогда по известии о рождении Джемса в болезненном восклицании назвала себя «бесплодным стволем»¹, именно из-за своего бесплодия была вынуждена сделать своим преемником шотландского короля. Но он был сыном той самой Марии, которую она, хотя и неохотно, приказала казнить и которая, невзирая на все омрачавшие их отношения политические расчеты, все же могла называться ее родственницей по крови и ее гостьей.

Вступление на трон Иакова I было как бы демонстрацией, проклинающей бесплодие и благословляющей новое поколе-

¹ Ср.: «Макбет» (акт II, сцена 1): «На моей главе она лежит бесполезным златом, бесплодный скипетр венчает сам себя, чтоб выпасть далее в чужие руки, поскольку никогда мне не наследует мой сын».

ние. И на том же самом противоречии основано развитие в шекспировском «Макбете». Парки предсказали Макбету, что он сам станет королем, а Банко предсказали, что корона перейдет к его детям. Макбет возмущен этим приговором судьбы, он не довольствуется удовлетворением собственного честолюбия, хочет стать основателем династии, он убивал не ради выгоды посторонних. Этот момент обычно упускают из виду, когда рассматривают пьесу Шекспира только как трагедию честолюбия. Ясно, что поскольку Макбет не способен жить вечно, то у него только один путь уничтожить ту часть пророчества, которая противостоит ему, а именно — самому завести детей, способных ему наследовать. Видимо, он и ждет их от своей крепкой жены:

(акт I, сцена 7)

Рожай мне только сыновей. Твой дух
Так создан, чтобы жизнь давать мужчинам!

И так же ясно, что, обманываясь в этих ожиданиях, он должен подчиниться судьбе или его действия теряют смысл и цель и превращаются в слепое бешенство приговоренного к смерти, который заранее намерен уничтожить все, что ему доступно. Мы видим, что Макбет проделывает такую эволюцию. Очень часто признаваемое многозначным восклицание Макдуфа, которое, видимо, содержит ключ к происшедшей с Макбетом перемене:

(акт IV, сцена 3)

Но Макбет бездетен.

Разумеется, это означает: только потому, что он сам бездетен, он мог убить своих детей, но фраза может заключать в себе и дополнительный смысл. И прежде всего эти слова, видимо, вскрывают самый глубокий мотив, который касается как Макбета, заставляя его переступить через свою натуру, так и характера его твердой жены в ее единственной слабости. Но если всю пьесу обозреть с вершины, обозначенной этими словами Макдуфа, то она выглядит пронизанной темой отношений отец — ребенок. Убийство доброго Дункана — не что иное, как отцеубийство; убивая Банко, Макбет умертвил отца, тогда как сын от него ускользает; у Макдуфа он убивает детей, потому что отец бежал от него. В сцене заклинания парки являют ему окровав-

ленного и увенчанного короной ребенка; голова в боевом уборе, показавшаяся до того, видимо, принадлежит самому Макбету. На заднем плане вздымается мрачная фигура мстителя Макдуфа, который сам является исключением из законов рождения, ибо не был рожден своей матерью, а вырезан из ее лона.

Вполне в духе поэтической справедливости, основанной на законе талиона, бездетность Макбета и бесплодие леди — это как бы кара за их преступление против святости рождения: Макбет не может стать отцом, потому что лишил детей отца, а отца детей, бесплодие же леди Макбет следствие того святотатства, к которому она призвала духов убийства. По моему мнению, в данном случае сразу понятно, что заболевание леди, превращение ее нечестивой гордыни в раскаяние — это реакция на ее бездетность, которая убеждает ее в бессилии перед законами природы и в то же время предостерегает, что из-за вины за свои преступления она лишится лучшей части своей добычи.

В хронике Голиншеда (1577 г.), из которой Шекспир черпал материал для «Макбета», леди только раз упоминается как честолюбивая, подстрекающая мужа к убийству, чтобы самой стать королевой. О ее дальнейшей судьбе и об эволюции ее характера нет и речи. Что же касается перемены в характере Макбета, превращения его в кровавого изверга, то, напротив, кажется, что это мотивируется там очень похоже на то, как только что попытались сделать мы. Ибо у Голиншеда между убийством Дункана, благодаря которому Макбет становится королем, и его последующими злодеяниями проходит *десять лет*, на протяжении которых он показал себя строгим, но справедливым государем. Лишь после этого с ним происходит перемена под влиянием его мучительной боязни, что может исполниться пророчество в отношении Банко, как оно свершилось в отношении его собственной судьбы. Лишь теперь он велит убить Банко и переходит от одного преступления к другому, как и у Шекспира. У Голиншеда также прямо не сказано, что на этот путь его толкает именно бездетность, но остается время и пространство для такой напрашивающейся мотивировки. Иначе у Шекспира. В трагедии события развертываются перед нами с захватывающей дыханием стремительностью, так что, согласно репликам персонажей пьесы, продолжительность ее действия

может составлять примерно *одну неделю*¹. Из-за такого ускорения событий все наши построения о мотивировке переворота в характерах Макбета и его супруги лишаются почвы. Недостает времени, в рамках которого хроническое разочарование в надежде иметь детей могло бы размягчить жену, а мужа ввергнуть в безрассудное бешенство; сохраняется и противоречие: с одной стороны, очень многие тонкие взаимосвязи внутри пьесы, а также между ней и поводом к ее написанию стремятся объединиться в мотиве бездетности, с другой стороны, необходимая для трагедии экономия времени определенно отвергает другие мотивы эволюции характеров, помимо самых интимных.

Но какие же мотивы способны в столь короткое время сделать из робкого честолюбца безудержного тирана, а из твердой как сталь подстрекательницы — раздавленную раскаянием больную? На этот вопрос, по-моему, нельзя ответить. Думаю, мы должны отказаться от попытки проникнуть сквозь трехслойную завесу, которую образуют плохая сохранность текста, неизвестные устремления художника и сокровенный смысл опозитизированной здесь легенды. Я не хотел бы также допустить, чтобы кто-нибудь возразил, что такие исследования — праздная затея перед лицом того огромного воздействия, которое трагедия оказывает на зрителя. Правда, поэт способен захватить нас во время представления своим искусством и при этом парализовать наше мышление, но он не в состоянии воспрепятствовать нам попытаться позднее понять это воздействие исходя из его психологического механизма. Неуместным мне кажется и замечание, что художнику позволительно как угодно сокращать естественную последовательность представляемых им событий, если он, жертвуя пошлой правдоподобностью, способен добиться усиления драматического эффекта. Ибо подобную жертву можно оправдать только там, где нарушается лишь правдоподобие², но не там, где разрушаются причинные связи, а драматический эффект вряд ли понес бы ущерб, если бы продолжительность событий была составлена неопределенной,

¹ *Darmstetter*J. Macbet. Edition classque. Paris, 1887. P. LXXV.

² Как, например, в предложении, которое Ричард III делает Анне у катафалка убитого им короля.

вместо того чтобы точные высказывания сужали ее до нескольких дней.

Но оставить в качестве неразрешимой такую проблему, как проблема Макбета, настолько трудно, что я рискну еще на попытку добавить замечание, указывающее новый выход. Недавно Людвиг Джекел в одной из своих работ о Шекспире посчитал, что разгадал часть техники художника и это можно использовать для «Макбета». По его мнению, Шекспир часто один характер разделяет на два персонажа, каждый из которых оказывается не вполне понятным, пока они друг с другом не соединяются. Так могло бы обстоять дело, в частности, с Макбетом и с леди, тогда, естественно, нельзя добиться успеха, если рассматривать ее как самостоятельную личность и исследовать ее превращение, не принимая в расчет дополняющего ее Макбета. Я пойду дальше по этому следу, но все-таки упомяну о том, что весьма выразительно поддерживает данное понимание: зерна страха, пробивающиеся у Макбета в ночь убийства, в дальнейшем развиваются не у него, а у леди¹. Именно у него накануне преступления появилась галлюцинация кинжала, но именно леди впала позднее в психическое расстройство; после убийства он слышал в доме крики: «Не надо больше спать! Рукой Макбета зарезан сон!» — стало быть, Макбет не должен больше спать, но мы не замечаем, чтобы у короля Макбета была бессонница, в то же время мы видим, что королева встает, не прерывая своего сна, и в сомнамбулическом состоянии выдает свою вину; он стоял беспомощный, с окровавленными руками и кричал, что целый океан не отмоег его руки; тогда она утешала его: немного воды, и преступление будет смыто, — но после именно она четверть часа моет свои руки и не может отмыть пятна крови. «Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки!» (акт V, сцена). Таким образом, на ней исполняется то, чего Макбет боялся, испытывая угрызения совести; после преступления ею овладевает раскаяние, а он сохраняет упорство; вдвоем они исчерпывают варианты реакции на преступление, подобно двум независимым личностям единой психической индивидуальности или, быть может, подобно разным людям одного оригинала.

¹ Ср.: *Dramstetter*. Там же.

Если относительно образа леди Макбет мы не смогли ответить на вопрос, почему она заболевает после успеха, то возможно, наши шансы окажутся лучше, если мы обратимся к творению другого великого драматурга, который любил с неуклонной последовательностью реализовывать психологические задачи.

Ребекка Гамвик, дочь повивальной бабки, была воспитана своим приемным отцом доктором Вестом в духе вольнодумства и презрения к тем путам, которые нравственность, основанная на религиозной вере, хотела бы наложить на посясторонние желания. После смерти доктора она добилась службы в Росмерхсольме, родовом имении старинного рода, члены которого не знают смеха и жертвуют земными радостями в пользу твердого исполнения долга. В Росмерхсольме проживают пастор Иоганнес Росмер и его болезненная, бездетная жена Беата. Охваченная «дикой, непреодолимой жадой любви» к этому благородному человеку Ребекка решает устранить жену, стоящую на ее пути, и использует при этом свою «мужественную, рожденную свободной», не стесняющуюся никакими рассуждениями волю. Оно подкладывает Беате медицинскую книгу, в которой рождение детей объявляется целью брака, чтобы бедная женщина усомнилась в оправданности своего супружества; она заставляет ее догадаться, что Росмер, круг чтения и размышления которого она разделяет, освобождается от былой веры и принимает сторону Просвещения. А после того, как она таким образом поколебала доверие жены к нравственной надежности мужа, она в конце концов дает ей понять, что она, Ребекка, вскоре покинет дом, чтобы скрыть плоды недозволенного общения с Росмером. Преступный план удается. Бедная женщина, слышавшая меланхоличной и невменяемой, охваченная чувством собственного ничтожества и не желая мешать счастью любимого человека, бросается в воду с мельничной плотины.

С тех пор Ребекка и Росмер живут одни в Росмерхсольме в отношениях, которые последний хочет считать чисто духовной и идеальной дружбой. Но когда извне на эти отношения начинают падать первые тени пересудов и одновременно у Росмера возникают мучительные сомнения, по каким мотивам пошла на смерть его жена, он просит Ребекку стать его второй женой, чтобы иметь возможность противопоставить печальному прошлому новую жизненную реальность (акт II). При этом предло-

жении она на миг торжествует, но уже в следующий момент заявляет, что это невозможно и, если он будет настаивать, она «пойдет путем, которым пошла Беата». Росмер выслушивает этот отказ, ничего не понимая, но еще непонятнее отказ для нас, больше знающих о поступках и намерениях Ребекки. Мы просто не вправе сомневаться, что ее «нет» серьезно обдумано.

Как же могло случиться, что авантюристка с мужественной от рождения свободной волей, без всяких колебаний проложившая дорогу к реализации своих желаний, не хочет теперь пожать плоды успеха? Она сама в четвертом акте объясняет: «Да, видишь, — вот в этом-то весь и ужас: теперь, когда жизнь подносит мне полную чашу счастья... я стала такой, что мое собственное прошлое становится мне поперек дороги...» Стало быть, тем временем она переменялась, пробудилась ее совесть, у нее появилось чувство вины, которое лишает ее удовольствия.

А что же пробудило ее совесть? Послушаем ее саму, а потом поразмыслим, можем ли мы ей вполне верить: «Это родовое росмеровское мировоззрение или, во всяком случае, твое мировоззрение заразило мою волю... И заставило ее захиреть. Поработило ее законами, о которых я прежде и знать не хотела... Общение с тобой облагородило мою душу...»

Надо полагать, это влияние сказалось лишь после того, как она смогла прожить одна с Росмером: «В тишине... в уединении... когда ты стал безраздельно отдавать все свои мысли, делиться со мной каждым настроением своей мягкой, нежной души, — во мне совершился крупный перелом».

Незадолго до этого она жаловалась на другую сторону своей перемены: «...Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воли. Здесь ее искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать, Росмер».

Эти объяснения Ребекка дает после того, как путем добровольного признания она разоблачила себя как преступницу перед Росмером и ректором Кроллом, братом устраненной ею женщины. С помощью маленьких деталей Ибсен с мастерской тонкостью подчеркнул, что эта Ребекка не лжет, но и никогда не бывает вполне откровенной. Несмотря на всю свою свободу от предрассудков, она убавила свой возраст на один год, а ее

Признание двум мужчинам оказалось неполным и под напором Кролла дополняется в некоторых важных моментах. Поэтому мы вольны предположить, что, разъясняя свои недоговорки, она выдает их только для того, чтобы умолчать о чем-то другом.

Конечно, у нас нет оснований не доверять словам, что атмосфера Росмерсхольма, общение с благородным Росмером действовали на нее облагораживающе и парализующе. Тем самым она высказывает то, что знала и чувствовала. Но это, разумеется, не все, что в ней произошло, и вовсе не обязательно, что она могла во всем отдавать себе отчет. Влияние Росмера могло быть только предлогом, за которым скрывается другое воздействие, и на это другое направление указывает одна примечательная деталь.

Уже после ее признания, в последнем разговоре, которым заканчивается пьеса, Росмер еще раз просит ее стать его женой. Он прощает ей преступление, совершенное из любви к нему. И тут она не говорит того, что должна была сказать: никакого прощения не в силах освободить ее от чувства вины, охватившего ее после коварного обмана бедной Беаты; она обременяет себя новым обвинением, которое должно казаться нам странным в устах вольнодумки, во всяком случае, не заслуживающим места, отведенного ему Ребеккой: «Милый... никогда больше не заговаривай об этом. Это невозможно!.. Потому что... — Да, надо тебе узнать и это, Росмер, — потому что... у меня есть прошлое». Она, конечно же, намекает, что имела сексуальные отношения с другим мужчиной, и заметим себе, что эти отношения во времена, когда она была свободной и ни перед кем не ответственной, кажутся ей большим препятствием для соединения с Росмером, чем ее по-настоящему преступное поведение в отношении его жены.

Росмер и слушать не желает об этом прошлом. Мы можем его разгадать, хотя все, что на него указывает, остается в пьесе, как говорится, под спудом и должно выводиться из намеков. Правда, из намеков, выведенных с таким искусством, что их невозможно неправильно понять.

Между первым отказом Ребекки и ее признанием происходит нечто, сыгравшее решающую роль в ее дальнейшей судьбе. Ее посещает ректор Кролл, чтобы унизить известием, что она,

по его сведениям, незаконнорожденный ребенок, дочь того самого доктора Веста, который удочерил ее после смерти матери. Ненависть обострила его чутье, но он не надеялся сказать ей что-то новое. «Право же, я думал, что вы и так все это знали. Иначе было бы очень странно, что вы позволили д-ру Весту удочерить вас... И вот он берет вас к себе, как только мать ваша умирает. Обходится с вами сурово. И все-таки вы остаетесь у него. Вы знаете, что он не оставит вам ни гроша. Вам и достался от него всего-навсего ящик с книгами. И все-таки вы терпеливо переносите все. Жалуете его, ухаживаете за ним до конца... Все, что вы делаете для доктора, я отношу на счет невольного дочернего чувства. В остальном же в вашем поведении я усматриваю отпечаток вашего происхождения».

Но Кролл заблуждался. Ребечка ничего не знала о том, что она, видимо, дочь д-ра Веста. Когда Кролл стал туманно намекать на ее прошлое, она должна была предположить, что он имеет в виду нечто другое. После того как она поняла, на что он ссылается, она некоторое время еще способна сохранять присутствие духа, так как может думать, что ее врач положил в основу своих расчетов тот возраст, который она неправильно назвала в один из его прежних визитов. Но Кролл победоносно отражает и это возражение: «Пусть так. Но расчет мой все-таки может оказаться верным. Доктор Вест приезжал туда на короткое время за год до своего назначения». После этого сообщения она совершенно теряет самообладание: «Это неправда!» Она ходит взад и вперед и ломает руки: «Быть не может. Вы просто хотите мне это внушить. Это неправда! Никогда в жизни не может быть правдой! Не может быть! Никогда в жизни!». Ее волнение столь сильно, что Кролл не в состоянии объяснить его своим известием.

Кролл: Но, любезнейшая фрекен Вест... ради бога... почему вы так горячитесь? Вы прямо пугаете меня! Что мне думать, предполагать...

Ребечка: Ничего. Ничего вам ни думать, ни предполагать.

Кролл: Ну так объясните же мне, почему вы в самом деле принимаете это дело... одну эту возможность так близко к сердцу?

Ребекка (овладев собой): Очень просто, ректор Кролл. Какая же мне охота слыть незаконнорожденной?»

Загадочность поведения Ребекки допускает только одно решение. Известие, что доктор Вест мог быть ее отцом, — это самый тяжелый удар, который мог ее поразить, так как она была не только приемной дочерью, но и любовницей этого человека. Когда Кролл начал свой разговор, она подумала, что он хочет намекнуть на эти отношения, которые она, по всей вероятности, и признала бы, сославшись на свою свободу. Но ректор далек от этого; он ничего не знал о ее любовной связи с доктором Вестом, она же ничего не знала о его отцовстве. Ничего, кроме этой любовной связи, она не может подразумевать, когда при последнем отказе Росмеру оправдывается тем, что у нее есть прошлое, делающее ее недостойной стать его женой. Если бы Росмер пожелал, она, вероятно, и здесь рассказала бы только одну половину своей тайны и умолчала бы о ее самой тяжелой части.

Теперь мы, конечно же, понимаем, что это прошлое кажется ей более трудным препятствием для заключения брака, более тяжелым преступлением.

После того как она узнала, что была любовницей своего собственного отца, ее охватывает чрезмерно развившееся чувство вины. Она делает признание Росмеру и Кроллу, которым клеймит себя как убийцу, окончательно отказывается от счастья, путь к которому проложила преступлением, и готовится к отъезду. Но подлинный мотив чувства вины, которое заставляет ее потерпеть крах в момент успеха, остается скрытым. Мы видели, есть еще нечто совершенно иное, чем атмосфера Росмерсхольма и нравственное влияние Росмера.

Тот, кто последовал за нами так далеко, не преминет теперь выдвинуть возражение, которое может оправдать некоторые сомнения. Первый отказ Ребекки Росмеру происходит до второго визита Кролла, то есть до его открытия ее незаконного рождения, и в то время, когда она еще не знает о своем инцесте, — если мы правильно поняли художника. И все же этот отказ высказан энергично и серьезно. Стало быть, чувство вины, побуждающее ее отказаться от плодов своего деяния, действу-

ет в ней и до того, как она узнает о своем главном преступлении; а если мы допустим это, то, пожалуй, можно вообще вычеркнуть инцест в качестве источника чувства вины.

До сих пор мы анализировали Ребекку так, как если бы она была живым лицом, а не творением фантазии писателя Ибсена, направляемой критичнейшим умом. Мы вправе попытаться остаться на той же самой точке зрения, сняв это возражение. Возражение справедливо: часть совести проснулась у Ребекки еще до знания об инцесте. Ничто не препятствует сделать ответственным за эту перемену то влияние, которое признает сама Ребекка и на которое она жалуется. Но тем самым мы не освобождаемся от признания второго мотива. Поведение Ребекки во время сообщения ректора, ее тотчас же последовавшая реакция в виде признания не оставляют сомнения в том, что только теперь вступает в действие решающий мотив ее отказа. Перед нами случай сложной мотивации, где за более поверхностным мотивом проявляется более глубокий. Требования поэтической экономии заставляют изображать данный случай так, поскольку более глубокий мотив не должен обсуждаться вслух, а обязан оставаться скрытым, ускользающим от поверхностного восприятия театрального зрителя или читателя, иначе поднялось бы сильное сопротивление, основанное на неприятнейших чувствах, которые могли бы поставить под вопрос воздействие спектакля.

Впрочем, мы имеем право требовать, чтобы находящийся на переднем плане мотив обладал внутренней связью с мотивом второго плана и проявлял себя как ослабление и производное от последнего. И если мы можем доверять художнику в том, что его осознанная художественная комбинация последовательно выросла из бессознательных предпосылок, то мы в состоянии попытаться показать, что он выполнил подобное требование. Источник чувства вины — упрек в инцесте — существовал у Ребекки до того, как ректор с аналитической остротой довел ей его до сознания. Если мы подробнее и с дополнениями реконструируем ее подразумеваемое писателем прошлое, то скажем, что она не могла не подозревать об интимных отношениях между своей матерью и доктором Вестом. Видимо, на нее произвело большое впечатление, когда она стала преемницей матери у этого

мужчины и оказалась под властью Эдипова комплекса, хотя и не зная, что эта универсальная фантазия стала в ее случае реальностью. Когда она приехала в Росмерсхольм, то внутренняя сила первого подобного переживания побудила ее к энергичным действиям, которые привели к такой же ситуации, которая впервые реализовалась без ее соучастия, — устранению жены и матери, чтобы занять ее место при муже и отце. С проникновенной убедительностью она описывает, как против своей воли была вынуждена шаг за шагом бороться за устранение Беаты.

«Да неужели вы думаете, что я тут рассуждала, действовала хладнокровно! Тогда я ведь была не такой, как теперь вот, когда стою тут и рассказываю об этом. И кроме того, в человеке всегда действуют как бы две воли, я полагаю. Я хотела устранить Беату. Так или иначе. Но я никогда не думала, что дело все-таки дойдет до этого. При каждом новом шаге, на который я отваживалась, мне слышался внутри меня голос: ни шагу дальше! ни единого шага!.. И все-таки я не могла остановиться. Так и тянуло рискнуть еще чуть-чуть... еще немножко. Еще и еще... И наконец свершилось... Вот каким образом происходят подобные вещи».

Здесь нет приукрашивания, это правдивый рассказ. Все произошедшее с ней в Росмерсхольде — влюбленность в Росмера и враждебность к его жене — было заведомым результатом Эдипова комплекса, вынужденным повторением ее отношения к своей матери и д-ру Весту.

И поэтому чувство вины, которое заставило ее в первый раз отвергнуть предложение Росмера, не отличается по существу от того более сильного чувства, которое после известия Кролла вынуждает ее к признанию. Впрочем, как под влиянием д-ра Веста она стала вольнодумкой, презирующей религиозную мораль, так благодаря новой любви к Росмеру она превратилась в совестливого и благородного человека. Именно так она поняла свои внутренние перемены и поэтому вполне справедливо могла характеризовать влияние Росмера как ставший ей понятным мотив произошедшей в ней перемены.

Врач-психоаналитик знает, как часто и как регулярно девушки, попадающие в дом в качестве служанок, компаньонов

или гувернанток, погружаются в мечтания, содержание которых почерпнуто из комплекса Эдипа, в осознанные или бессознательные грезы, что хозяйка дома куда-то исчезает, а хозяин вместо нее женится на них. «Росмерсхольм» — самое блистательное художественное произведение, повествующее об этой обычной девичьей фантазии. Оно становится трагическим художественным произведением благодаря дополнению, согласно которому грезам героини предшествовала абсолютно такая же реальность¹.

После длительной задержки на художественных произведениях вернемся теперь к медицинскому опыту. Впрочем, только для того, чтобы сжато установить полное соответствие. Психоаналитическая практика показывает, что власть совести, заставляющая заболеть в момент успеха, вместо того чтобы сделать это в момент неудачи, самым тесным образом связана с Эдиповым комплексом, с отношением к отцу и матери, как, возможно, и наше чувство вины вообще.

III. Преступники и чувство вины

В рассказах о своей юности, особенно о периоде до наступления половой зрелости, люди, часто весьма порядочные, сообщали мне о непозволительных поступках, в которых они тогда уже провинились, о кражах, подлогах и даже поджогах. От таких сведений я обычно отделялся, ссылаясь на то, что известна слабость моральных торможений в этом возрасте, и не пытался включить их в какие-то более важные связи. Но в конце концов благодаря ярким и более удобным для рассмотрения случаям, когда подобные поступки совершали во время лечения у меня люди, перешедшие через такую временную черту, я был подвигнут к более основательному изучению подобного рода инцидентов. Аналитическая работа привела в данном случае к поразительному результату — такие проступки совершаются прежде всего потому, что они были запретными, и по-

¹ Обоснование темы инцеста в «Росмерсхольме» было уже проделано аналогичными средствами в весьма содержательной книге О. Панк «Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage» («Мотив инцеста в поэзии и саже») (1912).

тому, что с их совершением было связано душевное облегчение у виновника. Он мучился давящим чувством вины неизвестного происхождения, а после совершения проступка это давление уменьшалось. По крайней мере чувство вины как-то устранивалось.

Как бы парадоксально это ни звучало, я готов утверждать, что чувство вины возникает до проступка и не оно является его причиной, а, напротив, проступок совершается вследствие чувства вины. Таких людей можно было бы по праву назвать преступниками из чувства вины. Разумеется, предварительное существование такого чувства могло бы быть доказано посредством целого ряда других проявлений и действий.

Впрочем, обнаружение курьеза не является целью научного исследования. Необходимо ответить на два последующих вопроса: откуда возникает смутное чувство вины до совершения проступка и возможно ли, что причина подобного рода играет более значительную роль в преступлениях людей?

Поиски ответа на первый вопрос доставляют сведения о происхождении человеческого чувства вины вообще. Закономерный вывод аналитической работы гласил, что это смутное чувство вины возникло из Эдипова комплекса и является реакцией на два великих преступных намерения: убить отца и вступить в сексуальные отношения с матерью. По сравнению с этими двумя намерениями преступления, начинающиеся с обнаружения чувства вины, являлись, без сомнения, облегчением для людей, которые их совершали. Здесь необходимо вспомнить о том, что отцеубийство и инцест с матерью — два великих преступления людей, единственные, которые преследовались и осуждались еще в первобытных обществах. Вспомним и о том, как близко мы благодаря другим исследованиям подошли к предположению, что человечество заимствовало из *комплекса Эдипа* свою совесть, выступающую теперь в качестве унаследованной психической силы.

Ответ на второй вопрос выходит за границы психоаналитической практики. У детей можно четко наблюдать, что они становятся «плохими», чтобы спровоцировать наказание, а после Него успокаиваются и удовлетворяются. Последующий анализ

часто приводит к следам чувства вины, заставляющего их искать наказание. Из числа взрослых преступников необходимо, пожалуй, отбросить всех тех, кто совершает преступления, не испытывая чувства вины, тех, кто либо не выработал моральных сдерживающих начал, либо считает свои действия оправданными в борьбе с обществом. Но у большинства других преступников, для которых, собственно, создан уголовный кодекс, возможность отмеченной нами мотивации могла бы приниматься в расчет, освещая некоторые темные места в психологии преступника и обеспечивая психологическое обоснование наказанию.

Один друг обратил позднее мое внимание на то, что и Ницше был известен «преступник из чувства вины». Предварительное существование чувства вины и использование преступления для рационализирования последнего обсуждается в речи Заратустры «О бледном преступнике». Предоставим будущему исследованию решить, скольких преступников можно причислить к этим «бледным».

Зигмунд Фрейд

Достоевский и отцеубийство¹

Многогранную личность Достоевского можно рассматривать с четырех сторон: как писателя, как невротика, как мыслителя-этика и как грешника. Как же разобраться в этой невольно смущающей нас сложности?

Наименее спорен он как писатель, место его в одном ряду с Шекспиром. «Братья Карамазовы» — величайший роман из всех, когда-либо написанных, а «Легенда о Великом Инквизиторе» — одно из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно. К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ должен сложить оружие.

¹ Работа З. Фрейда, опубликованная в 1928 г. Текст дан по изданию: *Лейбин В. М.* Русскость Фрейда. - М., 1994. - С. 66-79.

Достоевский, скорее всего, уязвим как моралист. Представляя его человеком высоконравственным на том основании, что только тот достигает высшего нравственного совершенства, кто прошел через глубочайшие бездны греховности, мы игнорируем одно соображение. Ведь нравственным является человек, реагирующий уже на внутренне испытываемое искушение, при этом ему не поддаваясь. Кто же попеременно то грешит, то, раскаиваясь, ставит себе высокие нравственные цели, — того легко упрекнуть в том, что он слишком удобно для себя строит свою жизнь. Он не исполняет основного принципа нравственности — необходимости отречения, в то время как нравственный образ жизни в практических интересах всего человечества. Этим он напоминает варваров эпохи переселения народов, варваров, убивавших и затем каявшихся в этом, — так что покаяние становилось техническим приемом, расчищавшим путь к новым убийствам. Так же поступал Иван Грозный; эта сделка с совестью — характерная русская черта. Достаточно бесславлен и конечный итог нравственной борьбы Достоевского. После иступленной борьбы во имя примирения притязаний первичных позывов индивида с требованиями человеческого общества он вынужденно регрессирует к подчинению мирскому и духовному авторитету — к поклонению царю и христианскому Богу, к русскому мелкодушному национализму, к чему менее значительные умы пришли с гораздо меньшими усилиями, чем он. В этом слабое место большой личности. Достоевский упустил возможность стать учителем и освободителем человечества и присоединился к тюремщикам; культура будущего немногим будет ему обязана. В этом, по всей вероятности, проявился его невроз, из-за которого он и был осужден на такую неудачу. По мощи постижения и силе любви к людям ему был открыт другой — апостольский — путь служения.

Нам представляется отталкивающим рассматривание Достоевского в качестве грешника или преступника, но это отталкивание не должно основываться на обывательской оценке преступника. Выявить подлинную мотивацию преступления недолго: для преступника существенны две черты — безграничное себялюбие и сильная деструктивная склонность; общим для обеих черт и предпосылкой для их проявлений является без-

любовность, нехватка эмоционально-оценочного отношения к человеку. Тут сразу вспоминаешь противоположное этому у Достоевского — его большую потребность в любви и его огромную способность любить, проявившуюся в его сверхдоброте и позволявшую ему любить и помогать там, где он имел бы право ненавидеть и мстить — например, по отношению к его первой жене и ее любовнику. Но тогда возникает вопрос — откуда приходит соблазн причисления Достоевского к преступникам? Ответ: из-за выбора его сюжетов, это преимущественно насильники, убийцы, эгоцентричные характеры, что свидетельствует о существовании таких склонностей в его внутреннем мире, а также из-за некоторых фактов его жизни: страсти его к азартным играм, может быть, сексуального растления незрелой девочки («Исповедь»)¹. Это противоречие разрешается следующим образом: сильная деструктивная устремленность Достоевского, которая могла бы сделать его преступником, была в его жизни направлена главным образом на самого себя (вовнутрь — вместо того, чтобы изнутри) и таким образом выразилась в мазохизме и чувстве вины. Все-таки в его личности немало и садистических черт, выявляющихся в его раздражительности, мучительстве, нетерпимости — даже по отношению к любимым людям, — а также в его манере обращения с читателем; итак: в мелочах он — садист вовне, в важном — садист по отношению к самому себе, следовательно, мазохист, и это мягчайший, добродушнейший, всегда готовый помочь человек.

В сложной личности Достоевского мы выделили три фактора — один количественный и два качественных. Его чрезвычайно повышенную эффективность, его устремленность к перверзии, которая должна была привести его к садомазохизму или сделать преступником, и его неподдающееся анализу творческое дарование. Такое сочетание вполне могло бы существо-

¹ См. дискуссию об этом — Стефан Цвейг: он не останавливался перед преградой мещанской морали, и никому точно не известно, насколько он в своей жизни преступил границы права, в какой степени преступные инстинкты его героев воплотились у него самого в действие («Три мастера», 1920). О тесной связи между образами Достоевского и его собственными переживаниями см. замечания Рене Фюлоп-Миллера во введении к «Достоевскому за рулеткой», 1925, замечания, основанные на показаниях Николая Страхова.

вать и без невроза: ведь бывают же стопроцентные мазохисты без наличия неврозов. По соотношению сил — притязаний первичных позывов и противоборствующих им торможений (присоединяя сюда возможности сублимирования) — Достоевского все еще можно было бы отнести к разряду «импульсивных характеров». Но положение вещей затемняется наличием невроза, необязательного, как было сказано, при данных обстоятельствах, но все же возникающего тем скорее, чем насыщеннее осложнение, подлежащее со стороны человеческого «Я» преодолению. Невроз — это только знак того, что «Я» такой синтез не удался, что оно при этой попытке поплатилось своим единством.

В чем же, в строгом смысле, проявляется невроз? Достоевский называл себя сам — и другие также считали его — эпилептиком на том основании, что он был подвержен тяжелым припадкам, сопровождавшимся потерей сознания, судорогами и последующим упадочным настроением. Весьма вероятно, что эта так называемая эпилепсия была лишь симптомом его невроза, который в таком случае следует определить как истероэпилепсию, т. е. как тяжелую истерию. Утверждать это с полной уверенностью нельзя по двум причинам: во-первых, потому что даты анамнезических припадков так называемой эпилепсии Достоевского недостаточны и ненадежны, а во-вторых, потому что понимание связанных с эпилептоидными припадками болезненных состояний остается неясным.

Перейдем ко второму пункту. Излишне повторять всю патологию эпилепсии — это не привело бы ни к чему окончательному, но одно можно сказать, снова и снова присутствует как кажущееся клиническое целое извечный *morbis sacer*, страшная болезнь со своими не поддающимися учету, на первый взгляд неспровоцированными, судорожными припадками, изменением характера в сторону раздражительности и агрессивности и с прогрессирующим снижением всех духовных деятельностей. Однако эта картина, с какой бы стороны мы ее ни рассматривали, расплывается в нечто неопределенное. Припадки, проявляющиеся резко, с прикусыванием, усиливающиеся до опасного для жизни *status epilepticus*, приводящего к тяжкому самокалечению, могут все же в некоторых случаях не достигать такой

силы, ослабляясь до кратких состояний абсанса, до быстро проходящих головокружений, и могут также сменяться краткими периодами, когда больной совершает чуждые его природе поступки, как бы находясь во власти бессознательного. Обуславливаясь, в общем, как бы странно это ни казалось, чисто телесными причинами, эти состояния могут первоначально возникать по причинам чисто душевным (испуг) или могут в дальнейшем находиться в зависимости от душевных волнений. Как ни характерно для огромного большинства случаев интеллектуальное снижение, но известен по крайней мере один случай, когда этот недуг не нарушил высшей интеллектуальной деятельности (Гельмгольц). (Другие случаи, в отношении которых утверждалось то же самое, ненадежны или подлежат сомнению, как и случай самого Достоевского.) Лица, страдающие эпилепсией, могут производить впечатление тупости, недоразвитости, так как эта болезнь часто сопряжена с ярко выраженными идиотизмом и крупнейшими мозговыми дефектами, не являясь, конечно, обязательной составной частью картины болезни; но эти припадки со всеми своими видоизменениями бывают и у других лиц с полным душевным развитием и скорее со сверхобычной, в большинстве случаев недостаточно управляемой ими аффективностью. Неудивительно, что при таких обстоятельствах невозможно установить совокупность клинического аффекта «эпилепсии». То, что проявляется в однородности указанных симптомов, требует, по-видимому, функционального понимания: как если бы механизм аморального высвобождения первичных позывов был подготовлен органически, механизм, который используется при наличии весьма разных условий — как при нарушении мозговой деятельности при тяжком заболевании тканей или токсическом заболевании, так и при недостаточном контроле душевной экономии, кризисном функционировании душевной энергии. За этим разделением на два вида мы чувствуем идентичность механизма, лежащего в основе высвобождения первичных позывов. Этот механизм недалек и от сексуальных процессов, порождаемых в своей основе токсически; уже древнейшие врачи называли коитус малой эпилепсией и видели в половом акте смягчение и адаптацию высвобождения эпилептического отвода раздражения.

«Эпилептическая реакция», каковым именем можно называть все это вместе взятое, несомненно также поступает и в распоряжение невроза, сущность которого в том, чтобы ликвидировать соматически массы раздражения, с которыми невроз не может справиться психически. Эпилептический припадок становится, таким образом, симптомом истерии и ею адаптируется и видоизменяется, подобно тому как это происходит при нормальном течении сексуального процесса. Таким образом, мы с полным правом различаем органическую и аффективную эпилепсию. Практическое значение этого следующее: страдающий первой — поражен болезнью мозга, страдающий второй — невротик. В первом случае душевная жизнь подвержена нарушению извне, во втором случае нарушение является выражением самой душевной жизни.

Весьма вероятно, что эпилепсия Достоевского относится ко второму виду. Точно доказать это нельзя, так как в таком случае нужно было бы включить в целокупность его душевной жизни начало припадков и последующие видоизменения этих припадков, а для этого у нас недостаточно данных. Описания самих припадков ничего не дают, сведения о соотношениях между припадками и переживаниями неполны и часто противоречивы. Всего вероятнее предположение, что припадки начались у Достоевского уже в детстве, что они вначале характеризовались более слабыми симптомами и только после потрясающего его переживания на восемнадцатом году жизни — убийства отца — приняли форму эпилепсии¹.

¹ Ср. ст. Рене Фюлоп-Миллера. Особый интерес вызывает сообщение, что в детстве писателя произошло «нечто ужасное, незабываемое и мучительное», на что указывают первые признаки его недуга (Суворин в статье в «Новом времени», 1881, на основании цитаты во введении к «Достоевскому за рулеткой», XLV). Далее, Орест Миллер в «Автобиографических произведениях Достоевского»: «О болезни Федора Михайловича имеются данные, относящиеся к его ранней юности и связующие его болезнь с трагическим случаем в семейной жизни родителей Достоевского. Но несмотря на то, что это было мне устно сообщено человеком, весьма близким к Федору Михайловичу, я не могу решиться повторить сообщенное мне подробно и точно, так как я не имею никакого подтверждения этого слуха». Биографы и исследователи неврозов не могут быть благодарны за эту излишнюю тактичность.

Было бы весьма уместно, если бы оправдалось то, что они полностью прекратились во время отбывания им каторги в Сибири, но этому противоречат другие указания¹.

Очевидная связь между отцеубийством в «Братьях Карамазовых» и судьбой отца Достоевского бросилась в глаза не одному биографу Достоевского и послужила им указанием на «известное современное психологическое направление». Психоанализ, так как подразумевается именно он, склонен видеть в этом событии тягчайшую травму, и в реакции Достоевского на это — ключевой пункт его невроза.

Если я начну обосновывать эту установку психоаналитически, опасаясь, что окажусь непонятым для всех тех, кому незнакомы учение и выражения психоанализа.

У нас (один) надежный исходный пункт. Нам известен смысл первых припадков Достоевского в его юношеские годы задолго до появления «эпилепсии». У этих припадков было подобие смерти, они назывались страхом смерти и выражались в состоянии летаргического сна. Эта болезнь находила на него вначале — когда он был еще мальчиком — как внезапная безотчетная подавленность; чувство, как он позже рассказывал своему другу Соловьеву, такое, как будто бы ему предстояло уже сейчас умереть; и в самом деле наступало состояние, совершенно подобное действительной смерти... Его брат Андрей рассказывал, что Федор уже в молодые годы, перед тем как заснуть, оставлял записки, что боится ночью заснуть смертоподобным сном и просит поэтому, чтобы его похоронили только через пять дней («Достоевский за рулеткой», введение, с. LX).

Нам известны смысл и намерение таких припадков смерти. Они означают отождествление с умершим — человеком, кото-

¹ Большинство указаний, среди них и самого Достоевского, напротив, утверждают, что болезнь приняла определенный эпилептический характер лишь во время сибирской каторги. К сожалению, имеются основания не доверять автобиографическим высказываниям невротиков. Опыт показывает, что их воспоминания склонны к фальсификации, направленной на то, чтобы разорвать неприятную причинную связь. Но все же кажется довольно определенным, что пребывание в сибирской тюрьме существенно изменило и состояние болезни Достоевского.

рый действительно умер, или с человеком живым еще, но которому мы желаем смерти. Второй случай более значителен. Припадок в указанном случае равноценен наказанию. Мы пожела-ли смерти другому — теперь мы стали сами этим другим и сами умерли. Тут психоаналитическое учение утверждает, что этот другой для мальчика обычно — отец, и именуемый истерией припадок является, таким образом, самонаказанием за пожелание смерти ненавистному отцу.

Отцеубийство, как известно, основное и изначальное преступление человечества и отдельного человека. Во всяком случае, оно — главный источник чувства вины, неизвестно, единственный ли; исследованиям не удалось еще установить душевное происхождение вины и потребности искупления. Но отнюдь не существенно — единственный ли это источник. Психологическое положение сложно и нуждается в объяснениях. Отношение мальчика к отцу, как мы говорим, амбивалентно. Помимо ненависти, из-за которой хотелось бы отца как соперника устранить, существует обычно некоторая доля нежности к нему. Оба отношения сливаются в идентификацию с отцом, хотелось бы занять место отца, потому что он вызывает восхищение, хотелось бы быть, как он, и потому, что хочется его устранить. Все это наталкивается на крупное препятствие. В определенный момент ребенок начинает понимать, что попытка устранить отца как соперника встретила бы со стороны отца наказание через кастрацию. Из страха кастрации, то есть в интересах сохранения своей мужественности, ребенок отказывается от желания обладать матерью и от устранения отца. Поскольку это желание остается в области бессознательного, оно является основой для образования чувства вины. Нам кажется, что мы описали нормальные процессы, обычную судьбу так называемого Эдипова комплекса; следует, однако, внести важное дополнение.

Возникают дальнейшие осложнения, если у ребенка сильнее развит конституционный фактор, называемый нами бисексуальностью. Тогда, под угрозой потери мужественности через кастрацию, укрепляется тенденция уклониться в сторону женственности, более того, тенденция поставить себя на место матери и перенять ее роль как объекта любви отца. Одна лишь

боязнь кастрации делает эту развязку невозможной. Ребенок понимает, что он должен взять на себя и кастрирование, если он хочет быть любимым отцом как женщина. Так обрекаются на вытеснение оба порыва, ненависть к отцу и влюбленность в отца. Известная психологическая разница усматривается в том, что от ненависти к отцу отказываются вследствие страха перед внешней опасностью (кастрацией). Влюбленность же в отца воспринимается как внутренняя опасность первичного позыва, которая, по сути своей, снова возвращается к той же внешней опасности.

Страх перед отцом делает ненависть к отцу неприемлемой; кастрация ужасна как в качестве кары, так и цены любви. Из обоих факторов, вытесняющих ненависть к отцу, первый, непосредственный страх наказания и кастрации, следует назвать нормальным, патогеническое усиление привносится, как кажется, лишь другим фактором — боязнью женственной установки. Ярко выраженная бисексуальная склонность становится, таким образом, одним из условий или подтверждений невроза. Эту склонность, очевидно, следует признать и у Достоевского, — и она (латентная гомосексуальность) проявляется в дозволенном виде в том значении, какое имела в его жизни дружба с мужчинами, в его до странности нежном отношении к соперникам в любви и в его прекрасном понимании положений, объяснимых лишь вытесненной гомосексуальностью, — как на это указывают многочисленные примеры из его произведений.

Сожалею, но ничего не могу изменить, — если подробности о ненависти и любви к отцу и об их видоизменениях под влиянием угрозы кастрации несведущему в психоанализе читателю покажутся безвкусными и маловероятными. Предполагаю, что именно комплекс кастрации будет отклонен сильнее всего. Но смею уверить, что психоаналитический опыт ставит именно эти явления вне всякого сомнения и находит в них ключ к любому неврозу. Испытаем же его в случае так называемой эпилепсии нашего писателя. Но нашему сознанию так чужды те явления, во власти которых находится наша бессознательная психическая жизнь! Указанным выше не исчерпываются в Эдиповом комплексе последствия вытеснения ненависти к отцу. Новым

является то, что в конце концов отождествление с отцом завоевывает в нашем «Я» постоянное место. Это отождествление воспринимается нашим «Я», но представляет собой в нем особую инстанцию, противостоящую остальному содержанию нашего «Я». Мы называем тогда эту инстанцию нашим «Сверх-Я» и приписываем ей, наследнице родительского влияния, важнейшие функции.

Если отец был суров, насильствен, жесток, наше «Сверх-Я» перенимает от него эти качества и в его отношении к «Я» снова возникает пассивность, которой как раз и надлежало бы быть вытесненной. «Сверх-Я» стало садистским, «Я» становится мазохистским, то есть в основе своей — женственно-пассивным. В нашем «Я» возникает большая потребность в наказании, и «Я» отчасти отдает себя как таковое в распоряжение судьбы, отчасти же находит удовлетворение в жестоком обращении с ним «Сверх-Я» (сознание вины). Каждая кара является ведь в основе своей кастрацией и как таковая — осуществлением изначального пассивного отношения к отцу. И судьба в конце концов — лишь дальнейшая проекция отца.

Нормальные явления, происходящие при формировании совести, должны походить на описанные здесь аномальные. Нам еще не удалось установить разграничения между ними. Замечается, что наибольшая роль здесь в конечном итоге приписывается пассивным элементам вытесненной женственности. И еще как случайный фактор имеет значение, является ли внушающий страх отец и в действительности особенно насильственным. Это относится к Достоевскому — факт его исключительного чувства вины, равно как и мазохистского образа жизни, мы сводим к его особенно ярко выраженному компоненту женственности. Достоевского можно определить следующим образом: особенно сильная бисексуальная предрасположенность и способность с особой силой защищаться от зависимости от чрезвычайно сурового отца. Этот характер бисексуальности мы добавляем к ранее узнанным компонентам его существа. Ранний симптом «припадков смерти» можно рассматривать как отождествление своего «Я» с отцом, допущенное в качестве наказания со стороны «Сверх-Я». Ты захотел убить отца, дабы

стать отцом самому. Теперь ты — отец, но отец мертвый; обычный механизм истерических симптомов. И к тому же теперь тебя убивает отец. Для нашего «Я» симптом смерти является удостоверением фантазии мужского желания и одновременно мазохистским посредством наказания, то есть садистическим удовлетворением. Оба, «Я» и «Сверх-Я», играют роль отца и дальше. В общем, отношение между личностью и объектом отца, при сохранении его содержания, перешло в отношение между «Я» и «Сверх-Я», новая инсценировка на второй сцене. Такие инфантильные реакции Эдипова комплекса могут заглухнуть, если действительность не дает им в дальнейшем пищи. Но характер отца остается тем же самым, нет, он ухудшается с годами, — таким образом, продолжает оставаться и ненависть Достоевского к отцу, желание смерти этому злему отцу. Становится опасным, если такие вытесненные желания осуществляются на деле. Фантазия стала реальностью, все меры защиты теперь укрепляются. Припадки Достоевского принимают теперь эпилептический характер, — они все еще означают кару за отождествление с отцом. Но они стали теперь ужасны, как сама страшная смерть самого отца. Какое содержание, в особенности сексуальное, они к дополнению в этом приобрели, угадать невозможно.

Одно примечательно: в ауре припадка переживается момент величайшего блаженства, который, весьма вероятно, мог быть зафиксирован триумфом и освобождением при получении известия о смерти, после чего тотчас последовало тем более жестокое наказание. Такое чередование триумфа и скорби, пиршества и печали мы видим и у братьев праорды, убивших отца, и находим его повторение в церемонии тотемической трапезы. Если правда, что Достоевский в Сибири не был подвержен припадкам, то это лишь подтверждает то, что его припадки были карой. Он более в них не нуждался, когда был караем иным образом, но доказать это невозможно. Скорее, этой необходимостью в наказании для психической экономии Достоевского объясняется то, что он прошел несломленным через эти годы бедствий и унижений. Осуждение Достоевского в качестве политического преступника было несправедливым, и он должен был это знать, но он принял это незаслуженное наказание от ба-

хюшки-царя как замену наказания, заслуженного им за свой грех по отношению к своему собственному отцу. Вместо самонаказания он дал себя наказать заместителю отца. Это дает нам некоторое представление о психологическом оправдании наказаний, присуждаемых обществом. Это на самом деле так: многие из преступников жаждут наказания. Его требуют их «Сверх-Я», избавляя себя таким образом от самонаказания.

Тот, кто знает сложное и изменчивое значение истерических симптомов, поймет, что мы здесь не пытаемся добиться смысла припадков Достоевского во всей полноте¹.

Достаточно того, что можно предположить, что их первоначальная сущность осталась неизменной, несмотря на все последующие наслоения. Можно сказать, что Достоевский так никогда и не освободился от угрызений совести в связи с намерением убить отца. Это лежащее на совести бремя определило также его отношение к двум другим сферам, покоящимся на отношении к отцу, — к государственному авторитету и к вере в Бога. В первой он пришел к полному подчинению батюшке-царю, однажды разыгравшему с ним комедию убийства в действительности, находившую столько раз отражение в его припадках. Здесь верх взяло покаяние. Больше свободы оставалось у него в области религиозной — по не допускающим сомнений сведениям он до последней минуты своей жизни все колебался между верой и безбожием. Его высокий ум не позволял ему не замечать те трудности осмысливания, к которым приводит вера. В индивидуальном повторении мирового исторического развития он надеялся в идеале Христа найти выход и освобождение от грехов — и использовать свои собственные страдания, чтобы притязать на роль Христа. Если он в конечном счете не пришел к свободе и стал реакционером, то это объясняется тем,

¹ Лучшие сведения о сущности и содержании своих припадков дает сам Достоевский, когда сообщает своему другу Страхову, что его раздражительность и депрессия после эпилептического припадков объясняются тем, что он сам себе представляется преступником и не в силах освободиться от чувства, что он взял на себя неизвестную ему самому вину, совершил великий грех, его угнетающий. В таких самообвинениях психоанализ усматривает частичное признание «психической реальности» и пытается довести эту неизвестную вину до сознания.

что общечеловеческая сыновняя вина, на которой строится религиозное чувство, достигла у него сверхиндивидуальной силы и не могла быть преодолена даже его высокой интеллектуальностью. Здесь нас, казалось бы, можно упрекнуть в том, что отказываемся от беспристрастности психоанализа и подвергаем Достоевского оценке, имеющей право на существование лишь с пристрастной точки зрения определенного мировоззрения. Консерватор стал бы на точку зрения Великого Инквизитора и оценивал бы Достоевского иначе. Упрек справедлив, для его смягчения можно лишь сказать, что решение Достоевского вызвано, очевидно, затрудненностью его мышления вследствие невроза.

Едва ли простой случайностью можно объяснить, что три шедевра мировой литературы всех времен трактуют одну и ту же тему — тему отцеубийства: «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского. Во всех трех раскрывается и мотив деяния, сексуальное соперничество из-за женщины. Прямее всего, конечно, это представлено в драме, основанной на греческом сказании. Здесь деяние совершается еще самим героем. Но без смягчения и завуалирования поэтическая обработка невозможна. Откровенное признание в намерении убить отца, какого мы добиваемся при психоанализе, кажется непереносимым без аналитической подготовки. В греческой драме необходимое смягчение при сохранении сущности мастерски достигается тем, что бессознательный мотив героя проецируется в действительность как чуждое ему принуждение, навязанное судьбой. Герой совершает деяние преднамеренно и, по всей видимости, без влияния женщины, и все же это стечение обстоятельств принимается в расчет, так как он может завоевать царицу-мать только после повторения того же действия в отношении чудовища, символизирующего отца. После того как обнаруживается и оглашается его вина, не делается никаких попыток снять ее с себя, взвалить ее на принуждение со стороны судьбы; наоборот, вина признается — и как всецелая вина наказывается, что рассудку может показаться несправедливым, но психологически абсолютно правильно. В английской драме это изображено более косвенно, поступок совершается не самим героем, а другим, для которого этот поступок не является отцеубийством. Поэтому предосудительный

мотив сексуального соперничества у женщины не нуждается в завуалировании. Равно и Эдипов комплекс героя мы видим как бы в отраженном свете, так как мы видим лишь то, какое действие производит на героя поступок другого. Он должен был бы за этот поступок отомстить, но странным образом не в силах это сделать. Мы знаем, что его расслабляет собственное чувство вины: в соответствии с характером невротических явлений происходит сдвиг, и чувство вины переходит в осознание своей неспособности выполнить это задание. Появляются признаки того, что герой воспринимает эту вину как сверхиндивидуальную. Он презирает других не менее чем себя. «Если обходиться с каждым по заслугам, кто уйдет от порки?» В этом направлении роман русского писателя уходит на шаг дальше. И здесь убийство совершено другим человеком, связанным с убитым такими же сыновними отношениями, как и герой Дмитрий, у которого мотив сексуального соперничества откровенно признается, — совершенно другим братом, которому, как интересно заметить, Достоевский передал свою собственную болезнь, якобы эпилепсию, тем самым как бы желая сделать признание, что, мол, эпилептик, невротик во мне — отцеубийца. И вот, в речи защитника на суде — та же известная насмешка над психологией: она, мол, палка о двух концах. Завуалировано великолепно, так как стоит все это перевернуть — и находишь глубочайшую сущность восприятия Достоевского. Заслуживает насмешки отнюдь не психология, а судебный процесс дознания. Совершенно безразлично, кто этот поступок совершил на самом деле, психология интересуется лишь тем, кто его в своем сердце желал и кто по его совершении его приветствовал, и поэтому — вплоть до контрастной фигуры Алеши — все братья равно виновны: движимый первичными позывами искатель наслаждений, полный скепсиса циник и эпилептический преступник. В «Братьях Карамазовых» есть сцена, в высшей степени характерная для Достоевского. Из разговора с Дмитрием старец постигает, что Дмитрий носит в себе готовность к отцеубийству, и бросается перед ним на колени. Это не может являться выражением восхищения, а должно означать, что святой отстраняет от себя искушение исполниться презрением к убийце или им погнушаться, и поэтому перед ним смиряется. Симпатия Достоевского к преступнику действи-

тельно безгранична, она далеко выходит за пределы сострадания, на которое несчастный имеет право, она напоминает благоговение, с которым в древности относились к эпилептику и душевнобольному. Преступник для него — почти спаситель, взявший на себя вину, которую в другом случае несли бы другие. Убивать больше не надо, после того как он уже убил, но следует ему быть благодарным, иначе пришлось бы убивать самому. Это не одно лишь доброе сострадание, это отождествление на основании одинаковых импульсов к убийству, собственно говоря, лишь в минимальной степени смещенный нарциссизм. Этическая ценность этой доброты этим не оспаривается. Может быть, это вообще механизм нашего доброго участия по отношению к другому человеку, особенно ясно проступающий в чрезвычайном случае обремененного сознанием своей вины писателя. Нет сомнения, что эта симпатия по причине отождествления решительно определила выбор материала Достоевского. Но сначала он, — из эгоистических побуждений, — выводил обыкновенного преступника, политического и религиозного, прежде чем к концу своей жизни вернуться к первопреступнику, к отцеубийце, — и сделать в его лице свое поэтическое признание.

Опубликование его посмертного наследия и дневников его жены ярко осветило один эпизод его жизни, то время, когда Достоевский в Германии был обуреваем игорной страстью («Достоевский за рулеткой»). Явный припадок патологической страсти, который не поддается иной оценке ни с какой стороны. Не было недостатка в оправданиях этого странного и недостойного поведения. Чувство вины, как это нередко бывает у невротиков, нашло конкретную замену в обремененности долгами, и Достоевский мог отговариваться тем, что он при выигрыше получил бы возможность вернуться в Россию, избежав заключения в тюрьму кредиторами. Но это был только предлог, Достоевский был достаточно проныцателен, чтобы это понять, и достаточно честен, чтобы в этом признаться. Он знал, что главным была игра сама по себе, *lejeupourlejeu*¹.

¹ «Главное — это сама игра, — писал он в одном из своих писем. — Клянусь вам, дело совсем не в жадности, хотя я, конечно, прежде всего нуждаюсь в деньгах».

Все подробности его обусловленного первичными позывами безрассудного поведения служат тому доказательством, — и еще кое-чему иному. Он не успокаивался, пока не терял всего. Игра была для него также средством самонаказания. Несчетное количество раз давал он молодой жене слово или честное слово больше не играть или не играть в этот день, и он нарушал это слово, как она рассказывает, почти всегда. Если он своими проигрышами доводил себя и ее до крайне бедственного положения, это служило для него еще одним патологическим удовлетворением. Он мог перед нею поносить и унижать себя, просить ее презирать его, раскаиваться в том, что она вышла замуж за него, старого грешника, — и после всей этой разгрузки совести на следующий день игра начиналась снова. И молодая жена привыкла к этому циклу, так как заметила, что то, от чего в действительности только и можно было ожидать спасения, писательство, никогда не продвигалось вперед лучше, чем после потери всего и закладывания последнего имущества. Связи всего этого она, конечно, не понимала. Когда его чувство вины было удовлетворено наказаниями, к которым он сам себя приговаривал, тогда исчезала затрудненность в работе, тогда он позволял себе сделать несколько шагов на пути к успеху¹.

Рассматривая рассказ более молодого писателя, нетрудно угадать, какие давно позабытые детские переживания находят выявления в игорной страсти. У Стефана Цвейга, посвятившего, между прочим, Достоевскому один из своих очерков («Три мастера»), в сборнике «Смятение чувств» есть новелла «Двадцать четыре часа в жизни женщины». Этот маленький шедевр показывает как будто лишь то, каким безнравственным существом является женщина и на какие удивительные для нее самой правонарушения ее толкает неожиданное жизненное впечатление. Но новелла эта, если подвергнуть ее психоаналитическому толкованию, говорит, однако, без такой оправдывающей тенденции гораздо больше, показывает совсем иное, общечеловеческое, или, скорее, общемужское, и такое толкова-

¹ Всегда он оставался у игорного стола, пока не проигрывал всего, пока не был полностью уничтожен. Только тогда зло это осуществлялось полностью, демон покидал его душу и предоставлял место творческому гению.

ние столь явно подсказано, что нет возможности его не допустить. Для сущности художественного творчества характерно, что писатель, с которым меня связывают дружеские отношения, в ответ на мои расспросы утверждал, что упомянутое толкование ему чуждо и вовсе не входило в его намерения, несмотря на то что в рассказ вплетены некоторые детали, как бы рассчитанные на то, чтобы указать на тайный след. В этой новелле великосветская пожилая дама поверяет писателю о том, что ей пришлось пережить более двадцати лет тому назад. Рано овдовевшая, мать двух сыновей, которые в ней более не нуждались, отказавшаяся от каких бы то ни было надежд, на сорок втором году жизни она попадает — во время одного из своих бесцельных путешествий — в игорный зал монацкого казино, где среди всех диковин ее внимание приковывают две руки, которые с потрясающей непосредственностью и силой отражают все переживаемые несчастным игроком чувства. Руки — руки красивого юноши (писатель как бы безо всякого умысла делает его ровесником старшего сына наблюдающей за игрой женщины), потерявшего все и в глубочайшем отчаянии покидающего зал, чтобы в парке покончить со своею безнадежной жизнью. Незыблемая симпатия заставляет женщину следовать за юношей и предпринять все для его спасения. Он принимает ее за одну из многочисленных в том городе навязчивых женщин и хочет от нее отделаться, но она не покидает его и вынуждена в конце концов в силу сложившихся обстоятельств, остаться в его номере отеля и разделить его постель. После этой импровизированной любовной ночи она велит казалось бы успокоившемуся юноше дать ей торжественное обещание, что он никогда больше не будет играть, снабжает его деньгами на обратный путь и со своей стороны дает обещание встретиться с ним перед уходом поезда на вокзале. Но затем в ней пробуждается большая нежность к юноше, она готова пожертвовать всем, чтобы сохранить его для себя, и она решает отправиться с ним вместе в путешествие — вместо того, чтобы с ним проститься. Всяческие помехи задерживают ее, и она опаздывает на поезд; в тоске по исчезнувшему юноше она снова приходит в игорный дом — и с возмущением обнаруживает там те же руки, накануне возбудившие в ней такую горячую симпатию; нарушитель

долга вернулся к игре. Она напоминает ему об его обещании, но одержимый страстью, он бранит сорвавшую его игру, велит ей убраться вон и швыряет деньги, которыми она хотела его выкупить. Опозоренная, она покидает город, впоследствии узнает, что ей не удалось спасти его от самоубийства.

Эта блестяще и без пробелов в мотивировке написанная новелла имеет, конечно, право на существование как таковая — и не может не произвести на читателя большого впечатления. Однако психоанализ учит, что она возникла на основе умопострояемого вожделения периода полового созревания, о каком вожделении некоторые вспоминают совершенно сознательно. Согласно умопострояемому вожделению, мать должна сама ввести юношу в половую жизнь для спасения его от заслуживающего опасения вреда онанизма. Столь частые сублимирующие художественные произведения вытекают из того же первоисточника. «Порок» онанизма замещается пороком игровой страсти, ударение, поставленное на страстную деятельность рук предательски свидетельствует об этом отводе энергии. Действительно, игровая одержимость является эквивалентом старой потребности в онанизме, ни одним словом, кроме слова «игра», нельзя назвать производимые в детской манипуляции половых органов. Непреоборимость соблазна, священные и все-таки никогда не сдерживаемые клятвы никогда более этого не делать, дурманящее наслаждение и нечистая совесть, говорящая нам, что мы будто бы сами себя губим (самоубийство), — все это при замене осталось неизменным. Правда, новелла Цвейга ведется от имени матери, а не сына. Сыну должно быть лестно думать: если мать знала бы, к каким опасностям приводит онанизм, она бы, конечно, уберегла меня от них тем, что отдала бы моим ласкам свое собственное тело. Отождествление матери с девкой, производимое юношей в новелле Цвейга, является составной частью той же фантазии. Оно делает недостижимое легко достижимым; нечистая совесть, сопровождающая эту фантазию, приводит к дурному исходу новеллы. Интересно отметить, что внешнее оформление, данное писателем новелле, как бы прикрывает ее психоаналитический смысл. Ведь весьма оспоримо, что любовная жизнь женщины находится во власти внезапных и загадочных импульсов. Анализ же вскры-

вает достаточную мотивацию удивительного поведения женщины, до тех пор отворачивавшейся от любви. Верная памяти утраченного супруга, она была вооружена против любых притязаний, напоминающих любовные притязания мужа, однако — и в этом фантазия сына оказывается правомерной — она не может избежать совершенно неосознаваемого ею перенесения любви на сына, и в этом-то незащищенном месте ее и подстерегает судьба. Если игорная страсть и безрезультатные стремления освободиться от нее и связанные с нею поводы к самонаказанию являются повторением потребности в онанизме, нас не удивит, что она завоевала в жизни Достоевского столь большое место. Нам не встречалось ни одного случая тяжелого невроза, где бы автоэротическое удовлетворение раннего периода и периода созревания не играло бы определенной роли, и связь между попытками его подавить и страхом перед отцом слишком известна, чтобы заслужить что-нибудь большее, чем упоминание.

Альфред Адлер

Достоевский¹

Глубоко под землей, на рудниках Сибири, надеется спеть свою песню о вечной гармонии Дмитрий Карамазов. Без вины виноватый отцеубийца несет свой крест и находит исцеление в уравновешивающей гармонии.

«...Меня многие считают идиотом», — говорит в присущей ему любезной, улыбчивой манере князь Мышкин. При этом он умел истолковать любой завиток буквы, прямо выражал собственные затаенные мысли и мгновенно разгадывал задние мысли другого! Вряд ли можно придумать большее противоречие.

«Тварь ли я дрожащая или *право* имею?» — в течение долгих месяцев размышляет Раскольников, задумав переступить *границы*, установленные ему его прежней жизнью, его чувством общности и его жизненным опытом. И здесь тоже мы снова

¹ Статья появилась в 1918 г. Текст дается по изданию: *Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии.* — М, 1995. — С. 267-281.

сталкиваемся с огромным противоречием, вызывающим у нас удивление.

Таким же образом обстоит дело с другими героями Достоевского и его собственной жизнью. «Словно головешка, клубился юный Достоевский в родительском доме», но когда мы читаем его письма к отцу и друзьям, обнаруживаем довольно много смирения, терпимости и покорности своей печальной судьбе. Голод, страдания, нищета — всем этим вдоволь был устлан его путь. Он прошел тот же путь, что и странствующие богомольцы из его книг. В юности он нес свой крест подобно мудрому Зосиме, подобно всезнающим богомольцам в «Подростке», по крупицам вбирая в себя весь опыт и по широкой дуге охватывая весь круг жизни, чтобы обрести знание, ощутить жизнь и отыскать истину, *новое слово*.

Кто таит в себе такие противоречия и вынужден преодолевать их, тому необходимо докапываться до самых корней, чтобы обрести состояние покоя. Ему приходится переживать муки жизни, трудиться, он не может пройти мимо любой мелочи, не приведя ее в соответствие со своей *формулой жизни*. Все в нем требует *единого* взгляда на жизнь, позволяющего ему обрести уверенность в себе и покой в своих вечных сомнениях, колебаниях, в своей расщепленности и неуспокоенности.

Истина — вот что должно перед ним открыться, чтобы суметь найти покой. Но путь тернист, требует большого труда, огромных усилий, крепости духа и чувств. И неудивительно, что этот неугомонный искатель подошел к подлинной жизни, к совместной жизни людей значительно ближе, чем остальные, понять позицию которых было бы гораздо проще.

Он жил в нужде, и, когда умер, вся Россия мысленно следовала за его погребальной процессией. Он, испытывавший наслаждение от творчества, стойкий к ударам судьбы, всегда находивший слова утешения не только для себя, но и для своих друзей, вместе с тем был крайне слаб, страдал ужасной болезнью, эпилепсией, которая нередко на несколько дней и даже недель выбивала его из колеи и не позволяла ему продвигаться в своих планах. Государственный преступник, в течение четырех лет носивший на своих ногах цепи в Тобольске и еще четыре года отбывавший наказание в сибирском линейном полку, этот дворянского рода безвинный мученик выходит из каторж-

ной тюрьмы с чувством, что «наказание было заслуженным, так как я замышлял недоброе против правительства, однако жаль, что теперь я должен страдать за теории, за дело, которые не являются больше моими». Тем не менее вся Россия отрицала его вину, начиная догадываться, что слова и дела могут означать полную свою противоположность.

Такие же немалые противоречия существовали у него и со своим отечеством. Обращение Достоевского к общественности вызвало огромное брожение в умах, особенно вопрос о раскрепощении крестьян. Достоевского всегда занимали «униженные и оскорбленные», дети, страждущие. И его друзья многое могли рассказать о том, как он легко сходил с нищим, когда тот, например, обращался за врачебной помощью к кому-нибудь из его друзей, как он затаскивал его в свою комнату, чтобы угостить и с ним познакомиться. Самым большим его мучением на каторге было то, что другие арестанты сторонились его как человека дворянского рода и что он постоянно стремился постичь сущность каторги, понять ее внутренние законы и найти границы, внутри которых для него были бы возможно взаимопонимание и дружба с остальными заключенными. Свою ссылку он использовал для того — что, впрочем, свойственно великим людям, — чтобы даже в мелочах, в тяжелейших условиях проявлять чуткость к окружающим его людям, сделать свое зрение еще более острым и тем самым нащупать жизненные связи, создать для понятия «человек» душевную подпору и в синтезе противоречий, грозивших подорвать и привести в смятение его дух, обрести уверенность и стойкость.

Эта неопределенность собственных душевных противоречий — то он бунтарь, то послушный слуга, — поставившая его на край пропасти и вызвавшая в нем ужас, вынудила его искать убедительную истину. Главным тезисом Достоевского, еще задолго до того, как он его высказал, было: *сквозь ложь пробраться к истине*, поскольку нам никогда не дано полностью распознать истину и мы всегда должны считаться с любой самой малой ложью. Тем самым он превратился в противника «Запада», сущность которого открылась ему в *стремлении европейской культуры сквозь истину прийти ко лжи*. Ему удалось обрести свою истину, лишь объединив клокающие в нем противоречия, постоянно выражавшиеся также в его произведениях и

грозившие расколоть его душу на части подобно тому, как это происходило с его героями. Так, он воспринимал служение людям как поэт и пророк и пришел к тому, чтобы установить границы *себялюбия*. *Границы опьянению властью он нашел в любви к ближнему*. То, что его самого вначале гнало вперед и подстегивало, было самое настоящее стремление к власти, господству, и даже в его попытке подчинить жизнь одной-единственной формуле еще многое объясняется этим стремлением к превосходству. Этот затакт мы обнаруживаем во всех поступках его героев. Он заставляет их стремиться возвыситься над остальными, совершать наполеоновские поступки, двигаться по краю пропасти, балансировать на нем с риском упасть и разбиться. Сам он говорит о себе: «Я непозволительно честолюбив». Однако ему удалось сделать свое честолюбие полезным для общества. И таким же образом он поступал и со своими героями: *он позволял им, словно безумцам, переступить границы, которые раскрывались ему в логике совместной жизни людей*. Подгоняя жалом честолюбия, тщеславия и себялюбия, он заставлял их перейти черту дозволенного, но затем навлекал на них хор эвменид и загонял обратно в рамки, которые, как ему казалось, были определены самой человеческой природой, где они, обретя гармонию, могли петь свои гимны. У Достоевского вряд ли можно найти какой-нибудь другой образ, который повторялся бы столь же часто как *образ границ* или стены. «Я безумно люблю доходить до границ реального, где уже начинается фантастическое». Приступы своей болезни он изображает таким образом, словно испытываемое блаженство манит его достичь границ чувства жизни, где он ощущает себя близким Богу, настолько близким, что вряд ли нужен был бы еще один шаг, чтобы отделить себя от жизни. У каждого из его героев этот образ повторяется все снова и снова, всегда наполненный глубоким смыслом. Мы слышим его новое мессианское слово: грандиозный *синтез героизма и любви к ближнему* свершился. На этой черте, как ему казалось, решается участь его героев, их судьба. Туда его влекло, там, как он догадывался, происходит самое важное становление человека в социальной среде, и эти границы проведены им чрезвычайно точно, с редко встречающейся проницательностью. И эта цель стала иметь для его творчества и его этической позиции совершенно особое значение.

Там, на этой черте, куда влекло его самого и его героев, в муках и колебаниях, в глубоком смирении перед Богом, царем и Россией, он совершает слияние со всем человечеством. Чувство, во власти которого он оказался, — это повелевавшее ему остановиться чувство границ (так, пожалуй, можно было бы его назвать), превратившееся у него уже в защитное чувство вины — об этом много рассказывают его друзья, — которое он своеобразно связывал со своими эпилептическими приступами, не подозревая о его настоящей причине. Протянутая рука Бога защищала человека, когда тот заносился в своем тщеславии и намеревался переступить границы *чувства общности*, предостерегающие голоса начинали звучать громче, призывая одуматься.

Раскольников, спокойно рассуждающий о своей смерти и в душевном порыве приходящий к мысли, что все дозволено, если только принадлежишь к избранным натурам, уже подумывает об остро наточенном топоре, *месяцами* валяется в кровати, прежде чем переступить эти границы, и затем, когда, пряча топор под своим пальто, он поднимается по последним ступенькам лестницы, чтобы совершить убийство, *он ощущает, как бешено колотится его сердце*. В этом сердцебиении говорит логика человеческой жизни, выражается тонкое чувство границ, присущее Достоевскому.

У Достоевского имеется множество произведений, в которых не индивидуалистический героизм толкает его персонажей переступать через линии любви к ближнему, а наоборот, человек перестает быть незначительным, чтобы умереть, проявив плодотворный героизм. Я уже говорил о симпатии писателя к ничем не примечательным людям. Тут героем становится человек из «подвалов», человек из серой обыденности, публичная женщина, ребенок. Все они начинают вдруг разрастаться до гигантских размеров, пока не достигают тех границ общечеловеческого героизма, к которым их хочет подвести Достоевский.

Из своего детства он, несомненно, вынес ставшее ему близким понятие границ, *дозволенного и недозволенного*. То же самое относится и к его юности. Ему чинила препятствия его болезнь,

и на его духовном порыве рано сказались пережитые им зрелище смертной казни и ссылка. По-видимому, строгий и педантичный отец Достоевского уже в детские годы боролся с озорством сына, подавлял порывы его пылкой души и чересчур строго указал ему границы, переступать которые было недопустимо.

Небольшой фрагмент из статьи «Петербургские сновидения» относится к раннему периоду его жизни и уже по этой причине позволяет нам надеяться проследить в нем руководящие линии писателя. Все, что логическим путем может быть понято в духовном развитии художника, должно затрагивать линии, ведущие от ранних его работ, набросков, планов к более поздним формам проявления его творческой энергии. Однако здесь обязательно надо отметить, что путь художественного созидания лежит в стороне от мирской суеты. И мы можем предполагать, что любой художник будет отклоняться от поведения, которое мы ожидаем от среднего, обычного человека. Он, который вместо того, чтобы дать обычный ответ в духе практической жизни, создает из ничего или — скажем так — из своего взгляда на вещи художественное произведение, вызывающее у нас изумление, оказывается враждебно настроенным к жизни и ее требованиям. «Но ведь я фантазер и мистик!» — говорит нам Достоевский.

Можно будет получить примерное представление о личности Достоевского, как только мы узнаем, *в какой момент действия он останавливается*. «Подойдя к Неве, я остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки, в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей в мгlistом небосклоне». Это произошло тогда, когда он спешил домой, чтобы, подобно светскому человеку, помечтать о шиллеровских героинях. «А настоящую Амалию я тоже проглядел; она жила со мной под боком...» Он предпочитал напиваться с горя и ощущал свое страдание более сладостным, чем все наслаждения, которые могут быть на свете, ведь, «женись я на Амалии, я бы, верно, был несчастлив». Но разве это не самая простая вещь в мире? Итак, некий поэт, сохраняя надлежащую дистанцию, размышляет о мирской суете,

на минуту останавливается, находит сладость придуманного страдания непревзойденной и знает, как действительность уничтожает любой идеал: «Куда бы делся тогда Шиллер, ячменный кофе, и сладкие слезы, и грезы, и путешествие мое на луну... Ведь я потом ездил на луну, господа». Но это означает: оставаться в одиночестве, не привязывать сердце ни к чему земному!

И таким вот образом жизненный путь писателя становится протестом против действительности с ее требованиями. Но не так, как в «Идиоте», не так, как у того больного чиновника, у которого «ни протеста, ни голоса в нем никогда не бывало», а скорее как у человека, знавшего, что его умение переносить тяготы и лишения должно быть вознаграждено. Теперь, когда он был выбит из колеи своими душевными муками и укорами близких, он обнаружил в себе бунтаря и революционера Гарибальди. Здесь было сказано то, что другие совершенно не поняли: смирение и покорность — это еще не конец, они всегда являются протестом, поскольку указывают на дистанцию, которую необходимо преодолеть. Толстому тоже была известна эта тайна, и часто его слова оставались непонятыми.

Об этом можно говорить, но никто этого не знает, когда речь идет о настоящей тайне. Никто не знал, кому собирался отомстить «новый Гарпагон — некто отставной титулярный советник Соловьев», который голодал и умер в нищете, упрятав состояние в полмиллиона рублей в своих бумагах. Как он внутри себя радовался держа постоянно голодной свою кошку, браня кухарку и сделав всех близких виноватыми! Он держал их в своих руках, заставил нищенствовать всех их, знавших деньги и поклонявшихся им как символу власти. Правда, это переросло у него в особую обязанность, в методическое насилие над собственной жизнью. Ему пришлось самому голодать и бедствовать, чтобы осуществить свой замысел. «Он выше всех желаний». Каким образом? Для этого надо было быть безумным? Что же, Соловьев приносит и эту жертву. Ведь теперь он может продемонстрировать свое презрение человечеству и его мнимым земным благам и мучить каждого, кто ему близок, не неся за это никакой ответственности. Все, что прокладывает ему путь в высшее общество, он держит в своих руках. Тут он на мгновение останавливается, бросает свою волшебную па-

лочку в мусорный ящик и чувствует себя великим, выше всех людей-

Это, как нам кажется, самая сильная линия в жизни Достоевского, и все его грандиозные творения должны были являться ему на этом пути: деяние бесполезно, пагубно или преступно; *благо же только в смирении, если последнее обеспечивает тайное наслаждение от превосходства над остальными.*

Все биографы, занимавшиеся Достоевским, сообщают и интерпретируют одно из самых ранних его *детских воспоминаний*, о котором сам он рассказывает в «Записках из мертвого дома». Чтобы лучше его понять, надо иметь в виду то расположение духа, в котором у него возникло это воспоминание.

Уже отчаявшись найти *контакт* со своими товарищами по заключению, он отрекается от своего лагеря и осмысляет все свое детство, все свое развитие и всю свою жизнь. И тут его внимание неожиданно задерживается на следующем воспоминании: однажды, гуляя возле имения своего отца, он слишком далеко удалился от дома, направился напрямик через поле и вдруг в ужасе остановился, услышав крик: «Волк, волк!» Он помчался обратно к защитной близости отчего дома и увидел на пашне *крестьянина*. Рыдая и трясясь от страха, он судорожно вцепился в этого бедняка и поведал о пережитом им ужасе. Крестьянин сложил над мальчиком из своих пальцев *крест*, утешил его и пообещал, что не даст волку его тронуть. Это воспоминание не раз истолковывалось таким образом, будто бы оно должно означать союз Достоевского с крестьянством и религией крестьянства. *Но главное здесь скорее волк, волк, который гонит его обратно к людам.* Это переживание закрепились как символическое отображение всех его стремлений, поскольку в нем содержалась направляющая линия его поведения. То, что вызывало в нем страх, было подобно волку из его переживания, который гнал его назад к бедным и униженным. Там он попытался через крестное знамение найти с ними контакт, там он хотел помогать. Именно это настроение и выражает он, говоря: «Вся моя любовь принадлежит народу, весь мой образ мыслей — это образ мыслей всего человечества».

Когда мы подчеркиваем, что Достоевский был истинно русским человеком и противником «западников», что в нем пус-

тила прочные корни панславянская мысль, то это отнюдь не противоречит его натуре, стремившейся через заблуждение пробраться к истине.

В речи *памяти Пушкина*, произнесенной в дни пушкинских празднеств, он, считавшийся славянофилом, тем не менее попытался добиться единения между западниками и славянофилами. Его выступление имело необычайный успех. Приверженцы обеих партий ринулись к нему, заключили в свои объятия и заявили, что согласны с его позицией. Однако это согласие было недолгим. Слишком много еще существовало между ними противоречий.

По мере того как Достоевский следовал за бурным стремлением своего сердца и хотел привнести в массы человеческое совершенство — задача, которую он прежде всего отводил русскому народу, — по мере того как в нем формировался конкретный символ любви к ближнему, ему, желавшему освободиться самому и освободить других, все более близким становился образ спасителя, *русского Христа*, наделенного общечеловеческой и вселенской властью. Его кредо было простым: «Для меня Христос самая прекрасная, самая величественная фигура во всей истории человечества». Здесь Достоевский со зловещей прозорливостью открывает нам свою ведущую цель. Это проявляется в том, как он изображает свои приступы эпилепсии, когда он, испытывая чувство блаженства, устремлялся ввысь, достигал вечной гармонии и чувствовал себя близким к Богу. Его целью было: постоянно находиться рядом с Христом, стойко переносить его раны и исполнить его задачу. Обособленно-му героизму, который он острее, чем кто-либо другой, считал проявлением болезненного самомнения, себялюбия, вытеснившего чувство солидарности, ставшее ему понятным и близким из психологии совместной жизни людей, из любви к ближнему, такому героизму он противопоставлял: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость...» К смиренному же человеку, уязвленному в своем себялюбии и тоже стремящемуся его удовлетворить, он взывает: «Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве...» А тому, кто ссылается ему на человеческую природу и на якобы вечные законы, он, чтобы заставить его в этом усомниться, возражает:

«Пчела и муравей — вот кто знают свою формулу, но человек своей формулы не знает!» Исходя из натуры Достоевского мы должны добавить: *человек должен искать свою формулу, и он найдет ее в готовности помочь другим, в беззаветном служении народу.*

Так Достоевский превратился в отгадчика загадок и в богоскаателя, ощущавшего Бога в себе сильнее прочих. «Я не психолог, — говорит он однажды, — я реалист», и тем самым касается пункта, самым резким образом отличавшего его от всех поэтов нового времени и от всех психологов. Он испытывал глубочайшую связь с первопричиной общественной жизни, с единственной реальностью, которую все мы до конца еще не признали, но способны на себе ощущать, — с чувством общности. И поэтому он мог называть себя реалистом.

Теперь относительно вопроса, почему образы Достоевского оказывают на нас такое сильное воздействие. Важная причина этого заключается *в их завершенной цельности.* Вы всегда можете понять и изучить героя Достоевского, все снова и снова вы находите слитыми воедино стремления его жизни и средства их осуществления. Для сравнения надо было бы обратиться к музыке, где мы находим нечто подобное, где в гармонии мелодии всегда можно обнаружить все без исключения потоки и движения. То же самое и в образах Достоевского. Раскольников один и тот же, когда размышляет об убийстве, когда с колотящимся сердцем поднимается по лестнице, когда извлекает пьяного из под колес телеги и, отдавая последние копейки, поддерживает его прозябавшую в нищете семью. Эта цельность в построении образов и есть причина такого сильного их воздействия, и каждый из героев Достоевского представляет собой прочный, словно высеченный резцом из вечного металла, наглядный образ, который мы неосознанно носим в себе, подобный библейским персонажам, героям Гомера и героям греческих трагедий, именам которых достаточно только лишь прозвучать, чтобы вызвать в нашей душе всю полноту своего воздействия.

Имеется еще одна скрытая от нас трудность для нашего понимания воздействия Достоевского. Однако предварительные условия для решения этой проблемы уже даны. Речь идет об ощущаемой нами *двойственной позиции любого персонажа*

Достоевского по отношению к двум прочно зафиксированным пунктам. Каждый герой Достоевского движется в пространстве, которое, с одной стороны, ограничивается обособленным героизмом, где герой превращается в волка, а с другой стороны — линией, которую Достоевский столь резко очертил в качестве любви к ближнему. Эта двойственность позиций придает каждому из его персонажей такую устойчивость и твердость, что они раз и навсегда откладываются в нашей памяти и в наших чувствах.

Еще несколько слов о Достоевском как об этике. В силу определенных обстоятельств, противоречий своего характера, которые ему необходимо было устранить, огромных противоречий со своим окружением, которые он наше в себе силы преодолеть, он неизбежно пришел к формулам, вобравшим в себя и выразившим его глубочайшие стремления доказать на деле свою любовь к ближнему. Так он пришел к формуле, которую мы можем поставить гораздо выше категорического императива Канта, что *«каждый несет ответственность за вину другого»*. Сегодня как никогда мы чувствуем, сколь глубока эта формула и насколько тесно она связана с жизненными реалиями. Мы можем опровергать эту формулу, но она снова и снова будет всплывать на поверхность и наказывать нас за ложь. Она оказывает гораздо большее воздействие, чем, например, понятие любви к ближнему, которое зачастую недопонимается или превращается в тщеславие, или категорический императив, который также проявляется в обособленности личных стремлений. Если я ответствен за любую вину ближнего и за вину всех, то тогда я вечно в долгу, который подстегивает меня, который делает меня ответственным, который требует от меня уплаты.

Таким образом, Достоевский как художник и этик является для нас великим и недостижимым.

То, чего он достиг как психолог, неисчерпаемо еще и поныне. Мы смеем утверждать, что его зоркий взгляд психолога проник глубже, чем та психология, которая формируется на основе абстрактных рассуждений, поскольку он был ближе к природе. И тот, кто рассуждал о *значении смеха*, как это делал Достоевский, о возможности лучше узнать человека из его смеха, равно как и из всей его жизненной позиции, кто настолько далеко ушел, что столкнулся с понятием *случайной семьи*, где

каждый ее член живет сам по себе и развивает в детях стремление к дальнейшему обособлению, к себялюбию, тот увидел больше, чем еще и сегодня можно требовать и ожидать от психолога. Кто сумел бы, подобно Достоевскому в «Подростке», увидеть, как у закутанного в одеяло мальчика все фантазии выливаются в понятие «власть», кто так тонко и метко изобразил бы *возникновение душевной болезни* как средство протеста, кто углядел бы в человеческой душе *склонность к деспотизму* так, как Достоевский, тот и сегодня мог бы считаться нашим учителем, каким Достоевский был также для Ницше. Его представления и рассуждения о *сновидении* остаются непревзойденными и поныне, а его идея о том, что никто не способен мыслить и совершать поступки, не имея *цели*, не имея перед глазами финала, совпадает с самыми современными достижениями индивидуальной психологии.

Итак, существуют самые разные сферы, в которых Достоевский стал для нас бесценным, великим учителем. Реальность жизни подобна лучу солнца, который попадает в глаз спящему. Спящий протирает свои глаза, переворачивается на другой бок и ничего не знает о случившемся. Достоевский же мало что проспал и многое пробудил. Его образы, его этика и искусство способствуют глубокому пониманию жизни человека среди других людей.

Вильгельм Райх

Пер Понт¹

Дух психоанализа производил впечатление величия и мощи и самым вопиющим образом противоречил обычному человеческому мышлению. Ты думаешь, что способен в соответствии со свободной волей определять характер своих действий? Вовсе нет! Твои сознательные действия — всего лишь капля на поверхности моря неосознанных процессов, о которых ты ниче-

¹ Фрагмент раздела III работы В. Райха «Функция оргазма» (1927). По всей видимости, «Пер Гюнт» написан в 1920 г. Текст дан по изданию: Райх В. Функция оргазма. - СПб.; М., 1997. - С. 37-42.

го не можешь знать, познать которые ты боишься. Ты гордишься «индивидуальностью своей личности» и «широтой своего духа»? Да полно! Ты, в принципе, всего лишь мяч своих страстей, которые делают с тобой все, что им заблагорассудится. Конечно, это тяжело ранит твое тщеславие! Но ты был точно так же задет, узнав, что происходишь от обезьян и что Земля, по которой ты ползаешь, вовсе не центр звездного мира, — а ведь ты так охотно верил в это! Ты все еще думаешь, что Земля единственная среди миллиардов звезд несет на себе живую материю. Твое поведение определяется событиями, о которых ты ничего не знаешь, которых ты боишься и которые ложно истолковываешь. Существует психическая деятельность, простирающаяся гораздо дальше пределов твоего сознания. Твое неосознанное — как кантовская «вещь в себе»: его никогда нельзя постичь до конца, так как оно позволяет познать себя только в своих проявлениях. Это чувствовал ибсеновский Пер Гюнт, восклицая:

«Ни назад, ни вперед — никуда не могу, словно я в заколдованном замкнут кругу; никуда не пройду, будто стены растут из земли. И повсюду она: под ногами, вблизи и вдали. Покажись! Назови свое имя!»

Имя той, к кому он взывает, — «Большая Кривая». Я вновь и вновь перечитывал «Пера Гюнта», прочитал и немало интерпретаций этой пьесы.

Аффективное неприятие фрейдовской теории неосознанного основывалось не только на традиционном отрицании новых великих идей. Человеку необходимо жить и удовлетворять свои как материальные, так и психологические потребности в обществе, которое, следуя предписанному пути, стремится к сохранению. Таково требование повседневной жизни. Отклонение от известного, привычного, от накатанного пути может означать смуту и гибель. Отсюда по меньшей мере понятен страх людей перед всем неопределенным, беспочвенным, космическим. Тот, кто отклоняется от этого, легко становится Пером Гюнтом, фантазером, душевнобольным. Мне казалось, что Пер Гюнт хотел раскрыть великую тайну, не имея для этого достаточных сил.

Его история есть история человека, который, вооружившись недостаточными средствами, выпрыгнул из марширующих ря-

ДОВ людей. Его не понимают. Его высмеивают, если он безвреден, и пытаются уничтожить, если он оказывается сильным. Если Пер Гюнт не понимает бесконечности, в которую вводят его мысли и дела, он гибнет по собственной вине. Когда я прочитал и понял «Пера Гюнта», когда я познакомился и постиг учение Фрейда, все вокруг меня закружилось и заколебалось. Я сам был подобен Перу Гюнту. В его судьбе я чувствовал наиболее вероятный результат, которым должна закончиться попытка выскочить из сомкнутых маршевых колонн приверженцев признанной науки и обычного мышления. Если Фрейд был прав, формулируя учение о бессознательном, — а в его правоте я не сомневался, — то это значит, что им была осмыслена *внутренняя, духовная* бесконечность. Человек превратился в червячка, подхваченного потоком собственных переживаний. Все это я ощущал смутно и никак уж не «научно». Если рассматривать научную теорию с точки зрения живой жизни, то она представляет собой искусственный опорный пункт в хаосе явлений. Поэтому она имеет ценность в качестве душевной защиты.

Утонуть в этом хаосе не грозит тем, кто зарегистрировал, точно классифицировал и тем самым, как им кажется, понял явления. Таким образом можно даже несколько продвинуться вперед в преодолении хаоса. Но это мало утешало меня. На протяжении последних двадцати лет мне приходилось все время бороться, разграничивая материал моей научной работы, в котором мне предстояло разбираться, и бесконечность живой жизни. При любой обстоятельной работе на заднем плане этого процесса можно обнаружить ощущение, которое испытывает червячок, находящийся в космосе. Человеку, летящему в самолете на высоте 1000 метров над шоссе, будет казаться, что автомобили всего-навсего ползут. За годы, прошедшие после первой встречи с Фрейдом, я изучил астрономию, учение об электричестве, квантовую теорию Планка и теорию относительности Эйнштейна. Имена Бора и Гейзенберга приобрели живое содержание. Подобие законов, управляющих движением мира электронов, тем, которые управляют миром планетных систем, было для меня чем-то большим, нежели только научным выводом.

Как бы научно все это ни звучало, ни на минуту нельзя было избавиться от ощущения космоса. Фантазия, заставляющая

вообразить себя одиноко парящим во Вселенной, — это нечто большее, чем просто фантазия, заложенная еще в материнской утробе. Ползущие автомобили и кружащиеся электроны представляются как нечто очень маленькое. Я знал, что переживания душевнобольных развиваются, в принципе, в этом направлении. Психоанализ утверждал, что подсознание душевнобольных захлестывает систему сознания. Из-за этого утрачивается как преграда хаосу в собственном подсознании, так и способность проверки реальности по отношению к внешнему миру. С фантазии шизофреников о гибели мира начинается собственный душевный крах этих людей.

Меня глубоко тронула серьезность, с которой Фрейд пытался понять душевнобольных. Он возвышался как исполин над мнениями психиатров старой школы о душевных заболеваниях, исполненными мелкобуржуазного превосходства. Но в этом-то и заключалась его «аномалия». Познакомившись перед сдачей экзамена на степень доктора со схемой вопросов, предлагавшихся душевнобольному, я написал небольшую пьесу, в которой изобразил отчаяние такого человека, не справляющегося с сильным переживанием, добывающегося помощи и ищущего ясности. Стоит подумать только о кататонических стереотипах, когда, например, палец постоянно прижимают ко лбу, точно размышляя. Стоит подумать только о глубоком, отсутствующем, ищущем и блуждающем где-то далеко взгляде и выражении лица душевнобольных. Психиатр же спрашивал этих людей: «Сколько Вам лет?», «Как Вас зовут?», «В чем различие между ребенком и карликом?» Он констатировал дезориентированность, расщепление сознания и манию величия, и делу конец! В венской больнице «Штайнхоф» находились около 20 тысяч таких пациентов. Каждый из них пережил крушение своего мира и, чтобы продержаться, создал новый, иллюзорный мир, в котором он мог *существовать*.

Осознав это, я очень хорошо понял воззрение Фрейда, согласно которому бред является, собственно, попыткой реконструкции утраченного «Я». Но подход Фрейда не полностью удовлетворял меня. С моей точки зрения, его учение о шизофрении слишком рано застряло на констатации обратной свя-

этого заболевания с аутоэротической регрессией. Фрейд полагал, что фиксация душевного развития маленького ребенка в первично-нарциссистском периоде формирует предрасположение к душевному заболеванию. Я считал такую позицию верной, но не исчерпывающей. Она была как бы неосязаемой, Мне казалось, что общность между младенцем, обращенным в себя, и взрослым шизофреником заключалась в *способе восприятия ими окружающего мира*. Окружающий мир с бесконечно большим числом раздражителей не может быть для новорожденного ничем иным, кроме хаоса, с которым созвучно ощущение собственного тела. *«Я» и мир в соответствии с этим восприятием образуют единство*. Я думал, что поначалу душевный аппарат отличает приятные раздражители от неприятных. Все приятное входит в расширенное «Я», все неприятное — в «не-Я». Со временем это состояние изменяется. Локализованные в окружающем мире фрагменты ощущения «Я» перемещаются в «Я» как таковое. Точно так же приятные фрагменты окружающего мира, например сосок материнской груди, осознаются как часть внешнего мира. Так собственное «Я» постепенно «вылущивается» из хаоса внутренних и внешних переживаний и начинает чувствовать границу между собой и внешним миром. Если же в ходе этого процесса высвобождения ребенок испытает тяжелый шок, то границы с миром останутся размытыми, будут восприниматься неясно или нечетко (*«Инстинктивный характер»*, гл. IV). Впечатления от внешнего мира могут восприниматься как внутренние переживания или, наоборот, внутренние телесные ощущения могут переживаться как воздействие внешнего мира.

В первом случае дело доходит до меланхолических упреков в свой адрес, которые повторяют когда-то действительно услышанные реальные предостережения. Во втором случае больному кажется, что его электризует некий тайный враг, тогда как он лишь воспринимает свои вегетативные нарушения. В то время я ничего не знал о подлинности телесных ощущений душевнобольных и пытался только установить соотношение между Переживанием своего «Я» и восприятием окружающего мира. Именно здесь и формировался подход к моему последующему

убеждению в том, что *потеря чувства реальности, обусловленная шизофренией, начинается сложного толкования изменений в собственных органических ощущениях.*

Мы все — лишь по-особому организованные электрические машины, взаимодействующие с космической энергией. К этому положению я еще вернусь. Во всяком случае, я должен был предположить наличие созвучия между миром и «Я». Мне казалось, что по-другому нельзя было выйти из этой ситуации. Сегодня я знаю, что душевнобольные переживают это созвучие, *не осознавая наличия границы между «Я» и миром*, и что филистеры и понятия не имеют о созвучии, воспринимая лишь свое возлюбленное «Я» как центр мира. Человек, тяжело пораженный душевным заболеванием, в человеческом отношении более ценен, чем мещанин с его национальными идеалами! Первый по крайней мере чувствовал, что такое космос. Второй формирует все свои представления о величии вокруг собственного запора и слабеющей потенции.

Пер Гюнт позволил мне осознать все это. Устами Пера Гюнта великий поэт говорил о своем собственном ощущении мира и жизни и изобразил трагизм положения человека, возвышающегося над средним уровнем. Такого человека вначале обычно переполняют фантазии и ощущение собственной силы. Он мечтатель, бездельник, с точки зрения обывателя, так как его повседневное поведение необычно. Другие, как принято, идут в школу или на работу и высмеивают мечтателя. Они сами — Перы Гюнты, только в его негативных проявлениях. Пер Гюнт чувствует пульс жизни, которая постоянно ускользает от него. Рамки повседневной жизни узки, она требует четких поступков. Из страха перед бесконечностью мира человек, живущий в обыденной реальности, замыкается на узком клочке земли, стремясь сохранить свою жизнь. Так, в качестве ученого он всю свою жизнь работает над *скромной* проблемой. Как ремесленник он занимается *скромным* делом. Такого рода люди не размышляют о жизни, они идут в контору, на поле, на фабрику, в канцелярию, к больному или в школу. Они давно покончили с Пером Гюнтом в своей душе. Жить с ним слишком тяжело и опасно. Перы Гюнты опасны для душевного покоя. Иметь с ними дело было бы слишком соблазнительно. Хотя душа и сохнет, но человек предпочитает сохранять непродуктивный «критиче-

ский рассудок», определенную идеологию или фашистское самосознание. Так люди становятся рабами повседневности, представляя при этом, например, собственную нацию как нордическую, или «чистую», расу, считая, что «дух» повелевает телом, а генералы якобы защищают «честь». И их, конечно, не распирает, как Пера Гюнта, чувство силы и телесной радости. А есть люди, знающие о душевном складе Слопенка — персонажа сказок Киплинга. Он убежал от матери, пришел на берег реки и встретил там Крокодила. Слопенек был слишком любопытен и жизнерадостен. Крокодил схватил его за нос, тогда еще очень короткий, — у слонов еще не было длинного хобота. Слопенек защищался изо всех сил. Он упирался обеими передними ногами, а Крокодил все тащил и тащил. Слопенек все упирался и упирался, и нос становился все длиннее. После того как нос стал совсем длинным, Крокодил отпустил Слопенка, но тот закричал в отчаянии: «Это слишком для Слопенка!» Он стыдился длинного носа. Таково наказание за сумасбродство и непослушание. Так у слонов и появился хобот. Лучше быть заносчивым, тогда и будешь правым! Пер Гюнт со своим сумасбродством уж конечно свернет шею. Но это и предсказывали! Всяк сверчок знай свой шесток! Мир злобен, иначе не было бы Перов Гюнтов. А о том, чтобы Пер Гюнт свернул себе шею, несомненно, позаботятся. Он бросается вперед, но его дергают назад — как цепного кобеля, которому захотелось последовать за пробегающей мимо сукой. Он покидает мать и девушку, на которой должен жениться. Совесть Пера нечиста, и он попадает в заманчивые и опасные места — владения дьявола. Он становится зверем, получает хвост, но, сделав еще одно отчаянное усилие, ускользает от опасности. Он верен своим идеалам, но мир знает только дело и наживу, а все остальное — странные капризы. Он хочет завоевать мир, но мир не хочет покоряться. Миром надо овладевать. Он слишком сложен, слишком жесток. Идеалы в этом мире существуют только для «глупцов». Для овладения миром нужно знание, гораздо более глубокое и мощное, чем то, которым обладает Пер Гюнт. Но он лишь мечтатель, не научившийся ничему путному. Он хочет изменить мир и носит его в себе. Он мечтает о большой любви к *своей* женщине, своей девушке, которая для него и мать, и товарищ, и возлюбленная, которая родит ему детей. Но Сольвейг как женщина

неприкосновенна, а мать бранит его, хотя и с любовью. По ее мнению, он слишком уж похож на своего сумасбродного отца. Другая же, Анитра, вообще не что иное, как подлая девка! Где женщина, которую можно любить, которая соответствует его мечтам? Чтобы достичь того, чего хочет Пер Гюнт, надо быть Брандом. Но Бранд не обладает достаточной фантазией. Он наделен лишь силой и не чувствует жизнь. Такое распределение слишком глупо! И вот Пер Гюнт оказывается среди капиталистов и в полном соответствии с правилами игры теряет свое состояние: ведь те, с кем он имеет дело, — наживалы, движимые соображениями реальной политики, а не мечтатели. Они лучше понимают в деле и не являются дилетантами в нем, подобно Перу. Сломленным и обессиленным стариком возвращается он в лесную хижину к Сольвейг, заменяющей ему мать. Он излечился от своих грез, он понял, чем оборачивается жизнь, если отважиться ее почувствовать. Так бывает с большинством тех, кто не хочет смириться. Другие же не хотят осрамиться. Они-то и были с самого начала умными и высокомерными.

Таков был Ибсен, и таков его Пер Гюнт. Это драма, которая только тогда утратит свою актуальность, когда Перы Гюнты *все-таки* окажутся правы. До тех пор у праведных и правильных будут причины смеяться. <...>

Карл Густав Юнг

Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы¹

Задача говорить об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы представляется мне, несмотря на трудность, желанным случаем прояснить свою

¹ Доклад, прочитанный в Обществе по изучению немецкого языка и литературы в Цюрихе, май 1922. Опубликовано в *Wissen und Leben* XV (Zurich, September 1922) [Ges. Werke XV]. Текст дан по изданию: Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. — М., 1994. — С. 37-60.

точку зрения в вызывающем столь много споров вопросе об отношении психологии и искусства. Без сомнения, обе области, несмотря на их несравнимость, находятся в ближайших отношениях друг с другом, в отношениях, непосредственно вызывающих к исследованию. Эти отношения основываются на том факте, что конкретное занятие искусством является психологической деятельностью и, поскольку оно является таковой, оно может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению, потому что под этим углом зрения оно, как и любая вытекающая из психических мотивов человеческая деятельность, является объектом психологии. Это положение, однако, очень четко определяет рамки приложения психологической точки зрения к искусству: *предметом психологии может быть только та часть искусства, которая представляет собой процесс художественного созидания, в противоположность другой, составляющей собственно сущность искусства. Эта вторая часть, то есть та, что стоит за вопросом, чем является искусство как таковое, — предмет исключительно эстетика-художественного рассмотрения, но отнюдь не психологического.*

Подобное же различие мы должны провести и в области религии: равным образом психологическое рассмотрение возможно там лишь в отношении эмоциональных и символических феноменов религии, однако сущность религии им не затрагивается и не может быть затронута. Если бы последнее было возможно, то не только религия, но и искусство могли бы рассматриваться как подраздел психологии. Этим, конечно, не отрицается тот факт, что подобное нарушение границ фактически имеет место. Однако тот, кто это совершает, очевидно, забывает, что то же самое может случиться и с самою психологией. При желании ее также можно рассматривать просто как деятельность мозга, представляющую, наряду с деятельностью других желез лишь подраздел физиологии, и тем самым полностью обесценить ее специфическую ценность и истинную сущность. И это, как известно, случалось.

Искусство по своей сущности не есть наука, и наука по своей сущности не есть искусство; поэтому обе данные области человеческого духа имеют свою автономию, проявления которой свойственны только им и которые могут быть объяснены толь-

ко из нее самой. Следовательно, если мы теперь говорим об отношении психологии к искусству, то трактуем только ту часть искусства, которая вообще может быть подвержена психологическому рассмотрению без вторжения в чужую область. Вопросы из сферы искусства, разрешимые для психологии, ограничиваются психическим процессом художественной деятельности и никогда не будут касаться внутренней сущности самого искусства. Это невозможно для психологии точно так же, как для интеллекта невозможно представить и тем более понять сущность чувства. Две эти сферы не существовали бы вообще как отдельные сущности, если бы уже давно не напрашивалось понимание их принципиального различия. Тот факт, что у ребенка «спор факультетов» еще не разразился, а художественные, научные и религиозные возможности пока спокойно дремлют рядом друг с другом, или другой факт, что у первобытных народов зачатки искусства, науки и религии все еще нераздельно покоятся в хаосе магического мировоззрения, или, наконец, третий факт, что у животных не заметны признаки «духа» вообще, а существует просто «природный инстинкт», — все эти факты ничего не говорят о принципиальном единстве сущности науки и искусства, которое могло бы оправдать сведение одного к другому. Если мы возвращаемся к тому давнему уровню духовного развития человечества, когда перестают быть видимы принципиальные различия отдельных областей духа, то мы приходим не к познанию глубокого принципа единства, а лишь к прежнему состоянию неидентифицированности, характерному для той ступени процесса исторического развития, на которой не существовало ни того, ни другого. Из этого элементарного состояния нельзя, однако, вывести принципа, на основании которого мы можем сделать вывод о сущности более поздних и более развитых состояний, даже если последние, как это всегда бывает, непосредственно из него (элементарного состояния) вытекают. Научная точка зрения будет, конечно, всегда иметь склонность не замечать сущности дифференцирования в угоду каузализму и стремиться к тому, чтобы подчинить это дифференцирование более общему, пусть чересчур элементарному понятию.

Эти соображения представляются теперь особенно уместными, поскольку мы не раз сталкивались с такими способами толкования произведений художественной литературы, которые напоминают элементарность докультурного человечества. Можно, конечно, свести условия художественного творчества, его сюжет и индивидуальную трактовку, например, к личным отношениям между поэтом и его родителями. Однако от этого наше понимание его искусства не станет более глубоким. Подобное редуцирование можно производить и во многих других случаях, в особенности при болезненных расстройствах психики. Неврозы и психозы столь же легко можно свести к взаимоотношениям ребенка со своими родителями, как и убеждения, хорошие и дурные привычки, особенности характера, страсти, особые интересы и т. д. Но нельзя, наверное, согласиться с тем, чтобы все эти весьма разнообразные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение. Иначе пришлось бы заключить, что все они являются одним и тем же. Следовательно, если какое-нибудь произведение искусства объясняется точно так же, как и невроз, то тогда либо произведение искусства является неврозом, либо невроз — произведением искусства. В этом утверждении можно видеть парадоксальную игру слов и допустить его как *façon de parler*, но ставить на одну доску невроз и произведение искусства противно здравому человеческому смыслу. В крайнем случае, врач, занимающийся психоанализом, может взглянуть на невроз через призму профессионального предрассудка как на своего рода произведение искусства, но здравомыслящему неспециалисту никогда не придет на ум смешивать болезненные явления с искусством, хотя и он также не будет отрицать того факта, что при создании художественного произведения имеют место те же предварительные психологические условия, как и при возникновении невроза. И это естественно, поскольку повсюду существуют определенные сходные психологические предусловия, то есть относительное равенство условий человеческой жизни, всегда одних и тех же, идет ли речь о неврозе ученого, поэта или обычного человека.

¹ Способ выражения (франц.). — Примеч. перев.

У всех были родители, у всех есть так называемый отцовский или материнский комплекс, у всех имеется сексуальность, а потому все испытывают и известные, типичные для всех людей трудности. Если на этого поэта оказывает большое влияние отношение к отцу, на другого — его привязанность к матери и, наконец, третий обнаруживает в своих произведениях несомненные следы сексуального вытеснения, то все это можно также сказать и о невротиках, более того, о всех нормальных людях. Следовательно, для оценки произведения искусства это не дает ничего специфического. В лучшем случае этим расширяется и углубляется знание исторических предпосылок.

И в самом деле, открытое Фрейдом направление медицинской психологии для историка литературы послужило новым толчком к установлению связи определенных своеобразий художественного произведения с личными, интимными переживаниями писателя. Но научное исследование произведений художественной литературы уже давно обнаруживает те нити, которыми личное, интимное переживание писателя вплетено — осознанно или нет — в его произведение. Во всяком случае, работа Фрейда позволяет более глубоко и исчерпывающе изучить влияние даже самых ранних детских переживаний на художественное творчество. Примененный с известным чувством меры метод Фрейда часто позволяет получить завораживающую картину того, как произведение искусства, с одной стороны, вплетено в личную жизнь художника, а с другой — из этого сплетения вновь выделяется. В этом отношении так называемый *психоанализ художественного произведения* в принципе ничем не отличается от вглубь идущего и искусно нюансированного литературно-психологического анализа. Самое большое здесь — это различие в степени, причем психоаналитическое исследование подчас поражает нескромными выводами и намеками, которые при более деликатном подходе не упоминаются просто из чувства такта. Эта беззастенчивость перед «человеческим, слишком человеческим» является профессиональной особенностью медицинской психологии, которая, как верно отметил еще Мефистофель, охотно, «не за страх... хозяйничает без стыда», где «жаждет кто-нибудь года», к сожалению, однако, не всегда с пользой для себя. Возможность сделать самые

смелые выводы представляет соблазн и легко приводит к^асилию над истиной. Немного скандальной хроники — часто соль биографии, но чуть больше этой соли — и биография превращается в продукт нечистоплотной пронирыливости, что влечет за собой эстетическую катастрофу. И все это совершается под маской науки. При этом интерес незаметно отворачивается от художественного произведения и блуждает в лабиринте психических предпосылок, а художник становится клиническим случаем, иногда очередным примером *psychopatia sexualis*. Однако из-за этого и психоанализ художественного произведения также отдалается от своего объекта, а дискуссия переносится в иную, общечеловеческую область, не имеющую ничего специфического для художника, а главное, абсолютно не существенную для искусства.

Этот род анализа уводит *от* художественного произведения в сферу общечеловеческой психологии, из которой наряду с художественными произведениями может возникнуть вообще все что угодно. А потому толкование, исходный пункт которого лежит в этой сфере, сводится к плоской сентенции: «Всякий художник — Нарцисс». Но ведь каждый, кто до последней возможности проводит свою линию, является «Нарциссом», если только вообще допустимо употреблять такой специальный невропатологический термин в столь широком смысле. Поэтому подобное заявление вообще ни о чем не говорит, а просто шокирует как *Bon mot*¹. Такого рода анализ вовсе не занимается художественным произведением, а стремится лишь к тому, чтобы, насколько это возможно, зарыться, подобно кроту, в подпочвенную глубину и остаться там; но докапывается он всегда до той же самой общей земли, которая носит на себе все человечество. Вот почему толкования такого анализа так потрясающе монотонны; подобное всегда можно услышать во время приема у врача-психоаналитика.

Редуктивный метод Фрейда представляет собой лишь медицинский метод лечения, объектом которого является привнесенное болезненное образование. Это болезненное образование препятствует нормальной работе и поэтому должно быть раз-

¹ Красное слово (франц.). — Примеч. перев.

рушено; тем самым освобождается путь для нормального приспособления. В этом случае сведение к общечеловеческим основам вполне уместно. В применении же к художественному произведению этот метод ведет к только что описанным результатам: он вылушивает из сверкающей скорлупы художественного произведения одну только голую повседневность обыкновенного *homo sapiens*, к виду которого причисляется, конечно, и художник. Золотой блеск высшего творчества, о котором собирались говорить, меркнет, как только его начинают подвергать приглаживанию и вытравливанию согласно методу удаления обманчивой фантастики в случае истории. Подобное анатомирование, конечно, весьма интересно и, возможно, представляет в такой же степени научную ценность, как и вскрытие мозга Ницше, которое могло бы нам показать, от какой атипичной формы паралича он умер. Но разве это имеет что-либо общее с «Заратустрой»? Каковы бы ни были тут отдаленные и глубинные мотивы, разве он не представляет собой цельный и единый мир, стоящий по ту сторону «человеческого, слишком человеческого» несовершенства, по ту сторону мигрени и атрофии клеток мозга?

До сих пор я говорил о редуктивном методе Фрейда, не вдаваясь в его детали. Речь идет о медико-психологической технике психического обследования больного, которая занимается исключительно поисками путей и средств, посредством которых можно было бы обойти или разгадать сознательный передний план, чтобы достичь плана заднего, психического — так называемого бессознательного. Эта техника основывается на предположении, что нервно больной человек вытесняет определенные психическое содержания из сознания вследствие их несовместимости с последним. Эта несовместимость понимается как моральная; следовательно, вытесненные содержания должны иметь соответственно негативный характер, а именно инфантильно-сексуальный, непристойный, даже преступный, который представляется сознанию как неприемлемый. Поскольку идеальных людей не существует, то у каждого имеется такой задний план независимо от того, признает он его существование или нет. Поэтому его можно обнаружить везде, если только применить выработанную Фрейдом технику толкования.

В рамках ограниченного временем доклада мне, естественно, невозможно вдаваться в частности техники толкования. Поэтому я вынужден довольствоваться лишь несколькими пояснениями. Бессознательные задние планы не остаются пассивными, а обнаруживаются в характерном влиянии на содержание сознания. Они порождают, например, продукты фантазии своеобразного свойства, которые иногда можно легко свести к определенным сексуальным представлениям, связанным с глубинными пластами бессознательного. Или же они вызывают известные характерные нарушения течения сознательных процессов, которые также сводимы к вытесненным содержаниям. Весьма важным ключом к изучению бессознательных содержаний являются сновидения — прямые продукты деятельности бессознательного. Суть редуктивного метода Фрейда заключается в том, что сначала собираются все косвенные улики бессознательных глубин, а затем, в результате их анализа и толкования, восстанавливаются элементарные процессы неосознанных влечений. Те содержания сознания, которые позволяют догадываться об отдаленном плане бессознательного, Фрейд называет *символами* и ошибается, ибо в его учении они играют роль *знаков* или *симптомов* процессов заднего плана души, а отнюдь не истинных символов, под которыми следует понимать выражение для такого воззрения, которое до сих пор не могло быть выражено иначе или лучше. Когда, например, Платон выражает всю гносеологическую проблему образом пещеры или когда Христос понятия Царства Божьего выражает в своих притчах — все это является истинными и подлинными символами, а именно попытками выразить такие представления, для которых еще не существует словесных понятий. Если бы мы стали толковать сравнение Платона по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и доказали бы этим, что дух Платона застрял глубоко в первобытном, более того, в инфантильно-сексуальном. Однако при этом мы совершенно упустили бы из виду то, что Платон творческим актом создал из примитивных предусловий своего философского воззрения. Не обратив внимания на самое существенное, мы прошли бы мимо него и просто открыли бы, что у Платона были инфантильно-сексуальные фантазии, как и у всех остальных

обыкновенных смертных. Подобная констатация имела бы ценность только для того, кто считал Платона надчеловеческим существом, а теперь с удовольствием обнаружил бы, что *сам* Платон был человеком. Но кто же, однако, мог бы принять Платона за божество? Наверное, только тот, кто находится в плену инфантильных фантазий, то есть человек с невротическим образом мыслей. Для подобной психики сведение к общим для всех людей истинам было бы, конечно, полезно, но лишь по медицинским соображениям. Со смыслом же платоновского иносказательного образа это не имеет ничего общего.

Я намеренно несколько дольше остановился на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, а именно потому, что этот род анализа является в то же время и фрейдовской доктриной. Из-за упрямого догматизма Фрейда обе эти, в сущности, весьма различные вещи публикой считаются идентичными. Подобную технику можно с успехом применять в определенных медицинских случаях, однако не возводя ее при этом в доктрину. Да и против самой доктрины следует выдвинуть решительные возражения. Она основана на произвольных предположениях. Неврозы, например, совершенно не обязательно имеют причиной исключительно сексуальное вытеснение, равно как и психозы. Сновидения отнюдь не содержат только несовместимые, вытесненные желания, которые благодаря гипотетической цензуре не проявляются в явном виде. Фрейдовская техника толкования, поскольку она находится под влиянием его односторонних, а потому и ложных гипотез, является явным произволом.

Чтобы разобраться в художественном произведении, аналитическая психология должна полностью отбросить медицинский предрассудок, потому что художественное произведение не есть болезнь и оно требует совершенно иной ориентации, нежели врачебная. Если врач естественным образом должен исследовать причины болезни, чтобы по возможности ее искоренить, то психолог столь же естественно должен принять по отношению к художественному произведению соответствующую установку. Он не будет затрагивать лишних для художественного произведения вопросов относительно несомненно предшествовавших ему общих для всех людей условий, но за-

дастся вопросом о смысле произведения, а предварительные условия будут его интересовать лишь в той мере, в какой они могут способствовать пониманию искомого смысла. Причинная обусловленность личной жизни имеет такое же отношение к художественному произведению, как почва к растению, которое из нее произрастает. Разумеется, мы лучше научимся понимать некоторые особенности растения, если узнаем свойства почвы. Для ботаника это является даже важным компонентом его познания. Но никто не станет утверждать, что этим может быть постигнуто все существенное в растении. Установка на личностное, возникающая благодаря вопросу о личностной обусловленности творческого процесса, неприменима к художественному произведению как таковому, потому что искусство представляет собой надличностное явление. Это такая вещь, которая не имеет личности, и, следовательно, личностное не является для нее критерием. Более того — особый смысл подлинного произведения искусства и заключается в том, что ему удастся освободиться от узости и тупиков личного, оставив далеко за собой все преходящее и удушливое из сферы узколичных переживаний.

Я должен признаться исходя из собственного опыта, что для врача весьма сложно отказаться от рассмотрения художественного произведения не через призму профессиональной принадлежности и тем самым уклониться в своих воззрениях от привычного биологического детерминизма. Мне пришлось убедиться, что психология, ориентированная чисто биологически, пусть даже в некоторой степени и исправленная, хотя и приложима в известной мере к человеку как таковому, но совершенно не применима ни к художественному произведению, ни, следовательно, к человеку как к творцу. Чисто каузалистическая психология не может поступать иначе, как сводить каждого человеческого индивидуума к особи вида *homo sapiens*, потому что для нее существует только происшедшее и производное. Художественное произведение, однако, не есть лишь происшедшее и производное, оно есть творческое преобразование как раз тех самых условий, из которых каузалистическая психология хотела его с необходимостью вывести. Растение не является просто продуктом почвы, оно — самодовлеющий, живой творческий

процесс, сущность которого не имеет ничего общего со свойством почвы. Художественное произведение должно рассматриваться как творческое образование, свободно пользующееся всеми предварительными условиями. Его смысл и свойственные ему особенности покоятся в нем самом, а не в его внешних предусловиях; это можно было бы выразить примерно так: оно является неким существом, пользующимся человеком и его личными диспозициями лишь как питательной средой, распорядившимся его силами по собственным законам и создающим из себя то, что оно хочет из себя создать.

Однако я забегаю вперед, предвосхищая особого рода художественные произведения, о которых мне еще придется говорить. Ибо не каждое художественное произведение можно рассматривать в таком аспекте. Существуют произведения как в стихах, так и в прозе, которые написаны автором по заранее намеченному плану и с определенной целью достигнуть того или иного впечатления. В таких случаях автор подвергает свой материал определенно направленной, намеренной обработке, включая что-либо или выбрасывая, подчеркивая этот эффект, смягчая тот, нанося такие-то краски туда, а другие сюда, тщательно взвешивая возможные воздействия и принимая во внимание законы красивых форм и стиля. При этом автор вполне определенно высказывает свои суждения и с полной свободой выбирает выражения. Материал является для него не более чем материалом, подчиненным его художественному намерению: он хочет изобразить *это* и ничто другое. При такой работе писатель просто тождествен творческому процессу, безразлично, поставил ли он себя добровольно во главу творческого движения или же это последнее захватило его и использует в качестве орудия с такой полнотой, что всякое осознание этого факта для него исчезло. Он есть само творческое образование и находится всецело в нем и неотделим от него со всеми своими замыслами и умениями. Наверное, мне не нужно для этого обращаться к примерам из истории литературы и к собственным признакам писателей.

Без сомнения, я не скажу ничего нового, если буду говорить о художественных произведениях другого рода, уже в более или менее завершенном виде взывающих к перу автора и появ-

ляющихся на свет вполне вооруженными, как Афина Паллада из головы Зевса. Эти произведения прямо-таки навязываются автору, его рука схвачена, а перо пишет такие вещи, которые дух обнаруживает с удивлением. Произведение само носит свою форму. При этом то, что автору хочется вложить от себя, отклоняется, а то, чего он принять не хочет, ему навязывается. В то время как его сознание растерянно и опустошенно стоит перед этим феноменом, он захлестывается потоком мыслей и образов, которые его намерение никогда не создавало, а воля никогда не желала породить. Вопреки своей воле он все-таки вынужден признать, что через них заявляет о себе его «Я», что его внутренняя природа раскрывает саму себя и громко возвещает о том, чего никогда раньше не доверяла языку. Он может лишь подчиниться и следовать якобы чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение более великое, чем он сам, и поэтому имеет над ним власть, которой он ничего не может противопоставить. Он не тождествен творческому процессу; он сознает, что стоит ниже своего произведения или в крайнем случае рядом с ним — подобно постороннему лицу, очутившемуся в заколдованном круге чужой воли.

Когда мы говорим о психологии художественного произведения, то должны учитывать помимо прочих вещей эти две совершенно различные возможности возникновения произведения, потому что многое, имеющее значение для психологической оценки, зависит от этого различия. Такая противоположность уже была отмечена Шиллером. Он пытался, как известно, подвести ее под понятия *сентиментального* и *наивного*. Выбор им такой терминологии вытекает, вероятно, из того факта, что он рассматривал главным образом поэтическое творчество. Первый род творчества в свете психологических представлений мы обозначим как *интровертированный*, а второй — как *экстравертированный*. Интровертированная установка характеризуется утверждением субъекта и его сознательных намерений и целей по отношению к требованиям объекта. Экстравертированная установка, напротив, характеризуется подчинением субъекта требованиям объекта. Драмы Шиллера, так же как и большинство его стихотворений, являются, на мой взгляд, хорошим примером понятия интровертированной установки.

Материал здесь подчинен замыслам автора. Прекрасную иллюстрацию противоположной установки представляет вторая часть «Фауста», отличающаяся, напротив, упорным сопротивлением материала. Еще одним наглядным примером может служить «Заратустра» Ницше, где автор сам высказал, что «одно стало двумя».

Из моего способа изложения, наверное, уже почувствовалось, что произошел сдвиг психологической точки зрения, когда я начал говорить не о писателе как о личности, а о творческом процессе. Акцент интереса переносится в данном случае на творческий процесс, в то время как писатель рассматривается, до определенной степени, как реагирующий объект. Там, где сознание автора не тождественно творческому прогрессу, это понятно само собой. В первом же случае, о котором шла речь, сначала кажется, что имеет место противоположное: сам автор, по-видимому, является творцом и создает свое произведение по доброй воле и без малейшего принуждения. Он может быть и сам вполне убежден в своей полной свободе и не согласится признать, что его произведение не было одновременно и его волей и что своим происхождением оно не обязано исключительно ей и его собственным способностям.

И тут мы сталкиваемся с вопросом, на который исходя из того, что говорят нам писатели об истоках своего творчества, мы, наверное, не можем ответить; ибо здесь мы имеем дело с проблемой, разрешить которую может только психология. Может случиться, как я на это уже отчасти указывал, что даже тот писатель, который, по-видимому, творит сознательно и свободно из самого себя, творит и создает то, что он хочет, будет, несмотря на свою сознательность, до такой степени захвачен творческим импульсом, что вообще не окажется в состоянии вспомнить иного направления своей воли, т. е. совершенно так же, как и писатель другого типа, который не в состоянии непосредственно чувствовать собственную волю в якобы чуждом вдохновении, несмотря на то что в этом вдохновении к нему обращается с явственной речью его Самость. Если это так, то убежденность первого в безусловной свободе своего творчества есть иллюзия его сознания: он уверен, что плывет по своей воле, между тем как его несет вперед невидимое течение.

Это сомнение отнюдь не лишено оснований; оно вполне соответствует опыту аналитической психологии, исследования которой в области бессознательного открыли массу возможностей того, как бессознательное не только оказывает влияние на сознание, но даже может вести его за собой. Этим сомнение оправдывается. И все же где доказательства того, что и сознательно творящий писатель может быть взят в плен своим поведением? Доказательства этому могут быть прямые и косвенные. Прямыми доказательствами служат те случаи, когда писатель в своем произведении зачастую говорит больше, чем сам это замечает. И такие случаи не так уж редки. Косвенными доказательствами этого могут служить факты проявления высшей повелевающей силы за кажущейся свободой творчества; эта сила немедленно заявляет о своих требованиях и возражениях в случае произвольного отказа автора от творческой деятельности. То же самое происходит и в тех случаях, когда творческий процесс прерывается невольно, вызывая тяжелые психические осложнения.

Анализ практики художественного творчества снова и снова показывает, насколько сильна проистекающая из бессознательного потребность в созидании и в то же время насколько она капризна и своевольна. Биографии многих великих художников служат доказательством столь сильного их влечения к творчеству, что в результате все личное захватывалось им и ставилось на службу данному произведению, даже в ущерб здоровью и простому человеческому счастью! Нерожденное произведение в душе художника есть сила природы; оно проводит свою линию либо тиранически властно, либо с той тонкой хитростью, которой природа всегда пользуется для осуществления своих целей, нисколько не заботясь о личном благе или вреде для человека, являющегося носителем творческого начала. Творческое начало живет и растет в человеке, черпая в нем свою энергию подобно дереву, извлекающему пищу из почвы. Мы поступим правильно, если приравняем творческий процесс к живому существу, посаженному в душу человека, словно растение в почву. Аналитическая психология называет это *автономным комплексом*, который представляет собой как бы изолированную часть души, ведущую самостоятельную жизнь, не подчи-

ненную иерархии сознания. Соответственно своей энергетической ценности, своей силе он является либо только препятствием в произвольно направленном процессе сознания, либо высшей инстанцией, которая может заставить служить себе даже само «Я». Поэтому тот писатель, который отождествляется с творческим процессом, является человеком, сказавшим «да» еще до того, как ему грозило бессознательное повеление: «Ты должен». Другой же, по отношению к которому творческое начало выступает чуть ли не как инородная сила, по какой-то причине не может своевременно сказать этому началу «да»; поэтому веление: «Ты должен» застаёт его врасплох. Следовало бы ожидать, что разнородность возникновения произведения скажется также и на нем самом. Ведь в одном случае речь идет о намеренном, сопровождающемся сознанием и направленном продукте, который создается обдуманно для достижения намеренной формы и желаемого воздействия. В другом же случае мы имеем дело с явлением, порождаемым бессознательной природой; тогда художественное произведение создается помимо участия человеческого сознания, а иногда и наперекор ему, своевольно добиваясь своей формы и своего характера воздействия. В первом случае следует ожидать, что произведение нигде не перейдет границ сознательного понимания, что оно создается в известной степени в рамках намерения и никоим образом не говорит больше, чем было положено автором. В другом же случае следовало бы приготовиться к чему-то надличному, которое настолько же превосходит радиус действия сознательного понимания, насколько сознание автора отделилось от развития своего произведения. В подобном произведении можно ожидать появления необычных и странных образов и форм, мыслей, о значении которых можно только догадываться, насыщенного значениями языка, выражения которого имеют ценность настоящих символов, ибо они наилучшим образом выражают нечто еще неизвестное и представляют собой мосты, перекинутые к невидимому берегу.

Эти критерии в целом подтверждаются. Там, где речь идет о действительно намеренной работе над сознательно выбранным материалом, всегда дают о себе знать только что перечисленные особенности. Равным образом обстоит дело и в обрат-

ном случае. Уже знакомый нам пример драм Шиллера, с одной стороны, а с другой стороны, вторая часть «Фауста», или еще лучше «Заратустра», могут служить иллюстрациями к сказанному. Однако я бы не взял на себя смелость отнести сразу произведение неизвестного мне автора к тому или иному разряду, не произведя предварительно тщательного исследования личного отношения писателя к своему произведению. Недостаточно даже знать, принадлежит ли данный писатель к интровертированному или экстравертированному типу как человек, потому что оба типа имеют возможность писать, пребывая то в интровертированной, то в экстравертированной установке. У Шиллера это представлено особенно отчетливо в различии между поэтическим и философским творчеством, у Гете — в различии между многими его законченными по форме поэтическими произведениями и второй частью «Фауста» с ее борьбой за оформление содержания. У Ницше это различия между его афоризмами и сплошным потоком «Заратустры». Один и тот же писатель может исходить в различных произведениях из различных же установок; какой масштаб здесь приложим — зависит от каждого конкретного случая.

Вопрос этот, как видно из изложенного, бесконечно сложен. Но сложность его возрастает еще больше, если мы приступим к нашим наблюдениям, приняв во внимание приведенные выше рассуждения о тождественности автора творческому процессу. Если допустить, что преднамеренность и сознательность творчества оказываются всего лишь иллюзиями писателя, то его произведение может обладать символическими, неопределимыми и превышающими современное ему сознание качествами. Они оказались бы лишь сильно завуалированными, потому что и читатель тоже ведь не переступил еще границ, которые были определены сознанию автора духом времени. Ибо читатель пребывает внутри границ современного ему сознания и не имеет никакой возможности обладать архимедовой точкой опоры за пределами своего мира, с помощью которой он сумел бы «снять с петель» свое современное сознание, другими словами — усмотреть символ в такого рода произведении. Символ же означает возможность и намек, имеющие смысл более широкий и высокий, чем это доступно нашему нынешнему пониманию.

Как уже было сказано, вопрос этот весьма тонок. Я его поднимаю только для того, чтобы не ограничивать своей типологической классификацией возможное значение художественного произведения даже тогда, когда, по-видимому, само оно не может ни высказывать, ни быть чем-либо иным кроме того, чем оно является и что говорит на самом деле. Однако уже не раз бывало так, что неожиданно для себя мы заново открывали прежде известного нам писателя. Происходило это тогда, когда развитие нашего сознания взбиралось на более высокую степень и с ее высоты обнаруживалось, что старый писатель говорит нам нечто новое. Это новое уже присутствовало в его произведении, но являлось скрытым символом, прочесть который дано нам только теперь благодаря обновлению духа времени. Нужны были другие, новые глаза, потому что старые могли в нем видеть только то, что они привыкли видеть. Подобный опыт должен, конечно, настроить нас на осторожность, так как он подтверждает воззрение, изложенное мною ранее. Символическое же произведение в такой тонкости не нуждается, оно возвещает нам своим языком: «Я имею намерение сказать больше, чем говорю на самом деле; я имею в виду нечто такое, что больше меня самого». Здесь мы можем предполагать символ, даже если нам не удастся найти удовлетворительную отгадку. Символ остается постоянным укором нашему мышлению и нашему чувству. На этом покоится, вероятно, и тот факт, что символическое произведение больше нас возбуждает, так сказать, глубже в нас вбуравливается, а поэтому редко позволяет получить чисто эстетическое наслаждение, тогда как произведение не явно символическое гораздо более четко обращается к эстетическому ощущению, потому что оно дает нам возможность созерцать гармонию завершенности.

Однако следует спросить, какой вклад может внести аналитическая психология в разрешение основной проблемы художественного творчества, в раскрытие тайны творческого начала. Ведь все, о чем мы до сих пор говорили, — не больше как психологическая феноменология. Но поскольку «в тайники природы не проникает ни один сотворенный дух», не будем также и мы ожидать от нашей психологии невозможного, а именно удовлетворительного объяснения великой тайны жизни, кото-

рую мы непосредственно ощущаем в творчестве. Как и всякая наука, психология готова внести лишь скромный вклад в дело лучшего и более глубокого познания жизненных явлений, но она столь же отдалена от абсолютного знания, как и ее родные сестры — другие науки.

Мы так много говорили о *смысле и значении произведения искусства*, что невольно возникает принципиальный вопрос: а действительно ли искусство имеет «значение»? Может быть, искусство совсем ничего не «значит», не имеет никакого «смысла», по крайней мере того «смысла», о котором мы здесь говорим. Может быть, оно подобно природе, которая просто *есть* и ничего не «значит». Является ли «значение» неизбежно большим, чем просто *толкование*, «отаинствованное» потребностью жадного на «смысл» интеллекта? Можно было бы сказать, что искусство есть красота и в этом оно осуществляет и удовлетворяет самое себя. Оно не нуждается в смысле. Вопросу о смысле явно нечего делать с искусством. Если я ставлю себя в рамки искусства, то я должен, разумеется, подчиниться истине этого утверждения. Но если мы говорим об отношении психологии к произведению искусства, то мы уже стоим вне искусства, и тогда мы не можем поступать иначе, как спекулировать, как интерпретировать для того, чтобы вещи приобрели смысл; в противном случае мы бы и вовсе не могли думать о них. Мы должны раскрывать их собственную жизнь и совершающиеся в них события в образах, в смыслах, в понятиях, сознательно отдаляясь при этом от живой правды. Покуда мы сами захвачены творческим началом, мы не видим и не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет ничего более вредного и опасного для непосредственного переживания, как познание. Однако, чтобы познать, мы должны выйти за пределы творческого процесса и рассматривать его снаружи, и только тогда он станет образом, выражающим те или иные значения. Тогда мы не только можем, но даже и должны говорить о «смысле». И благодаря этому то, что раньше было чистым феноменом, становится чем-то таким, что в связи с другими феноменами имеет некое значение, что играет определенную роль, служит известным целям, оказывает осмысленное воздействие. И если удастся все это увидеть, мы испытываем чувство, что нами нечто познано и объяс-

нено. Это же свидетельствует о том, что потребность в науке удовлетворена.

Выше мы говорили о художественном произведении как о дереве, которое произрастает на питающей его почве; с тем же успехом мы могли бы тогда воспользоваться еще более распространенным сравнением с младенцем в утробе матери. Но поскольку все сравнения хромают, мы лучше воспользуемся не метафорами, а более точной научной терминологией. Вы помните, что я назвал находящееся *in statu nascendi*¹ произведение автономным комплексом. Этим понятием обозначаются вообще все психические образования, которые сначала развиваются совершенно бессознательно и в сознание начинают прорываться лишь с того момента, как достигают его порога. Ассоциация, которую они в этом случае образуют с сознанием, имеет значение не ассимиляции, а перцепции. Это означает, что, хотя автономный комплекс и воспринимается, он, однако, не может быть подвержен ни сознательному контролю, ни сдерживанию, ни произвольному воспроизведению. Комплекс и обнаруживает свою автономию как раз в том, что появляется или исчезает тогда и таким образом, как это соответствует его собственной, ему присущей тенденции; он не зависит от произвола сознания. Этой особенностью наряду со всеми остальными типами автономных комплексов отличается и комплекс творческий. И именно здесь появляется также возможность аналогии с болезненными душевными процессами, ведь именно они характеризуются появлением автономных комплексов, а среди них более всего — душевные расстройства. Божественное неистовство художника имеет опасную реальную связь с болезненностью, не будучи ей тождественным. Аналогия состоит в наличии автономного комплекса. Однако этот факт сам по себе еще не доказывает присутствия чего-либо болезненного, потому что и нормальные люди также бывают подвержены временно или постоянно господству автономных комплексов. Наличие подобных комплексов является просто одним из нормальных свойств психики, и необходима уже некоторая высшая степень неосознанности для того, чтобы вовсе не замечать в себе их

¹ В стадии зарождения, возникновения (лат.). - Примеч. перев.

присутствия. Так, например, любая сколько-нибудь дифференцированная типовая установка имеет тенденцию стать автономным комплексом и в большинстве случаев становится им. Каждая потребность также в той или иной степени обладает свойствами автономного комплекса. Сам по себе автономный комплекс не представляет ничего болезненного, лишь его накопленные и нарушающие проявления вызывают страдание и недуг-

Как же образуется автономный комплекс? По какой-то причине — ее детальное рассмотрение завело бы нас слишком далеко — прежде бессознательная область психики приводится в движение; благодаря оживлению и включению родственных ассоциаций она развивается и разрастается. Сознание, естественно, лишается энергии, которая расходуется на этот процесс, если, конечно, оно не предпочтет отождествить себя с данным комплексом. Если же последнего не произошло, возникает то, что Жане обозначил как *abaissement du niveau mental*¹. Интенсивность сознательных интересов и деятельностей постепенно убывает, из-за чего возникает либо апатичная интерность — состояние, встречающееся у художников довольно часто, — либо регрессивное развитие сознательных функций; под этим понимается опускание последних на их инфантильные и архаичные первоступени, то есть нечто вроде дегенерации. На передний план выходят *parties inferieures des fonctions*²; инстинктивное в противовес эстетическому, наивно-инфантильное на смену умудренному опыту, взрослому, неприспособленность вместо приспособленности. С подобным мы также встречались, анализируя жизнь многих людей искусства. Эта лишенная сознательного личностного руководства энергия и является той базой, на которой разрастается автономный комплекс.

Что, однако, служит причиной образования автономного творческого комплекса? Этого вообще нельзя будет узнать, пока заверщенное произведение не откроет нам свои основы. Произведение представляет собой разработанный *образ* в самом широком смысле этого слова. Такой образ доступен ана-

¹ Понижение умственного уровня (франц.). — Примеч. перев.

² Низшие отделы функций (франц.). — Примеч. перев.

лизу в той мере, в какой мы можем понять его как *символ*. Но если мы не в состоянии открыть в нем ценность символа, мы тем самым констатируем, что, по крайней мере для нас, он подразумевает не более того, что говорит явно, или, другими словами, он является для нас лишь таким, каким нам кажется. Я говорю «кажется», потому что наша робость, пожалуй, не позволит нам использовать другое понятие. Так или иначе, но здесь мы не находим повода и уязвимого места для проведения анализа. В первом же случае, однако, мы вспомним как об основном правиле о словах Герхарта Гауптмана: «Писать стихи — это значит заставлять звучать за словом первослово». В переводе на психологический язык наш первый вопрос стал бы звучать так: к какому элементарному образу коллективного бессознательно может быть сведен образ, проявившийся в художественном произведении?

Этот вопрос заслуживает многостороннего рассмотрения. Здесь же я рассматриваю, как уже было сказано, случай символического художественного произведения, причем такого, источники которого нельзя найти в *личном бессознательном автора*; они находятся в той сфере бессознательной мифологии, элементарной мифологии, элементарные образы которой являются достоянием человечества. Поэтому я назвал эту сферу *коллективным бессознательным* и тем самым противопоставил ее личному бессознательному, которым я обозначаю совокупность тех психических процессов и содержаний, которые в принципе способны достичь сознания, нередко и были уже осознанными, но вследствие своей несовместимости с сознанием подлежали вытеснению и, таким образом, задерживались под его порогом. Эта сфера также является источником произведений, но источники эти мутны, и, если они преобладают, художественное произведение становится не символическим, и *симптоматическим*. Этот вид искусства мы без сожаления и раскаяния можем уступить очищающему методу Фрейда.

В отличие от личного бессознательного, которое является в известной степени относительно поверхностным слоем сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях неосознаваемо, поэтому даже при помощи аналитической техники нельзя вызвать воспоминание, поскольку

оно не было ни вытеснено, ни забыто. Само по себе коллективное бессознательное вообще не существует; на самом деле оно является не чем иным, как возможностью, той самой возможностью, которая передается нам по наследству с древних времен посредством определенной формы мнемических образов или, выражаясь анатомически, через структуры мозга. Нет врожденных представлений, но, наверное, есть врожденная возможность представлений, которая определяет границы даже самой смелой фантазии, определяет, так сказать, категории деятельности фантазии, в известной степени идеи *a priori*, о существовании которых, однако, невозможно судить без наличия соответствующего опыта. *Они проявляются в оформленном материала в качестве регуляторных принципов его оформления*, т. е. лишь посредством вывода из завершенного художественного произведения мы в состоянии реконструировать примитивные образцы элементарного образа.

Элементарный образ, или архетип, есть фигура — является ли она демоном, человеком или событием, — которая в процессе истории повторяется там, где свободно проявляется творческая фантазия. Из этого следует, что в первую очередь — это мифологическая фигура. Если мы будем исследовать эти образы более тщательно, то откроем, что они являются в определенной степени обобщенной равнодействующей бесчисленных типовых опытов ряда поколений. Они представляют собой, так сказать, психические осадки бесчисленных переживаний подобного типа. Они усредняют миллионы индивидуальных опытов и дают таким образом картину психической жизни, разделенную и спроецированную на многочисленные образы мифологического Пандемониума. Но мифологические образы уже сами по себе являются произведениями творческой фантазии, и они еще ожидают перевода на язык понятий, чего имеются лишь начала, дающиеся с большим трудом. Понятия, которые по большей части еще только предстоит выработать, могли бы быть посредниками в абстрактном научном познании бессознательных процессов, являющихся корнями элементарных образов. В каждом из них заключена часть человеческой психологии и человеческой судьбы, часть страдания и наслаждения, бесчисленное множество раз повторявшихся в ряду поколений и в общем-то

всегда имевших одно и то же течение. Это как бы врезавшееся в душу русло, обнаруживающееся там, где жизнь, прежде неуверенно, на ощупь переправлявшаяся через широкую, но мелководную поверхность, неожиданно попадает в мощную реку, если произошло то особое стечение обстоятельств, которые издавна способствовали проявлению первообраза.

Момент, когда проявляется мифологическая ситуация, всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью; это подобно тому, как если бы в нас была затронута струна, которая никогда прежде не звучала, или же если бы в нас были развязаны силы, о существовании которых мы никогда не подозревали. Борьба за существование — вещь нелегкая, поскольку здесь нам постоянно приходится сталкиваться с индивидуальными, так сказать, атипичными условиями. Однако если мы попадаем в типичную ситуацию, то не приходится удивляться неожиданному переживанию совершенно особого чувства свободы, ощущению, что нас либо кто-то поддерживает, либо захватывает какая-то могущественная сила. В такие моменты голос всего человечества поднимается в нас и мы представляем собой уже не отдельные существа, но весь род человеческий, голос всего человечества поднимается в нас. Потому-то обособленный человек и не способен в полной мере использовать свои силы, разве что одно из коллективных представлений, называемых идеалами, не придет ему на помощь и не освободит в нем все те инстинктивные силы, доступ к которым обычное сознательное желание никогда само найти не может. Самые действенные из идеалов всегда являются достаточно прозрачными вариантами архетипа, который легко распознать потому, что такой идеал легко переводится на язык аллегорий, например родина — это мать, причем аллегория обладает немалой побудительной силой, которая исходит от символического значения идеи отечества. Архетип является, так сказать, *participation mystique** примитивного человека к почве, на которой он обитает и которая несет в себе лишь близкое ей по духу. Чужеродное — это беда.

Любая связь с архетипом, пережитая она или просто выражена, «трогает», это значит, что она действует; ведь она освобож-

¹ Мистическая причастность (франц.). - Примеч. перев.

дает в нас голос более могучий, чем наш собственный. Тот, кто разговаривает первообразами, говорит тысячью голосами; он постигает, преодолевает и вместе с тем возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы вечно сущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества. Этим он освобождает также и в нас все те вспомогательные силы, которые всегда позволяли человечеству избавляться от опасности и пережить даже самую долгую ночь.

Вот в чем тайна художественного воздействия. Творческий процесс, насколько мы вообще имеем возможность за ним проследить, заключается в бессознательном оживлении архетипа и его же развитии и оформлении до завершенного произведения. Оформление элементарного образа в определенной степени является переводом на язык современности, благодаря чему каждый становится способным, так сказать, заново найти подход к глубочайшим источникам жизни, которые иначе были бы потеряны. В этом состоит социальная значимость искусства: оно всегда трудится над воспитанием духа времени, переводя наверх те образы, которых последнему наиболее недостает. Тоска художника, возникшая из-за неудовлетворенности современностью, исчезает, как только она достигает в бессознательном того первообраза, который способен самым действенным образом компенсировать несовершенство и односторонность духа времени. Этот образ захватывается ею, и, по мере того как она достает его из самой глубины бессознательного и приближает к сознанию, он также изменяет свой вид, пока не станет доступным пониманию современного человека. Характер художественного произведения позволяет нам, в свою очередь, сделать вывод о характере века, в котором оно возникло. Что означают реализм и натурализм для своего века? Что означает романтика? Что означает эллинизм? Все это направления искусства, которые выносят на свет то, что было наиболее необходимо соответствовавшей тому времени духовной атмосфере. Художник в качестве воспитателя своего века — об этом можно было бы говорить очень долго.

Народы и времена, так же как и отдельные индивиды, обладают соответствующими им духовными направлениями, или установками. Уже само слово *установка* обнаруживает обяза-

тельную односторонность, свойственную каждому определенному направлению. Там, где есть направление, там есть и исключение. Исключение же означает то, что многое в психике, что в принципе могло бы сосуществовать, на самом деле сосуществовать не может, ибо оно не соответствует общей установке. Обыкновенный человек может переносить общее направление без ущерба для себя; но именно человеку, не способному идти по широкой дороге, а идущему окольным путем, скорее всего, откроется то, что лежит в стороне от этой большой дороги и ожидает своего включения в жизнь. Относительная непригодность художника воистину является его подлинным преимуществом, ибо она позволяет ему не идти по большой дороге, а следовать за своей тоской и обнаружить, даже не подозревая об этом, то, в чем нуждаются остальные. Стало быть, если у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется бессознательными реакциями путем саморегуляции, то искусство представляет собой аналогичный процесс духовной саморегуляции в жизни наций и времен.

Я вполне отдаю себе отчет в том, что в рамках одного доклада мне удалось изложить только отдельные положения, да и то лишь сделать их беглый набросок. Но, наверное, я могу надеяться, что все то, чего я не сумел сказать, а именно о конкретном применении изложенного подхода к художественной литературе, все же подразумевалось и тем самым придало моим абстрактным положениям телесную оболочку.

Эрих Фромм

«Процесс» Франца Кафки¹

«Процесс» Франца Кафки — выдающийся пример произведения, написанного на языке символов. Как и во многих сновидениях, здесь представлены события, каждое из которых само по себе конкретно и реалистично, но общая картина при этом

¹ Фрагмент работы Э. Фромма «Забывтый язык» (1951). Текст дается по изданию: *Фромм Э. Душа человека.* - М., 1992. - С. 292-298.

неправдоподобна и фантастична. Чтобы понять этот роман, его нужно читать так, как будто нам рассказывают сон — длинный, сложный сон, в котором внешние события, происходящие в пространстве и во времени, выражают мысли и чувства человека, видящего сон, в данном случае — героя романа Йозефа К.

Роман начинается несколько шокирующей фразой: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест»¹.

Этот «сон», как, наверное, можно было бы сказать, начинается с того, что К. осознает себя под арестом, т. е. понимает, что его «задержали». Что значит «задержали»? Это любопытное слово, с двойным смыслом. «Его задержали» может означать, что полицейские взяли его под стражу, но это может означать и то, что остановили его рост и развитие. Обвиняемый «задержан» полицией, а организм «задержан» в своем нормальном развитии. В явном содержании романа слово «задержан» используется в первом значении. Между тем на языке символов отражено его второе значение. К. осознает, что его задержали и его развитие остановилось.

Кафка объясняет, почему К. задержали, в небольшом, мастерски написанном отрывке. Вот как проходила жизнь К.: «Этой весной К. большей частью проводил вечера так: после работы, если еще оставалось время — чаще всего он сидел в конторе до девяти, — он прогуливался один или с кем-нибудь из сослуживцев, а потом заходил в пивную, где обычно просиживал с компанией пожилых господ за их постоянным столом часов до одиннадцати. Бывали и нарушения этого расписания, например когда директор банка, очень ценивший К. за его работоспособность и надежность, приглашал его покататься в автомобиле или поужинать па даче. Кроме того, К. раз в неделю посещал одну барышню, по имени Эльза, которая всю ночь до утра работала кельнершей в ресторане, а днем принимала гостей исключительно в постели».

Это была пустая, однообразная жизнь, бесплодная, лишенная любви и плодотворного начала. В самом деле, его развитие

¹ Здесь и далее цит. по: *Кафка Ф. Избранное.* — М., 1989. — С. 25-150.

задержалось, и он слышал, как внутренний голос говорил ему об этом и об опасности, грозившей его личности.

Дальше мы читаем: «Кухарка его квартирной хозяйки, ежедневно приносившая ему завтрак около восьми, на этот раз не явилась. Такого случая еще не бывало». Эта деталь вроде бы не имеет значения. Действительно, упоминание о такой мелочи, как то, что ему не принесли завтрак, как-то не соотносится с предыдущим шокирующим сообщением об аресте; но здесь, как и во многих сновидениях, в такой, казалось бы, незначительной детали содержится важная информация о характере К. Это был человек с «установкой на получение». Все его устремления были направлены на то, чтобы получать от других, и никогда — на то, чтобы давать или производить¹.

Он был зависим от других, от тех, кто должен был кормить его, заботиться о нем и защищать его. Он оставался ребенком, зависимым от матери, связывающим все с ее помощью, использующим ее и манипулирующим ею. Как это характерно для людей с такой установкой, главное для него — быть приятным и милым, чтобы люди — и в особенности женщины — давали ему то, что ему было нужно: больше всего он боялся, что люди могут рассердиться и ничего ему не дать. Он считал, что источник всех благ — вне его самого, а жить для него значило удачно уходить от опасности потерять милость этого источника. Результатом было отсутствие ощущения своей силы и панический страх перед угрозой быть покинутым тем человеком или теми людьми, от которых он зависит.

К. не знал, кто его обвиняет и в чем. Он спрашиваем себя: «Кто же эти люди? О чем они говорят? Из какого они ведомства?» Чуть позже, когда он разговаривал с «инспектором», человеком, занимающим высокий пост в судебной иерархии, внутренний голос прозвучал более отчетливо. К. задавал инспектору разные вопросы, не имеющие никакого отношения к главному — к вопросу о том, в чем его обвиняют; отвечая ему, инспектор высказал важнейшее из того, что мог бы понять К. в его положении и, в сущности, всякий, кто попал в беду и ищет помо-

¹ Ср. описание установки на получение в книге: *Fromm E. Man for Himself. N. Y!, 1947.*

щи. Инспектор сказал: «И хотя я не отвечаю на ваши вопросы, но могу вам посоветовать одно: поменьше думайте о нас и о том, что вас ждет, думайте лучше, как вам быть». К. не понял, что имел в виду инспектор. Он не понимал, что проблема внутри него, что только он можем сам себя спасти, то, что он не внял совету инспектора, свидетельствует о его поражении.

В конце этой сцены звучит еще одна фраза инспектора, которая в значительной мере проливает свет на характер обвинения и арест героя. Происходит такой диалог:

«— Вероятно, вы захотите сейчас отправиться в банк?»

— В банк? — спросил К. — Но я думал, что меня арестовали!.. Как же я могу пойти в банк, раз я арестован?

— Вот оно что! — сказал инспектор уже от дверей. — Значит, вы меня не поняли. Да, конечно, вы арестованы, но это не должно помешать выполнению ваших обязанностей. И вообще вам это не должно помешать вести обычную жизнь...

— Ну, тогда этот арест вовсе не так уж страшен, — сказал К. и подошел вплотную к инспектору.

— А я иначе и не думал, — сказал тот.

— Тогда и сообщать об аресте, пожалуй, не стоило, — сказал К. и подошел совсем вплотную».

Вряд ли так могло бы быть в реальной действительности. Если человека арестовывают, ему, как правило, не разрешается заниматься ни своими служебными, ни, как мы позже увидим, другими обычными делами. Этот странный порядок символически характеризует деятельность К., показывая, что его арест, в смысле остановки развития, на самом деле не мог каким-то образом отразиться на выполнении им своих обязанностей. В человеческом смысле он был почти мертв, но он мог продолжать вести жизнь банковского служащего точно так же, как прежде, ибо эта деятельность не имела никакого отношения к его человеческому существованию.

К. смутно осознавал, что его жизнь проходит впустую и что он быстро деградирует. И потом, на протяжении всего романа, Мы видим, что он предпринимает, чтобы защититься и спастись. Финал был трагическим; хотя он слышал свой внутренний голос, он не понимал его. Вместо того чтобы попытаться понять Истинную причину ареста, он стремится уйти от подсказок внут-

ренного голоса. Вместо того чтобы помочь себе так, как только он мог себе помочь, поняв истину и попробовав измениться, он искал помощи там, откуда ее не могло быть, — помощи извне от других: от знающих адвокатов, от женщин, пользуясь их «свя-зями»: он доказывает свою невиновность и пытается заглушить внутренний голос, подсказывающий ему, что он виновен.

Если бы он не был настолько морально незрелым, он, может быть, и смог бы найти выход. Но ему был ведом лишь один вид законов этики: сильная власть с ее единственным требованием: «Подчинись!» Ему было присуще лишь «авторитарное сознание», для которого величайшая добродетель — послушание и величайшее преступление — непокорность. Вряд ли К. подозревал о существовании другого типа сознания — гуманистического, истинно человеческого, которое есть наш собственный внутренний голос, зовущий нас вернуться к самим себе¹.

В романе оба типа сознания представлены в символах: гуманистическое сознание представлено в образе инспектора и позднее — священника; авторитарное сознание — это суд, судьи, помощники судей, жулики-адвокаты и все прочие, связанные с этим делом. Трагическая ошибка К. состояла в том, что, слыша голос своего истинно человеческого сознания, он принимал его за голос авторитарного сознания и защищался от обвиняющих его представителей авторитаризма, отчасти подчиняясь, отчасти бунтуя, в то время как ему нужно было бороться за себя, за свою человеческую сущность.

«Суд» здесь — это деспотизм, коррупция и грязь; судебная процедура не опирается ни на разум, ни на справедливость. Символ этой коррупции — «своды законов», которыми пользовались в суде. Это были старые потрепанные книги (их показывала К. жена одного из служителей суда), с загнутыми страницами, «переплет на одной из них был почти полностью переломлен, и обе половинки держались на ниточке. "Какая тут везде грязь!" — сказал К., покачав головой, и женщине пришлось смахнуть пыль фартуком хотя бы сверху, прежде чем К. мог взяться за книгу».

¹ Ср. главу о гуманистическом и авторитарном типах сознания в книге: *Fromm E. Man for Himself*. N. Y., 1947.

Он открыл книгу, лежавшую сверху, и «увидел неприличную картинку. Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины и женщины, видно не было. Они грубо мозолили глаза, сидели неестественно и прямо, и из-за неправильной перспективы даже не могли бы повернуться друг к другу. К. не стал перелистывать эту книгу и открыл титульный лист второй книжки. Это был роман под заглавием "Какие мучения терпела Грета от своего мужа Ганса".

— Так вот какие юридические книги здесь изучают! — сказал К. — И эти люди собираются меня судить!»

Еще одним проявлением коррупции был тот факт, что эту женщину, жену служителя суда, использовали для утех следователь и студент-правовед и ни она, ни ее муж не могли этому воспротивиться. В отношении К. к суду и в его глубоком сочувствии к служителю, который «бросил на К. доверчивый взгляд, чего раньше, несмотря на всю свою приветливость, не делал, и добавил: "Все бунтуют, ничего не попишешь"», есть элемент протеста. Но протест у К. сочетается с покорностью. Ему никогда не приходило в голову, что закон нравственности не в авторитарном суде, а в нем самом.

Все же было бы не совсем верно утверждать, что эта идея никогда не приходила ему в голову. Однажды, когда дело уже шло к концу, он был, как никогда, близок к истине. Он услышал голос истинно человеческого сознания. Голос этот исходил от священника. К. пошел в собор, чтобы встретиться там с приезжим итальянцем, своим коллегой, чтобы показать ему город, но итальянец не пришел к назначенному часу и К. оказался один в соборе. Он чувствовал себя слегка потерянным и был озадачен поведением священника, который, похоже, собирался читать проповедь в пустом соборе. И тут он услышал, как священник позвал его по имени. Голос был мощный, «призыв прозвучал отчетливо, уйти от него было некуда:

- Йозеф К.!

К. остановился, вперив глаза в землю. Пока еще он был на свободе, он мог идти дальше и выскользнуть через одну из трех темных деревянных дверей — они были совсем близко. Можно

сделать вид, что он ничего не разобрал, а если и разобрал, то не желает обращать внимание. Но стоило ему обернуться, и он попаял: значит, он отлично понял, что оклик относится к нему и сам идет на зов. Если бы священник позвал еще раз, К. непременно ушел бы, но, сколько он ни ждал, все было тихо, и тут он немного повернул голову: ему хотелось взглянуть, что делает священник. А тот, как прежде, спокойно стоял на кафедре, но было видно, что он заметил движение К.

Это было бы просто детской игрой в прятки, если бы К. тут не обернулся окончательно, но он обернулся, и священник тотчас поманил его пальцем к себе. Все пошло в открытую, и К., отчасти из любопытства, отчасти из желания не затягивать дело, быстрыми, размашистыми шагами подбежал к кафедре. У первого ряда скамей он остановился, но священнику это расстояние показалось слишком большим, он протянул руку и резко ткнул указательным пальцем вниз, прямо перед собой, у подножия кафедры. К. подошел так близко, что ему пришлось откинуть голову, чтобы видеть священника.

— Ты Йозеф К.! — сказал священник и как-то неопределенно повел рукой, лежащей на балюстраде.

— Да, — сказал К. и подумал, как легко и открыто он раньше называл свое имя, а вот с некоторого времени оно стало ему в тягость, теперь его имя уже заранее знали многие люди, с которыми он встречался впервые, а как приятно было раньше: сначала представиться и только после этого завязать знакомство.

— Ты — обвиняемый, — сказал священник совсем тихо.

— Да, — сказал К. — Мне об этом дали знать.

— Значит, ты тот, кого я ищу, — сказал священник. — Я капеллан тюрьмы.

— Вот оно что, — сказал К.

— Я велел позвать тебя сюда, — сказал священник, — чтобы поговорить с тобой.

— Я этого не знал, — сказал К., — и пришел я сюда показать собор одному итальянцу.

— Оставь эти посторонние мысли, — сказал священник. — Что у тебя в руках, молитвенник?

— Нет, — сказал К., — это альбом местных достопримечательностей.

— Положи его! — сказал священник, и К. швырнул альбом так резко, что он раскрылся и пролетел по полу с измятыми страницами. — Знаешь ли ты, что с твоим процессом дело обстоит плохо? — спросил священник.

— Да, мне тоже так кажется, — сказал К. — Я прилагал все усилия, но пока что без всякого успеха. Правда, ходатайство еще не готово.

— А как ты себе представляешь конец? — спросил священник.

— Сначала я думал, что все кончится хорошо, — сказал К., — а теперь и сам иногда сомневаюсь. Не знаю, чем это кончится. А ты знаешь?

— Нет, — сказал священник, — но боюсь, что кончится плохо. Считают, что ты виновен. Может быть, твой процесс и не выйдет за пределы низших судебных инстанций. Во всяком случае, покамест считается, что твоя вина доказана.

— Но ведь я невиновен. Это ошибка. И как человек может считаться виновным вообще? А мы тут все люди, что я, что другой.

— Правильно, — сказал священник, — но виновные всегда так говорят.

— А ты тоже предубежден против меня? — спросил К.

— Никакого предубеждения у меня нет, — сказал священник.

— Благодарю тебя за это, — сказал К. — А вот остальные, те, кто участвует в процессе, все предубеждены. Они влияют и на неучаствующих. Мое положение все ухудшается.

— У тебя неверное представление о сущности дела, — сказал священник. — Приговор не выносится сразу, но разбирательство постепенно переходит в приговор.

— Вот оно как, — сказал К. и низко опустил голову.

— Что же ты намерен предпринять дальше по своему делу? — спросил священник.

— Буду и дальше искать помощи, — сказал К. и поднял голову, чтобы посмотреть, как к этому отнесется священник. — Наверно, есть неисчислимые возможности, которыми я еще не воспользовался.

— Ты слишком много ищешь помощи у других, — неодобрительно сказал священник, — особенно у женщин. Неужели ты не замечаешь, что помощь эта ненастоящая?

— В некоторых случаях, и даже довольно часто, я мог бы с тобой согласиться, — сказал К., — но далеко не всегда. У женщин огромная власть. Если бы я мог повлиять на некоторых знакомых мне женщин и они сообща поработали бы в мою пользу, я многого бы добился. Особенно в этом суде — ведь там сплошь одни юбочники. Покажи следователю женщину хоть издали, и он готов перескочить через стол и через обвиняемого, лишь бы успеть ее догнать.

Священник низко наклонил голову к балюстраде. Казалось, только сейчас свод кафедры стал давить его. И что за скверная погода на улице! Там уже был не пасмурный день, там наступила глубокая ночь. Витражи огромных окон ни одним проблеском не освещали темную стену. А тут еще служка стал тушить свечи на главном алтаре одну за другой.

— Ты рассердился на меня? — спросил К. священника. — Видно, ты сам не знаешь, какому правосудию служишь.

Ответа не было.

— Конечно, я знаю только то, что меня касается, — продолжал К.

И вдруг священник закричал сверху:

— Неужели ты за два шага уже ничего не видишь?

Окрик прозвучал гневно, но это был голос человека, который видит, как другой падает, и нечаянно, против воли, поднимает крик, оттого что и сам испугался.

Священник знал, в чем в действительности обвиняется К., и знал также, что его дело кончится плохо. Здесь у К. была возможность заглянуть в себя и спросить, в чем же его на самом деле обвиняют, но в соответствии со своей прежней установкой он был заинтересован лишь в том, чтобы выяснить, кто еще мог бы ему помочь. Услышав неодобрительные слова священника о том, что он слишком много ищет помощи на стороне, К. лишь испугался, что тот рассердился на него. Тут священник в самом деле рассердился, но это был гнев любящего человека, который видит еще одно грехопадение и знает, что падшему нельзя помочь, что помочь себе может лишь он сам. Едва ли священник мог сказать ему больше, чем сказал. Когда К. предположил, что они находятся недалеко от выхода, священник спросил: «Разве ты уже хочешь уйти?»

И хотя К. за минуту до того не думал об уходе, он сразу ответил:

— Конечно, мне необходимо уйти. Я служу прокурором в банке, меня ждут, я пришел сюда, только чтобы показать собор одному деловому знакомому, иностранцу.

— Ну что ж, — ответил священник и подал К. руку, — тогда иди.

— Да мне в темноте одному не выбраться, — сказал К.».

Случай К. в самом деле представлял собой трагическую дилемму человека, который не может найти дорогу в темноте без посторонней помощи и требует, чтобы его вывели другие. Он искал помощи, но отверг то единственное, чем мог помочь ему священник. Он не смог понять священника, находясь в плену своей установки. Он спросил: «Тебе больше ничего от меня не нужно?»

— Нет, — сказал священник.

— Но ты был так добр ко мне сначала, — сказал К., — все объяснил мне, а теперь отпускаешь меня, будто тебе до меня дела нет.

— Но ведь тебе нужно уйти? — сказал священник.

— Да, конечно, — сказал К. — Ты должен понять меня.

— Сначала ты должен понять, кто я такой, — сказал священник.

— Ты тюремный капеллан, — сказал К. и снова подошел к священнику; ему вовсе не надо было так срочно возвращаться в банк, как он это изобразил, он вполне мог еще побыть тут.

— Значит, я тоже служу суду, — сказал священник. — Почему же мне должно быть что-то нужно от тебя? Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь».

Из слов священника очевидно, что он противостоит авторитаризму. Он хотел помочь К. из любви к ближнему, но при этом он не мог сам непосредственно участвовать в спасении. Это была, по мнению священника, проблема исключительно самого К. Если он отказывается видеть, пусть остается слепым — ибо никто, кроме самого человека, не сможет увидеть истину о себе.

В романе есть одна неясность: нигде не говорится, что закон нравственности, который представляет священник, и закон, который представляет суд, — это не одно и то же. Напротив, в яв-

ном содержании романа священник, будучи тюремным капелланом, является частью судебной системы. Но эта неясность в повествовании символически отражает неясность в душе самого К. Для него суд и священник — одно и то же, и именно из-за того, что он не в состоянии их различить, он остается в плену конфликта с авторитаризмом и не может себя понять.

Прошел год с тех пор, как К. впервые сообщили, что он арестован. Был вечер накануне того дня, когда ему должен был исполниться 31 год, и дело его было проиграно. Пришли два господина, чтобы вести его на казнь. Несмотря на невероятные усилия, ему так и не удалось задать правильный вопрос. Он так и не выяснил, в чем его обвиняют, кто его обвиняет и каким образом он мог бы спастись.

Роман, как и многие сновидения, заканчивается страшным кошмаром. Но пока палачи исполняли гротескный ритуал подготовки к казни, К. впервые понял, в чем была суть его проблемы: «Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил? Неужто я так и уйду тупым упрямым? Неужто про меня потом скажут, что в начале процесса я стремился его окончить, а теперь, в конце, — начать сначала? Нет, не желаю, чтобы так говорили!»

К. впервые осознал всю скудость и бесполезность своей жизни. Впервые он смог разглядеть возможность дружбы и людского братства: «Взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони».

Всю жизнь К. пытался найти ответы, вернее, получить ответы от других, а теперь он сам задавал вопросы, и правильные вопросы. Только перед смертью благодаря страху он смог увидеть, что бывают на свете любовь и дружба, и, как это ни парадоксально, в тот момент, когда он умирал, он впервые поверил в жизнь.

Даниэл Ранкур-Лаферьер

«Крейцера соната».

Клейнианский анализ толстовского неприятия секса¹

Позвольте мне начать свой доклад с нескольких слов благодарности нашему спонсору в Санкт-Петербурге, Восточно-Европейскому институту психоанализа. В особенности я хотел бы выразить свою признательность директору института д-ру Михаилу Решетникову, который помог организовать Международную конференцию, посвященную литературе и психологии. Кроме того, мне хотелось бы, чтобы здесь прозвучало имя покойного Сергея Матвеевича Черкасова, лекции и энергичная организаторская деятельность которого способствовали второму рождению психоанализа в Санкт-Петербурге. Именно Сергей Матвеевич придал вашему институту культурологическую направленность и ратовал за идею междисциплинарного психоанализа.

Как гласит программа, тема нашей конференции — «Литература и психология». Какое интересное и сложное сопоставление! Возможности взаимного влияния между этими обширными областями неисчерпаемы. С одной стороны, литературное произведение может стать объектом психологического исследования, с другой стороны, психология может быть описана в литературе. Достаточно вспомнить знаменитую набоковскую

¹ Доклад на пленарном заседании 15-й Международной конференции «Психоанализ, литература, искусство», Санкт-Петербург, 4 июня 1998 г. Текст дан по: Психоаналитический вестник. — 1999. — №1 (7). — С. 162-176.

остроту о «венском шамане» в «Лолите» или описание теорий Павлова и Фрейда в книге «Перед восходом солнца» Зощенко. Да и сама психология и литература внутренне неоднородны. Так, согласно словарю Холланда, психология включает в себя столь различные дисциплины, как традиционный психоанализ, психосоциальную теорию, теорию объектных отношений, теорию идентичности, психологию третьей силы, «французский фрейдизм», нарцисстическую теорию психологии самости, феминистский психоанализ и когнитивную психологию, к которой я бы отнес и совсем свежие ростки эволюционной психологии. Что же касается литературы, то я затрудняюсь охарактеризовать ее даже приблизительно. Шекспир — это литература, Достоевский — это тоже литература, однако литературой, очевидно, можно назвать все, что можно трактовать как текст или репрезентацию. По крайней мере, судя по программе нашей конференции, к литературе сейчас относятся фольклор, драматургия, кинематограф, живопись, философия, психоаналитическая практика и разнообразные «смешанные» дисциплины.

Так что категория «литературы и психологии» выглядит в лучшем случае неуклюжей, а в худшем случае — возможно, и бессмысленной. Однако это не повод для беспокойства. Определение категорий не главная наша забота. Цель этой конференции — творческое осмысление отдельных специфических вопросов. Помимо этого, если нам посчастливится, мы даже сможем, в конце концов, сделать ряд общих теоретических выводов.

Мое собственное последнее исследование, результатами которого я хотел бы с вами поделиться, посвящено великому русскому писателю Льву Николаевичу Толстому. Довольно странно, что психоаналитических исследований, посвященных Толстому, мало в сравнении с Достоевским. Когда речь заходит о психоанализе и русской литературе, вспоминают прежде всего Достоевского, а не Толстого, хотя и тот, и другой, в общем, занимают в литературе равное положение. Достоевский представляется более «психоаналитическим», чем Толстой. Возможно, это связано с тем, что Валерий Лейбин назвал «русскостью Фрейда», поскольку Достоевский наиболее «русский» из двух этих писателей. В любом случае, существует и знаменитая статья Фрейда «Достоевский и Парисид», и множество психоана-

литических исследований, посвященных Достоевскому, среди которых работы Марка Канцера, Элизабет Долтон, Ричарда Розенталя и других. И напротив, мы располагаем весьма немногими психоаналитическими работами о Толстом, среди которых работа русского аналитика Николая Осипова, написанная в 1920 г., более современные когутианские штудии Арнольда Ротштейна и мои собственные исследования.

Одним из наиболее примечательных убеждений Толстого, которое не разделяли другие русские писатели, Достоевский, Чехов, Пастернак, Солженицын, является его ярко выраженное враждебное отношение к сексу. В 1888 г. Толстой решил, что люди не должны больше заниматься половой любовью. Позднее Толстой признавался, что его самого «ужаснул» этот вывод. И все же весь остаток жизни он был искренне убежден в превосходстве полового воздержания. Завсегда́тай борделей в молодости, отец троих законнорожденных детей и по меньшей мере двоих детей от связи с крестьянкой до свадьбы, Толстой вдруг высокомерно заявил, что было бы хорошо, если бы люди прекратили рожать детей. Этот «неутомимый блудник», как в одном из писем Максиму Горькому он сам называет себя в молодости, отрекся от существенной части собственной личности и человечества в целом.

Что же послужило причиной этого отречения? Оно не было литературным фактом, однако мир узнал о нем благодаря выходу в свет литературного произведения, озаглавленного «Крейцера соната» (1889). Речь идет не о религиозном убеждении в чистом виде, хотя Толстой подкрепляет свои тезисы цитатами из Библии. Отречение Толстого от секса было скорее частью его личной жизни, самоограничением, соответствующим состоянию его души в тот момент.

Отвращение Толстого к сексу было делом личным, а именно такие личные вопросы являются наиболее подходящим объектом психоаналитического исследования. Сверх того, в данном случае личная проблема заявила о себе в особых временных рамках и получила литературное воплощение в конкретном сжатом произведении. Таким образом, мы можем определить конкретную тему, подходящую для психоаналитического исследования.

Несомненно, все, что имеет отношение к Толстому, интересно с психоаналитической точки зрения. Кто-нибудь когда-нибудь решится написать психологическую биографию Толстого. Однако это буду не я. Созданию подлинной психологической биографии Толстого нужно посвятить всю жизнь (как Генри Джеймс — созданию Леон Эдель), а у меня нет ни целой жизни в запасе, ни желания писать полную биографию Толстого. Даже обычная академическая биография Толстого, лишенная той глубины, которую предполагает биография психологическая, представляется делом необъятным. Как тут не вспомнить Николая Николаевича Гусева, который незадолго до смерти в возрасте 86 лет добрался лишь до 1885 г. в своем монументальном четырехтомном труде «Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии». Если Толстой оказался слишком необъятен для Гусева, кому же тогда это дело по плечу?

Даже неполное собрание сочинений Толстого составляет девяносто один том. Все содержимое этих томов (за исключением комментария и предметного указателя) является частью биографии Толстого, ибо то, что там напечатано, написал сам Лев Николаевич. Любая, выбранная наугад строка из любого наброска «Крейцеровой сонаты» стала частицей его биографии, потому что он жертвовал на создание каждой страницы реальное время своей жизни, а не постмодернистское, интертекстуальное псевдowремя, сконструированное учеными конца нашего века. Можно читать, понимать и даже психоанализировать произведения Толстого, не имея представления о нем как о человеке, и в этом смысле Толстой вышел за пределы своего времени. Однако едва ли можно изучать жизнь Толстого, не зная в деталях его произведения. Это в равной степени относится и к большим романам «Война и мир», «Анна Каренина», и к автобиографической «Исповеди». Произведение — всегда часть биографии писателя, пусть даже сама биография не всегда становится их частью.

Прежде всего обратимся к документальным свидетельствам женоненавистничества Толстого. Толстой выражал свое враждебное отношение к женщинам часто и по разному поводу. В сугубо мужских компаниях он предпочитал поминать женщин грубой бранью. Любое упоминание о «женском вопросе»

неизменно вызывало у него раздражение. В 1856 г. на собрании петербургских литераторов Толстой с негодованием отозвался о Жорж Санд, заявив, что ее героинь следовало бы привязать к телеге и с позором провести по улицам Петербурга. По разным поводам и в разные периоды жизни, начиная с юности и заканчивая старостью, Толстой вполне открыто выражал свое женоненавистничество. Приведу подборку цитат:

«Жениться на юной барышне значит принять на себя весь яд цивилизации».

«...женщины большей частью столь дурны, что едва ли существует разница между хорошей и дурной женщиной».

«Воспринимать женское общество как неизбежное зло общественной жизни и избегать его по мере возможности. Ибо от кого же мы учимся сладострастию, изнеженности, легкомысленности во всем и множеству других пороков, если не от женщин? Кто ответствен за то, что мы теряем такие заложенные в нас чувства, как мужество, твердость, благоразумие, чистоту и так далее, если не женщины?»

«Женщины восприимчивее мужчин и в целомудренные годы были лучше, чем мы; но теперь в этом развратном и порочном возрасте они хуже нас».

«Все было бы хорошо, если бы только они (женщины) были на своем месте, то есть смиренны».

«За семьдесят лет мое мнение о женщинах опускалось все ниже и ниже, и оно все еще продолжает опускаться. Женский вопрос! Как же не быть женскому вопросу! Но он совсем не о том, как женщинам начать управлять жизнью, а о том, как им прекратить ее разрушать».

«Если я читаю письмо и вижу под ним женскую подпись, оно меня больше не интересует».

«Если бы мужчины знали всех женщин, как мужья знают своих жен, они никогда бы не спорили с ними и не дорожили их мнением». (Дневники, 10 апреля 1908 г.)

«Я ищу друга среди мужчин. Женщина не может заменить мне друга. Зачем же мы лжем нашим женам, говоря, что считаем их своими настоящими друзьями?»

«Ни от одной женщины нельзя ожидать, что она сможет оценить свои чувства исключительной любви на основе морального

чувства. Она не может этого, потому что у нее нет истинного морального чувства, того чувства, которое превыше всего».

«Да, дайте женщине одну только прекрасную внешность, и она будет счастлива».

«Для женщины очень важно, много или мало сахара или много или мало денег, однако она искренне убеждена, что нет никакой разницы, много или мало правды».

Некоторые из этих инвектив возникают в контексте размышлений Толстого о своей жене Соне. Похоже, женитьба только усилила его враждебное отношение к женщинам. Тема «Крейцеровой сонаты» — брак. Герой этого произведения ненавидит свою жену до такой степени, что убивает ее. Всю свою сознательную жизнь Толстой испытывал ненависть к телесной, сексуальной ипостаси женщины, однако, поскольку именно в этом шедевре происходит самое страшное, глубинная психологическая структура ненависти становится зримой.

На поверку, Толстой ненавидит себя не меньше, чем женщин. Мазохистская агрессия, направленная на себя, сочетается с садистическими импульсами по отношению к женщинам. Не только женщины, но и мужчины, а значит, сам Толстой, должны хранить девственность. Не только женщины, но и мужчины заслуживают кары за свое сладострастие. Я полагаю, что женоненавистничество Толстого нельзя понять, не принимая во внимание его моральный мазохизм. Например, самоубийство Анны Карениной является в такой же мере литературным воплощением желания Толстого наложить на себя руки или покарать себя за свое сладострастие, как и его ненависти к женщине, изменившей мужу. В какой-то степени эта неизбежная двойственность берет начало в чувстве онтогенетического архаического смещения образа матери и своего собственного образа, которое испытывает младенец и которое обострилось в случае Толстого из-за того, что он очень рано лишился матери. Покарать постороннего или покарать себя самого, — эти понятия с легкостью смешиваются, когда образ собственной личности смешивается с образом матери или постороннего.

Думается, мы нащупали корень проблемы. Лев Толстой был навеки разлучен со своей матерью в день ее смерти 4 августа 1830 г. Марии Николаевне Волконской было тогда 30 лет, а сыну

ее через несколько недель должно было исполниться два года. В своих незаконченных «Воспоминаниях» (1903-1906 гг.) Толстой признается, что не может вспомнить свою мать, однако сохранил в памяти нетронутым ее духовный облик:

«Родился я и провел первое детство в деревне Ясной Поляне. Матери своей я совершенно не помню. Мне было 1½ года, когда она скончалась. По странной случайности, не осталось ни одного ее портрета, так что как реальное физическое существо я не могу себе представить ее. Я отчасти рад этому, потому что в представлении моем о ней есть только ее духовный облик, и все, что я знаю о ней, все прекрасно, и я думаю — не оттого только, что все, говорившие мне про мою мать, старались говорить о ней только хорошее, но потому, что действительно в ней было очень много этого хорошего».

Потребность Толстого в идеализации своей матери здесь очевидна и объяснима. Согласно психоанализу, человек может вплоть до зрелого возраста идеализировать своих родителей. У Толстого были на то и вполне реальные основания, поскольку его мать действительно была образованной и весьма просвещенной женщиной для своей эпохи: помимо русского она владела французским, немецким, английским и итальянским, хорошо играла на фортепьяно, была большая мастерица рассказывать завлекательные сказки и т. д. Но для Толстого мать была не просто утонченной женщиной. В его восприятии она была воплощением возвышенного идеала, который все еще жил в его душе; столь возвышенного и столь живого, что в более поздние годы он даже обращал к ней свои молитвы:

«Она представлялась мне таким высоким, чистым, духовным существом, что часто в средний период моей жизни, во время борьбы с одолевавшими меня искушениями, я молился ее душе, прося ее помочь мне, и эта молитва всегда помогала мне».

В старости Толстой признавался, что все еще боготворит свою мать. Летом 1908 г. он сказал своему биографу Н. Г. Молостову, сдерживая слезы: «Я знаю только, что я поклоняюсь ей». Тринадцатого июня того же года он заносит в дневник: «Не могу без слез говорить о моей матери».

Эта сентиментальность кажется несколько преувеличенной. Психоаналитик Николай Осипов со всем основанием указывает

на «фиксацию Толстого на материнском имаго и тоску по ней». В известном смысле Толстой не вполне смирился с тем, что мать его умерла. В противном случае трудно объяснить эти слезы (спустя 70 лет после ее смерти). Да и вряд ли он стал бы молиться ей, не будь он уверен, что каким-то образом она все еще продолжает существовать. Суть не в том, что, говоря о ее «душе», он следовал определенным религиозным обычаям. Важно то, что он все еще ощущает ее присутствие, что для него она все еще жива.

Никогда Толстой не выражал столь сильные чувства к другим умершим членам семьи, к отцу или любимому старшему брату Николаю. Образ матери, которую он почти не помнит, — это образ особый, по существу, святыня для Толстого. Однако я надеюсь доказать, что это лишь малая толика истины. Например, Толстой неверно определяет свой возраст на момент смерти матери: на самом деле ему было почти два, а не 1½ года. Многие литературоведы, изучающие Толстого (имен их я не буду называть), повторили за ним эту ошибку. В действительности мать Толстого умерла в августе, в месяце его рождения. Странно, что Толстой не придавал никакого значения столь важному совпадению, учитывая нарциссический характер писателя. Известно, что он посетил могилу своей матери в часовне в Кочаках, где в семейном склепе были похоронены также его отец и брат Дмитрий.

Другая примечательная неточность словно лишает мать сексуальных черт. Согласно Толстому, его мать была первоначально помолвлена с сыном одного московского князя:

«Однако сближению этому не суждено было свершиться: жених моей матери, Лев Голицын, умер от горячки перед свадьбой, имя которого мне, 4-му сыну, дано в память этого Льва. Мне говорили, что маменька очень любила меня и называла: *mon petit Benjamin*.

Думаю, что любовь к умершему жениху, именно вследствие того, что она кончилась смертью, была той поэтической любовью, которую девушки испытывают только один раз. Брак ее с моим отцом был устроен родными ее и моего отца. Она была богатая, уже не первой молодости, сирота, отец же был веселый, блестящий молодой человек, с именем и связями, но с очень

расстроенным (до такой степени расстроенным, что отец даже отказался от наследства) моим дедом Толстым состоянием. Думаю, что мать любила моего отца, но больше как мужа и, главное, отца своих детей, но не была влюблена в него».

Получается, что мать могла бы наслаждаться половой любовью с Львом Голицыным, но из-за его смерти вышла замуж за отца Толстого, с которым половая жизнь была, по всей видимости, лишь исполнением супружеского долга, а не наслаждением.

Весьма примечательно и утверждение Толстого, что его называли именем того единственного человека, которого мать по-настоящему любила. В данном случае Толстой постфактум одерживает верх в эдиповом противостоянии с отцом, ведь тот не был первым избранником матери и при его моральной слабости походил на содержанку в мужском обличий. Однако, как указывает всезнающий Гусев, женихом матери мог быть скорее не Лев, а Николай Голицын, тезка отца и старшего брата Толстого.

Старший брат Николай сыграл важную роль в жизни Толстого. В отличие от маленького Льва, именно он получил львиную долю материнского внимания. Однако внимание матери было всегда сосредоточено лишь на одном ребенке: «Ей необходимо было любить не себя, и одна любовь сменялась другой». Таким образом, превознося свою мать за самоотверженность, Толстой исподволь упрекает ее в ограниченности любви. Она, так сказать, могла любить одного за другим, но не одновременно.

Этот упрек можно понимать как завуалированное выражение типичного соперничества между братьями, поскольку, как правило, матери вполне способны любить несколько детей одновременно. Вместе с тем мать Толстого могла быть и впрямь лишена способности испытывать одновременно любовь к нескольким детям (в письмах она упоминает о своем первенце Коко чаще, чем о других детях). В любом случае, Толстой исподволь выражает весьма примечательное субъективное ощущение: ему не доставало материнской любви.

Уклончивость в определении материнских чувств в этом и других случаях в конечном счете берет начало в простом факте: мать умерла и оставила его. Разве могла она дать ему достаточно любви, если умерла, когда он был совсем маленьким?

Мог ли Толстой, тогда еще ребенок, только-только начинающий ходить, не почувствовать, что, отойдя в мир иной, мать бросила его, потому что он недостоин любви и внимания?

Плакать при всякой мысли о матери — для семидесятилетнего мужчины необычно. Она словно продолжала «обижать» его, как если бы он оставался все тем же легко ранимым «ревой», как называли его братья. Нарциссическая травма сохранилась, раны не затянулись. 10 марта 1906 г. стареющий Толстой записал на клочке бумаги следующие строки:

«Целый день тупое, тоскливое состояние. К вечеру состояние это перешло в умиление — желание ласки — любви. Хотелось, как к детству, прильнуть к любящему, жалеющему существу и умиленно плакать и быть утешаемым. Но кто такое существо, к которому я мог бы прильнуть так? Перебираю всех любимых мною людей — ни один не годится. К кому же прильнуть? Сделаться маленьким, — и к матери, как я представляю ее себе.

Да, да, маменька, которую я никогда не называл еще, не умея говорить. Да, она, высшее мое представление о чистой любви, но не холодной божеской, а земной, теплой, материнской. К этой тянулась моя лучшая, уставшая душа. Ты, маменька, ты приласкай меня.

Все это безумно, но все это правда».

И впрямь безумно. Здесь Толстой признает свою психопатологию, называя ее своим обычным тоскливым состоянием (или прямо «тоской» — в дневниковой записи по этому поводу на следующий день). Но самым необычным в этом эпизоде представляется прямое обращение к матери — «маменька» — к настоящей «биологической» матери, а не к возвышенному идеалу, к которому он обращался с молитвами в молодости. Он называет ее так, как мог называть ее в детстве, ибо, несмотря на то что он утверждает прямо противоположное, трудно себе представить, что 23-месячный Толстой не обладал элементарными языковыми навыками. Только она, нежная и ласковая «маменька», может унять его душевную муку. Минуло не одно десятилетие, а он все так же тоскует по ней.

Тот факт, что Толстой в пожилом возрасте тосковал по матери, свидетельствует о том, что он никогда по-настоящему не

осознал ее смерть и до конца не смирился с этой ранней утратой, продолжая испытывать потребность в утраченном объекте. Стоит отметить, что в детстве о Толстом заботилась не только мать, но и другие женщины. Даже до ее смерти за ним ухаживали другие женщины, из которых следует особо выделить его кормилицу, крестьянку Авдотью Зябреву. В состоятельной помещичьей семье Толстого было принято содержать множество нянек и другой челяди. Однажды в преклонном возрасте, желая показать, насколько это было неестественно, Толстой сравнил свою мать с теми бесцельными молодыми людьми, которые берутся за изучение юриспруденции, лишь бы ничего не делать: «Лет через тридцать люди будут точно так же удивляться тому, что молодые люди поступают в юридическое училище, как мы сейчас удивляемся крепостничеству моей матери, которая была доброй, чувствительной, глубокой, но которая позволяла, чтобы ей прислуживало множество челяди, как тогда было принято». Обязательное для Толстого упоминание о материнских добродетелях едва ли может скрыть намек на то, что в данном случае он ее не одобряет. Вполне вероятно, что он прочитал одно из писем матери, в котором она выражает обеспокоенность из-за того, что занемогла кормилица старшего сына Николая, и выражает надежду на то, что в ближайшее время доктор позволит кормилице снова вернуться к Коко: «Мне это крайне необходимо, потому что она очень привязалась к ребенку и столь благонравна, что мне было бы тяжело расстаться с ней». Затем мать Толстого переходит к описанию погоды, своего милого английского парка, уроков итальянского и т. д. И ни слова о бедном Коко, по существу, единственном, кто действительно испытывает лишения.

В зрелом возрасте Толстой неодобрительно высказывался о замене настоящей матери другими женщинами, особенно в младенчестве. Например, в письме одному из своих почитателей 23 июня 1889 г., т. е. в тот период, когда он мучительно работал над «Крейцеровой сонатой», Толстой утверждает, что «коллективное воспитание детей обществом» дурно, ибо нельзя допустить, чтобы «детей воспитывали не их собственные матери». Толстой открыто выражал враждебное отношение к женщинам (включая свою жену), которые сами не кор-

мили грудью своих детей. На этот счет он придерживался того же мнения, что и Позднышев в «Крейцеровой сонате». Быть может, эта враждебность является отражением его подспудного отношения к матери, которая не кормила его грудью.

Можно было бы утверждать, что Толстой и впрямь злился на мать из-за того, что она не кормила его грудью и покинула его, когда умерла. Однако Толстой выражает свой гнев косвенно, адресуя его всем тем людям, которые бессознательно отмечены для него печатью несомненного сходства с матерью. Еще в детстве, когда о нем с материнским участием заботились разные женщины, он начал переносить свои чувства с одного объекта на другой. Гнев он перенес на свою угнетенную жену и мать своих детей, на некоторые вымышленные персонажи (например, на несчастную Анну Каренину) и даже на женщин в целом. Максим Горький был, возможно, ближе к истине, чем сам это признавал, когда описывал женоненавистничество Толстого: «Его словно обидели давным-давно, и он не может ни простить, ни забыть».

Мы уже видели, что Толстой пытается завуалировать сексуальность своей матери. То обстоятельство, что она умерла, когда Толстой был еще совсем ребенком, придает ее образу черты особой целомудренности. Большинство русских мужчин не воздвигает своим матерям такой высокий пьедестал, на какой вознесена мать Толстого. Однако в то же время, судя по некоторым свидетельствам, Толстой упрекал ее за половые отношения.

Толстой ошибочно полагал, что его мать умерла вследствие родов. Перечисляя своих братьев и сестер в «Воспоминаниях», он добавляет после имени Машеньки придаточное предложение: «вследствие родов которой и умерла моя мать». Согласно Гусеву, это утверждение не может соответствовать действительности. Маша родилась 2 марта 1830 г., а мать умерла 4 августа того же года. Пять месяцев разделяют два эти события. В церковно-приходской книге причиной смерти названа «лихорадка», однако один из очевидцев сообщает, что лихорадка продолжалась лишь несколько дней. По словам другого очевидца, мать Толстого получила травму головы в результате падения с качелей. Известно, что незадолго до смерти она страдала головной болью и у нее слегка помутилось сознание. На-

Пример, пытаясь читать, она держала книгу наоборот. Какой бы НИ была точная с медицинской точки зрения причина смерти матери Толстого, ясно одно: Толстой заблуждался, когда утверждал, что его мать умерла вследствие родов.

Почему Толстой заблуждался — вопрос другой, и биограф Гусев им не заинтересовался. Впрочем, этот вопрос подходит скорое для психоаналитического исследования.

Мы помним, что Толстой также ошибочно полагал, что мать умерла, когда ему было 1¹/₂ года. Приблизительно таким и был бы его возраст на момент смерти матери, если бы она действительно умерла вследствие родов. Таким образом, перед нами уже две ошибки, которые прекрасно согласуются между собой, но не с реальностью. Возникает вопрос общего характера: с какими психологическими намерениями могла быть допущена эта двойная неточность? Сформулируем вопрос более определенно: зачем Толстому понадобилось подгонять время смерти своей матери к тем родам, которые произошли уже после его рождения?

Этот вопрос, в свою очередь, подводит нас к основной теме «Крейцеровой сонаты» — к сексуальности. Если бы Мария родилась в августе 1830 г., то мать Толстого должна была бы вступить в половые отношения с отцом Толстого (полагаю, никто не осмелится утверждать, что она могла вступить в связь с кем-то другим) за девять месяцев до этого события, то есть в конце 1829 г. Как раз в этот момент Толстой, по всей видимости, был еще грудным ребенком, и кормила его не мать, а кормилица. Иначе говоря, если принять за правду ошибочное утверждение Толстого, что его мать умерла вследствие родов, когда ему было 1¹/₂ года, то за девять месяцев до ее смерти он должен был быть грудным ребенком. Возникает вопрос: почему, допуская такую неточность, Толстой связывает смерть своей «маменьки» с половыми отношениями между ней и мужем как раз в тот момент, когда она могла кормить грудью его, младенца Толстого?

Толстой создал ряд литературных персонажей, высказывающих сомнение в моральной допустимости половых отношений. Однако лишь Василий Позднышев подробно описывает чувство отвращения, которое охватывает его именно при мысли

о том, что он вступал в половые сношения с женой в тот период, когда она кормила грудью. Иными словами, только Позднышев выступает за табу на сексуальные отношения с женой в период после родов. И только Позднышев своими руками убивает жену. Обратимся к тому, как Толстой изображает это убийство.

Декорации, окружающие убийцу, намекают на материнство, на отношения между матерью и ребенком. Прежде чем добраться до своей жены, сгорающий от ревности Позднышев проходит через две детские комнаты (а ведь он мог бы пройти через гостиную, не рискуя потревожить детей). Он думает: «И вот! Пять человек детей, и она обнимает музыканта, оттого что у него красные губы! Нет, это не человек! Это сука, мерзкая сука! Рядом с комнатой детей, в любви к которым она притворялась всю свою жизнь». Она дурная мать, особенно для своего сына Васи: «Мой Вася! Он увидит, как музыкант целует его мать. Что сделается в его бедной душе? Да ей что!» Вспомним, что Позднышева тоже зовут Васей. Совпадение их имен способствует сочувственному отождествлению с сыном, которое придает в его восприятии жене черты материнского образа.

Вместе с тем Позднышеву ни разу не приходит в голову простая мысль, что, убивая свою жену, он лишает своих пятерых детей матери. Владимир Гольштейн замечает в этой связи: «Позднышев желает уничтожить секс, а на деле уничтожает мать». Любые идентификации с детьми носят сиюминутный и нарцисстический характер. Когда грязное дело совершено и умирающая жена заявляет Позднышеву, что не отдаст ему детей, он не беспокоится о том, как дети себя чувствуют. Он мучительно пытается постичь весь ужас того, что он сделал с ней.

Сам акт убийства заранее просчитан. «Я бросился к ней, все еще скрывая кинжал, чтобы он не мешал мне ударить ее в бок под грудью. Я выбрал это место с самого начала». По иронии судьбы, именно эта часть ее тела, обтянутая джерси, волновала Позднышева во время ухаживания перед свадьбой.

В этот момент Трухачевский (третья сторона в этой истории) после неудачной попытки остановить Позднышева в страхе бросается наутек (чтобы уже не возвратиться). Теперь путь к настоящей жертве свободен. Позднышев ударяет жену локтем в лицо, затем пытается задушить ее и, в конце концов, на-

носит ей кинжалом удар в бок: «Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер».

После этого жена Позднышева умирает (в отличие от матери Хаджи-Мурата, которая получила ножевое ранение в ту же часть тела). Позднышев только что совершил отвратительное преступление, самое ужасное из всех, какие можно вообразить. Однако вся его супружеская жизнь вела к этому преступлению, ибо, по теории Позднышева, т. е. самого Толстого, половые отношения непременно приводят к насилию. Приступая к работе над повестью, Толстой с самого начала надеялся выразить идею того, что естественная развязка половых отношений — «убийство». В первом наброске повести Позднышев впоследствии говорит о себе в третьем лице: «Он убил свою жену, потому что любил ее. И он не мог, не мог иначе». В другом варианте повести Позднышев рассказывает: «Да, сударь, если бы мужчины и женщины, мужа и жены любили друг друга лишь той животной любовью, о которой пишут в романах, они бы уже давно все перерезали друг друга».

Однако, судя по всему, Толстой полагал, что подобная развязка любви грозит скорее женщине, чем мужчине. Во фрагменте, озаглавленном «Женоубийца» и явно предвосхищающем «Крейцерову сонату», муж потрошит свою жену: «Весь потрох выпустил, сказывают». В первом наброске повести соответствующий пассаж выглядит следующим образом: «...ножом, кинжалом он выпустил кишки своей жене». В другом варианте этого пассажа в том же наброске Позднышев, решив застать врасплох жену и любовника, берется сначала за револьвер, однако, передумав, снимает со стены кинжал. Он держит кинжал изогнутым концом наружу, чтобы «вспороть живот с самого низу и выпустить кишки». Так он и поступает после того, как видит актера, проникающего к его жене через окно на балконе: «Я бросился к ней, вонзил кинжал ей в живот и потянул его вверх. Она сопротивлялась и схватила меня за руку. Я выхватил кинжал руками. Хлынула кровь. Меня стало мутить от вида ее крови».

Ярость, с которой Позднышев обрушивается на тело своей жены, напоминает о гневе, который он, должно быть, испыты-

вал когда-то к своей матери. Мелани Клейн считает, что характерной особенностью детского воображения на доэдиповой стадии является садистическое отношение к материнскому телу: «Основная цель субъекта сводится к намерению овладеть содержимым материнского тела и уничтожить его любым из подручных садистических средств». Подобный садизм доходит до желания смерти матери:

«Если грудь фрустрирует младенца, то в воображении он нападает на грудь; если же он получает удовольствие от груди, то он испытывает к ней любовь и его воображение окрашивается тонами симпатии. Когда у него появляются агрессивные фантазии, он желает искушать и изорвать зубами свою мать и ее грудь или уничтожить мать иным образом».

«Наиболее важной особенностью этих деструктивных фантазий, равносильных желанию смерти, является уверенность младенца в том, что его желания воплощаются наяву; т. е. младенец чувствует, что он в действительности уничтожает объект благодаря деструктивным импульсам, и продолжает уничтожать его».

Толстой выстроил сюжет повести так, что Позднышев «в действительности уничтожает» тело своей жены, свой материнский образ. Инфантильный и наделенный многими чертами своего автора персонаж Толстого исполняет то садистическое желание, которое для реального грудного ребенка остается лишь желанием. Как я уже говорил, Позднышев даже собирается ударить это олицетворение материнского образа ножом в бок «под грудью». В одном из вариантов повести нож заменен на пистолет, из которого Позднышев дважды стреляет жене в грудь, а когда приходит повидать ее на смертном одре, она лежит в расстегнутой, распахнутой сорочке с повязкой на груди.

Коль скоро деструктивная агрессия Позднышева нацелена прежде всего на грудь как существенную часть материнского образа, здесь, как и следовало ожидать, повествование изобилует образами орального характера. Ранее Позднышев называл женщин «лакомым кусочком», а половую связь представлял себе как каннибализм. В литографическом варианте повести он говорит о своей жене, как говорят лишь о чем-то съедобном: «Чужая жена лебедь, а своя собственная горькая полынь». Не-

задолго до убийства Позднышев застаёт жену дома с Трухачевским, однако они не предаются любви, а едят вместе («они ели и смеялись»). В этот миг он воображает, что его жена должна привлекать Трухачевского, несмотря на то что она «не первой свежести», — выражение, которое буквально означает несвежую пищу, мясо или овощи.

Прежде Позднышев обращал особое внимание на рот Трухачевского: «...помню, как он хрустел хрящем в котлетке и обхватывал жадно красными губами стакан с вином». Эти «красные губы» сквозной нитью проходят через все повествование. Они появляются уже в первом наброске, где Трухачевский выступает как анонимный персонаж и скорее актер, чем музыкант. В последней версии эти губы словно обретают самостоятельную жизнь и конкурируют с Позднышевым за право доступа к материнской груди. Они лишаются своего непристойного красного цвета только в тот момент, когда Позднышев угрожает убить Трухачевского: «...он побледнел... до губ».

Клейн пишет, что «...на орально-садистической стадии, которая следует за орально-сосущей стадией, ребенок проходит фазу каннибализма, с которой связано множество фантазий, замешанных на каннибализме. Несмотря на то что эти фантазии сосредоточены на поглощении материнской груди или всей матери, они, тем не менее, служат не только удовлетворению элементарного желания насытиться, но и удовлетворению деструктивных импульсов ребенка». Таким образом, говоря о том, что тело его жены «не первой свежести», Позднышев дает понять, что тело это «съедобно» в его восприятии и вместе с тем его слегка подташнивает от жены. В данном случае каннибализм и связанное с ним желание насытиться приобретают садистическую окраску. Ярче всего это проявляется в «Женубийце», где литературный предшественник Позднышева выпускает «потроха» своей жене, ибо в русской кулинарии «потрохом», «потрохами» или «потрошками» называют съедобные внутренности животных (например, свиные или гусиные потроха).

В первом наброске повести яснее выражена мысль о том, что адюльтер — это все равно что делиться с кем-то материнским Молоком. Позднышев (в третьем лице) рассказывает о том, что Других мужчин влекло к его красавице жене, словно к молоку:

«...Он-то знал, что множество людей добивалось тех удовольствий, которые он себе устраивал, включая интеллигентных людей, которые не только знали, что иногда очень приятно жить с женщиной, но и, чтобы получить это, вам не нужно проходить через всю суету и беспокойство супружеской жизни. Гораздо ведь приятнее собирать сливочки с того подоя».

Опорное слово в этом тексте — «подой», редкое областное выражение, родственное глаголу «доить» и существительному «доярка».

В начале повести причиной того, что жена Позднышева не кормила грудью своего первенца, Позднышев называет «кокетство» перед ним. Идея эта параноидальная, однако Позднышев последователен в своей паранойе и, в конце концов, повинуюсь импульсам орального характера, нападает именно на грудь, мстит жене, ударяя ее ножом в грудь. Если бы жена кормила грудью ребенка или была беременна, она бы не стала устраивать «кокетство» с Трухачевским. Иными словами, если женщина, олицетворяющая для Позднышева материнский образ, кормит грудью ребенка, вместо того чтобы отдаваться похотливому взрослому мужчине, она не может вызвать у Позднышева злобу. Коротко говоря, если бы жена смогла оправдать параноидальные и регрессивные ожидания Позднышева, берущие начало в доэдиповой-стадии, то он не убил бы ее (а Толстой не имел бы сюжета).

Способ убийства не только указывает на желание Позднышева растерзать грудь и внутренности матери, но и подсказывает ответ на весьма важный вопрос: почему он столь враждебно настроен именно против полового акта? Быть может, причина в том, что секс непременно влечет за собой уничтожение материнской груди и плоти? В конце концов, Позднышев чувствовал, что он «убивал» свою беременную жену всякий раз, когда овладевал ею.

Я подразумеваю форму орудия убийства и способ убийства. Кинжал — это длинный, заостренный предмет, который в данном случае находился в руках мужчины и проник в тело женщины. Кинжал представляется хрестоматийным «фаллическим символом» того рода, какие выявил Фрейд в «Толковании сновидений» и в последующих работах о сновидениях.

Однако это «фрейдовское» прочтение оправдано лишь отчасти, поскольку в данном случае все обстоит как раз наоборот. Позднышев (и Толстой) считают секс «убийством», а не убийство — «половым сношением». Различие довольно тонкое, неважное. Согласно Роберту Льюису Джексону, «фаллос (предположительно)» является «своего рода орудием убийства». В данном случае (подразумеваемый) эрегированный пенис ассоциируется с орудием убийства, а не орудие убийства подразумевает эрегированный пенис. Подобная интерпретация символического значения подразумеваемого пениса позволяет понять, почему Позднышев уверен в том, что половой акт — это «убийство» женщины. Овладевая женщиной, мужчина убивает ее, потому что в момент полового возбуждения Позднышев чувствует, что пенис — это не просто половой орган, а орудие разрушения, которое корезит изнутри женское тело. Настоящее убийство, которое совершается в конце повести, последовательно доводит до крайности то преступление, которое, как кажется Позднышеву, он совершал всякий раз, когда овладевал женой.

Подобная интерпретация, несмотря на свою зеркальность, не противоречит традиционной фрейдовской образности и согласуется с клейнианской теорией: «На ранней стадии развития младенец мужского пола воспринимает свой пенис как орудие своего садизма». При нормальном развитии мужчина преодолевает идею деструктивности пениса:

«В процессе сексуальных отношений с любимым партнером в какой-то мере заявляют о себе младенческие агрессивные фантазии мужчины, заставлявшие его опасаться деструктивности своего пениса, и... если садистический импульс поддается контролю, то он стимулирует фантазии возмещения. Вследствие этого мужчина начинает воспринимать пенис как полезный и исцеляющий орган, который может доставить женщине удовольствие, благотворно воздействовать на ее пострадавшие гениталии и зачать ребенка в ее чреве. Счастливые и удовлетворяющие сексуальные отношения с женщиной убеждают мужчину в том, что пенис его обладает ценными свойствами, и вызывают у мужчины бессознательную уверенность в том, что стремление возместить женщине причиненный прежде ущерб увен-

чалось успехом. Это не только увеличивает его сексуальное наслаждение, его любовь и нежность к женщине, но и вызывает чувство благодарности и умиротворения».

Однако именно этого и не произошло в случае Позднышева, поскольку его чувства к жене едва ли можно назвать «любовью и нежностью» или «благодарностью и умиротворением». Нет, он все еще продолжает мыслить как младенец, ему по-прежнему кажется, что он «убивает» свою жену всякий раз, когда смотрит на нее с вожделением, т. е. когда испытывает эрекцию. Точно так же самому Толстому казалось, что он «убивает» Соню всякий раз, когда вступает с ней в половые отношения.

В двух пассажах первого наброска повести Позднышев внушает читателю, что кровожадность у мужчины с легкостью сменяется половым возбуждением. В первом пассаже описываются действия Позднышева (о нем здесь говорится в третьем лице) после того, как он, вооружившись кинжалом, предвкушает, как он застанет жену с любовником:

«...Он вошел в ее комнату. Она была одна и спала. Увидав его, она воскликнула: — ах! — на какое-то мгновение он пожалел, что теперь не сдержал животное в себе, однако затем что-то встрепенулось в нем. Все это одно и то же, только с разных концов. Чувственность и убийство. Да, сударь!»

Эти строки перечеркнуты и заменены пассажем, в котором фигурирует другой продолговатый и заостренный предмет, на этот раз пистолет:

«Поначалу схватив пистолет, он дал волю животным чувствам, но росло и другое животное чувство. Все это одно и то же, только с разных концов».

Если первое животное чувство — это побуждение убить жену, то второе животное чувство — это побуждение овладеть ею. Стремительное движение от одного к другому в душе Позднышева обнажает семантическое и эмоциональное тождество двух побуждений — «все это одно и то же». Эти подобие или взаимозаменяемость различимы и в другом варианте, где Позднышев заявляет: «Раньше было так: чем больше я предавался плотской любви, тем сильнее я ненавидел ее. Теперь это перевернулось: чем сильнее я ненавидел ее, тем больше желал ее». В другом

варианте сказано иначе: «Я никогда не желал ее так страстно и никогда так страстно не ненавидел ее». В последнем варианте повести это подобие приглушено за счет того, что противоположные эмоции не возникают одновременно, а чередуются: «Период любви — период злобы; энергический период любви — длинный период злобы; более слабое проявление любви — короткий период злобы». Тем не менее и здесь отмечается подобие «любви» и «злобы»: «Тогда мы не понимали, что эта любовь и злоба были то же самое животное чувство, только с разных концов».

Выходит, что вожделение («которое мы называли любовью») и ненависть суть одно и то же. Скорее всего, рядовому читателю это покажется несколько эксцентричным, однако для обезумевшего от ревности Позднышева и, вполне вероятно, для самого Толстого, который чувствовал, что совершает преступление всякий раз, когда вступает в половые отношения с женой, подобное ощущение — реальность. Толстой не относился бы столь враждебно к сексу, если бы не воспринимал мужскую сексуальность как выражение враждебности.

Между прочим, в данном случае взгляды Толстого обнаруживают некоторое сходство с феминизмом. В своей ненаучной и неистовой первой главе книги «Связь» Андреа Дворкин следующим образом толкует внутреннее содержание повести: «В этой повести Толстой требует радикального изменения в обществе, прекращения половых связей, безоговорочного отказа от гиноцида (истребления женщин), ибо, говорит он, если мы не хотим убивать женщин, мы должны прекратить иметь их». Дворкин, подобно Толстому, полагает, что гетеросексуальный контакт «убивает» женщину и представляет собой «гиноцид». Эта идея и является источником ее неистовства: «Быть может, жизнь трагична, и Бог, которого нет, подчинил женщин мужчинам, чтобы те могли иметь нас...» Однако, несмотря на то что Дворкин хотелось бы использовать идею неприменной враждебности мужской сексуальности (словечком «иметь» не исчерпывается связь) в интересах своего воинствующего феминизма, у Толстого были все же другие причины для женоненавистничества. Сходство позиций Дворкин и Толстого — это лишь случайное совпадение психопатологий: оба они, и рус-

ский женоненавистник, и американская феминистка, ослеплены идеей того, что секс наносит вред женскому телу.

Достаточно освободить любовь от секса, и проблема решена. В пассаже, который Толстой вычеркнул из третьего наброска, Позднышев говорит: «Такая любовь, эгоистическая и чувственная, это не любовь, а злоба, ненависть». Похоже, что как только появляются сексуальные чувства, любовь становится своей противоположностью, ненавистью.

Почему же тогда просто не исключить секс из брака? Общеизвестно, что как раз за это и ратовал Толстой. Но только теперь нам стала известна еще одна причина этого: воздержание желательно, потому что половая связь, будучи агрессией фаллоса, чревата опасностью для материнского образа. Пусть даже человеческий род прекратится, лишь бы не причинить вред идеализированной матери. Такова, по нашему мнению, толстовская инфантильная философия секса.

Иоланд Нейфельд

Достоевский' **Психоаналитический очерк** **под редакцией проф. З. Фрейда**

В 1921 г. исполнилось сто лет со дня рождения Достоевского.

Дочь писателя Любовь Достоевская издала к этому юбилею свои воспоминания о знаменитом отце². Для психоаналитика они не имеют большого значения, так как Любовь Достоевская все свойства и особенности Достоевского объясняет тем, что он происходил из литовской семьи, следовательно, в его жилах текла норманнская кровь. Это натянутое объяснение отцовского характера совершенно неудовлетворительно, даже нелепо ввиду продолжительности времени; тем не менее книга имеет большую заслугу, так как выясняет семейные отношения писателя.

¹ Работа опубликована в 1923 г. Текст дан по изданию: Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. — М., 1994. — С. 52-88.

² Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. — Мюнхен, 1920. Русский перевод вышел в издании Госиздата.

При внимательном отношении к своеобразным условиям жизни Достоевского, столь деятельной и богатой событиями, станет ясным, что они должны были породить противоречивый и загадочный характер.

С удивлением спрашиваешь, почему человек, так лояльно настроенный, как Достоевский, принимает участие в заговоре против царя?

Как можно быть глубоко религиозным и вместе с тем абсолютно неверующим?

Почему человек, всем своим существом привязанный к родной земле, месяцы, даже годы проводит за границей?

Откуда эта беспрестанная погоня за деньгами, чтобы затем выбрасывать их за окно, как почти не имеющие никакой цены?

Как жизнь, так и творчество Достоевского загадочны. Загадочные характеры, сбивающиеся с пути извращенцы — таковы герои его романов; они задают вам одну загадку за другой, неразрешимые психологией сознательного (*Bewusstsein psychologie*).

Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки и проливает свет на характер и творчество Достоевского. Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип¹ жил в том человеке и создавал эти произведения; это был человек, никогда не преодолевавший свой комплекс Эдипа.

Семейные отношения Достоевского дали достаточно поводов к тому, чтобы впечатлительного ребенка с неограниченным эгоизмом, каким был писатель, по собственному признанию, сделать Эдипом. Его мать была дочерью небогатого московского купца. Достоевский говорит, что она была воплощением преданности, снисходительности, терпения и самопожертвования. Это — добродетели супруги, и Любовь Достоевская рассказывает, что муж воспитал молодую жену, относившуюся к нему с глубоким уважением. Нежное здоровье и прогрессирующий туберкулез заставили ее слечь в постель; ее дети были вскор-

¹ Комплекс Эдипа — желание ребенка устранить отца (у девочки — мать) и стать вместо него мужем (или женою) своей собственной матери (у девочки — отца), так как первый объект сексуального влечения всякого ребенка, по мнению психоаналитиков, — родитель другого пола. — *Примеч. перев.*

млены кормилицей, за исключением старшего сына Михаила, которого она кормила сама и, по ревнивым замечаниям писателя, любила больше других. Тем не менее писатель иногда часами сидел у ее кровати, заботился, развлекал ее и читал ей вслух. Таким образом, Достоевскому пришлось разделять любовь матери с двумя более счастливыми конкурентами — отцом и братом. Отец Достоевского оказал на развитие его характера несравненно большее влияние. Михаил Достоевский может быть исчерпывающе охарактеризован одним понятием, выдвинутым психоанализом: он был анальный характер. Горячий, вспыльчивый, ворчливый, педантичный, мелочный, при этом еще болезненно скупой. После рано последовавшей смерти жены он все более и более предается пьянству и при этом все яснее выступают садистские черты его характера. Он преследует свою дочь недостойной подозрительностью, своих сыновей — недоверием, злобой и алчностью; бросает свое место главного врача в Мариинской больнице в Москве и переезжает в родовое имение Даровое. Здесь он довел своих крепостных, с которыми всегда обращался жестоко, до такого состояния, что они наконец отомстили ему: раз отправился он в другое имение — Чермашню, кучер скрылся с коляской, хозяина же нашли в канаве задушенным. Крестьяне на допросе говорили, что это был акт мести. Каков бы ни был характер отца, все же следует отметить, что воспитанием своих детей Михаил Достоевский занимался с большим усердием. Воспитание, которое он им дал, было достаточным. Мальчики посещали сперва пансион Сюшара, потом частное училище Чермака, так как там обучение было поставлено лучше. Мальчиков в коляске отвозили в школу, и в коляске же они возвращались назад домой. В произведениях Достоевского мы не находим ни одного точного описания родного города, так как Достоевский даже не знал его. Сношения со сверстниками, шумные игры были строго запрещены. Только вечером в сопровождении родителей дети ходили гулять в ближайшую Марьину рощу. Отец ведет их кривыми закоулками в рощу, чтобы сделать наглядным для детей понятие о математическом угле. Встречающиеся по дороге камни и растения дают повод к ботаническим и минералогическим беседам. Вечером отец читает вслух русскую историю Карамзина, Священное писание или жизнеописания бесчисленных русских свя-

тых. Латинский язык преподает сам отец. Тогда как на уроках других учителей дети занимались сидя, на уроках отца они должны были стоять, даже не опираясь, «как маленькие болванчики», говорит в своих воспоминаниях Андрей, младший брат писателя — они дрожат перед гневными вспышками отца, И Достоевский делил судьбу многих людей, отец которых в то же время и учитель, отцовский авторитет, усиленный авторитетом учителя, настолько привязывал мальчика к отцу, что он никогда уже не смог освободиться от этой связи. Маленький мальчик страстно ненавидит своего отца, более счастливого конкурента перед матерью, как мы это узнаем позже, но тот же отец для него высочайший идеал, к которому он стремится в продолжение всей жизни, даже не надеясь его достигнуть.

Зависимость от отца ясна из многих источников, прежде всего из писем, которые он пишет отцу из Инженерного училища. Как чиновнику, старику Достоевскому были предоставлены вакансии для его сыновей в государственных учебных заведениях. Воспитанники безвозмездно получали там все необходимое, но, по-видимому, в России, стране Потемкина, воспитание поставлено не блестяще. Достоевский рассказывает в полных отчаяния письмах к отцу и брату о лишениях, которые он перенес в Инженерном училище. Во время осенних военных упражнений он не мог переменить промокших от дождя сапог, так как у него не было второй пары. Он заболевает от голода и холода и не имеет ни копейки, чтобы согреться глотком чая. Одежда плохо защищает его от непогоды. Хотя ему и известно, что материальное положение отца далеко не плохое, так как он владеет двумя имениями, кроме того, у него отложен порядочный капитал, и несмотря на озлобленность, он пишет не только почтительно, но и почти униженно. «Дорогой отец, — пишет он ему, рассказав о своем ужасном положении, — не подумайте, что ваш сын, обращаясь к вам за денежной помощью, просит не о чем-либо необходимом. Тем не менее, из внимания к вашей нужде я откажусь от чая». Несмотря на вспльчивый характер, он не шлет отцу ни малейшего упрека, как он ни страдает от его скупости.

О громадном уважении писателя к своему отцу рассказывает нам и Андрей Достоевский. Когда он раз говорил с писателем об отце, уже в зрелом возрасте, тот схватил брата за руку,

он это делал, когда очень волновался, это случалось редко, и вскричал: «Ах, брат, это были замечательные люди, и такими мужьями, такими главами семейств мы никогда не будем». Нужно вспомнить, как мучил этот отец своих сыновей строгостью и скупостью, свою дочь недостойной подозрительностью, всю свою семью брюзгливым и вспыльчивым характером; только инфантильно¹ отставшему невротичу такой отец может показаться недостижимым идеалом. Все воспоминания об отцовском доме проникнуты тем же аффектом, что отметил и Мержковский о дневнике писателя.

Быть таким же главой семейства, как и его отец, — самое большое желание писателя, не покидающее его всю жизнь. Когда он женится первый раз на вдове с ребенком, он несказанно радуется тому, что «удостоился высокой чести стать отцом». Рано умерший брат Михаил оставил многочисленную семью. Писатель берет на себя все их долги, помогает жене даже больше, чем позволяют ему его материальные средства. Но за это он хочет быть неограниченным повелителем этой семьи, противится браку обеих дочерей, мальчишкам дает предписания относительно их будущности и занятий, словом, повторяет своего отца.

Но не только великодушие и братская любовь толкали его на эту большую жертву; в это же время бедствовала его собственная семья, наконец он сам, в припадке азарта, спускал в игорном доме последнее теплое платье жены. Своих товарищей в тюрьме он наставляет, как позже солдат в Семипалатинске, с которыми вместе служил, он как бы их отец. Заметнее всего становится это подражание отцу, когда он начинает воспитывать своих собственных детей. Они учат ту же молитву, что и он учил ребенком, и он с нетерпением ждет времени, когда начнет читать им вслух, как читал ему отец. Его дочь остроумно рассказывает в своих воспоминаниях, как ей и ее младшему братишке, т. е. пяти- и шестилетним детям, отец читает «Разбойников» Шиллера. Дети инстинктивно чувствуют, как важно для отца это чтение, с судорожным усилием пробуют оставаться бодрыми и со вниманием слушают. В конце концов

¹ Инфантилизм — бессознательное проявление у взрослого признаков детской сексуальности. — *Примеч. перев.*

большое дитя Достоевский все же понял, что для таких экспериментов дети еще слишком малы.

Две подробности отмечает и Любовь Достоевская, которая Правильно понимает их как влияние отца. Она отмечает страсти старого Достоевского к французскому языку, которое перенимает и сын, поэтому герои в романах Достоевского пересыпают русский язык французскими словами. У русских писателей это часто бывает и не требует никакого объяснения, герои Тургенева или Толстого — интернациональные люди, у Достоевского же французский язык употребляют те из героев, кто изображает отца, как, например, отец из «Подростка» или старик Карамазов и т. д.

Вторая подробность, отмечаемая Л. Достоевской, тоже характерна. Строгое обращение и отсутствие любовного отношения к ученикам было для нашего писателя источником постоянных обид в Инженерном училище. Но когда ученики протестовали против такого обращения, Достоевский был единственным, не принимавшим участия в протесте. Перенесение на учителя отцовского образа пересилило возмущение против строгого обращения и чувство солидарности.

Ненависть к отцу проявляется еще чаще. Любовь Достоевская рассказывает, что долгое время писателю было так тяжело вспоминать об отце, что он не в силах был говорить о нем. Всю амбивалентность¹ мальчика Достоевский изображает в романе «Подросток». Орест Миллер и Мережковский ставят эпилепсию писателя в связь с его враждебным чувством к отцу. О. Миллер, останавливаясь на болезни Достоевского, говорит очень неявно и сдержанно: «Существует своеобразное предание, связывающее болезнь Достоевского с потрясающим событием в семейной жизни родителей, когда Достоевский был еще совсем маленьким ребенком. Хотя мне сообщил этот человек, близко стоящий к семье писателя и вполне заслуживающий доверия, я не буду повторять его». Строгое молчание биографов повинно в том, что мы до сих пор не знаем психической травмы², на которую он так сильно реагировал. Если же мы вспомним, что

¹ Амбивалентность — двойственность, противоположность.

² Травма — повреждение.

Орест Миллер вообще слишком сурово относится к сексуальности Достоевского и что в нашем обществе сексуальные вопросы считаются неприличными и не подлежащими обсуждению, мы сможем с некоторой вероятностью предположить, что и в «жизни богобоязненной русской семьи», как ее называет сам Достоевский, мы имеем дело с таким же случаем.

С враждебным отношением к отцу могут быть поставлены в связь два истерических симптома Достоевского в детском и отроческом возрасте. Андрей Достоевский рассказывает, что его брат, приблизительно с десяти лет, страдал волкофобией¹. Весьма вероятно, что боязнь животных воспринималась как страх перед отцом, в особенности если мы вспомним, что робкий мальчик страдал этой галлюцинацией, «волк идет!», в Чермашне, где не было отца и где он жил в своих играх и мечтах, свободный от всяких обязанностей. Теперь мальчику не приходилось разделять материнскую нежность с другим конкурентом, которого он боялся; это подтверждает наше предположение, что боязливый крик «волк идет!» был, в сущности, страхом перед отцом, который может прийти и нарушить эту идиллию летней жизни. Чермашня была тем местом, где мальчик часто предавался инцестуозным² фантазиям. Это доказывает также роман «Братья Карамазовы» — в день убийства сын едет в Чермашню, чтобы издалека не мешать убийству отца.

Другой истерический симптом относится ко времени совершеннолетия Достоевского, сразу же после смерти матери, следовательно, к шестнадцатому году его жизни.

Во время поездки в церковь он вдруг потерял способность речи, а затем мог говорить только с большим усилием, шепотом. Для объяснения может быть приведена хрипота пациентки Фрейда Доры. Как и Дора, может быть, наш писатель ни с кем не хотел больше говорить после смерти единственного человека, которого он любил и с кем уже не мог говорить. Может быть, и сопротивление отцу было причиной этой болезни. Фрейд правильно думает, что всякий имеет в своем бессознательном инструмент, при помощи которого он проникает в бессознательное

¹ Фобия — боязнь.

² Инцест — кровосмешение. Инцестуозным влечением психоаналитики называют комплекс Эдипа.

другого, и так как отец Достоевского полагал, что он вылечит, и отчасти действительно вылечил, изолировав его от остальных членов семьи, мы можем предположить, что он бессознательно оценивал болезнь сына как возмущение и сопротивление.

Насильственная смерть отца вызывает в его душе, слишком связанной с отцом и разрывающейся между любовью и ненавистью, сильное потрясение. Любовь Достоевская передает нам семейное предание, по которому новый эпилептический припадок случился с писателем в тот момент, когда ему сообщили о трагической смерти отца. Если это и не так, если первый припадок, опираясь на Ореста Миллера, надо отнести к раннему детству, все же несомненно, что на известие о смерти отца Достоевский реагировал сильными припадками. Что эти припадки связаны с пережитым после горестного известия шоком¹, доказывает рассказ товарища Достоевского Григоровича, с которым он вместе учился в Инженерном училище и вместе жил по окончании училища. Григорович рассказывает, как они, гуляя раз вместе, случайно встретили похоронную процессию. Достоевский хотел повернуть назад, но сейчас же с ним приключился особенно сильный припадок, от которого он едва оправился. Внезапно появившиеся для сознания бессознательные чувства ненависти и мести против отца были так сильны, что цензура сознания могла защищаться от них только при помощи глубокого обморока.

Трудно решить, были ли у Достоевского эпилептические или истероэпилептические припадки. Во всяком случае, в это же время мы находим у него целую массу других истерических симптомов, коренящихся тоже в комплексе Эдипа. Частота и интенсивность припадков изменялась в течение жизни и зависела от различных причин; сам писатель относит начало эпилепсии к жизни в тюрьме, считая болезнь молодости только истерией. Наконец, домашний врач писателя, доктор Яновский, очень умный и любимый писателем, который часто с ним совещался, утверждал, что Достоевский страдал в молодости болезнью, очень похожей на эпилепсию, но не самой эпилепсией. И Любовь Достоевская говорит, что за несколько лет до заключения писатель стал крайне истеричным.

¹ Шок — первое повреждение. ⁴

Характерные особенности этой болезни частью рассказывает сам писатель, частью дают нам заслуживающие доверия сведения друзья и члены семьи. Последние говорят, что писатель долгое время боялся быть заживо погребенным. Вечером, ложась спать, он оставлял записку такого содержания: «Сегодня я впаду в летаргический сон. Похороните меня не раньше чем через пять дней». Психоанализ объясняет этот таинственный страх невротика как инцестуозную фантазию. Кроме этого мучительного страха на двадцатом году у писателя бывали еще припадки ипохондрии. Он сам говорит об этом в защитительном показании суду: «Половина моего времени была заполнена работой, которой я жил, другая половина — ипохондрическими припадками». Но ипохондрией и боязнью скоро умереть страдают только те из невротиков, кто пожелал смерти своему ближнему, причем смерть вскоре после этого действительно наступила.

Не только эти истерические симптомы, но и вся сексуальная жизнь Достоевского к совершеннолетию и годам юности носит печать инцестуозной связи. Близкие знакомые и родственники писателя утверждают, что он был вполне асексуален, например его дочь передает нам семейное предание, согласно которому писатель оставался воздержанным до сорока лет. Она находит это вполне возможным и объясняет этот феномен тем, что мужчины севера вообще созревают медленнее, эпилептики же имеют еще более медленное развитие, так что ее отец достиг полной половой зрелости именно к этому возрасту. Доктор Ризенкамф, врач из Ревеля, которого рекомендовал писателю старший брат Михаил и с которым он долгое время вместе жил, хороший товарищ и, как кажется, в некоторых случаях хороший наблюдатель, пишет по этому же поводу: «В двадцать лет молодые люди засматриваются на хорошеньких женщин. Ничего подобного нельзя было заметить у Достоевского. Он безразличен к женщинам, чувствует к ним почти отвращение». Любовь Достоевская также сообщает, что друзья часто высмеивали отца за его отдаленность от женщин. Друзья, в особенности Тургенев, смеясь, говорили, что он упал бы в обморок, если бы ему случилось обнять женщину.

Но при этом немало указаний и на распутную и извращенную (*perverses*) половую жизнь Достоевского как раз в это же время. После первого большого успеха он пишет брату в крайне

легкомысленном тоне: «Все эти Минночки, Кларочки и Марьяночки так похорошели, что трудно себе представить, но стоят страшно много. Тургенев и Белинский как следует выбрали меня за беспорядочную жизнь». 1 февраля 1846 г. снова пишет он брату: «Я заработал кучу денег, так что в короткое время пробил три тысячи рублей. Дело в том, что я живу сейчас очень беспорядочно», — и в приписке добавляет: «Я так распутен, что уже не могу жить нормально, я боюсь тифа или лихорадки. И нервы больны». Хотя благочестивый и немного ограниченный биограф Орест Миллер уверяет, что эта распутность и беспорядочность относятся только к материальным делам, сомнения и ипохондрия едва ли оправдывают такое толкование.

Подобное же самообвинение видит Мережковский в исповеди героя «Записок из подполья», которого писатель заставляет говорить следующее: «И вдруг я погружался в темный, подземный, гадкий — не разврат, а развратишко. Страстишки во мне были острые, жгучие от всегдашней болезненной моей раздражительности. Порывы бывали истерические со слезами и конвульсиями». (И действительно, у Достоевского в это время бывали истерические припадки невероятной силы.) «Накипала сверх того тоска; являлась истерическая жажда противоречий, контрастов» (мы понимаем это как стремление изжить вытесняемые перверзные побуждения, выявить вытеснения¹ и сублимации²) — «вот я и пускался развратничать. Развратничал я уединенно, по ночам, потаенно, боязливо, грязно, со стыдом, не оставлявшим меня в самые омерзительные минуты и даже доходившим в такие минуты до проклятия».

Мережковский несомненно прав, рассматривая эти строки как исповедь, самообвинение и самобичевание в литературной форме, и мы стоим перед загадкой: близкие к писателю люди считают его то асексуальным, то извращенным и распутным —

¹ Вытеснением (*Verdrängung*) психоаналитики называют аффект, не пережитый нами до конца вследствие внешних условий или моральных убеждений и вытесненный цензурой сознания в бессознательное. Вытесненный аффект, или просто вытеснение, стремясь к проявлению, вызывает истерические симптомы.

² Сублимация (*Sublimierung*) — изменение направления аффекта. Вытесненный аффект (а психоанализ считает первоначальными сексуальные аффекты) может быть изжит в иной (не сексуальной) области. — *Примеч. перев.*

и то и другое как будто бы правильно. Но психоанализ может объединить воздержание, даже полную импотентность Достоевского юноши и взрослого мужа с более чем сильным сексуальным желанием. В «*Beitragen zur Psychologic des Liebeslebens*» Фрейд пишет, как будто он имел перед глазами нашего писателя, что два направления любви, создающие вместе нормальную любовь, — телесное и сердечное — у инцестуозно связанных не совпадают после интенсивного действия инфантильного объекта. Интенсивность так велика, что сердечное влечение надолго приковывается к инфантильному объекту. Сексуальная деятельность таких людей должна уступить место сердечному влечению, и наступает ограничение в выборе объекта. Оставшаяся активной чувствительность ищет объекта, который не напоминал бы о запрещенных инцестуозных лицах. Любовная жизнь таких людей расходуется в двух направлениях, которые символизируются искусством как земная и небесная любовь. Где они любят, там не желают, а где желают, там не могут любить.

Лучше нельзя охарактеризовать сексуальное чувство Достоевского, как этим классическим определением психической импотенции. В жизни писателя был период, к этому времени и относятся шутки друзей, когда он был абсолютно импотентен. Бессознательная зависимость от матери так сильна, вытеснение инцестуозных желаний так полно, что эти желания могли проявиться только в виде истерических симптомов, например боязни быть заживо погребенным. Позже пришли Кларочки, Минночки и Марьяночки, которых он мог желать, но не любить. Мы знаем это не наверное, хотя и можем сослаться на показания Л. Достоевской и самого писателя. Несомненно одно: в произведениях Достоевского нигде не встречаются вместе оба рода любви. Он признает либо неземную, целомудренную любовь, способную на безграничное самопожертвование, подчинение всякого эгоистического сексуального влечения, как, например, Девушкин в «Бедных людях», херувим Алеша Карамазов, князь Мышкин в «Идиоте», либо обратное — сладострастное животное в человеке с извращенными, дикими, зверскими страстями гадины, по его выражению, как Свидригайлов в «Преступлении и наказании», старик Федор Карамазов или Ставрогин в «Бесах». Эти низшие страсти и извращения он рисует с такой силой и смелостью, с такой наглядностью, что даже Ме-

режковский, которому чужд метод психоанализа, с сомнением спрашивает: «Узнал ли он это только через наблюдение других людей? Разумеется, многое нужно здесь приписать ясновидению гения. Многое, но разве все? Здесь есть нечто, переходящее границы искусства, слишком живое». «Замечателен, — говорит Мережковский в другом месте, — уже тот факт, что его фантазия могла создать такие образы, что Достоевский проявил интерес к растлению малолетней девочки или к любовному приключению Федора Карамазова со смердящей Лизаветой».

Мы можем только согласиться с замечаниями тонкого психолога и, опираясь на результаты психоанализа, ответить, что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты. И если Достоевский изображает неземную святость, с одной стороны, и пучины сладострастия — с другой, он обнаруживает этим противоречие своей собственной жизни, свое бессознательное, разрываемое дикими страстями, сильными вытеснениями и грандиозными попытками сублимации, которую никогда не удастся довести до конца.

Бессознательная и потому полная фиксация к матери характерна для психосексуальной жизни Достоевского ко времени совершеннолетия и первым годам второго десятилетия его жизни. Асексуальность героя «Бедных людей» и паранойная¹ эротомания (*paranoisch gefdrbte Erotomanie*) господина Голядкина из «Двойника» объясняют нам состояние писателя в сексуальном отношении. Но не только инцестуозная привязанность к матери противодействует изживанию сексуальности, но и зависимость от отцовского авторитета распространяет запрещение инцеста и на всякого рода сексуальную активность. Все это не давало возможности выявиться нормальному *libido*² и регрессировало³ к извращенности и «порочному сладострастию». Отцовский авторитет, стоявший на дороге потребности любить, должен был уже существующее в юноше амбивалентное отношение к отцу раздуть в открытую ненависть. Эта ненависть толкнула его на участие в деле Петрашевского. Всякий, кто прочел

¹ Паранойя (*paranoia*) — комбинаторное помешательство.

² *Libido* — сексуальное желание.

³ Психоанализ считает, что причина перверзий — возвращение к проявлениям детской сексуальности — регрессия.

хоть одну страницу из романов Достоевского, назовет его крайним консерватором. Религия, царь и отечество — великие для него слова, неприкосновенный идеал. Как убежденный славянофил, он враг всякого переворота. Легкомысленное замечание относительно религии возбуждало в нем необузданную ненависть; эта ненависть всегда проявлялась, когда ему случалось говорить о своем единственном благожелателе, замечательном русском критике Белинском, которому он, тем не менее, обязан своим первым большим успехом. Белинского Он считал, только за его свободомыслие, позорнейшим явлением русской жизни. Материализм вызывает в нем омерзение. Социализму он противостоит всем своим существом. Он прославляет героизм рабства, предсказывает, что среди русских явится богочеловек, чтобы спасти человечество, выродившееся в социализме, купающееся в крови и слезах. Но не о себе самом заботится, но подставить левую щеку, когда ударяют в правую, любить ближнего больше самого себя, больше «своей горящей страсти», как он сам говорит, — вот что он требует от человека. Он не видит большего несчастья для России, как падение царизма. Без аналитического рассмотрения непонятно, что мог искать человек, столь консервативно настроенный, в заговоре, который ставил себе целью свержение самодержавия и провозглашал свободу, равенство и братство, т. е. идеи, внушавшие Достоевскому до самой смерти отвращение. Только комплекс отца объясняет этот поступок, так как в бессознательном отец и царь — одно лицо, как это нам известно из множества снов здоровых людей и невротиков и из мифов и сказок. За тираном, которого Достоевский ради свободы хотел уничтожить, стоял ненавистный отец, мешавший осуществлению его инцестуозных желаний, которого поэтому следовало убрать с дороги. Бессознательный ход мыслей — отец, царь — в особенности близок Достоевскому; называли же русские своего царя «батюшкой»; и не так давно еще этот деспот обладал могуществом отца, распоряжающегося в патриархальной общине. Отец же Достоевского, как мы знаем, был строгим и могущественным повелителем своей семьи. Покушение на жизнь царя — это отцеубийство, на которое бессознательно толкнули писателя, с одной стороны, инцестуозная связанность, с другой — гнет, испытываемый им от отцовской скупости.

Потрясающие страницы из его большого романа «Братья Карамазовы» подтверждают эту загадку. Прежде всего выбор темы. Старик-отец, пьяница и развратник, к тому же еще соперник сына, которого сын ненавидит и боится; отца убивает один из его сыновей, между тем как три других сына не только желают смерти отца, но и способствуют ей. Следовательно, полная аналогия с положением, которое мы наблюдаем у нашего писателя при получении известия о смерти М. Достоевского. Интересно, что у Достоевского были три брата и в романе тоже четыре брата покушаются на жизнь отца. Другое интересное указание дает то обстоятельство, что после эпилептических припадков Достоевский имел угрызения совести, ему казалось, что он кого-то убил. О действительном убийце Федора Карамазова писатель заставляет говорить прокурора, не верящего в виновность Смердякова, следующее: «Сильно страдающие от падучей болезни, по свидетельству глубочайших психиатров, всегда склонны к непрерывному и, конечно, болезненному самообвинению. Они мучаются от своей "виновности" в чем-то и перед кем-то, мучаются угрызениями совести, часто, даже безо всякого основания, преувеличивают и даже сами выдумывают на себя разные вины и преступления». Но прокурор ошибается. Смердяков не выдумывает этого самообвинения, он действительно убийца; выходит так, как будто писатель придумал повод для собственных угрызений совести. Близкий друг Достоевского критик Страхов рассказывает, что настроение писателя после эпилептического припадка было очень угнетенным, он едва был в силах преодолеть свою печаль и явно повышенную чувствительность.

По его словам, это было потому, что он чувствовал себя преступником и никак не мог отделаться от этого чувства. Непонятная вина, чудовищное преступление тяготело над ним.

Напротив, психоанализ утверждает, что угрызения совести у невротиков никогда не бывают бессознательными, но они кажутся такими потому, что их причины скрыты от сознания и лежат в бессознательном. Конечно, часто эти угрызения совести преломляются через увеличительное стекло невротической совести, причем применяется закон о полноте психической реальности. Отцеубийцу Достоевский заставляет болеть эпилепсией, т. е. той же болезнью, что страдал и он сам, так что писатель и

созданный им образ имеют одинаковые угрызения совести. Для психоаналитика это значит, с одной стороны, тождество писателя со Смердяковым, с другой — что угрызения совести возникали у Достоевского после наплыва бессознательных мыслей об отцеубийстве.

По всей вероятности, Достоевский прав, думая найти причинную зависимость между эпилептическими припадками и угрызениями совести; при неясном, послеэпилептическом состоянии бессознательное выступает резче, гнет цензуры сознания не так силен и поэтому голос совести как вытесняющей инстанции слышнее.

Только ли в бессознательном мире писателя жил возникающий из комплекса Эдипа импульс отцеубийства и только ли при эпилептических припадках он проявлялся? Кто может с уверенностью ответить на этот вопрос? Все же интересно отметить, что писатель приписывает Ивану Карамазову перед судом такое восклицание: «Кто же из нас не хотел убить своего отца?» Определеннее это значит: «Я хотел убить моего отца».

Роман о Карамазовых дает основание предположить импульс отцеубийства. Из аналитических работ нам известно, что в образах своей фантазии писатель дает различные направления собственного бессознательного. И четыре брата, желающие смерти отца (а также и отец, как мы дальше покажем), — это расщепление характера самого Достоевского. Он и сознательно хотел изобразить себя в четырех братьях, это известно и отмечено также дочерью.

Митя, энтузиаст, без вины виноватый убийца, многим похож на Достоевского. Он солдат, как и писатель ко времени смерти своего отца, он высокомерен и раздражителен — качество, которое Достоевский приписывал себе. Он предъявляет своему отцу два требования — денег, несправедливо удержанных отцом, как это было и у самого писателя, и свою возлюбленную, т. е. на языке бессознательного — мать. Тождество писателя с отцеубийцей ясно уже из этого. Дальнейшая общая черта — это страсть к расточительности. Митя абсолютно не умеет обращаться с деньгами, эта же особенность приписывалась нашему писателю. Любовь Достоевская рассказывает, что отец был крайне расточительным, его звали палачом денег. В семье и среди

друзей сохранилось много анекдотов о его мотовстве. В особенности любил писатель покупать к ужину лакомства и тратил на это много денег к большой радости своей дочурки и к еще большому неудовольствию жены. Фамилия торговца, у кого он делал эти покупки, Плотников; так же зовут и того торговца, у которого Дмитрий покупает массу лакомств в ночь, когда шел убить отца, но вместо этого только ранил старого слугу и затем поехал к своей возлюбленной, чтобы отбить ее у отца.

Иван Карамазов, сознательно и бессознательно, также автопортрет. Он олицетворение эпикуреизма, неверия и материализма, которых придерживался писатель одно время. Таким, как Иван, был он в двадцать лет, по крайней мере так говорит Любовь Достоевская. Иван хотя сам и не убивал, но во всяком случае это он наточил нож для убийства старого Карамазова; и не простая случайность, что Достоевский в день убийства отправляет своего героя в Чермашню, чтобы Смердяков беспрепятственно мог совершить убийство; Чермашней называлось имение, где старый Достоевский был убит своими крепостными. Как будто писатель сознательно хотел сказать: «Это я из ревности и жадности убил отца в Чермашне, хотя я сам и не держал ножа».

В лесу, в Чермашне, как мы уже говорили, получил Достоевский и волкофобию, здесь его занимали бессознательные мысли об отцеубийстве. Андрей Достоевский говорит, что писатель жил здесь особенно охотно, освобождаясь от тяжелого гнета учения и отеческого авторитета. Часто десятилетний мальчик один проделывает путь из Дарового в Чермашню, чтобы выполнить какое-либо поручение матери. Более чем вероятно, что его уже тогда богатая фантазия говорила ему о том, как могло быть хорошо, если бы всегда так было: отец отсутствует (мертв) и он один живет с матерью как ее помощник и опора (муж).

Тожественность Смердякова с писателем подтверждает кроме угрызений совести еще эпилепсия, которую приписал ему Достоевский. В то время как Смердяков олицетворяет низшие инстинкты писателя, его бессознательное, «Алеша» изображает сознательное, этическое стремление борющейся души. Он спасает и сам получает спасение, как и писатель через создание этого образа стремится спастись от чудовищ своего бес-

сознательного. Тем не менее и Алеша тоже Карамазов; в его крови есть сладострастное насекомое, что самое значительное, и в нем является импульс отцеубийства.

Большой роман отцеубийства остался незаконченным. Писатель дает, в сущности, только введение, только отцовский комплекс, но нет второй части, в которой братья работают над его преодолением, потому что этой работы он сам не мог сделать. Вопрос, в сущности, остается открытым, надолго ли Митя изменился, хватит ли у него силы нести свой крест; и Иван должен стать другим после болезни, причина которой — мысли об отцеубийстве, но этого изменения сам писатель не дает. И даже святой Алеша, согласно приказу старца Зосимы, должен еще долго жить в мире, иначе говоря, продолжать борьбу с комплексом Эдипа, пока не научится окончательно преодолевать его.

И Любовь Достоевская отмечает некоторые общие черты между образами фантазии писателя и его характером, только ей не известны причины этого, так как она ничего не знает о бессознательных детерминантах художественного творчества. Между прочим, она указывает на сходство Достоевского со стариком Федором Карамазовым. Выяснив, что старик довольно точный портрет старого Михаила Достоевского, она все же указывает на некоторые характерные черты, которых не имел ее дед. Она говорит: «Интересно, что мой отец дал старому Карамазову свое собственное имя». Психоанализ, настаивающий на строгой детерминации всех психических явлений, не может принять это за простую случайность, тем более имя человека, важное значение имени признает и неаналитик. Так, например, Гете резко осуждал своего друга Гердера за то, что тот позволил себе связать с именем Гете какую-то некрасивую игру слов. Народная вера знает, что лунатика нельзя назвать по имени. Из многочисленных примеров нам известно, что и дикие народы считают имя чем-то особенным. Старик Карамазов носит имя писателя, а по русскому обычаю имя отца несут и дети; стало быть, старый Карамазов только сознательно портрет отца Достоевского, бессознательно же это сам писатель. Некоторые выдающиеся черты характера Федора Карамазова, как-то: скупость и пьянство, заимствованы у отца писателя, но биографы ничего не знают о распутной жизни старого Достоевского, да и Любовь Достоевская отмечает, что это неточный портрет ее дедушки,

так как он был верным супругом и хорошим отцом. Что же значит эта характерная особенность Федора Карамазова? Как и всякое психическое явление, оно детерминировано; можно предположить, что инфантильно отсталый (*infantilverbliebene*) невротик рассматривает брачную жизнь отца как распутство; скорее же всего, писатель уличает самого себя в порочном сладострастии, следовательно, в Федоре Карамазове выставляет самого себя. Что Достоевский действительно воспринимал отношения родителей как разврат, доказывается тем, что большая часть его женских типов, хотя бы они изображали его мать, как Соня в «Преступлении и наказании», Наташа в «Униженных и оскорбленных», героиня «Бедных людей», мать Аркадия Макаровича в «Подростке», — все они проституированные или падшие женщины.

Над большим романом Карамазовых Достоевский работал много лет. Отдельные части из незаконченных романов включались в эту его лебединую песнь. И в письмах, которые он писал во время своего последнего пребывания за границей, длившегося многие годы, звучит та же мелодия. Следовательно, импульс отцеубийства интересовал бессознательно и фантазию Достоевского всю жизнь. До заговора Петрашевского мы узнаем бессознательное желание убийства из известных уже нам невротических симптомов; после ареста и во время десятилетнего заключения — из его поведения; после заключения — в каждой строчке, которую он писал. Как будто бы вся жизнь писателя целиком заполнялась борьбой с этим могущественным влечением.

Писатель, обремененный сознанием тяжелой вины, отнесся к аресту как к облегчению. Только этим можно объяснить непонятное поведение Достоевского в это время. Его жена записала в дневнике слова писателя о том, что тюремное заключение избавило его от грозившего сумасшествия. Любовь Достоевская говорит, что ее отец за несколько лет до заключения страдал тяжелыми истерическими симптомами. Он избегал общества, целый день бродил по улицам, громко разговаривал с собой и почти не мог работать. О других невротических симптомах, как боязнь быть заживо погребенным, ипохондрия, бессонница и участвовавшие истеро-эпилептические припадки, мы уже говорили. Но сразу же после ареста исчезают все симптомы. Он совершенно успокаивается, жалуется почти что только

на геморрой и становится психически совсем нормальным, тогда как его товарищи, сильные и духовно здоровые, имели тяжелые психические расстройства. В новелле «Маленький герой», написанной во время предварительного заключения в Петропавловской крепости, столько жизненной радости и солнечного света, как будто она написана в веселый майский день среди цветущих деревьев, на зеленой лужайке, а не в сыром каземате, куда за целое лето не проникает ни один луч света.

Хотя у него и остался на всю жизнь шок от смертного приговора, так театрално инсценированного, тем не менее, кроме отдельных замечаний в «Идиоте», об этом мало говорится. Когда он после четырех лет тюремного заключения пишет брату о своих переживаниях в это ужасное время, он вспоминает канун Рождества, когда на него надели кандалы, которые он не мог снимать в течение четырех лет. Он пишет: «Знаешь ли, мой дорогой, как мы расстались? Как раз в полночь, в канун Рождества, на меня впервые надели кандалы... Я был совсем спокоен, так как при каждом новом жизненном шаге чувствуешь особенную живость и здоровье». Затем он подробно рассказывает о приятной поездке в санях и о превосходном аппетите, который его очень обрадовал в дороге. Друг обоих братьев Достоевских, посетивший его тогда вместе с Михаилом Достоевским, пишет о настроении писателя: «Казалось, что этот человек относится к предстоящему заключению (которое он уже имел случай испытать в Петропавловской крепости), как к веселой поездке за границу». В вышецитированном письме к брату Михаилу он пишет: «Если ты думаешь, что я по-прежнему впечатлительный, недоверчивый и ипохондрик, — ты ошибаешься, от этого не осталось и следа». Любовь Достоевская много рассказывает о том, как писатель в кругу своей семьи и друзей вспоминал тюремные работы, к которым он относился как к гимнастике, укрепляющей его организм; он с радостью толкал алебастр, пилил деревья, таскал дрова и черепицу; это принесло большую пользу его слабому здоровью. Если же Достоевский не только перенес мучения одиночества в тюрьме, бесконечные лишения и тяжести, отвратительную грязь, но и вышел из этого ада оздоровленный душой и телом, где другие, здоровые, как, например, Дуров, таяли подобно свечке, это объясняется только тем, что в тюрьме бессознательные мысли об убийстве бессознательно

же исчезли, и поэтому все лишения, страдания и тягости переносились с большой радостью.

Семье Достоевского, по словам младшего брата Андрея Достоевского, известно предсказание старого Михаила Достоевского о том, что писатель попадет в тюрьму. Часто, когда молодой Достоевский как волчок кружился в отцовском доме и высказывал слишком свободные взгляды, он говорил: «Эй, Федя, смотри, как бы не надели на тебя красной шапки» (форма сибирских штрафных батальонов). Как многие предсказания, может, и это возникло уже позже, но, если это верно, что вполне возможно при правдивости и искренности Андрея Достоевского, оно дало немало поводов для искупительной потребности сына. Во всяком случае, это пророчество интересно тем, что связывает тюремное заключение с возмущением против отца (свободные, революционные воззрения).

Громадная потребность в искуплении ясна и из того, как он сам оценивал свой поступок. Когда он через десять лет вернулся в Европу, друзья часто говорили ему о бесчеловечной строгости этого наказания и невиновности писателя. Один из его друзей даже сочинил стихотворение на тему о его незаслуженных страданиях. Но Достоевский так не думал: «Нет, наказание заслуженное, так как я замышлял недоброе против правительства». Другой раз он мотивирует свое мнение тем, что не может быть слишком жестокого наказания для человека, который хочет отнять у русского народа царя. Этим он только рационализирует свое собственное сознание вины, возникающее из комплекса Эдипа; но и через эту мотивацию еще мерцает бессознательный ход мыслей — убийство, замышляемое против царя, должно пониматься как отцеубийство. Что Достоевский действительно смотрел на себя как на отцеубийцу и никогда не считал себя политическим преступником, ясно и из его знаменитого романа «Записки из Мертвого дома». Роман написан от первого лица, и главное лицо — явный автопортрет. Дело, по которому герой попадает в тюрьму, — убийство из ревности, и мы никак не можем считать это простой случайностью. В течение всего романа автор говорит о себе как об убийце и преступнике.

С вытеснением чувства ненависти к отцу рука об руку идет изменение всех его чувствований. Таким образом, революцио-

нер, хотевший убить царя, сочиняет к коронации Александра II хвалебный Гимн и при каждой возможности признается в любви и преданности царской фамилии, причем это перерождение вполне искренне, без всякого следа раболепства. И это после многих лет каторги, где он своими глазами видел тысячи ужасных сцен и, по одному сообщению, заслуживающему доверия, даже сам был подвергнут наказанию, во всяком случае, на себе самом испытал все ужасы царизма. Трудно объяснить это иначе, как стремлением искупить свою вину, стремлением, коренящимся в комплексе Эдипа и доказывающим склонность к альголагии¹.

Ни капли возмущения нельзя найти даже между строк, когда он рассказывает о тысячах палочных ударов, опускавшихся на спины несчастных узников за малейшие проступки. Отвратительнейшие жестокости зверских начальников передает он с эпическим спокойствием, чуть ли не с некоторым даже удовольствием, так что читатель с трудом это выносит. Он описывает свои чувства, когда наблюдал арестанта после такой экзекуции. «Я был в неопишемом волнении», — уверяет он все время, и мы должны добавить, что это было сексуальное возбуждение. Он все время осматривает раны и осведомляется о боли. Лаконичные ответы наказанного: «Горит, горит, как адский огонь», очевидно, не могут его удовлетворить, и он, так сказать, фасцинирован наказанием. Смесь садизма и мазохизма очевидна, когда он, например, рассказывает о зверском начальнике, который вначале вызывал в арестанте надежду на отмену наказания или по крайней мере на его смягчение, а затем, смеясь, как сумасшедший, над арестантом, так горько разочаровавшимся, поощрял солдат к еще более бесчеловечным ударам.

И тонко чувствующий Тургенев заметил садомазохизм Достоевского. Только человек с такими склонностями мог придумать историю о крестьянине-арестанте, рассказанную следователем Порфирием в «Преступлении и наказании». Этот арестант дотронулся до одного высокопоставленного начальника, намеренно не причинив ему боли, только для того, чтобы быть строго наказанным и страдать. «Так как страдание — добро, —

¹ Страсть к боли и жестокости. Активная альголагия — садизм, пассивная — мазохизм. — *Примеч. перев.*

заставляет его говорить писатель, — и если оно от начальников и человек не виноват — тем лучше». Эту своеобразную логику опять-таки может объяснить только психоанализ. Начальники, солдаты, сторожа, полицейские и чиновники всякого рода — образцы отца, и наказание от них инфантильно отсталый невротик со своей совестью, требующей искупления, может принять с радостью. Теперь уже нетрудно показать, что альголагния Достоевского коренится также в комплексе Эдипа; садизм — это отождествление с могуществом отца, тогда как мазохизм — вечное сознание вины у инцестуозно связанного.

Явные мазохистские черты содержатся в «Записках из Мертвого дома». Например, рассказ о праздновании Пасхи в тюрьме. Арестанты посещают во время страстной недели раннюю обедню. Трогательно читать рассказ писателя о том, как ему было приятно, когда он шел ранним морозным утром (нужно вспомнить о начале весны в Сибири) к обедне и должен был стоять совсем внизу, звеня кандалами, тогда как раньше он занимал место всегда впереди, среди дворян. Он находит приятным, что многие с любопытством разглядывают его, одни — с жалостью, другие с отвращением отворачиваются от него, некоторые сострадательные дают ему даже мелкую монету. «Это будет воспоминанием о моем позоре», — говорит он, сохраняя копейку. Весь рассказ проникнут ярким сознанием вины, и эта неограниченная покорность и чувство своей слабости и унижения носит инфантильно-сексуальный отпечаток. Чувствовать себя слабым и беспомощным, как некогда ребенком, отдаваясь власти сильного, — эта мазохистская фантазия скрывается за христианским смирением. Легко понять, почему именно Пасха вызывает мазохистские идеи. В пасхальные праздники скорее всего приходит на ум отождествление с Христом. Впрочем, это отождествление господствует над значительной частью его поступков и мировоззрения вообще. Бог-отец для него всегда возвышенный телесный отец, и в любви к Богу он сублимировал немалую долю своей гомосексуальной любви. Очевидно и отождествление своей личности с Христом. Страдать, смиряться, терпеть — в этом находит писатель смысл своей жизни, т. е. он отождествляет себя со страдающим Сыном Божиим. «Я не ропщу, — постоянно пишет он из тюрьмы, — это мой крест». Он готов радостью принять на себя все муки креста», только бы

осталась в живых его первая маленькая дочь, — все время отождествление себя со страдающим Христом. Амбигуэтность христианского мифа была для него, с его вечно колеблющейся между амбивалентными чувствами душой, как и для многих других, источником, причиной этого отождествления. Бог-отец заставляющий своего невинного сына умереть мучительнейшей смертью на кресте, не обращая внимания на мольбы, чтобы миновала его эта горькая чаша, похож на черствого и несправедливого отца Достоевского, который тоже подвергал его незаслуженным страданиям и лишениям.

Амбигуэтность его отношения к отцу повинна в том, что и отношение нашего писателя к религии все время оставалось амбивалентным. Тот, кто прочтет его поверхностно, конечно, будет утверждать, что он наиболее религиозный писатель XIX столетия. Но разве выставил какой-нибудь писатель или философ более сильные доводы против существования Бога и против религии вообще? Опровергается ли неверие; даже кощунство его положительными воззрениями? И можно ли вообще назвать религиозным человека, создавшего Кириллова в «Бесах» или легенду о Великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых»? И тот же вопрос, который задаст Шатову Ставрогин, можем мы задать писателю, да верит ли он вообще в Бога? И также, как и вымышленный им образ, должен был ответить и писатель: «Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую...» Ставрогин же настаивает: «А в Бога? В Бога?» И Шатов с поникшей головой отвечает: «Я... Я буду веровать в Бога...» Во всяком случае, эта вера стоила ему тяжелой душевной борьбы, и с таким трудом добытая уверенность в Боге часто колебалась, и, если сам Достоевский не хотел этого признать, неверие он знал слишком хорошо. Уже после заключения, следовательно, после знаменитого перехода к вере, он пишет к жене одного декабриста: «Я должен вам сказать о себе самом, что я дитя нашего времени, дитя неверия и сомнения и, по всей вероятности (я знаю это наверно), останусь им до конца моих дней. Как ужасно мучает меня (и сейчас еще) стремление к вере, которое тем сильнее, чем больше доводов против».

Это признание в частном письме из далекой Сибири, но и его официальные писания, направленные как раз против неве-

рия и отрицания Бога, содержат подобные же места. Например, в дневнике писателя он говорит, что отрицателям Бога и не снилось о той силе, с которой он отрицал Бога. Окончательно он никогда не изжил неверия, так как все время прорывающиеся враждебные чувства к отцу вызывали в нем новые возмущения против Бога-отца, т. е. толкали его на богоборство и неверие. До конца борьба не доведена. Тем не менее его религиозные чувства помогают ему все время побеждать его амбивалентный комплекс Эдипа, значит, также сублимировать его гомосексуальные наклонности.

Ненависть к отцу, таким образом, сублимировалась как религиозность, инцестуозное пожелание — как любовь к родине. Пока эти чувства были вытесненными, они вели к невротическим заболеваниям, как, например, к упомянутому «мистическому ужасу» в боязни быть заживо погребенным. Так как эти состояния в тюрьме улучшились, мы должны допустить, что тогда началась их сублимация, в значительной мере также и достигнутая. «Я верую в Россию» — вот первый символ веры Шатова, и это же *credo* Достоевского, как мы можем прочесть это в каждой строчке его произведений. Он твердо верит, что его родина — Богом избранная страна, он проповедует, что Россия выведет мир из моря крови и слез, которыми социализм зальет весь мир, что России предназначено быть образцом для Европы и основать истинно христианское государство. Но психоанализ учит находить бессознательные импульсы, лежащие в основе любви к родине. Поэтому любовь к отечеству лучше назвать любовью к матери-земле, так как чувства патриота возникают из отношений к матери-земле. Бессознательное отождествляет мать, воспитательницу, кормилицу и добрую помощницу с землей, которая питает человека и заботливо приготовляет ему все необходимое. Выражения, как: дитя земли — для человека, мать — для природы, плод матери — для ребенка и т. д., достаточно показывают, что здесь идет речь о самой обычной символической.

Отечество, где мы рождаемся (которое нас рождает, как говорит венгерское выражение *szulofola*, употребляемое для обозначения родины), которое нас кормит, дает пристанище от непогоды, имеет право на инцестуозную любовь мужчины и противится прямому изживанию. Поэтому родина живет в фантазии всех народов как женщина, что подтверждают названия —

La France, Hungaria, матушка-Россия, *Germania* и т. д. Что Достоевскому близок этот символ, ясно из упомянутого раньше симптома боязни быть заживо погребенным. В письме к племяннице из-за границы он пишет, что русские, живущие там, дают пощечину своей матери (России). Страсть, которая к реальной матери была бы наказуема, может без всяких нареканий и укоров совести стать пламенной любовью к родине. Славянофилом, православным и консерватором Достоевский стал не потому, что получил указание от судьбы, как это думают многие и он сам, также и не потому, что после сомнений юношеских лет острым политическим чутьем он нашел правильный путь России, но потому, что его комплекс Эдипа проявляется при всех условиях жизни. Пыл, с которым он защищает свои политические и религиозные убеждения, достаточно ясно указывает на их аффективное, бессознательное происхождение; связь его мирозерцания с комплексом Эдипа обнаруживается также и из отдельных частных фактов.

Группа славянофилов, объединившихся вокруг Достоевского и его газеты, — «почвенники» — этим названием прямо указывает на связь их патриотизма с инцестуозной зависимостью. Со страстной ненавистью, до самой смерти преследует Достоевский западников, свободомыслящих русских, часто живших за границей. Он называет их «скитальцами», оторванными от земли. В их лице он бессознательно ненавидит тех счастливых, которые преодолели себя, отказались от инцестуозного желания, отделились от матери. Его постоянный страх стать чужим родине во время вынужденного пребывания за границей коренится в тех же бессознательных мыслях. Нет письма, в котором не проскальзывал бы этот болезненный страх. Когда он пишет своей любимой племяннице Софье, что жить за границей для него ужаснее ссылке в Сибирь, это не преувеличение, но действительный факт.

Но при этом характерно, что поездки Достоевского за границу продолжают значительно дольше, чем это нужно; опять-таки это может быть объяснено инцестуозной связью и ее вытеснением. Хотя он почти заболел от тоски по родине во время последнего многолетнего пребывания за границей, тем не менее в последнюю минуту он снова решает предпринять поездку в обетованную землю. Как правильно отмечает его немецкий

издатель, долги были здесь только предлогом. И если эту поездку ему еще и удастся до известной степени рационализировать, доказать ее будто бы абсолютную необходимость, то нельзя сказать того же относительно других поездок.

Предпринимая первую поездку, он говорит, что «не верит в Европу», что Европа — большой постоянный двор и что будущее принадлежит России. И в то же время как он презирает и страстно ненавидит живущих за границей русских, он все время настойчиво стремится за границу. Все тот же бессознательный страх перед инцестом заставляет его бежать от матушки России, тогда как проявление вытесненных желаний — причина его равнодушия к наиболее красивым местностям Европы. Все это ему не только в высшей степени безразлично, но даже противно. Его интересует только та местность, которая напоминает ему Петербург.

Не только патриотизм, любовь к родной земле, возникает у писателя из инцестуозной связанности, но и значительная доля его религиозности имеет то же происхождение. И церковь воспринимается невротиком как женский символ¹.

Комплекс Эдипа приводит Достоевского в острог, и этот же комплекс, стремление к искуплению, дает возможность не только выдержать тюремное наказание, но и покинуть этот ад более здоровым, чем он туда попал. Трудно представить себе, что он пережил. Один эстет и критик Достоевского говорит, что описание бани в «Записках из Мертвого дома» могло вполне подойти под описание дантовского Ада. Но это не самое ужасное. Длинные сибирские ночи, во время которых не разрешалось зажигать огня, целые часы бессонницы на жестком матрасе с копошащимися насекомыми, отвратительные испарения сотни грязных тел, зараженный воздух от параша, которая стоит у дверей помещения, где спят, и служит для исполнения естественных потребностей арестантов с захода солнца и до утра, никогда не стиранные и затвердевшие от грязи и пота халаты в

¹ Сильная любовь и преобладающий интерес Достоевского к православной церкви коренится также в комплексе Эдипа. Многие святые православной церкви бессознательно играли для него роль отца. Зосима в «Братьях Карамазовых», архиерей, которому исповедуется Ставрогин. (До сих пор эта исповедь хранилась в музее Достоевского и появилась только недавно.) Эти святые — явные образы отца. — *Примеч. авт.*

больнице; трудно поверить, что эту жизнь мог вынести такой человек, как наш писатель. Рассказывают, что он был крайне педантичен и чисто плотен: при ежедневном умывании употреблял много одеколона. Насколько виноватым чувствовал он себя, что не считал такие страдания чрезмерными. Из показаний его начальников, среди которых у него было много доброжелателей, видно, что он не хотел для себя никакого облегчения. Достоевский, как и его прежний друг и соучастник Дуров, были хорошо приняты начальником тюрьмы. Последний, как и моряки-кадеты, сосланные туда на службу за бунт, сочувствовали обоим дворянам как политическим преступникам и готовы были сделать все возможное, чтобы облегчить их положение. Но в то время как Дуров выказал себя любезным, прямодушным и благодарным, Достоевский был угрюм, замкнут и недоверчив к своим доброжелателям, облегчения принимал неохотно и этим отдалил их от себя. Чувствуя вину, он хотел испить до дна чашу горечи, унижения и страдания. Интересна та ненависть, которую он питал к Дурову; он не мог ее не только побороть, но даже скрыть. В течение четырех лет он не говорил с ним ни слова, даже в Записках называл его не иначе как «я и другой». Он ненавидит в Дурове собственное преступление, и не только явное и действительное — заговор против царя, но и другое, бессознательное и неискуемое, — отцеубийство.

После четырехлетнего заключения нашего писателя хотя и освобождают от оков, но не дают полной свободы, его отправляют служить простым солдатом в Сибирский линейный полк в Семипалатинске. Как тень следует за ним его комплекс Эдипа, влияет на его поступки и дела. Здесь он встречается женщину, впервые научившую его любить. Марья Дмитриевна была супругой больного чахоткой пьяницы, товарища Достоевского, которого он знал еще в военном училище. Слишком благочестивые биографы писателя боятся вынести на свет божий некоторые интимные подробности его жизни, которые могли бы свидетельствовать о его человеческих слабостях. Они повинны в том, что мы ничего не знаем о его брачной жизни, столь интересной для аналитика, и большей частью вынуждены довольствоваться одними предположениями. Записки барона Врангеля, с которым в это время жил Достоевский, дают нам некоторые,

хотя и скудные, намеки. Его дочь от второго брака подробно, но менее всего объективно описывает это своеобразное отношение. Для понимания этого наиболее пригодны автобиографические данные из романа «Униженные и оскорбленные».

Для психоаналитика не лишен значения тот факт, что наш писатель полюбил эту женщину, когда она была женой его товарища, и что с самого начала их знакомства и до самой смерти она ни минуты не была свободной, следовательно, всегда давала повод для ревности. Когда писатель познакомился с ней, она была влюблена в другого товарища мужа; будучи женой Достоевского, она поддерживала, как это утверждает дочь Достоевского, многолетнюю связь с домашним учителем. После смерти мужа от скоротечной чахотки, бывшей последствием пьянства, писатель приложил все силы, чтобы наладить свадьбу вдовы с ее возлюбленным, т. е. со своим товарищем; это очень характерно. Он осаждал своих родственников и влиятельных знакомых, чтобы они постарались для его товарища и нашли ему хорошую службу, облегчив этим брак с Марией Дмитриевной; с другой стороны, он мучается ревностью. Когда же этот брак, несмотря на его старания, расстраивается, он сам женится на вдове, чтобы спасти ее от тяжелых материальных бедствий.

Нетрудно найти в этой любви то, что Фрейд в «*Beitragen zur Psychologie des Leibeslebens*» приписывает инцестуозно связанным. Мария Дмитриевна все время принадлежала другому мужчине, раньше мужу, затем его товарищу и, наконец, любовнику, но ни минуты самому Достоевскому. Условие «несчастливого третьего» выполнено вполне. Также и условие ревности, о котором сообщает барон Врангель, а также и третье условие — фантазия спасения (*Retterphantasie*). К этому прежде всего относятся старания, приложенные Достоевским, чтобы найти место возлюбленному его будущей жены. Спасает он буквально от голодной смерти не только эту женщину, но и ее маленького сына, наконец, он спасает и доброе имя Марии Дмитриевны. Барон Врангель рассказывает, что свободное и экзальтированное поведение Марии Дмитриевны в маленьком сибирском городке вызывало немало пересудов, ее любовные похождения с учителем, по словам Л. Достоевской, были известны всему городу. Интересно отметить, что Достоевский, как и все инцестуозно связан-

ные, не питал никакой ревности к временным, так сказать, законным обладателям Марии Дмитриевны, иногда же от незначительных поводов впадал в болезненную ревность. «Оба мы были несчастны, — рассказывает писатель своему верному другу, барону Врангелю, — но чем несчастнее мы были, тем труднее становилось нам жить врозь, так как все время любили друг друга». Все эти условия показывают, что здесь была инцестуозная любовь: возлюбленная изображала мать. В ревности Достоевский переживал детскую ревность против отца, в то время как положение «несчастливого третьего» символизировало бессознательный триумф этого вечного конкурента.

Любовь Достоевская говорит, что первая жена ее отца страстно ненавидела писателя. По семейному преданию, она вышла за него замуж исключительно по материальным соображениям, после свадьбы совершенно не считалась с мужем и жестоко насмехалась над ним с любовником — домашним учителем, который сопровождал ее, как собака, из города в город. Когда закончился срок ссылки Достоевского и по особой милости Александра II он мог поселиться в Твери (город между Москвою и Петербургом), учитель последовал за ней и туда. Писатель хотя и знал этого учителя, но считал его настолько незначительным, что об обмане и не думал. Неподозревающему мужу открыла глаза сама жена. Крайне возбужденное состояние, в котором она находилась вследствие прогрессирующей чахотки, вылилось в отчаяние, когда больная и потому потерявшая свою привлекательность женщина была покинута своим любовником. Доведенная до крайности насмешками и издевательствами, она призналась мужу в обмане. Но и после этого Достоевский не изменил своего отношения к жене. Только позже, когда публицистическая деятельность настоятельно звала его в Петербург, он покинул жену, доставившую ему столько огорчений. «Его сердце было разбито, — пишет его дочь, — но чувство долга к той, которая носила его имя, оставалось неизменным. Но это не обезоружило Марию Дмитриевну. Она ненавидела моего отца тою неумолимую ненавистью, на которую способны лишь негрятки. Люди, ухаживающие за ней, сообщали позже, что она проводила долгие часы неподвижно в своем кресле в тяжелых размышлениях. Затем неожиданно вскакивала и лихорадочно

пробегала через комнаты своей квартиры. В столовой она оставалась перед портретом Достоевского, долго глядела на «его, грозила ему кулаком и кричала: "Каторжник, бесчестный каторжник!" Продолжалось это до полного изнеможения».

Так рассказывает Любовь Достоевская, но психоанализ не может остановиться на выражении «злая ненависть негрятки» и должен поставить вопрос: почему женщина так злобно ненавидела мужчину, который спас ее и ее маленького сына буквально от голодной смерти? Почему она так оскорбляла того, кого чуть ли не вся Россия чествовала как великого писателя и пророка? В Семипалатинске Мария Дмитриевна играла роль культурной и просвещенной женщины, которая возвышается над мелочами и общественным мнением. Она гордилась дружбой с Достоевским, когда он был еще простым солдатом, и многие начальники ее мужа осуждали эту близость. Она тогда еще считала себя выше всяких предрассудков, поэтому было просто смешно бранить Достоевского «каторжником» теперь, когда он пользовался высоким вниманием всей России, даже царской семьи. Если связь с домашним учителем действительно существовала с самого начала, откуда у нее такая ненависть к мужу? Из французских комедий мы хорошо знаем, что *menage a trois* не самое худшее. И когда любовник бросил ее, она вполне последовательно обратила свою ненависть на мужа. Такие сцены она должна была бы устраивать перед портретом своего неверного любовника. Ее поведение в освещении Л. Достоевской совершенно непонятно. Это выпады женщины, любящей своего мужа и имеющей основания для ревности или предполагающей такие основания. Так как ненависть только обратная сторона любви, и только того, кого женщина любила, может она ненавидеть. Но презирать? Конечно, такая женщина, как Мария Дмитриевна, с ее темпераментом и характером, не презирала бы мужа за его политическое прошлое, но она могла презирать мужчину, который не удовлетворял ее в половом отношении. Оснований для ревности было у Марии Дмитриевны достаточно. Еще задолго до смерти жены Достоевский почти безвыездно жил в Петербурге. Там познакомился он с молодой студенткой Полиной N, как ее называет Любовь Достоевская (Полина из «Игрока»), знакомство быстро выросло в пылкую

страсть, и Достоевский последовал за ней за границу, чтобы, так сказать, прогулять там последние дни жизни жены. Может быть здесь и сыграла роль болезненная поспешность Достоевского но если мы вспомним инцестуозную фиксацию писателя, если мы вспомним, что он не мог любить, когда желал, и когда желал, то не любил, вспомним, что он говорил барону Врангелю о своих отношениях к жене, что они оба глубоко несчастны, но никогда не переставали друг друга любить, если мы, наконец, прибавим, что и у Марии Дмитриевны от первого брака, и у Достоевского от второго были дети, тогда как этот брак был бездетным, мы должны будем предположить, что за банальной ненавистью негритянки скрывается печальная семейная тайна. Мария Дмитриевна была больна и умерла от той же болезни, что и мать писателя, и приблизительно в том же возрасте; это поможет нам понять семейную трагедию. Сотрудник журнала Достоевского Страхов описывает жену писателя как нежную и слабую женщину, то же самое говорили и о матери писателя. Доктор Ризенкампф отзывался о Марии Дмитриевне как о хорошей хозяйке, умевшей уютно обставить свой дом, опять-таки материнская особенность. Все это вместе взятое могло нарушить гармонию семейной жизни, как только у Достоевского проснулся страх перед инцестом. Это вполне соответствует тому, что писал критик Страхов о сексуальной жизни Достоевского в это время.

Описав мировоззрение Достоевского для понимания и извинения человеческих слабостей, он прибавляет: «Литературный круг (речь идет о сотрудниках журнала, издававшегося братьями Достоевскими во время тяжелой болезни Марии Дмитриевны), куда я сейчас попал, будет для меня во многих отношениях школой гуманности. Но была одна особенность, крайне фраппировавшая меня, это было для меня большим отклонением от моих убеждений. К моему большому удивлению, я заметил, что чувственный разврат не находил осуждения. Те же люди, что в нравственном отношении обладали таким поразительным тонким чутьем, имели такой высокий образ мыслей и сами стояли так далеко от всякого духовного разврата, те же самые люди на экстравагантности смотрели с полным равнодушием, говорили о них, как о забавных глупостях или незначи-

тельном вздоре, которому можно даже предаваться в свободное время. Духовная непристойность строго и сурово осуждалась, телесная же непристойность считалась не подлежащей оценке. Эта своеобразная эмансипация тела действовала прямо-таки соблазнительно, и были случаи, о которых подумать больно и страшно. Некоторые из тех, с кем я познакомился во время моей литературной работы в 60-х годах, умерли или сошли с ума вследствие этих психических грехов, казавшихся такими незначительными».

Страхов не говорит нам, принимал ли участие в этом разврате сам Достоевский, который был центром и руководителем этого кружка, или он только теоретически признавал его. Однако Страхов заставляет предполагать первое, так как в связи с этим же, несколькими строками ниже, он говорит о бросающихся в глаза противоречиях в делах и мыслях Достоевского, которые, однако, в глубине души сглаживались и удерживали его от неправильных и ненормальных путей.

Роман «Униженные и оскорбленные», в литературной форме описывающий первый брак Достоевского, также показывает нам писателя в борьбе с комплексом Эдипа. Моделью для Наташи была Мария Дмитриевна. Немного смешной субъект, каким здесь выставляет автор себя самого, играет роль охраняющего ангела, который любит, не желая, возникает из комплекса Эдипа, т. е. вытесненного инцестуозного желания.

Все это доказывает, что именно этот комплекс определил выбор жены и об этот же комплекс разбилась семейная жизнь Достоевского, когда его комплекс начал противодействовать проявлению нормальной сексуальной жизни. Отношения к Полине *Ну* указывают на те же черты, что и первая любовь. Снова возлюбленная несвободна. Молодая студентка долгое время и безуспешно добивается расположения знаменитого писателя. Отеческие увещания и доводы не удовлетворяют темпераментную девушку, и, так как ей надоела эта бесконечная мешкотня, она быстро решает уехать в Париж и там, сведя знакомство с молодым русским студентом, отказывается от Достоевского. Ревность инцестуозно фиксированного невротика разбужена этим письмом, и после того, как условие любви удовлетворено, его любовь быстро разгорается. Наспех упаковывает он свои

вещи, не думая о жене, лежащей почти на смертном одре, даже любимый журнал не удерживает его, а раньше он отдавал ему все свои силы, и до Полины журнал был предлогом, из-за которого он все откладывал свою поездку за границу. Он не думал о том, что эта поездка, стоящая, конечно, массу денег, может повлечь за собой гибель журнала, а вместе с нею и гибель его самого и горячо любимого брата с многочисленной семьей. Он едет день и ночь, приезжает к возлюбленной, просит, угрожает, и, наконец, ему удается убедить ее и вернуть ее расположение. Когда он достигает того, к чему так стремился, так как Полина покидает своего любовника для Достоевского, — он уже через несколько месяцев исцелен от своей страсти. Как только условия любви — ревность и соперник — удалены, проходит слепая страсть. Характерно, что и эта девушка вела сомнительный образ жизни, она была студенткой того типа, для которых учение только средство, чтобы иметь возможность вести свободную жизнь.

Второй брак Достоевского был исключительно счастливым. Его жена, от природы наделенная большим практическим умом, держит в порядке его запутанные материальные дела, стенографирует его сочинения и переписывает их начисто, словом, заботится о том, чтобы отдалить от него все неприятности. Но и на эту семейную жизнь комплекс Эдипа набрасывает вначале темные тени. Сам писатель во время своего пребывания в Европе пишет, что жене приходится много терпеть от недостатков его характера. И Любовь Достоевская знает о многих трудностях вначале. Родственники писателя внушали ему считать свою жену слишком молодой и слишком ребенком, чтобы разделять с ним его мысли и заботы. (Может быть, молодость жены помешала перенесению на нее материнского образа.) Семья брата держала себя дома хозяином и препятствовала молодой женщине занять положение хозяйки и место в сердце супруга. Только поездка за границу, которую делали необходимой долги и грозившее разорение и которую умная и рассудительная молодая жена горячо поддерживала, постепенно освободила писателя от семейных связей. Но и много лет спустя препятствия должны были выступить. Эпизод в Дрездене, о котором рассказывает Любовь Достоевская, может показаться незначительным

с точки зрения психологии сознания, напротив, психоаналитику объяснит многое. В Дрездене писатель должен бы официально зарегистрировать рождение своего второго ребенка. В такой педантичной и бюрократической стране, как Германия, требуют, конечно, точных сведений о семейных отношениях. И вдруг Достоевский, который и не думал о таких ненужных педантичностях, на вопрос немецкого чиновника о девичьей фамилии своей жены, не может ответить. Он никак не может вспомнить забытой фамилии, и ему ничего не остается, как пойти домой и спросить жену, досадуя на многочисленные и ненужные вопросы немцев. В воспоминаниях семьи Достоевского этот эпизод, как и множество других, подобных же, приводится как знак крайней рассеянности гения. Как признак рассеянности Любовь Достоевская приводит и другой случай: на улице жена подошла к Достоевскому и попросила у него милостыню, которую он и дал ей (он всегда охотно давал), не замечая, что это его же жена, с которой он только что разговаривал. Если бы жена Достоевского знала, как оценивает психоаналитик после работ Фрейда о «психопатологии обыденной жизни» тенденции забывания ошибок, она не считала бы для себя слишком лестными эти два эпизода.

Все же второй брак Достоевского был сравнительно счастливым, что зависело, с одной стороны, от материнских качеств его жены, с другой — от ослабевшей вследствие возраста и творческой деятельности интенсивности комплекса Эдипа. Когда наш писатель стал отцом, это было для него новой сильной радостью, коренящейся в бессознательной идентификации.

Любовь Достоевская рассказывает об общих гуляниях и посещениях церкви, о молитве и вечернем чтении. Достоевский воспитывал своих детей так же, как отец воспитывал его.

Конец жизни Достоевского принял более спокойный характер, и этим он обязан, несмотря на свою все растущую славу, в значительной мере финансовым способностям своей жены. Только тот поймет значение этого обстоятельства, кто знает тяжелое материальное положение писателя, с которым он боролся всю свою жизнь. «Как только он открыл глаза, — говорит один из его биографов, — он увидел бедных в больнице, которой заведовал его отец, и с этого момента бедность гналась за ним по

пятам и была ему верным товарищем в жизни». Можно сказать что вся его жизнь была бешеной погоней за деньгами. Когда прочитываешь его письма, переполненные рядами цифр и вычислений и отчаянными мольбами денег и снова денег, можно подумать, что он придавал им главное значение, что он любил их. Но в своих материальных затруднениях прежде всего был виноват он сам, на это обращает внимание его дочь; она считает главной виной неумеренную щедрость писателя и говорит, что в семье и среди друзей его звали «палачом денег».

И Мережковский с большой проникательностью отмечает, что бедность Достоевского, как она ни была для него мучительна, происходила не от внешних случайностей, но скорее от внутренней сущности его характера. Психоанализ подтверждает это предположение, указывая на то, что признание ценности денег принадлежит к внутренней сущности человека, следовательно, происходит от бессознательного, и в частности от анально-эротического¹ компонента его *libido*. Страсть к мотовству и беспорядочность — характерные черты анального эротика, тогда как жадность, педантизм и упрямство — качества аналэротика с сублимированным, т. е. поглощенным, аналэротизмом. Аналэротические черты Достоевского нам известны. Всю жизнь он страдал запорами, на которые часто жалуется. Во время заключения в Петропавловской крепости все его нервные ненормальности ослабевают вплоть до запоров, о которых он пишет: «Я живу теперь только касторкой». Постоянно жалуется он на геморрой. От старшего брата Михаила мы знаем, что Федор Достоевский никогда не знал, что он имел, были ли то деньги, одежда, белье или другие необходимые предметы. Доктор Ризенкампф напрасно старался привить ему немецкую педантичность и аккуратность. Он рассказывает, что Достоевский, хотя нередко и располагал крупными суммами — его опекун присылал ему довольно регулярно значительные суммы, — тем не менее постоянно нуждался. Растратив в один день две тысячи рублей на нужные и ненужные вещи, часто на следующее же утро просит он взаи-

¹ Анальный эротизм — сексуально окрашенный интерес к процессу дефекации (испражнения) и его органам (*anus* — задний проход) и получение определенного сексуального наслаждения от этих процессов. — *Примеч. перев.*

мы пять рублей. Здесь же следует отметить то, что, кроме первого романа, Достоевский никогда не писал, если ему не было уплачено вперед. С явным удовольствием берет он аванс под свои произведения, но пишет их очень долго и никогда не кончает к условленному времени. Ему как будто тяжело расстаться со своими произведениями, которые уже готовы у него в голове, и этим часто приводит в отчаяние своих издателей. Страхов, знавший эту особенность своего друга, приписывает ее лености гения, мы же находим здесь анаэротическую черту. Анальный эротизм нашего писателя проявляется в его романах довольно часто. Например, в сцене, где Алеша Карамазов и весь монастырь, частью с отчаянием, частью с живым злорадством, замечают, что труп отца Зосимы начинает разлагаться и издавать ужасный трупный запах, или в том, что убийцу отца в «Братьях Карамазовых» зовут «Смердяков» — от слова «смердящий».

Припадки азарта между сороковыми и пятидесятыми годами его жизни объясняются также этим комплексом. Причиной была не только жажда денег, но и бессознательная детерминация; это ясно, так как азарт довел его до такого недостойного и отчаянного положения, что нельзя сомневаться в болезненности этих припадков. Так, в Баден-Бадене он проиграл все свои деньги и пишет своему другу Майкову (1867 г.): «Я пишу только вам, не предавайте меня суждениям света. Проезжая Баден-Баден, вздумалось мне вдруг остановиться там. Соблазнительная мысль мучила меня — пожертвовать десятью луидорами, чтобы выиграть, может, две тысячи франков, самое большее, что я раньше выигрывал. Еще хуже, что у меня низкая и странная натура. Черт сыграл со мною скверную шутку. В два дня я выиграл четыре тысячи франков с необычайной легкостью. Но главным была сама игра. Знаете ли вы, как это притягивает? Я играл дальше и проиграл. Я заложил все свои платья и платья Анны Григорьевны. Что это за ангел!»

Дальше следуют умоляющие просьбы денег. «Не покидайте меня, — заканчивает он это письмо. — Бог вознаградит вас. Дайте глоток воды томящейся в пустыне душе». В этом признании прежде всего нас интересует амбивалентное отношение к деньгам. Снова и снова он бросает деньги, за которыми затем

с жадностью гонится. Он раздает их чужим, совершенно недостойным людям, чтобы затем просить их у друзей, положение которых, как он хорошо знает, далеко не блестящее. Часто просит и у чужих с унижительной многоречивостью, почти с раболепным смирением, как в его романах люди, потерявшие чувство собственного достоинства, — Лебядкин в «Бесах» или Мармеладов в «Преступлении и наказании». Эти пьяницы и игроки эти «несчастные», как он их называет, отщепление его собственного «страстного и низкого характера».

В этом амбивалентном отношении к деньгам мы находим осуществленными бессознательные желания, возникающие из комплекса Эдипа. Достоевский никогда не писал без аванса, работу исполнял неохотно и не к сроку, с удовольствием брал деньги и с еще большим удовольствием выигрывал, все это, несомненно, связано с его бессознательным значением денег. Взрослые ценят деньги как средство для удовлетворения своих потребностей, как средство для могущества. Иначе ценят деньги дети и невротики, так как ребенок не знает иных денег, кроме подаренных, — деньги и подарок у него соединяются в одно понятие. Дарение — акт, заменяющий у ребенка вследствие его нарциссизма¹ объективную любовь. Первый подарок ребенка своей кормилице — его кал, который он мог бы задержать ради своего удовольствия. В основании щедрости, противоположной желанию получить подарок, не зарабатывать денег, лежит бессознательно равенство деньги = калу.

Более поздние детские желания невротиков — это иметь ребенка от матери (*gesp.* сделать, подарить матери ребенка). Так привходит *libido* к бессознательному равенству: деньги = кал.

Третий член — ребенок. Иметь от матери ребенка — это бессознательное инцестуозное желание скрывается за азартом и за желанием легко, без труда и усилий получить деньги (собственно, получить подарок).

Сознательная щедрость Достоевского основывается, конечно, на досознательных мыслях, связанных с возмущением про-

¹ Нарциссизм — отношение к себе самому как к объекту сексуальной любви (автоэротизм), проявление сексуальности детей в самом раннем возрасте до возникновения инцестуозной любви. — *Примеч. перев.*

ТИВ отца. Сопротивление сына изменило эксцессивную скупость отца, к которой писатель имел склонность, в стремление к мотовству; и само это сопротивление — аналеротическая черта, которую унаследовали, как кажется, не только писатель, но и его сестра Варвара, и еще другая близкая родственница с отцовской стороны. Если здесь имеется болезненная склонность, она, несомненно, происходит из комплекса Эдипа.

Кроме сильного анального эротизма унаследована от отца также эрогенность ротовой области. Пьянству кроме отца Достоевского были подвержены оба его брата: часто упоминавшийся старший брат Михаил и самый младший — Николай. Наш писатель был очень умерен, он не переносил алкоголя, зато он очень любил сладости. Это отмечают и Страхов, и Любовь Достоевская. У него в шкафу всегда был большой запас винных ягод, фиников, фруктовых пастил и других сладостей, которыми он лакомялся в течение дня. Также его предпочтение к крепкому чаю и черному кофе связано с эротикой рта. Это объясняет одну характерную особенность в творчестве Достоевского: его герои никогда не едят, в крайнем случае, закусывают. И закусывают, если очень проголодаются, в каком-нибудь грязном трактире, наскоро, вообще же они принимают только лакомства, кофе и чай, иногда курят. Наш писатель был большим курильщиком.

Теперь, когда нам известны приблизительно все извращения душевной жизни Достоевского, мы спросим, была ли у Достоевского активная и пассивная страсть к разглядыванию¹. От него самого мы ничего не знаем, но дочь передает одну черту, не совсем согласующуюся с его характером, что он любил хорошо и тщательно одеваться, заботливо чистил свое платье, смотрел за ним и радовался, если долгое время оно выглядело новым. Потребность же богато и хорошо одеваться, как мы знаем из работ психоаналитиков, — результат вытеснения эксгибиционистических тенденций. Две особенности его произведений заставляют предполагать, что он подавлял, сублимировал силь-

¹ Употреблено в значении эксгибиционизма. Эксгибиционизм — сексуальная страсть к показыванию и подсматриванию половых органов и процессов, связанных с ними. — *Примеч. перев.*

ную активную и пассивную страсть к разглядыванию. Прежде всего природа в его произведениях занимает также мало Места как, может быть, только у Микеланджело. Описания природе у него очень редки. Также во время его многолетнего пребывания за границей его почти совсем не интересует природа: пленительные виды Италии, Швейцарии и рейнские местности он еле достаивает взгляда. Если он и говорит о них в письме, то его восхищение совсем иного рода, местность интересует его только постольку, поскольку она напоминает ему матушку-Россию или нудные, пустынные виды Петербурга. Страхов рассказывает о первой заграничной поездке Достоевского, которую они вместе предприняли, что обычно они сидели в кафе, читали русские газеты или так громко говорили о политике, что люди с удивлением оборачивались к ним. Во Флоренции писатель проводил дни и ночи в чтении «*Les misérables*» Виктора Гюго. Галерею «Уффици» видел всего раз и так скучал, что Венеру Медицейскую не захотел посмотреть. Зато любил гулять в городе, напоминавшем Федору Михайловичу Фонтанку в Петербурге. Природа и ее подражание — искусство очень мало интересовали Достоевского. Из психоаналитических работ мы знаем, что у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес (инцестуозный) к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания (инцестуозного) переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию. Сублимированно проявляется у Достоевского страсть к разглядыванию и любовь к обнажению в изображении душевных излияний, так же как и в большой субъективности этих изображений. Так думает Страхов, верным инстинктом заметивший, что было поистине счастьем, что сам Достоевский не замечал, как открывал самые интимные стороны своей жизни.

Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила — качества и особенности его характера, все можем мы свести на родительский комплекс,

и только на него. Большой писатель, произведения которого свешают самые тайные побуждения человеческой души, сам был вечным ребенком, душа которого разрывалась между любовью и ненавистью, уважением и презрением, радостью жертву и мыслью об отцеубийстве. Говорит ли он о душевных побуждениях или чувствах, о патриотизме или религиозности, все его чувства, мысли, слова коренятся или вытекают из комплекса Эдипа. Судьба человека — это его комплекс Эдипа, можем мы сказать, и в еще большей мере этот комплекс создает судьбу писателя и невротика, каким был Достоевский.

Теперь мы должны ожидать, что при большой интенсивности у писателя его комплекса Эдипа мы встретим этот комплекс в каждом его произведении, как раньше находили в каждом жизненном периоде. Изучив с этой точки зрения богатую впечатлениями жизнь Достоевского, посмотрим, оправдаются ли наши ожидания при анализе его произведений?

Достоевский выступил перед публикой как законченный писатель. От его юношеских работ сохранились только названия. Разберем с этой точки зрения роман, написанный Достоевским приблизительно двадцати лет. Девушкин хотя и не герой романа, тем не менее обрисован достаточно ясно, чтобы решить, что это инцестуозно связанный субъект. Он любит, но не может желать, как и все фиксированные комплексом Эдипа, вследствие этого роман кажется асексуальным. Девушка, которую он любит, — изображение матери. Она не свободна, т. е. имеет прошлое, наложившее печать на всю ее жизнь и к которому она в конце романа возвращается. Сюжет романа — фантазия спасения (*Rettungsphantasie*), т. е. героическое самопожертвование и радость жертвы для возлюбленной. Символизирование сексуальности, накладывающей, по Фрейдю, неизгладимый отпечаток на личность человека, побудила сделать лейтмотивом этого романа отречение. Жест, постоянно повторяющийся у Достоевского. Тем не менее роман — очевидная инцестуозная фантазия человека, оставшегося инфантильным. Как будто писатель судит свое бессознательное и осуждает, чтобы подчиниться нравственным законам.

Не только Ибсен сознательно понял, что жизнь писателя — борьба с его комплексами, его творчество — суд над бессозна-

тельными тенденциями, и Достоевский знал это. Он чувствовал, что речь идет о комплексе писателя даже в тех своих произведениях, в которых большие сдвиги и изменения были незаметны. Так, после окончания Голядкина, начиная «Неточку Незванову», он пишет своему брату: «И эта вещь будет исповедью и судом надо мною, хотя и в иной форме, чем прежняя».

Рассказы первого периода — «Маленький герой», «Неточка Незванова», «Елка и свадьба» — говорят о детской эротике, так же как и об эротических чувствах взрослых. В то время как врачи и педагоги все еще возмущаются открытием Фрейда о сексуальности невинного детского возраста, и к тому же еще «извращенной» сексуальности, писатель изображает в «Неточке Незвановой» с неподражаемой силой и живостью нежное чувство к отцу, так же как не ускользнула от него и вытекающая отсюда амбиваленция — желание смерти другого родителя. О ее любви к отцу говорит она сама: «С этой минуты началась во мне какая-то безграничная любовь к отцу, но чудная любовь, как будто вовсе не детская... Отец казался мне всегда до того жалким, что для меня было страшным, неестественным делом не любить его без памяти, не утешать его, не ласкаться к нему... Я уже рассказала первое пробуждение мое от младенческого сна, первое движение мое в жизни (предполагается пробуждение любви к отцу). Сердце мое было уязвлено с первого мгновения, и с непостижимой, утомляющей быстротой началось мое развитие». С этого времени, когда отец, забываясь в гневе, говорил, что он снова воскреснет только тогда, когда умрет его жена, в девочке твердо поселилась надежда, что в этой новой жизни она будет занимать видное место. «Но потом, когда я поминутно раздумывала об этом, когда я свыклась с этим ужасным желанием отца, — фантазия вдруг пришла мне на помощь. Да я и сама не могла долго мучиться неизвестностью и должна была непременно остановиться на каком-нибудь предположении. И вот, — не знаю, как началось это все сначала, — но под конец я остановилась на том, что, когда умрет матушка, батюшка оставит эту скучную квартиру и уйдет куда-то вместе со мною». Затем она подробно рассказывает о своих фантастических надеждах поселиться вместе с отцом в соседнем доме, богатом и красивом, давно уже вызывавшем в ней удивление. Рассказы-

вает она об ожесточенности инцестуозно связанных детей. «Махушка не могла так возбудить меня против себя единственно своей строгостью со мною. Нет, меня испортила фантастическая, исключительная любовь моя к отцу... Я заметила потом, что и многие дети часто бывают уродливо бесчувственны, и если полюбят кого, то любят исключительно... Таким образом, я в нашем углу, и мало-помалу любовь моя, — нет, лучше я скажу, страсть, потому что не знаю такого сильного слова, которое бы могло передавать вполне мое неудержимое, мучительное для меня самой чувство к Отцу, — дошла даже до какой-то болезненной раздражительности. У меня было только одно наслаждение — думать и мечтать о нем; только одна воля — делать все, что могло доставить ему хоть малейшее удовольствие. Сколько раз, бывало, я дожидалась его прихода на лестнице, часто дрожа и посинев от холода, только для того, чтобы хоть одним мгновением раньше узнать об его прибытии и поскорее взглянуть на него. Я была как безумная от радости, когда он, бывало, хоть немножко приласкает меня. А между тем часто мне было до боли мучительно, что я так упорно холодна с бедной матушкой... Действительно, эта чудная привязанность моя походила несколько на роман».

Мы передаем здесь (сокращенно) душевные волнения маленькой девочки не для того, чтобы показать, что комплекс Эдипа был известен Достоевскому до мельчайших подробностей, но что Достоевский узнал его в себе самом. Девочка любит своего пьяницу-отца, следовательно, здесь говорится о комплексе Эдипа самого писателя. Как мы увидим ниже, «Подросток» обсуждает ту же проблему, только здесь, напротив, амбиваленция мальчика является лейтмотивом.

И в остальных рассказах первого периода творчества Достоевского производится как бы суд над детской эротикой и над безнравственным отношением к детям как к эротическим игрушкам в связи с неизгладимостью детских впечатлений, а также и над извращениями детского возраста. Таковы «Неточка Незванова», «Маленький герой» и «Елка и свадьба».

«Двойник», над которым он работал приблизительно в это же время, также самоосуждение, как признается однажды писатель в письме к брату. Образ Голядкина возникает в наибо-

лее печальный период в его жизни, когда после смерти отца и перед делом Петрашевского за первым большим успехом не последовало новых. Суд над самим собою расщепляет характер Голядкина на две противоположные части. Нарциссический идеал «я» — Голядкин II, пользующийся успехом, уважающий себя, с сильным характером, полный жизни и враждебный основному «я» — маленькому забитому чиновнику, лишенному радостей жизни и успеха, пользующемуся только теневыми сторонами жизни.

Осуществившийся Голядкин II — желание маленького чиновника (т. е. самого писателя); Голядкин II достигает всего, чего хочет и никогда не может осуществить Голядкин I. Голядкину II судьба открывает все возможности, закрытые маленькому чиновнику. Работы Фрейда о нарциссизме и Ранка «*Motiv des Deoppelgangers*» вполне оправдываются фантастическим творчеством Достоевского. Возникновению этого мастерского, небольшого произведения, которым писатель очень гордился, он обязан чувству унижения и сознанию вины невротика. Болезненная же гордость от этой повести была как бы компенсацией за чувство унижения, проявившееся в ней. Унижающая бедность, отсутствие успеха, необщительность с друзьями также повлияли на это произведение, дали подсознательный материал, но само побуждение возникло из бессознательного — из комплекса Эдипа. В конце концов Голядкин I совсем погибает от осмеянной и отвергнутой любви, его безумие является публично, когда его не приглашают ко дню рождения его возлюбленной. Первая несчастная любовь ребенка, которая тем и должна закончиться, чтобы быть осмеянной и отвергнутой, и создает в невротике чувство унижения. Достоевский бессознательно понял это, когда заставляет своего героя погибнуть от неразделенной любви.

Содержание всех произведений первого периода — комплекс Эдипа, но это еще только, так сказать, увертюра. Первоначальное деяние (*Urtat*), как психоанализ называет отцеубийство, наказывается каторгой, после дела Петрашевского мятежник становится смиренником, но мстительные эвмениды не оставляют писателя и не дают ему покоя. Он продолжает искупать свою вину, его герои становятся обращенными нигилис-

тами, он сам — писателем антинигилизма. Таким образом, восстание против отца, наказание и искупление — это как бы тема всего его творчества, даже всех его литературных произведений вообще. С Родиона Раскольникова (1866 г.) начинается второй период его творчества, длящийся до самой его смерти. Как ни сильна каждая его вещь второго периода, ни одна не дала ему освобождения от его комплекса Эдипа, как это было, например, с Готтфридом Келлером. В своей последующей жизни и в творчестве, когда он борется против отцеубийства, он ни минуты не свободен, так как стремление к первоначальному деянию никогда не было уничтожено. Мережковский и другие критики считают, что смертный приговор и ужасная инсценировка помилования причинили душе писателя удар, от которого он никогда не мог вполне оправиться; этим они объясняют все особенности и все загадочное в его творчестве. Сам писатель вспоминает смертный приговор как ужасное событие, так это и было в действительности. Все же эти сознательные воспоминания никогда не обладают fasciniрующим свойством, которое имеет только бессознательное, и, таким образом, особенности творчества Достоевского объясняются только его комплексом Эдипа. Любовь Достоевская думает, что ее отец в Раскольникове хотел показать молодым, двадцатилетним юношам, и в особенности студентам, до чего доводит хорошего, талантливого, даже способного к самопожертвованию человека высокомерие, самовозвышение и недостаток христианского настроения. Но дальше всего от этого потрясающего романа доморощенные педагогические намерения. Достоевский изображает грандиозную борьбу человека со своим комплексом Эдипа, который неистовствует в его бессознательном. Старая ростовщица, которую убивает Раскольников, изображает отца. Это подтверждает одна ее скупость, возмущающая молодого студента, как скупость отца возмущала писателя. Что писатель выбрал женщину для изображения отца, объясняется тем фактом, что его сестра Варвара, очень любимая им в детстве, впала затем в болезненную скупость. Несчастливая хотя и вышла замуж за богатого человека, оставившего ей несколько доходных домов, и хотя она любила и много заботилась о своих детях, жила, как последняя нищая. Раз в неделю она покупала хлеб и молоко, жалуясь и плача, ко-

гда ей приходилось открывать свой кошелек, была, наконец, убита молодым человеком, жившим по соседству, с помощью одного крестьянина. В семейных кругах предвидели трагическую смерть сестры, и таким образом объясняется, почему Достоевский вместо ростовщика мужчины вывел женщину¹. Тождество писателя с Раскольниковым налицо. У Раскольникова то же преступление, что и у Достоевского, и за ним следует такое же искупление — ссылка в Сибирь. В Сибири Раскольников получает откровение, как и сам писатель. Соня изображает мать. Как мы уже знаем, для невротиков, фиксированных к матери, характерно представлять мать публичной женщиной. Снова писатель судит себя самого, чтобы сказать себе: «Смирись, ты только вещь. Отрекись».

В «Униженных и оскорбленных» снова борется он с комплексом Эдипа. Моделью для Наташи в романе служила его первая жена Мария Дмитриевна, содержание роману дала его любовь без взаимности. Сама же Мария Дмитриевна была только материнским образом, и вот женщина, от которой он отрекается, никогда не переставая любить ее, которая не может принадлежать ему, снова только мать. «Униженные и оскорбленные» — наиболее слабый роман Достоевского. Он и сам думает потом, что герои этого романа, вычитанные из книг, люди без плоти и крови. Это осуждение правильно, поскольку оно относится к ценности романа, но виновен в этом не кто иной, как комплекс Эдипа. Что старый князь Валковский, злой отец, противостоящий инцестуозным желанием своего сына, изображает отца — это ясно. Но этот отец, подавляющий любовь своего сына, изображен вследствие амбивалентного побуждения каким-то чудовищем. Слабое изображение этого почти опереточного характера происходит из бессознательного. Это крик инфантильного субъекта, для которого никакой тон не может быть слишком громким, слишком негармоничным, если нужно очернить ненавистного соперника.

Лучше всего удается вытеснение комплекса Эдипа в «Идиоте». Красивый почерк князя, его графологические познания,

¹ По Каплану, выражение «наброситься на старую» имеет бессознательный инцестуозный смысл. См.: Трагический герой и преступник. — *Примеч. авт.*

его «святая болезненность», мысли о смертной казни достаточно показывают, что он — идеализированный автопортрет. Конечно, окружающие его люди, с их необузданными страстями, низким образом мыслей и непродуманными убеждениями, — снова отщепления авторского характера. Его собственной дисгармоничной природе представляется гармонический, нераздельный (не амбивалентный) тип идиота как фантастическое пожелание. Быть чистосердечным, избранным сыном Богатца, любить его больше всего вследствие чистосердечия и невинности, без страстей и желаний, не иметь комплекса Эдипа — вот бессознательный мотив этого своеобразного романа. Вместо активного желания обладать матерью писатель изображает здесь сцену соблазнения (*Potipharphantasie*). Страстная Настасия Филипповна, как и Аглая, снова материнские образы. Вытеснение бессознательных инцестуозных влечений здесь сильнее всего, герой как будто совсем асексуален. Долженствование отречения проявляется с полной силой. Отречение значит здесь не только отказ от инцеста, но и от сексуальной любви вообще. Инцестуозная любовь вполне сублимирована, как любовь к человеку и к ближнему. Отождествление Достоевского с Христом — явное сублимирование — в этом произведении удается лучше всего.

Тем сильнее неистовствует борьба в следующем большом романе, в «Бесах». Никакие краски Достоевский не находит слишком резкими, никакой тон слишком кричащим, чтобы заклеить нигилизм, т. е. возмущение против отца. Тогда как Шиллер, которому, как известно, его комплекс отца тоже доставил много работы, создает всегда героев за свободу, у Достоевского мы находим только карикатуры на героев, только отбросы нигилизма. Благородные натуры русских мучеников за идею свободы, как, например, благородный образ князя Кропоткина, для него вообще не существует. «Книга проникнута страстной ненавистью и страстную ненависть пробуждает», — говорит история литературы, однако неправильно. Ненависть против самого себя, против преступления Эдипа — вот смысл книги. Сознательную личность Достоевского, его, так сказать, политическое *credo* выражает Шатов, но в глубочайших тайниках души мы находим не только резкие выпады против политического

нигилизма, но и суд писателя над атеизмом, сексуальной имморальностью нигилистов, т. е. над самим собой. Ставрогин представляет совершенно неверующего, испорченного и извращенного богоборца, распространяющего вокруг себя смерть и гибель, делающего зло ради зла, так как он отщепенец, он «порвал связь с родиной», без которой не может быть на земле никакого блага.

Но что эта любовь к родной земле, к матушке-России, возникает из бессознательной инцестуозной фантазии, мы уже сказали. Инцестуозное желание двигало писателем, когда он создавал образ Ставрогина; личность Кириллова олицетворяет восстание против отца. Эпилептик и мечтатель, как и сам писатель, он маньяк неверия. Человек выдумал Бога — так заставляет его говорить писатель, — чтобы вынести земную жизнь и ужас смерти. Кто вскроет этот обман, кто ничего не побоится и осмелится себя убить — тот сам Бог.

Здесь возмущение против отца достигает сильнейшей степени, Достоевский хочет освободиться от инфантильного стремления к небесному, т. е. к земному отцу, хочет стать свободным от любви, страсти и страха, хочет отказаться от детского рая слепой веры и взглянуть в глаза сфинксу реальности. Кириллов спасается в смерти, писатель же со своим бунтом снова идет на суд и снова возвращается к вере, к детской вере в Бога-отца. Но одержанная им победа только пиррова, снова начинается борьба, так как его осанна идет через богохульство.

В перечисленных романах от Раскольникова до «Бесов» борьба против комплекса Эдипа переносится на нигилизм. В «Подрутке» оживает сам комплекс. Аркадий Макарович, сын крепостной и помещика, который увез ее от мужа (семейный роман), воспитывается в частном институте. Среди многих богатых учеников он один беден. Отец, правда, вносит небольшую плату за учение, но больше не заботится о мальчике. Фантазия мальчика покорена однажды виденной блестящей фигурой отца, вся душа переполнена амбивалентным отношением к отцу — в этом содержание романа. Хотя этому роману могут быть поставлены в упрек многие недостатки, хотя манера Достоевского рассказывать, перескакивая с одного места на другое, очень дает себя чувствовать, так что этот роман надо отнести к немногим более слабым его произведениям, тем не менее не

было дано еще более блестящего амбивалентного отношения мальчика. «Каждая мечта моя, — заставляет его говорить писатель, — с самого детства отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его».

Сознательным основанием этого амбивалентного отношения у сына было удивленное тщеславие; обычный семейный роман невротиков, оставленных отцом и воспитанных в низших кругах. Но и комплекс Эдипа дает себя знать открыто, хотя и в иной форме. Писатель превращает мать в падшую, заставляя ее полюбить Версилова и покинуть мужа. Кроме того, герой романа любит ту же женщину, что любил и его отец, и в сыне пробуждается ревность и недоверие к отцу. На тождество писателя с героем романа указывают не только бесчисленные автобиографические черты, но и основная идея, руководящая всеми поступками молодого человека. Это была идея богатства, бесконечного богатства, желание, которое было и у Достоевского из ненависти к отцу.

Это как бы непосредственное изживание комплекса Эдипа привело писателя в состояние катарсиса, его художественное творчество прекращается на несколько лет. Годы 1873-1880-е посвящены почти исключительно публицистической деятельности, которая крайне субъективна — комплекс все время дает себя знать. Обсуждаются политика, события дня, судебные дела, всплывают воспоминания юности. Но вечная мелодия Эдипа слышна и в такой отдаленной области. Любовь к матушке-земле, России, уважение к законам Бога-царя-отца, преданность матери православной церкви — эта мелодия звучит во многих вариациях. И к этому еще отождествление русского народа с богом, избранным народом, т. е., иначе говоря, отождествление себя со спасителем.

Как ни субъективны эти лирические излияния, эта публицистическая романтика, но такое изживание бессознательного не могло продолжаться долго. Еще раз просыпается сознание вины, и на этот раз с такой силой, как никогда еще. Писатель поет свою лебединую песнь, последнюю вариацию вечной темы. Но только как основной мотив прозвучала она в трех толстых томах романа, она не была спета до конца. Кровоизлияние в лег-

ких 19 января 1881 г. положило конец беспокойной жизни Достоевского. Конфликт совести проявляется открыто, почти сознательно. Но только для самого писателя кончается здесь борьба с комплексом Эдипа, его образы продолжают вечную борьбу. Ему не было дано спеть осанну, струны лопнули, когда он начал песню, и дальнейшая участь трех отцеубийц осталась для нас загадочной, как сфинкс. Возьмет ли Митя на себя крест? И если гедонизм Ивана, его скептицизм и материализм будут сломлены, станет ли он славянофилом и истинно верующим? И выйдет ли Алеша из искупительного огня жизни очищенным? История отцеубийц остается незаконченной, и большой вопросительный знак стоит перед читателем. Как будто писатель спрашивает: можно ли отречься от матери? Можно ли желать смерти отцу? Не смерть писателя последняя причина того, что роман остался незаконченным, но бессмертный комплекс не допустил бы гармонического разрешения.

Сбивающиеся с пути, извращенные, дисгармоничные характеры и душевнобольные составляют призрачную толпу героев Достоевского. Ни один из них не здоров душевно, ни один не живет жизнью обычных людей. Дикие, необузданные страсти руководят их поступками, они как бы оборачиваются своим бессознательным к читателю и открывают необычайные тайны своей душевной жизни. Достоевский изображает бессознательную душевную жизнь своих героев, как будто он задолго до Фрейда открыл психоанализ, так сказать, для своего частного пользования. Его знание о тайнах человеческой души не только интуитивное знание художника; он часто сознательно высказывает истины, открытые психоанализом чуть ли не полстолетия спустя. И если эти истины добыты не строго научным путем, все они бесконечно важны для психоанализа, так как истины новой науки доказываются из иного основания и совершенно иным методом. В своих работах вместе с Юнгом Фрейд полагает, что всякий, кто знает о существовании бессознательного и вытеснений, заслуживает имени психоаналитика. Достоевский хорошо знает бессознательное. В «Вечном муже», этом горьком самоосмеянии, он заставляет любовника философствовать над обманутым мужем, который вскоре после смерти своей жены, узнав о ее неверности, приезжает в Петербург, чтобы найти соблаз-

нителя и убить его бритвой (интересно, что Достоевский называет эту главу анализом): «И если уж решено, что он стал меня резать нечаянно, — все думал и думал он, — то впадала ли ему эта мысль на ум хоть раз прежде, хотя бы только в виде мечты в злбную минуту». Он отвечает на этот вопрос очень своеобразно — Павел Павлович хотел его убить, но мысль об убийстве ни разу не пришла убийце на ум. «Короче: Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так, — думал Вельчанинов. — Не место искать и не для Багаутова приехал он сюда, хотя и искал здесь место и забегал к Багаутову и взбесился, когда тот помер. Он приехал сюда, чтобы "обняться со мной и заплакать", как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтобы зарезать меня, а думал, что едет "обняться и заплакать"».

Никто не схватил яснее существование бессознательного. Достоевский знал, что интенсивно действующая связь мыслей долгое время существует в душе скрытно от сознания. Бедный Павел Павлович, обманутый муж, за час до того, как он хочет убить любовника своей жены, нежно за ним ухаживает, когда с Вельчаниновым внезапно случается припадок желчных камней, поднимает весь дом, согревает своему сопернику тарелки на больную грудь. Эта с юмором нарисованная сцена доказывает, как точно знал Достоевский описанную Блейлером амбивалентность невротической души. Но не только эту преувеличенную форму амбивалентности знает и описывает Достоевский. Он сам, проявлявший ее нередко в жизни, наделяет ею и своих героев. Они имеют это чувство в различных видах, дети к взрослым, друзья к друзьям, любовники к возлюбленным. Все они любят и одновременно ненавидят с одинаковой силой. Ни один из них не знает, в конце концов, любит ли он или ненавидит, уважает или презирает, все они раздвоенные характеры. Везде и всегда его герои амбивалентны. Маленький мальчик горячо любит отца, в котором он видит олицетворение всех совершенств, и в то же время страстно его ненавидит, даже презирает. Обманутый муж заботится о любовнике своей жены, чтобы затем убить его, им же «спасенного». Этот же муж никак не может забыть неверности своей жены и в то же время женится вторично. Иван Карамазов одновременно любит и ненави-

дит Катю, которая отвечает тем же, причем не может выбрать между двумя братьями, Иваном и Митей. Грушенька до последнего момента не знает, ненавидит ли она и презирает Митю или так любит, что готова пойти за ним не только на каторгу, но и на смерть. Настасья Филипповна любит князя Мышкина и в то же время убегает от него, ее любовник Рогожин убивает ее, чтобы овладеть ею полностью и навсегда. Аглая благоговевает перед идиотом, в котором она узнает ученика Христа, и, тем не менее, насмехается над ним.

Но эта раздвоенность распространяется и на другие чувства, кроме эротических. У Алеши Карамазова горячее желание стать монахом — и в то же время он сознается своему другу, что даже не знает, верит ли он в Бога. Мармеладов продает последнее платье своей жены, чтобы отдаться пьянству, он доводит семью до нищеты, и одновременно он нежный отец и заботливый муж. Его жена бьет своих детей, так как у нее болит сердце от того, что они плачут с голода. Она толкает свою падчерицу Соню на улицу, в объятия проституции, делает это с горькими, полными стыда словами и затем перед всеми защищает ее позор и целует ей ноги, когда она возвращается с пути позора. Амбивалентность маленькой девочки против матери показывает Достоевский в «Неточке Незвановой», амбивалентность мальчика против отца и матери — в «Подростке». Он знает все мотивы этого двойного отношения — ревности, оскорбленного тщеславия и прежде всего ненасытной детской жажды — получить ласки от любимого родителя и быть любимым.

Детскую сексуальность, существование которой оспаривают врачи и ученые, Достоевский знает хорошо со всеми ее извращенными компонентами. В «Подростке» он заставляет маленького мальчика говорить о своей любви к отцу: «Я мечтал о нем все эти годы взасос (если можно так о мечте выразиться). Каждая мечта моя с самого детства отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь». Или в другом месте: «Этот человек (отец) — мечта моя, мечта с детских лет. Я представлял его окруженным каким-то сиянием. Наконец я вынужден признаться: я люблю этого человека. И к чему я влюбился в

«его, раз навсегда, в ту маленькую минуточку, как увидел его, бывший ребенком. Я когда-нибудь, если место найдется, опишу эту первую встречу нашу: это пустейший анекдот, из которого ровно ничего не выходит, но у меня вышла целая пирамида. Я начал эту пирамиду еще под детским одеялом, когда, засыпая, мог плакать и мечтать — о чем, сам не знаю. Да и вина ли его в том, что я влюбился в него и создал из него фантастический идеал». В мировой литературе нет более наглядного и истинного описания нежной фиксации мальчика к отцу, хотя этот роман и оценивается историками литературы как слабое произведение писателя. О нежной фиксации маленькой Нечки Незвановой мы уже говорили. Ненависть и ревность к матери, стоящей на дороге вечному и полному объединению маленькой девочки с отцом, желание смерти матери, бесчувственность к ненавистной конкурентке, несмотря на угрызения совести, мечты о совместной жизни с отцом в хороших отношениях и вечном блаженстве после желаемой смерти матери, сильная, несомненно основанная на сексуальности, страсть к отцу, — все это дает блестящую картину детской эротики, до мелочей соответствующую открытию Фрейда.

Но Достоевский знает не только нежную фиксацию ребенка к родителю другого пола, но и первое пробуждение сексуальности к чужим, также как и эротическое основание нежности взрослых, сексуальность которой замечена аналитиками; против этого открытия неаналитики ведут все время борьбу. Маленького мальчика одиннадцати лет Достоевский заставляет говорить об опасности дурного обычая подходить к ребенку как к эротической игрушке: «В глазах всех этих прекрасных женщин я был ее маленьким неопределенным существом, которое они ласкали и с которым они играли, как с куклой. Конечно, я был ребенок, не более как ребенок. Многие из этих прекрасных женщин, лаская меня, еще не думали справляться с моими годами. Но — странное дело. Какое-то непонятное мне самому ощущение уже овладело мною; что-то шелестило уже по моему сердцу, до сих пор незнакомое и неведомое ему, но отчего оно, подчас, горело и билось, будто испуганное, и часто неожиданным румянцем обливалось мое лицо. Порой мне как-то стыдно и даже обидно было за разные детские мои привилегии». Так-

же наглядно и дальнейшее изображение эротической игры, далеко не невинной, которую ведет с мальчиком чрезмерно веселая красавица. Короче, Достоевский хорошо знал и показал это в каждом своем произведении, что ребенок уже с трех-четырёх лет имеет богатую эротическую жизнь и восприимчив ко всем проявлениям любви взрослых. Эта сексуальность раннего детского возраста не только создает характер, но и надолго, далее навсегда предопределяет судьбу человека.

Тонкому пониманию снов Достоевским мы не можем не удивляться. В «Подростке» юный герой рассказывает свой сон. Он видел его после долгой болезни, и этот сон стал поворотным пунктом в его жизни и сохранился навеки у него в памяти. Входит возлюбленная — причем в бодром состоянии он не решался признаться даже себе самому, что любит ее. Она смотрит на него с соблазнительной улыбкой, почти даже вызывающе бесстыдно, и дает ему ясно понять, что за документ, зашитый в платье и хранившийся у Аркадия, содержание которого ей было очень опасно, она готова подарить ему свое расположение. «О, этот сон, — вскрикивает герой, просыпаясь и со стыдом вспоминая его. — О, прочь это низкое воспоминание. Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзкого сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль. Даже невольной какой-нибудь в этом роде мечты не было (хотя я и хранил "документ", зашитый в кармане, и хватался иногда за карман со странной усмешкой). Откуда же это все явилось совсем готовое? Это оттого, что во мне душа паука. Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желаниии моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме. Этот сон, мне приснившийся, есть одно из самых странных приключений моей жизни». Здесь Достоевский показывает, что он знает тенденцию снов — исполнять желание, регрессию, эротический характер вытесненных желаний, следовательно, все достижения Фрейдовских работ о сновидениях.

Регрессивный характер сновидений у него нередок. Так, Раскольникову в тот день, когда он решил убить старую ростовщи-

цу, снится, что он маленький мальчик, отец ведет его за руку, а он плачет, потому что видит, как пьяный крестьянин страшными ударами кнута убивает свою тощую лошадку. Измученный, возбужденный, просыпается он, и первая его мысль: «Убью ли я сегодня старуху?» Как будто бы Достоевский знал не только тенденцию сновидений — спастись от актуальных тяжестей жизни в детстве, но и правильно понимал, во всяком случае, интуитивно правильно пользовался символикой снов. Лошадь правильно взята как символ убиваемой женщины, следовательно, в этом случае — образ отца, так как старая женщина в бессознательном — отец Достоевского.

Этот же регрессивный характер имеет и сон Дмитрия Карамзова, когда он после убийства едет к своей возлюбленной. Ему снится маленький мальчик, который горько плачет, всеми брошенный и оставленный. Следовательно, ему снится его же детство, когда отец забросил его, оставив на попечении старого слуги.

Не только сон и невроз, но и отношение к психозам у Достоевского такое же, как и у Фрейда. В статье «Zur Einföhrung des Narzismus» Фрейд говорит, что состояние больных *Dementia praecox* характеризуется двумя признаками: большим воображением и полным отказом от действительности. Достоевский изображает такую больную в «Бесах». Она возлюбленная Ставрогина — Мария Лебядкина. Когда писатель представляет нам ее в первый раз, она сидит, блаженно улыбаясь, на качалке, хотя вокруг нее беспорядок и грязь. На столе перед ней лежит надкушенная булка, которую она уже несколько дней забывает достать. Кажется, что она принимает участие в разговоре гостей, но она слышит только те слова, которые связаны с ее комплексом (радость от присутствия возлюбленного). Присутствующий здесь Шатов без помехи может рассказывать о ней своему товарищу, ее интроверзия достигает такой степени, что она ничего не понимает из слышанного. Шатов рассказывает своему другу, что пьяница Лебядкин жестоко бьет кнутом больную сестру, она же как будто ничего не замечает, ей кажется, что ее брат не мучительный тиран, но ее слуга. Она приказывает ему принести воды, прислужить ей, говорит с ним только повелительным тоном, хотя ее приказы никогда не исполняются, но при-

носят только новые мучения. Сильное воображение, как и отказ от действительности, — очевидны. При этом Достоевский с неподражаемой точностью показывает, что достойное сожаления слабоумие только кажущееся, т. е. эффективно обусловленное.

Paranoia Голядкина также мастерски нарисована. Фрейд говорит, что при мании преследования совесть, критикующее «я» воспринимается отделенным от остального «я» и враждебным ему. Эту же проекцию делает Голядкин. Достоевский берет двойника как коррелат к чувству унижения. Уже в первой сцене у врача мы видим, что недовольное сознание, неудовлетворенная эротика, инфантильная боязнь начальников создают мотив болезни, что воображение не случайно: Голядкин II — это совесть Голядкина I, проецированная в действительность.

Все герои Достоевского более или менее невротики, но их создатель знает, что невроз, как это показал Фрейд, не имеет какого-либо специфического содержания; невротики больны теми же комплексами, которые определяют психику и здорового человека. Фрейдовские механизмы легко узнать в образах Достоевского. Если Гете мог сказать о шекспировских типах, что они подобны стеклянным часам, механизмам, двигающиеся колесики которых можно видеть также ясно, как и время, то об образах Достоевского можно сказать еще больше. Они открывают не только сознательные мотивы своих поступков, не только сознательные чувства, но и свое бессознательное.

Мы рассмотрели в свете психоанализа жизнь и творчество Достоевского и нашли желания, детерминировавшие его жизнь и творчество. Перед нами возникла картина маленького человека, немного пренебрегаемого матерью и строго муштруемого отцом. Одинокий в отцовском доме и в школе, полный сильных вытесняющих влечений, неисполнимых желаний и мыслей о богатстве, могуществе и силе, спасается он из действительности в мир фантазии, мечты, где могут быть исполнены все его неудовлетворенные желания. Из этих мечтаний возникли его произведения; их основание — эротическое влечение, их предмет — бессознательное инцестуозное желание. Жизнь и творчество Достоевского, его дела и чувства, его судьба — все возникает из комплекса Эдипа.

раздел II

**Отечественная
психоаналитическая
мысль**

Николай Осипов

«Записки сумасшедшего», незаконченное произведение Л. Н. Толстого (к вопросу об эмоции боязни)¹

Жизнь и произведения Льва Николаевича Толстого представляют собою неиссякаемый рог изобилия психологического и патопсихологического материала. В произведениях Льва Николаевича мы имеем не только фактический психологический и патопсихологический материал, но материал, подвергнутый гениальной художественной и, смело можно сказать, научной обработке.

Сегодня я хочу остановить ваше внимание на незаконченном отрывке «Записок сумасшедшего», помещенном в III томе посмертно изданных произведений Льва Николаевича.

Как известно, в конце 70-х гг. Л. Н. пережил душевный кризис, закончившийся «Толстовским учением». Бирюков говорит по этому поводу: «1876 год можно считать началом кризиса только в узком, эпизодическом смысле. Можно сказать и иначе. Кризис начался со дня его сознательной жизни: и то и другое будет верно». Нельзя не согласиться с этим мнением авторитетного биографа Л. Н. Толстого. В настоящую минуту я очень далек от мысли разбирать такую сложную тему, как душевный кризис Льва Николаевича. Мне хотелось бы только указать на то новое, что дают нам «Записки сумасшедшего» в этом направлении. В своей «Исповеди» Л. Н. считает докритический период периодом сумасшествия, а послекритический — периодом здоровья. Бирюков также находит, что острый период кризиса завершился «просветлением». Прямо противоположный этому взгляд мы встречаем в «Записках сумасшедшего»: Л. Н. считает докритический период здоровьем, кризис — душевною болезнью.

¹ Статья впервые была опубликована в журнале «Психотерапия» (1913). Текст дан по изданию: Психоаналитические и философские этюды. — М., 2000. — С. 317-334.

Я позволяю себе сопоставлять «Исповедь» — произведение Прямо автобиографическое — с «Записками сумасшедшего», в которых есть факты вымышленные — собственно один факт: освидетельствование в губернском правлении — на том основании, что все излагаемое в последнем произведении носит также автобиографический характер. Как известно, Овсяннико-Куликовский различает в произведениях Толстого три стороны: 1) ту сторону, которую можно назвать художественными мемуарами и семейной хроникой; 2) ту, которая основана на данных субъективного опыта: сюда относятся все те образы, для создания которых Толстой черпал материал из богатой сокровищницы своей собственной натуры; 3) образы, основанные на наблюдении и представляющие продукт свободного творчества. Для всех, кто знаком с биографией Л. Н., становится совершенно очевидным, что «Записки сумасшедшего» относятся в первую рубрику Овсяннико-Куликовского, в рубрику художественных мемуаров.

Этим незаконченным отрывком, написанным в 1884 г., Лев Толстой оставил нам еще одно доказательство, как тяжело переживал он свой кризис и как долго и мучительно искал осмысления всего происходящего с ним. Из этого произведения мы узнаем, что перед Львом Николаевичем с полною ясностью предстал ужасный вопрос: «Не есть ли все это сумасшествие?»

Конечно, нет. Это не сумасшествие. Это психоневроз великого человека! Я ограничусь таким догматическим утверждением, так как, повторяю, я очень далек от намерения разбирать в настоящем сообщении душевный кризис Льва Николаевича.

Моя задача много скромнее. Не будем выходить из рамок разбираемого произведения, и в его пределах мы найдем много высокопоучительного. Прежде всего нам доставляет чистое эстетическое наслаждение это толстовское умение выразить в речи, передать словами переживания страдающей души. И с какою силою! *Mit elementarer Kraft*, как говорят немцы. Со стихийною силою! Читайте этот отрывок, и вы раз и навсегда научитесь понимать ваших пациентов с приступами боязни с полуслова. Их жалкие жалобы нашли своего гениального выразителя. И вы не только научитесь понимать весь ужас их переживаний, но научитесь и любить их, сострадать им!

Отрешимся теперь от мыслей о Льве Толстом и разберем это произведение, как будто мы получили такое письмо от больного, который приехать к нам не может, а прислал только эти записки, притом просит больше ни о чем его не спрашивать.

Мы читаем:

«Сегодня возили меня свидетельствовать в Губернское Правление, и мнения разделились. Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться».

Хорошо знакомая нам способность душевнобольных «подтягиваться» при освидетельствовании, при встрече с новыми лицами и т. д.

«Я не высказался, потому что боюсь сумасшедшего дома, — боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело. Они признали меня подверженным аффектам и еще что-то такое, но в здравом уме. Они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший».

Что значат эти слова? Сумасшедший сам говорит про себя, что он сумасшедший. Возможно ли это? При страдании ранним слабоумием приходится иногда слышать, что больной говорит про себя «я сумасшедший!» Но это не то. Там дело идет о дурашливой, непродуманной игре словами. В сумеречном состоянии временами больной осознает свою растерянность, свою спутанность. Здесь не то, тут плавно льется речь, логически последовательно развивается мысль. Прогрессивный паралитик в момент ремиссии может говорить про себя, что он был сумасшедшим. Но здесь больной говорит о сумасшедшем деле, которое он должен теперь осуществить. Параноик никогда не скажет про свое дело, что оно сумасшедшее. Иначе он не будет параноиком. Маниакальный больной тоже подчас способен к правильному взгляду на свое состояние, как болезненное, но это только на момент, с тем чтобы с большей силой снова настаивать на осуществлении своих, по его мнению, совершенно здоровых планов. Вот те обрывки идей, которые проносятся в голове при чтении этих строк. А затем ясно выступает мысль: а ведь среди наших пациентов есть многочисленная категория боль-

ных которые приходят к нам с заявлением, что они сумасшедшие, или, еще чаще, с жалобой на страх сойти с ума. Это психастеники или вообще психоневротики. Если это предположение не пришло нам сразу в голову, то только потому, что таких больных редко свидетельствуют в Губернском Правлении. Однако ввиду какого-то «сумасшедшего дела» такое освидетельствование вполне возможно. Быть может, дело идет о каких-либо навязчивых действиях. Дальнейшие строки подтверждают наше предположение.

«Доктор предписал мне лечение, уверяя меня, что если я буду строго следовать его предписаниям, то это пройдет. Все, что беспокоит меня, — пройдет. О, что бы я дал, чтобы это прошло! Слишком мучительно».

Больной принимает все меры, чтобы осуществить свое дело, которое считает в то же время сумасшедшим и совершение которого доставляет ему мучения. Непреодолимость навязчивых влечений при полном критическом отношении к ним.

Читаем дальше:

« Расскажу по порядку, как и отчего взялось это освидетельствование, как я сошел с ума и как выдал свое сумасшествие. До 35 лет я жил, как все, и ничего за мною заметно не было. Нечто только в первом детстве, до десяти лет, было со мной что-то похожее на теперешнее состояние, но и то только припадками, а не так, как теперь, постоянно. В детстве оно находило на меня немножко иначе. А именно вот как.

Помню, раз я ложился спать, — мне было пять или шесть лет. Няня Евпраксия, высокая, худая, в коричневом платье, с чеплыжкой на голове и с отвисшей кожей под бородой, раздела меня и посадила в кроватку.

— Я сам, сам, — заговорил я и перешагнул через перильца.

— Ну, ложитесь, ложитесь, Феденька. Вон Митя, умник, уже легли, — сказала она, показывая головой на брата.

Я прыгнул в кровать, все держа ее руку. Потом выпустил, поболтал ногами под одеялом и закутался. И так мне хорошо. Я затих и думал: "Я люблю няню; няня любит меня и Митеньку; а я люблю Митеньку; а Митенька любит меня и няню. А няню любит Тарас; а я люблю Тараса, и Митенька любит. А Тарас

любит меня и няню. А мама любит меня и няню. А няня любит маму, и меня, и папу. И все любят, и всем хорошо»).

Здесь невольно вспоминаются исследования Фрейда и то большое значение, которое он придает любви в детстве. (Необязательно сексуальной в тесном смысле этого слова!) Маленький мальчик весело засыпает, весь преисполненный мыслями о любви.

«И вдруг я слышу, вбегает экономка и с сердцем кричит что-то о сахарнице, и няня с сердцем говорит, что она не брала ее. И мне становится больно, и страшно, и непонятно, и ужас, холодный ужас находит на меня, и я прячусь с головой под одеяло. Но и в темноте одеяла мне не легчает. Я вспоминаю, как при мне раз били мальчика, как он кричал, и какое страшное лицо было у Фоки, когда он его бил. "А, не будешь, не будешь!" — приговаривал он и все бил. Мальчик сказал: "Не буду". А тот приговаривал: "Не будешь?" — и все бил.

И тут на меня нашло. Я стал рыдать, рыдать, и долго никто не мог меня успокоить. Вот эти-то рыдания, это отчаяние были первыми припадками моего теперешнего сумасшествия».

Мальчик засыпал (момент особой эмоциональной восприимчивости!) и был испуган. Круг его ассоциаций, вращавшийся около представлений любви, был нарушен и сменился ассоциациями ненавистничества. И мальчик не справился с этой переменой, его захватили в свою власть эти представления злобы, и его протест мог выразиться только в рыданиях, в нервном припадке. Если нужен более точный диагностический ярлык, ничего нельзя сказать против наименования такого припадка истерическим.

«Помню, другой раз это нашло на меня, когда тетя рассказала про Христа. Она рассказала и хотела уйти... Она рассказала, что его распяли, били, мучили, а он все молился и не осудил их.

— За что они его били? Он простил, да за что они били? Больно было? Тетя, больно Ему было?

— Ну, будет, я пойду чай пить.

— А может быть, это неправда, его не били?»

Этот рассказ был психической травмой для нервного мальчика, и он обороняется от него, он делает попытку рассмат-

ривать его как неправду. Для него такие представления о нанесении несправедливых обид несовместимы с прочими представлениями его душевной жизни. Его обороняющееся «я» пытается рассматривать устрашающее событие как неслучившееся (*non arrivee*). Однако это не удастся, тетья не подтверждает его мучительного желания, и вот аффект «конвертируется» (переходит), по выражению Фрейда, в область телесных иннервации.

«— Ну, будет, — говорит тетья.

к — Нет, нет, не уходи...

И на меня опять нашло. Я рыдал, рыдал, потом стал биться головой об стену».

Таков анамнез детского возраста.

«С 14 лет, с тех пор, как проснулась во мне половая страсть и я отдался пороку, — все это прошло, и я был мальчик, как все мальчики... Потом этот порок заменился другим: я стал знать женщин... И так, ища наслаждений и находя их, я жил до 35 лет. Я был совершенно здоров, и не было никаких признаков моего сумасшествия, я служил немного, сошелся с моей теперешней женой, и женился, и жил в деревне, как говорится, воспитывал детей, хозяйничал и был мировым судьей. На десятом году моей женитьбы случился со мной первый припадок после моего детства».

В этих строках всеми словами изложена фрейдовская концепция психоневрозов. Повышенная эмоция любви в детстве, не находящая себе достаточного удовлетворения вследствие испытывания несовместимых с ней впечатлений, конверсия аффекта в область телесных иннервации, — отсюда истерические припадки. С возникновением сексуальной эмоции в тесном смысле слова, возможность оттока аффекта путем мастурбации *resp.* путем половых сношений, — полное здоровье. Затем неудовлетворенность семейной жизнью при сохранении верности своей жене, результатом чего является психоневроз. Я не буду входить в рассмотрение того, насколько такая концепция правильна, не буду даже обсуждать того, насколько только что изложенная мною теория Фрейда соответствует его теперешним воззрениям, а тем более воззрениям других представите-

лей его школы. Я ограничиваюсь тем, что указываю на замену тельное совпадение некоторых основных моментов фрейдской теории с объяснениями причин психоневроза автором «Записок сумасшедшего».

Посмотрим теперь, как возник и чем выражался психоневроз в зрелом возрасте. Среди видимого полного благополучия автор «Записок» поехал покупать имение.

«Ехали мы сначала по железной дороге (я ехал со слугою), потом поехали на почтовых, перекладных. Поездка была для меня очень веселая... Наступила ночь, мы все ехали. Стали дремать. Я задремал, но вдруг проснулся: мне стало чего-то страшно. И, как это часто бывает, проснулся испуганный, оживленный, — кажется, никогда не заснешь. "Зачем я еду? Куда я еду?" — пришло мне вдруг в голову. Не то, чтобы не нравилась мысль купить дешево имение, но вдруг представилось, что мне не нужно ни зачем в эту даль ехать, что я умру тут, в чужом месте. И мне стало жутко. Сергей, слуга, проснулся; я воспользовался этим, чтобы поговорить с ним. Все ему было хорошо и весело, а мне все было постыло. Но все-таки, пока я говорил с ним, мне было легче. Мы подъезжали к городу Арзамасу. Вот подъехали, наконец, к какому-то домику со столбом. Домик был белый, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало. Я вылез потихоньку».

Далее идет описание того, как автор задремал в комнате и не стал пить чай, продолжая испытывать жуткое чувство. Это описание прекрасно, но нельзя цитировать все произведение.

«Я не встал (чай пить) и стал задремывать. Верно, и задремал, потому что, когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Я вошел в коридор. Сергей спал на узенькой скамье, скинув руку, но спал сладко, и сторож с пятном спал. Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мною и омрачило все. Мне так же, еще больше страшно было. "Да что это за глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь?"

— Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут.

Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она — вот она, а ее не должно быть. Если бы мне предстояла действительно смерть, я не мог испытывать того, что испытывал».

Опять характерное явление при навязчивых страхах. Предмет страха в реальной форме далеко не возбуждает того ужаса, который наступает больного при мысли об этом предмете. Так один мой пациент — сифилофобик — испытывал невероятный ужас при мысли, что он видит подсолнухи, которые могут быть из такой-то губернии, а у архиерея этой губернии, как ходят слухи, нос провалился; следовательно, он может заразиться от этих подсолнухов сифилисом. В то же время он причащал заведомых сифилитиков совершенно покойно.

Возвращаемся к «Запискам».

«Я лег было, но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, и тоска, — такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно. Кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать. Еще раз пошел посмотреть на спящих, еще раз попытался заснуть; все тот же ужас, — красный, белый, квадратный. Рвется что-то и не разрывается. Мучительно, и мучительно сухо, и злобно, ни капли доброты я в себе не чувствовал, а только ровную, спокойную злобу на себя и на то, что меня сделало».

Даже у автора «Записок» не хватает слов для определения этой тоски или ужаса, боязни. Между прочим, при таких состояниях мы не можем различать тоску и боязнь, что в немецком языке и вообще не различается, так как по-немецки и тоска, и боязнь одинаково *Angst*. Я только что сказал, что у автора «Записок» нет слов для предиката этой тоски, боязни, и он говорит: ужас — красный (красные гардины в комнате и красное пламя свечи), белый (белый домик, в котором он остановился), квадратный (квадратная комната). Но возвращаемся к «Запискам».

«Что меня сделало? Бог, говорят, Бог... Молиться, вспомнил я. Я давно, лет двадцать, не молился и не верил ни во что, несмотря на то что для приличия говел каждый год. Я стал мо-

литься: "Господи, помилуй", "Отче наш", "Богородицу". Я стал сочинять молитвы. Я стал креститься и кланяться в землю, оглядываясь и боясь, что меня увидят. Как будто это развлекло меня, — развлек страх, что меня увидят... Я не мог больше терпеть, разбудил сторожа, разбудил Сергея, велел закладывать, и мы поехали.

На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое легло мне в душу и отравило всю прежнюю жизнь.

Начал жить по-прежнему, но страх этой тоски висел над мной с тех пор всегда. [Фобофобия.]

Я должен был не останавливаясь и, главное, в привычных условиях жить. Как ученик по привычке, не думая, рассказывает выученный наизусть урок, так я должен был жить, чтобы не попасть опять во власть этой ужасной, появившейся в первый раз в Арзамасе тоски.

Затем следует описание поездки в Москву по делу, где с автором «Записок» повторился опять такой же припадок ужаса и тоски, как и в Арзамасе. Больной не кончил всего дела и вернулся домой.

«Тоски не было. Эта московская ночь изменила еще больше мою жизнь, начавшую изменяться с Арзамаса. Я еще меньше стал заниматься делами, и на меня находила апатия. Я стал слабеть и здоровьем». «Единственным проявлением моей энергии была охота по старой привычке. Я всю жизнь был охотник». Однажды на охоте больной заблудился. «И я вдруг почувствовал, что я потерялся. До дома, до охотников — далеко, ничего не слышать. Я устал, весь в поту. Остановиться — замерзнешь, идти — силы ослабеют. Я покричал. Все тихо. Никто не откликнулся. Я пошел назад. Опять не то. Я поглядел кругом — лес; не разберешь, где восток, где запад. Я опять пошел назад. Ноги устали. Я испугался, остановился, и на меня нашел весь арзамаский и московский ужас, но во сто раз больше. Сердце колотилось, руки, ноги дрожали. Смерть здесь? Не хочу. Зачем смерть? Что смерть? Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с Ним нельзя, что Он сказал, что нужно, что я один виноват. И я стал молить Его о прощении, и сам себе стал гадок.

Ужас продолжался недолго. Я постоял, очнулся и пошел в одну сторону и скоро вышел. Я был недалеко от края. Я вышел на край, на дорогу. Руки и ноги все так же дрожали, и сердце билось. Но мне радостно было. Я дошел до охотников, мы вернулись домой. Я был весел, но знал, что у меня есть что-то радостное, что я разберу, когда останусь один. Так и случилось. Я остался один в своем кабинетце и стал молиться, прося прощения и вспоминая свои грехи».

После такой замены эмоции боязни религиозным экстазом или религиозной эмоцией установилось прочное религиозное настроение.

«С тех пор я начал читать Священное Писание. Библия была мне непонятна, соблазнительна; Евангелие умиляло меня. Но больше всего я читал Жития святых, и это чтение утешало меня, представляя примеры, которые все возможнее и возможнее казались для подражания». Опять при покупке именья с больным произошел переворот. «Я приехал домой, и, когда стал рассказывать жене о выгодах именья, вдруг устыдился. Мне мерзко стало. Я сказал, что не могу купить этого именья, потому что выгода наша будет основана на нищете и горе других. Я сказал это, и вдруг меня просветила истина того, что я сказал, главное, истина того, что мужики так же хотят жить, как мы, что они — люди, братья, сыны Отца, как сказано в Евангелии. Вдруг как что-то давно щемившее меня оторвалось у меня, точно родилось. Жена сердилась, ругала меня. А мне стало радостно.

Это было начало моего сумасшествия. Но полное сумасшествие мое началось еще позднее, через месяц после этого».

Действительно, здесь еще нет ничего психозного, но вот где развивается бредовая идея.

Больной выходит из церкви. У церкви стоят нищие.

«И мне вдруг ясно стало, что этого всего не должно быть. Мало того, что этого не должно быть, — что этого нет; а нет этого, то нет и смерти и страха, и нет во мне больше прежнего раздирания, и я не боюсь уже ничего».

Здесь типичный истерический бред. Больной видит не то, что есть, а то, что ему хочется — *Wunschdelirium*.

Так обрываются эти, к великому сожалению, незаконченные «Записки сумасшедшего».

Диагностика душевного расстройства напрашивается сама собою: *Angsthysterie*. Как известно, Фрейд выделил в 1895 г. из обширной области неврастении определенный симптомокомплекс: невроз боязни — *Angstneurose*. Этиологическим фактором невроза боязни Фрейд считает недостаточное удовлетворение полового возбуждения — фактор соматический. Дальнейшие наблюдения Фрейда и его учеников привели к тому, что среди факторов невроза боязни стали все больше и больше обращать внимание на психические переживания, на душевный конфликт. В 1908 г. Фрейд создал понятие *Angsthysterie* — истерия боязни, желая особенно подчеркнуть частую комбинацию невроза боязни с психогенными, истерическими, а также навязчивыми симптомами и различными фобиями. Штекель (Stekel) во 2-м издании своей книги о «Состояниях боязни» (1912), по-видимому, склонен совершенно отрицать чистые случаи невроза боязни, всецело подчиняя последние случаям *Angsthysterie*.

Таким образом, психогения, а следовательно и психотерапия, и здесь завоевывает себе поле деятельности.

На неудачность самого термина *Angsthysterie* я уже указывал в одном из своих предыдущих рефератов. Против предположения меланхолического состояния в настоящем случае отчасти говорит течение болезни припадками, а главное, характер последней бредовой идеи: характер бреда, выражающего желание. Однако всякие нозологические рассуждения на основании просто письменного документа неуместны. «Записки сумасшедшего» дают нам скорее возможность поговорить о сущности, о природе кардинального симптома — приступов боязни — и о возможности психического лечения этих приступов, этой эмоции боязни.

В современной психологии нет согласия в понимании термина «эмоция». Одни авторы понимают под этим термином одно, другие — другое. К тому же сплошь и рядом бывает и так, что сам автор не дает себе ясного отчета, что следует понимать под

словом «эмоция». Все это неизбежно заставляет меня несколько остановить ваше внимание на самом понятии эмоции.

Прежде всего нельзя отождествлять эмоцию с чувствованием. И вот почему: чувствование наряду с познанием и стремлением — классическая трихотомия психических явлений — есть абстрактное понятие, характеризующее одно из трех качественно различных направлений душевной жизни. Как такое лишь направление, лишь черта душевной жизни, чувствование лишено самостоятельного реального существования независимо от двух других основных направлений — познания и стремления. Кроме того, чувствование, также как и познание, и стремление, не может быть далее разложено на составные части: оно является в этом смысле «последним» элементом или, лучше, моментом. В противоположность этому эмоция есть особый вид реального переживания, которое характеризуется всеми тремя направлениями — направлением познания, чувствования и стремления, — а следовательно, мы вправе говорить о разложении эмоции на известные моменты, мы вправе исследовать состав эмоции. Результатом такого исследования состава эмоции явится возможность указать на то, чем эмоциональные переживания отличаются от других душевных переживаний.

Согласно общепризнаваемому, так сказать, житейскому пониманию, эмоция складывается из такого временного ряда: 1) восприятие *resp.* представление, 2) чувствование, 3) ряд изменений в теле. Так, например, боязнь собаки протекает в такой хронологической последовательности: 1) восприятие *resp.* представление собаки и представление опасности, 2) страх как душевное явление, 3) бегство или оборона с более или менее выраженными физиологическими явлениями страха. Если мы сопоставим теперь два приведенных ряда, то получим, что страх есть чувствование, т. е. как раз ту ошибку, на которую я только что указал. Страх есть чувствование. Чувствование может быть удовольствием или неудовольствием. Страх, следовательно, есть неудовольствие. Определение совершенно негодное, так как неудовольствием бывает не только страх, но и многое другое. Таким образом, если даже оставить в стороне указанную мною неправомерность отождествления эмоции с чувствованием, такое

определение: страх есть неудовольствие порочно и в том отношении, что это определение несоразмерно, неадекватно, в нем объем определяющего (неудовольствие) более широк, чем объем определяемого (страх). Страх, благодаря этому, как конкретное переживание ускользает из наших рук. Очевидно, что для правильного определения страха нам необходимо обратить внимание и на другие явления всего переживания, а именно на физиологические явления страха. Это и сделано Джемсом, а также Ланге. По Джемсу, эмоция складывается из органических ощущений, соответствующих телесным изменениям. Но Джемс не только подчеркнул важное значение органических ощущений, но и создал свою парадоксальную теорию эмоций, согласно которой «мы опечалены потому, что плачем, приведены в ярость потому, что бьем другого, боимся потому, что дрожим». Петражицкий, как бы продолжая этот ряд примеров, говорит: «Мы боимся промокнуть, потому что покупаем зонтик». Ну, конечно, так просто опровергнуть теорию Джемса нельзя. Говоря серьезно, Джемс смотрит на эмоции следующим образом: всякое восприятие *resp.* представление сопровождается рядом изменений в головном мозгу, и эти изменения волнообразно распространяются по всему организму в форме ускорения или замедления биений сердца и дыхания, сокращения или расширения сосудов, усиления перистальтики и т. д. Этими телесными изменениями вызываются, в свою очередь, центростремительные нервные токи. Эти последние — отчетливо или смутно — сознаются в форме органических ощущений. Всякая эмоция и есть не что иное, как комплекс таких органических ощущений. За вычетом органических ощущений в нашем сознании остается лишь чисто интеллектуальное состояние, как, например, восприятие или представление собаки. Среди возражений против теории Джемса особенного внимания заслуживает указание Уорчестера и Айрона, что в таком случае такие явления, как дрожь от холода, должны быть причислены к эмоциям. А также однородное указание Штумпфа, а именно, что к эмоциям следует относить в таком случае мигрень и ревматические боли. «Эти два возражения принадлежат к числу очень сильных, если не преувеличивать их значения, именно видеть в них не полное ниспровержение теории Джемса, а указание на то, что эмоция

заклучает в себе кроме органических ощущений еще какой-то элемент, упущенный из виду Джемсом», — пишет Лосский. Это именно волевой элемент или вообще элемент стремления. «Джемс считает эмоцию восприятием перемены в теле; на самом же деле эмоция есть порождение нами перемены в теле и восприятие этой перемены. Поясним это примером: Джемс находит в эмоциях лишь такие состояния сознания, какие возникают у нас, когда кто-либо сгибает нашу руку (восприятие пассивного движения); на самом же деле эмоция складывается из таких состояний сознания, какие бывают у нас, когда мы сами сознательно, а не рефлекторно сгибаем руку (сознание об активном движении)». Этот элемент активности трудно подменить в эмоциях, так как «все состояния, входящие в эмоцию, слабо дифференцированы и испытывание активности, составляющее исходный пункт эмоции, поглощается массой интенсивных следующих за ним органических ощущений». Лосский утверждает, следовательно, что в составе эмоции кроме органических ощущений есть также волевые элементы, а также психорефлекторные. На последних я останавливаться не буду, так как их исследование стоит в связи с учением Лосского о «моих» поступках и поступках «во мне» и это завело бы нас слишком далеко в сторону. Но относительно наличности волевых усилий в составе эмоции нам необходимо сказать несколько слов, так как этот факт ближайшим образом касается прямо интересующего нас вопроса о возможности психотерапии эмотивных состояний. «Утверждая, что эмоция есть волевой акт, мы высказываем одну парадоксальную мысль, — пишет Лосский, — противоречащую установившимся в науке взглядам. С нашей точки зрения, краснение от радости (расширение сосудов), бледнение от страха (сжатие сосудов), дрожь, изменение в пищеварительных аппаратах приходится считать поступками, так как им предшествует неясно сознанное стремление ("мое" Или "во мне") чего-нибудь достигнуть или избежать. Между тем в науке установилось мнение, что все эти телесные явления совершенно не зависят от воли». В доказательство справедливости своей мысли Лосский ссылается прежде всего на Вундта (Wundt), согласно воззрениям которого все такие движения, как, например, сокращения сердца, которые у высших живот-

ных совершенно не зависят от воли, или как движения дыхания, отчасти не зависящие от воли, развились из первоначальных движений, вытекающих из стремлений. Если у наших бесконечно отдаленных предков эти акты были обусловлены их стремлениями, то естественно предположить, что и у нас сохранилась способность сознательно влиять на свой кишечник, свои кровеносные сосуды и т. д. Далее Лосский указывает, что в литературе описано много подобных случаев. Они собраны в известной книге Хэка Тьюка «Дух и тело». Здесь же следует упомянуть о явлениях стигматизма, о Луизе Лато; добавим от себя, о случае д-ра Подъяпольского и т. д. Проф. Тарханов описал несколько случаев способности произвольно увеличивать количество биений сердца. Волевой характер эмоций особенно подчеркивает также Фуллье.

Я не буду разбирать других теорий эмоций, так как для этого потребовался бы реферат, занимающий весь вечер, и скажу только, что если придерживаться простого описания, то эмоцию можно описать так: эмоция есть душевное переживание, слагающееся из следующего ряда моментов: 1) восприятие *resp.* представление, 2) чувствование, точнее приятные *resp.* неприятные чувственные тона восприятий или представлений, 3) моменты воли или, чаще, только моменты влечения, 4) совокупность различных органических ощущений, особенно со стороны органов кровообращения, дыхания, пищеварения и т. д. Этот последний момент — органические ощущения — является, как приходится согласиться с Джемсом, наиболее характерным моментом, отличающим эмоциональные душевные переживания от других видов душевных переживаний.

Вот теперь перед нами и возникает вопрос: если органические ощущения составляют доминирующий момент эмоциональных переживаний, то возможна ли психотерапия эмоций? Этот вопрос является почти что вопросом жизни и смерти психотерапии вообще, так как всякое наше разубеждение, всякий психоанализ наталкивается на заявление больного: «Я все это понимаю, но ведь у меня непроизвольно наступает сердцебиение, одышка, покраснение и т. д., я с этим ничего не могу сделать, это не зависит от моей воли и т. п.». Перед такими заявлениями пасуют некоторые психотерапевты. Так, например, Оп-

пенгейм, который в своих критических замечаниях на статью Дюбуа пишет следующее:

«Дюбуа исходит из того факта, что интеллектуальный процесс, идея представляет собою первичное явление и что телесные явления в вазомоторной, секреторной и т. п. областях и сопровождающие их чувства присоединяются к интеллектуальному акту как вторичный процесс... Отсюда Дюбуа заключает, что при борьбе с болезненными идеями и чувствами главная задача врача состоит в убеждении, в диалектике. Здесь мы доходим до того пункта, где я должен встать в оппозицию по отношению к уважаемому психотерапевту. Несомненно, существуют случаи, где рациональная психотерапия излечивает больного совершенно в течение одной беседы с врачом, или такие, когда врач успешно руководит психотерапевтически больным в течение почти всего существования последнего. Однако на большие затруднения приходится наталкиваться при борьбе с весьма распространенными фобиями и состояниями боязни. Справедливо, что идея и здесь является первичным процессом. Но не идея создает больному страдания и все мучения этого страдания, но те явления в телесной сфере, которые вызваны этой идеей; эти явления и придают фобии ее мучительный характер». Опенгейм ссылается на примеры агорафобии, боязни грозы, боязни посещения театра и вообще толпы. В этих случаях больные бывают весьма интеллигентны и прекрасно понимают бессмысленность своей боязни, но никакая диалектика, даже самый ангельский голос не может избавить их от боязни, именно боязни телесных симптомов, боязни того, что если он пойдет через площадь, у него будет головокружение, сердцебиение, Ноги подкосятся и т. д. И это действительно наступает. В этих случаях приходится убеждаться, что расстройство следует искать не в душевном процессе, а в ненормальной возбудимости центров для вазомоторных и висцеральных аппаратов. Правда, эти центры (бульварные и спинальные) ненормально возбуждаются только при определенном положении и определенной констелляции идей. Однако часто можно привести доказательство, что возбудимость этих нервных аппаратов соответственно общему характеру неврастении повышена для всех раздражений, в каком бы направлении они ни возникали. Как раз патология

может нас научить, что теория Джемса—Ланге не лишена известного основания, а именно душевное явление сравнительно слабого чувственного тона может усилиться вследствие ненормальной возбудимости соответствующих низших центров. Это воззрение следует принимать во внимание при вселении мужества в души больных и при этической оценке симптомов. «Мужество может великолепно восседать на троне в большом мозгу, в то время как боязнь деспотически повелевает в продолговатом».

Таким образом, теория Джемса, в значительной своей части вполне справедливая, является как бы аргументом против психотерапии состояний боязни. Дюбуа отвергает ее совершенно. Оппенгейм ссылается на нее в доказательство беспомощности психотерапии в некоторых случаях. На самом деле это не так. Следует только несколько дополнить теорию Джемса и обратить наше внимание на другие, кроме органических ощущений, моменты эмоции боязни, борьба с которыми путем психического влияния возможна и с изменением которых и органические ощущения потеряют свое значение. Иногда здесь полезно будет сослаться и на взгляд Лосского, согласно которому в состав эмоции входят и волевые усилия. Интересно самонаблюдение Лосского в следующем случае.

«В течение одной зимы в моей комнате очень часто трескался паркет, и каждый раз треск его вызывал во мне, так как я был несколько расстроен, вздрагивание, интенсивное ощущение в области сердца, которое кажется происходящим от того, что сердце будто бы сжимается, и ощущения в области сосудистой системы на периферии тела. Психическое состояние при этом было типичным образцом эмоции испуга, очень тягостной, как известно. Желая освободиться от нее, я стал бороться тем способом, который удачнее всего приводит к цели, когда хочешь отделаться от какой-нибудь неприятной привычки, именно всякий раз, когда она являлась, я мысленно живо представлял себе причину ее, т. е. треск паркета, и мысленно настойчиво представлял себе, что воздерживаюсь от бессмысленной реакции. Через несколько дней я стал наблюдать такое явление: треск тотчас же вызывал во мне совершенно спокойную мысль о причине этого явления, я вовсе не вздрагивал, но в то же время с

изумлением, и это изумление очень характерно в данном случае, воспринимал длительную волну неприятных ощущений из области сердца и сосудов. Психическое состояние складывалось почти из тех же органических ощущений, кроме вздрагивания, что и в первом случае, по крайней мере можно поручиться, что самые интенсивные и неприятные элементы были налицо, и несмотря на то, я бы не назвал это психическое состояние эмоцией и сравнил бы его с мигренью, нытьем почек и т. п. пассивно воспринимаемыми психическими состояниями, возникающими из перемен на периферии, не зависящих от сознания».

Лосский приводит этот пример в доказательство наличности волевого элемента в эмоциях, мы же можем им воспользоваться как примером самолечения, так как раз органические ощущения перестают вызывать испуг, то они и сами скоро исчезнут бесследно.

Если мы разделяем то утверждение, что в эмоции боязни, как во всякой эмоции, характерным и доминирующим моментом являются органические ощущения, то зависимость этой эмоции от расстройств половой эмоции становится теоретически обоснованной, хотя и не в том смысле, что одна эмоция переходит в другую, а в том отношении, что расстройство одной может вызывать компенсацию в проявлениях другой. На практике это предположение всегда получает себе подтверждение. До сих пор я не видел ни одного случая невроза боязни, где при тщательном исследовании половой жизни не приходилось бы встретить в последней тот или другой недочет. Проф. Джонс (Jones) (Лондон) на последнем конгрессе медицинской психологии в Цюрихе (IX.1912) заявил, что о сексуальной этиологии патологических страхов не стоит даже и говорить, настолько она очевидна. Я считаю только необходимым добавить, что все же остается невыясненным вопрос, как широко следует понимать половую эмоцию.

Я поделился с вами теми мыслями, которые приходят в голову при чтении и попытке анализа «Записок сумасшедшего» независимо от их отношения к самому Льву Николаевичу. И в

заклучении своем я продолжаю придерживаться этой независимости. Тем не менее я должен указать на то ценное, что мы находим у автора «Записок», больного истерией боязни. Ценность эта — вдохновенное искание правды, искание справедливости, искание Бога. Это искание сохраняет свою высокую ценность, как бы его ни объясняли, хотя бы с точки зрения медицинского материализма, против которого так горячо и красноречиво восстает Джемс в своем «Многообразии религиозного опыта». Джемс говорит между прочим, издеваясь над медицинским материализмом:

«Альфред так горячо верует в бессмертие души лишь оттого, что обладает болезненной чувствительностью. Чуткая совесть Фанни стоит в связи с ее излишней нервностью. Меланхолическая окраска философии Уильяма зависит от плохого пищеварения: у него, наверное, засорение печени. Та отрада, какую находит Элиза в посещении церкви, объясняется ее истеричностью. И Петра меньше мучили бы вопросы о его душе, если бы он побольше упражнялся на чистом воздухе, и т. д.»

В некоторых случаях это действительно так и бывает, но из этого не следует: 1) что такое объяснение всегда пригодно, 2) что таким объяснением мы деградируем, понижаем ценность самих исканий. Истерические симптомы в известном направлении представляют сами по себе положительную ценность, 3) объяснение происхождения какого-либо феномена, например религиозных настроений из половой эмоции, это объяснение само по себе еще не унижает религиозного настроения. Последнее всецело может сохранять свое значение, откуда бы оно ни развилось. Раз развилось, мы должны считаться с тем, какое оно есть, независимо от того, откуда оно взялось.

Я не могу согласиться с Айхенвальдом, что «Записки сумасшедшего» — записки ищущего, т. е. на самом деле самого нормального. Поскольку в них есть искание, это верно, но поскольку в них мы находим разрешение этих исканий, мы встречаем больное.

При выходе из церкви стояли нищие. «И мне вдруг стало ясно, что этого всего не должно быть. Мало того, что этого не должно быть, — что этого нет».

А нищие есть...

Николай Осипов

Страшное у Гоголя и Достоевского¹

Моя тема «Страшное у Гоголя и Достоевского» чрезвычайно обширна. Для одного доклада она должна быть значительно ограничена. Я ограничиваю ее, во-первых, тем, что буду иметь в виду только первые произведения Гоголя и Достоевского; во-вторых, из этих первых произведений позволю себе остановить ваше более или менее пристальное внимание только на некоторых; в-третьих, я вперед отказываюсь исчерпать проблему страха во всей ее полноте.

В нескольких крайне интересных исследованиях А. Л. Бем с полной очевидностью устанавливает большое влияние Гоголя на произведения Достоевского, а потому я считаю себя вправе в семинаре по изучению Достоевского говорить о Гоголе.

«... Когда собьются все в тесную кучу и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню. Боже ты мой! чего только не расскажут! откуда старины не выкопают! каких страхов не нанесут!..»

«... знаете ли вы дьяка Диканьской церкви Фому Григорьевича? Ух, голова! Что за истории умел он отпускать!.. Еще был у нас один рассказчик; но тот (нечего бы к ночи и вспоминать о нем) такие выкапывал страшные истории, что волосы ходили по голове...»

Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки»

При анализе страшных повестей Гоголя следует различать трех субъектов страха: 1) народ, сказки которого дали материал Гоголю, *resp.* страх действующих лиц повести; 2) самого автора — Н. В. Гоголя. Мы знаем, что Гоголь переживал состоя-

¹ Доклад, прочитанный на семинаре при Русском народном университете в Праге в феврале 1927 г. Текст дан по изданию: *Осипов Н. Е. Психологические и философские этюды.* — М., 2000. — С. 527-551.

ния страха, боязни и близкой к ним эмоции тоски в течение всей своей жизни; 3) нас самих, читателей.

Затем мы должны различать объекты, вызывающие переживания страха. Объекты страха весьма различны и зависят от индивидуальности субъекта, испытывающего страх. Одному страшно одно, а другому — другое. Тем не менее существуют объекты, вызывающие страх у большинства людей.

Наконец, мы должны различать отношение субъекта к объекту: самый процесс переживания страха. Помимо различной интенсивности, переживания страха носят различные типичные оттенки. Понятие страха обнимает собою понятия испуга, ужаса, боязни, робости, малодушия, жути, трепета, тоски, тревоги.

Мне думается, что «Вий» — самая страшная повесть Гоголя и изо всех наиболее совершенная по форме. «Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадами под мышкой брели в класс». Гоголь рисует яркую, но безотрадную картину полуголодного существования бурсаков и говорит дальше о торжественном событии, когда бурса распускалась по домам. Тогда всю большую дорогу усеивали бурсаки. Бурсаки пели «канты», их пение трогало до слез старых казаков, и они получали за него воздаяние едой, а потому «как только завидывали в стороне хутор, тотчас сворачивали с большой дороги». Так и богослов Халюза, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобец шли по дороге с вождением забрести в какой-нибудь хутор. Но хутора не попадалось. Наступила ночь, и довольно темная. «Бурсаки заметили, что они сбились с пути и давно шли не по дороге!... Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа. Несколько спустя только послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой». Все повествование до сих пор происходит совершенно в плане реального, хотя уже здесь появляется Вий: «слабое стенание, похожее на волчий вой» — это Вий, и все пере-

живания бурсаков уже здесь происходят в плане фантастическом, но автор еще не хочет открыть это читателю и даже направляет его по ложному пути, подчеркивая явь переживаний замечанием, что «философ боялся несколько волков». Вернее сказать, изложение ведется так, что его одинаково можно понимать как происходящее в плане реальном или фантастическом. Наконец, бурсакам попался хутор, старуха после пререканий пустила их на ночлег и разместила в разные места. Философ Хома — герой повести — попал в овечий хлев. Когда он собрался заснуть мертвецким сном, «вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев. "А что, бабуся, чего тебе нужно?" — сказал философ. Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками. "Эге-ге! — подумал философ. — Только нет, голубушка, устарела!" Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему. "Слушай, бабуся! — сказал философ, — теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться". Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова. Философу сделалось страшно, особенно когда он заметил, что глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском. "Бабуся! что ты? Ступай, ступай себе с Богом!" — закричал он. Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками. Он вскочил на ноги с намерением бежать; но старуха стала в дверях, вперила на него сверкающие глаза и снова начала подходить к нему. Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах. Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротой кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих». Когда они стали подниматься на воздух, Хома сказал себе: «Эге, да это ведьма!» Они неслись дальше. Хома «чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу». И дальше: «Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение». Хома стал припо-

минать все, какие только знал, молитвы. Потом стал произносить заклятия, выпрыгнул из-под старухи, сам вскочил на нее. а потом «схватил лежавшее на дороге полено и начал им изо всех сил колотить старуху». Дикая вопли старухи «становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу». Старуха превратилась в красавицу; красавица, избитая, изнеможенная, упала на землю.

Даже до этого места мы можем читать повесть как происходящую в плане реальном, так как все переживания Хома могут рассматриваться как яркое эротическое сновидение, кошмар эротического характера. Тем более что дальше, т. е. после этого кошмара, Хома оказывается в Киеве и получает у одной молодой вдовы полное удовлетворение своего материального и пищевого и сексуального голода. Тут Гоголь ставит черту, и дальнейшее повествование уже очевидно переносит нас в план фантастики.

На самом деле для исключительно внимательного читателя при первом же появлении Хома на сцене рассказ покидает сферу бодрственной яви и переходит к сумеречному состоянию, но переход этот так же мало заметен, как переход природы от света к сумеркам и к ночи. Такие незаметные переходы от реальной яви к фантастике, конечно, производят на читателя более сильное впечатление, чем предупреждение о том, что рассказываемое есть быль и что рассказчик отличается особой правдивостью.

* *

После черты сказочность, фантастичность повести становится очевидной, как я уже говорил.

Избитая красавица умирала и велела отцу-сотнику отправить казаков за Хомой. В ночь приезда Хома, которого казаки привезли насильно, красавица умерла.

Описание усадьбы сотника только в одном месте дает указание на связь хутора, где ночевал Хома и откуда он летал с ведьмой-красавицей, с селением сотника, именно это «две хаты, одиноко стоящие».

От казаков Хома узнает, что умершая красавица — дочка сотника — была ведьмой и проделывала подобную же историю по-

лета-любви со псарем Микитой. Микита вклепался в панночку и пропал, ездила на нем панночка, и он «иссохнул весь, как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо него лежала только куча золы да пустое ведро: сгорел совсем, сгорел сам собой».

Хома, согласно требованию умершей красавицы, должен был читать в церкви молитвы над покойницей в течение трех ночей.

«Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей». Покойница поражала своей красотой. Хома невольно задавал себе вопрос: «Что, если подымется, если встанет она?» И вот она уже не лежит, а сидит в своем гробу. Встала... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желала поймать кого-нибудь. Идет прямо к нему. В страхе очертил он около себя круг, начал читать молитвы и произносить заклинания. Она не имела силы переступить черту и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Ведьма вернулась в свой гроб, гроб сорвался со своего места и со свистом начал летать по всей церкви...

На вторую ночь повторилась та же история. Красавица-ведьма не могла переступить черты, проведенной Хомой, и, в свою очередь, стала произносить заклинания. «Ветер пошел по церкви от слов, и слышался шум, как бы от множества летящих крыл». Но слышался крик петуха, и нечистая сила исчезла.

На третью ночь «вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в Божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа». Но все чудовища не видели Хому, окруженного таинственным кругом. «"Приведите Вия! Ступайте за Виём!" — раздались слова мертвеца. И вдруг настала тишина в церкви; слышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви». Вий указал железным пальцем на Хому. Все чудища бросились на него. Хома умер от страха...

«Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь; но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошед-

ший священник остановился при виде такого посрамленья Божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником и никто не найдет теперь к ней дороги».

Это очень красивый образ! Вспоминаются химеры на Соборе Парижской Богоматери и здесь, в Праге, на храме св. Вита. В этой сказке в поэтически-прекрасных образах в сгущенной централизованной форме представлена борьба Светлой Чистой Силы с темной, нечистой силой, борьба дня и ночи, жизни, которая выявляется в чувственной любви, и смерти.

* * *

Каково же наше отношение к этой Страшной повести? Индивидуально различное, но у большинства читателей, если чтение «Вия» не вызывает страха, оно вызывает жуть, впечатление жуткого. Я различаю понятия страха и жути так: страх испытывается при восприятии материальной, реальной опасности. Жуть — при восприятии непонятого, таинственного. Разберемся во всем этом подробнее и постепенно.

III

Вопрос об отношении читателей к чертовщине и другим затронутым мною проблемам требует предварительной постановки другого вопроса: каких читателей? Позволю себе остановиться на некоторых типичных, часто встречающихся мнениях.

Нередко приходится слышать мнение, что все сказки, а в том числе все сказки Гоголя, — чепуха, «ералаш в голове», если воспользоваться словами самого Гоголя. Если мы не можем все их объяснить рационалистически, то со временем будем в состоянии это сделать. Во всяком случае, всё это фантазии. Таково мнение рационалистов-«умников». Рационалисты считают себя трезвыми людьми, далекими от всяких фантазий, думают, что существует только естественная действительность, подлежащая рационалистическому объяснению, всякая вера в сверхъестественное, иррациональное есть невежество или бред, сумасшествие.

Таким «умникам» следует сказать так:

1. Невежда не тот, который фантазирует, а тот, кто думает, что он все знает. Всезнайство есть невежество. Мудрость — это исходный пункт размышлений Сократа — «я знаю, что я ничего не знаю». В лучшем случае рационалист знает только свой маленький уголок и с точки зрения этого маленького уголка смотрит на весь мир. Рационалист — обычно самовлюбленный, ограниченный Нарцисс.

2. Назвать все бредом, сумасшествием, болезнью — вовсе еще не значит что-либо объяснить. Притом сумасшествие как раз иррационально и само нуждается в объяснении.

3. Помимо сумасшествия иррациональны сновидения, иррациональна смерть. Между тем отрицать естественность сновидений, естественность смерти нельзя.

4. Если рационалист утверждает, что то, что теперь не может быть объяснено рационалистически, будет объяснено впоследствии, то он тем самым признает наличие временно-иррационального, мнимо-иррационального. Но, в таком случае, это мнимо-иррациональное должно быть фиксировано и изучено, хотя бы для того, чтобы быть подвергнутым рационализации.

Еще одно замечание: рационализм спасает нас от страха перед чертовщиной и т. д., но не от жути. Вот что пишет мне один мой пациент: «Что меня угнетает? Собственно говоря, ничто, но я чувствую, что нервы мои не совсем в порядке. Свидетельствует об этом хотя бы то, что я, 30-летний мужчина, образованный (по крайней мере позволяю себе считать себя таковым) человек, а боюсь привидений. И странно, на улице ничего, когда угодно и куда угодно пойду, а вот один в доме ночью не останусь. Уже при огне с приближением полночи мной начинает овладевать какое-то беспокойство, а стоит погасить огонь, как мне начинает казаться, что из наступившей темноты меня подстерегают чьи-то враждебные глаза, ищут чьи-то длинные холодные руки, чьи? — не знаю, не представляю себе даже формы и размеров, но отчаянный страх давит меня до тех пор, пока кто-нибудь не придет или я снова не зажгу огня.... Потом еще я слишком впечатлителен. Часто более или менее сильное впечатление заставляет меня расплакаться, и это 30-летнего мужчину, это тоже нельзя считать нормальным».

Этот пациент совершенно не верит в реальное существование привидений, тем не менее боится их и даже испытывает «отчаянный страх». Но это, правда, невротик, но и вполне здоровые и совершенно неверующие люди испытывают нередко подобное же состояние, только количественно более слабое: не страх, а жуть. Мало людей, которых можно похвалить словами Лихтенберга: «Он не только не верит в привидения, но и не боится их».

Итак, иррациональное, или по крайней мере мнимо-иррациональное, существует и подлежит изучению. Изучение может идти: 1) путем мистических восприятий; 2) путем поэтических восприятий; 3) путем философских умозрений; 4) путем научных исследований.

Результаты изучения по всем этим путям подлежат сопоставлению и критическому анализу.

При таком сопоставлении весьма многое из мистических, поэтических и даже философских воззрений должно уступить научному анализу, *resp.* подлежать рационализации. Однако эта рационализация всегда останется частичной, так как наука, по самому существу своему, частична.

После этих общих соображений подойдем ближе к нашей теме.

* * *

Поэтические восприятия иррационального Гоголем имеют свою большую эстетическую ценность, велики своей красотой и юмором, но, помимо того, они имеют смысл, который может быть открыт путем перевода поэтического языка на язык научный.

Все персонажи повестей Гоголя суть символы. И эти символы подлежат толкованию.

Толкование может быть различным. Буду иметь в виду «чертовщину».

1) Злые духи могут символизировать стихийные силы природы, нередко чрезвычайно враждебные людям. Так, Вий значит вихорь, ураган. Старорусское слово «вихать» от корня «вить» значит колебать в разные стороны, отсюда — вихлять, вихляй, развихляй, вывих, свихнуться, вихорь. Вий может символизировать также и землетрясение (вихать — колебать), и землю во-

обще. Этого же корня древнерусское слово «вила» — божество женского пола. (По-чешски: *vila* — русалка, *vilnu* — сладострастный-) Несомненно, что стихии природы могут вызывать страх, даже ужас, но не жуть, психология которой нас интересует в данный момент. Когда мы теперь постоянно читаем об ужасных ураганах, землетрясениях, мы ужасаемся, но нам не бывает жутко.

2) Злые духи могут символизировать то зло, которое налично в мире не в конкретной, но в абстрактной форме. В противоположность первому, натуралистическому толкованию это второе можно назвать метафизическим.

3) Злые духи символизируют наши собственные злые побуждения. Злой дух есть создание фантазии человека, проекция во вне действительно наличного в глубине души человеческой злого побуждения.

Это последнее психологическое толкование несколько не противоречит двум первым. Крайне сложный символ черта, дьявола вполне допускает одновременное его понимание и натуралистическое, и метафизическое, и психологическое.

Любопытно проанализировать повести Гоголя тем способом, как Фрейд анализирует сновидения, но это взяло бы у нас слишком много времени. Позволю себе остановить ваше внимание на одной статье Фрейда, касающейся самой темы моего доклада.

* * *

Я подразумеваю статью Фрейда: «Das Unheimliche». Слово «*unheimlich*»* дословно: недомашнее, точно не переводимо на русский язык, по смыслу, мне кажется, ближе всего его можно передать словом «жуткий».

Есть по этому вопросу также исследование Йенча (Jentsch). Йенч предполагает, что переживание *unheimlich* создается интеллектуальной неуверенностью, неспособностью ориентироваться в тех или других впечатлениях. Так, жуть вызывается сомнением в одушевлении, по-видимому, одушевленного существа, так, например, при восприятии эпилептического припадка, при встрече с помешанным человеком. И наоборот, жуть вызывается сомнением, неодушевлен ли неживой предмет, как при восприятии хороших восковых фигур.

Фрейд не удовлетворяется этим положением Йенча и ведет свое исследование понятия *unheimlich* двумя путями:

1) филологическим; 2) путем собирания материала, т. е. тех случаев, где возникает чувство *unheimlich* относительно лиц, вещей, впечатлений, переживаний, ситуаций.

Филологи говорят, что слово *unheimlich* значит: 1) *vertraut* — хорошо известное, *behaglich* — уютное, приятное, свое; 2) *versteckt, verborgen* — спрятанное, скрытое. Это двоякое значение вполне понятно, так как корень слова «heim» — дом, свой дом, свой домашний очаг, следовательно, хорошо известное, приятное, а с другой стороны — то, что принадлежит дому, что интимно, то скрыто от чужих людей, тайно, таинственно, потаенно. (Отсюда *Geheimnis* — тайна.) *Unheimlich*, как противоположность первому значению *heimlich*, значит нечто неприятное, чуждое, несвое, а кроме того, *unheimlich* не противоплагается, а принимает второе значение *unheimlich*, т. е. тайное, таинственное. Итак, *unheimlich*: есть неприятное, чуждое, таинственное.

В развитии немецкого языка произошло следующее: слово *heimlich* стало употребляться как в своем собственном значении, так и в значении *unheimlich*, стало амбивалентным. Такие явления наблюдаются в языках. Например, в русском языке слово «зря» значит смотря, обращая внимание, «не зря» — обратное значение. Но мы употребляем слово зря как раз в смысле не зря, т. е. не смотря, не обращая внимания. Так же как немцы вместо *unheimlich* говорят теперь *heimlich*.

Unheimlich или *heimlich* — все равно, смысл этого понятия следующий: жутко нам то, что было когда-то нам близким, своим, приятным, потом исчезло из нашего обихода, стало скрытым, тайным, а потом опять вдруг появилось. Тогда мы испытываем жуткое чувство, как например, при появлении мертвеца. Жил с нами человек, был нам хорошо известен, дорог, приятен, потом умер, ушел от нас и вдруг опять является. Верящий в привидения будет испытывать страх, неверящий — жуть. Здесь психологически важен момент: возврат прежнего, прежнего нашей индивидуальной жизни или жизни предыдущих поколений, онтогенетического или филогенетического прошлого.

Возвратом филогенетического прошлого объясняется боязнь чертей. Рейк, ученик Фрейда, развивает такую гипотезу веры в

чертей (эта гипотеза была раньше высказана, но Рейк подробно развивает ее в своих сочинениях): после того как один народ побеждает другой, инаковерующий, боги побежденного народа испытывают следующую судьбу: 1) они принимаются новой религией в свой состав, т. е. имеет место синкретизм; 2) побежденные боги несколько деградируют, становятся пособниками, помощниками новых богов — ангелами; 3) деградируют еще раз в злых духов, демонов. Таким образом, черт есть прежний бог. В одной русской пьесе XVII в., которая разыгрывалась в селе Преображенское, среди действующих лиц упоминается «черный бог». В фольклоре можно констатировать амбивалентное отношение к черту: народная пословица говорит: «Богу молись, да и черту не груби». Возврат прежнего бога и вызывает страх, *resp.* жуть.

* * *

Можно сказать, что в повестях Гоголя объектом жуткого является все то, что покрывается словом «чудо». Слово «чудо» со своими производными, пожалуй, встречается у Гоголя чаще всех других слов. Смысл этого слова амбивалентный. С одной стороны, мы называем этим словом нечто положительное, чудесное; с другой стороны, нечто отрицательное, отвратительное: «чудный колдун». «Чудное дело», «чудная история» вовсе не значит у Гоголя чудесное дело, чудесная история, но именно скверная, страшная история. Или, во всяком случае, чудная история не предвосхищает положительного или отрицательного смысла, может быть, ближе к смыслу было бы говорить «чудовая» история, т. е. содержащая в себе чудо, которое может быть и добрым, и злым.

В мирозерцании героев повестей Гоголя прежние языческие боги — черти — обладают большой силой, как мы уже упоминали. Действительно несут на себе явные следы божественного происхождения.

Гипотеза Фрейда — жуткое вызывается возвратом филогенетического прошлого — вполне приложима и к возврату анимистического мировоззрения. Я уже упоминал о красном свитке, подарках Басаврюка и вообще о недейственности законов природы как характерной черте анимизма.

Во избежание недоразумений позволю себе в нескольких словах высказать свое личное отношение к проблеме чертовщины и анимизма. В конкретное существование черта я не верю наивно и думаю, что в черте символизируется зло, царящее в нашем мире, в частности в душах человеческих. Что же касается анимизма, то мне думается, что он в противовес картине мира, создаваемой математическим естествознанием, заслуживает, само собою разумеется, не притяия, а переработки. Слишком уж обедняет естественнонаучное понимание картину мира. Всеобщая одушевленность, *resp.* одухотворенность природы так, как она изображена, например, в книге проф. В. П. Карпова, представляет много привлекательного. Поэтому мне кажется, что чтение повестей Гоголя кроме эстетического наслаждения поучительно, так как пробуждает нашу фантазию и расширяет мирозерцание. Что же касается жути, то она тоже имеет положительное значение, так как служит импульсом, ферментом для размышлений.

Невротикам, которые страдают боязнью и не преодолели в себе представления о чертовщине и первобытном анимизме, которые еще сомневаются: «Правы ли мы, когда думаем, что мертвые не воскресают?», и которые испытывают не жуть, а страх, я не рекомендовал бы чтение повестей Гоголя.

IV

Перейдем теперь к другим объектам страшного, *resp.* жути: сумасшествию, смерти, кошмарам, и посмотрим, как понимать сплетение страшного с сексуальным. Весь этот клубок мы имеем в «Страшной мести» Гоголя. О влиянии этой повести на повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» нам читал здесь в своем интересном докладе А. Л. Бем.

«Страшную месь» можно рассматривать как персонификацию тех изначальных душевных стремлений казачества, которые были вытеснены, заклеены печатью зла и которые все же не умерли, но время от времени оживают и вступают в борьбу с новым социально-нравственным строем. Эти вытесненные душевные переживания изображены Гоголем в яркой картине встающих мертвецов. «Крест на могиле зашатался, и тихо под-

нялся из нее высохший мертвец. Борода до пояса, на пальцах когти длинные, еще длиннее самих пальцев. Тихо он поднял руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он. "Душно мне, душно!" — простонал он диким, нечеловечьим голосом. Голос его, будто нож, царапал сердце, и мертвец вдруг ушел под землю. Зашатался другой крест...» и т. д. Эту страшную картину видел казак Данила Бурлубаш, когда возвращался домой со своей женой-красавицей Катериной и маленьким сыном Иваном. Отец Катерины — чудный колдун. Он страстно любит свою дочь и добивается ответного чувства. И у Катерины есть в глубине души страсть к отцу. Ее отношение к отцу типично амбивалентное: она любит отца, заступается за него во время его драки с Данилой, выпускает его из подвала, но в то же время питает к нему отвращение. Такое же амбивалентное отношение у Катерины и к мужу, она говорит ему: «Ты зверь, а не человек! И у тебя волчье сердце, а душа лукавой гадины!» С другой стороны, отрекаясь от своего отца, она отцом называет Данилу.

Амбивалентное отношение в сфере чувствований есть, конечно, в сравнительно слабой форме, у всех. В частности, кровосмесительные инцестуозные желания в глубине душевной присущи всем людям. Можно думать, что инцест был исконной формой половых отношений, потом он был вытеснен, стал считаться злом. Уже у примитивных народов мы находим борьбу с инцестом, доходящую до установления строжайшей экзогамии. Но это не значит, что инцестуозное желание совсем исчезло, оно только деградировало в разряд зла, но силы вполне не потеряло. Иначе не требовалось бы устанавливать целую систему запретов-табу против инцеста. Отношение примитивных народов к инцесту амбивалентное: и хотелось бы, да нельзя, запрещено, страшно.

У современного человека инцестуозные желания определенно выражены в детстве. В возрасте 3-5 лет мальчик переживает натиск чувственной любви к матери и хочет быть на месте отца, желает всячески устранить отца — Эдипов комплекс. В этот период у мальчика к отцу амбивалентное отношение: положительное — отец является образцом, идеалом для мальчика, и отрицательное — он соперник, враг в отношениях мальчика к матери.

Mutatis mutandis Эдипов комплекс переживается также девочкой. Нормально амбивалентные отношения любви и ненависти Эдиповского периода сменяются унивалентно-нежным отношением к обоим родителям. Но далеко не всем людям удается так изжить свой Эдипов комплекс. Невротики вытесняют Эдипов комплекс в сферу бессознательного, но оттуда Эдиповские желания в прямом, а чаще в замаскированном виде оказывают большое влияние на образование симптомов невротического заболевания. Нередко инцестуозные желания появляются и у душевно здоровых людей в сновидениях.

Переживания Эдипова комплекса осложняются еще тем, что каждый человек таит в себе следы другого пола, каждый в известном смысле бисексуален, а потому мальчик может переживать — временно — отрицательное отношение к матери, подобно девочке, и положительное — к отцу. А девочка — отрицательное к отцу и положительное к матери.

По Фрейду, в отношениях детей к родителям заложены основы религии: Отец Небесный есть проекция, идеализация своего отца. В то же время в сферу Эдипова комплекса попадают и отношения между братьями и сестрами, следовательно, социальный момент. Ядро Эдипова комплекса составляют любовь и ненависть.

Изучение отношений Эдипова комплекса помогает Фрейду разбираться в запутанном клубке религиозных, социальных, коллективных и личных отношений, отношениях любви и ненависти, в общих чертах душевной жизни невротиков, детей, примитивных людей, сновидцев, поэтов. Эдипов комплекс получает в исследованиях Фрейда смысл и значение формулы для изучения психической и остальной жизни. Универсальность этой формулы, само собою разумеется, подлежит различным ограничениям — я не могу в данный момент входить в обсуждение этого вопроса, но для анализа «Страшной мести» эта формула вполне приложима.

Субъектом «Страшной мести» является все казачество, коллектив, в ней изображается борьба различных остальных старых (представитель колдун) и новых стремлений (представитель Данила), борьба личных сексуальных переживаний — старых инцестуозных и новых к иноплеменным — в душе Катерины.

Вместе с тем сюда же вплетается и религиозная борьба: «Не за колдовство и не за богопротивные дела сидит в глубоком подвале колдун; им судья Бог; сидит он за тайное предательство, за сговор с врагами православной Русской земли — продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви».

Клубок религиозных и исторических, коллективных и личных событий переплетается в «Страшной мести» причудливым образом вокруг сексуальных переживаний. Но не только сексуальных. Ошибка многих фрейдистов, в том числе Ермакова, в том, что они ложно приписывают Фрейду пансексуализм и, любовно копаясь в сексуальных вопросах, искажают все его учение. Фрейд утверждает наряду с основным сексуальным влечением еще другое основное влечение, влечение к смерти. Сексуальные влечения Фрейд называет также влечениями жизни (*Lebenstriebe*) и противопоставляет им влечения к смерти (*Todestriebe*). Фрейд всеми словами утверждает дуализм основных влечений.

Смерть царит в «Страшной мести». Ляхи наступают на Данилу с его казаками. Их привел чудный колдун, отец Катерины. «И пошла по горам потеха, и запиrowал пир: гуляют мечи, летают пули, ржут и топочут кони... Руби, казак! Гуляй, казак! Тешь молодецкое сердце...» «Данило сбирается в погоню, и взглянул, чтобы созвать своих... и весь закипел от ярости: ему показался Катеринин отец... целит в него мушкетом». Колдун убил Данилу.

И стал являться по ночам Катерине. «Я зарублю твое дитя, Катерина! — кричал он, — если не выйдешь за меня замуж». Но Катерину защищали старый есаул Горобец, его сын и казаки. «На дворе и в хате все было тихо; не спали только казаки, стоявшие настороже. Вдруг Катерина, вскрикнув, проснулась, и за нею проснулись все. "Он убит, он зарезан!" — кричала она, и кинулась к колыбели... Все обступили колыбель и окаменели от страха, увидевши, что в ней лежало неживое дитя. Ни звука не вымолвил ни один из них, не зная, что думать о неслыханном злодействе». Жуткое место!

Катерина помешалась. Танцует, говорит бессвязные речи, поет. «Печально стояла старая няня, и слезами налились ее глубокие морщины; тяжкий камень лежал на сердце у верных хлопцев, глядевших на свою пани».

Колдун — отец Катерины — не оставил своих домоганий. И явился к ней под видом друга убитого Данила. Но Катерина узнала его и бросилась на него с ножом. «И совершилось страшное дело: отец убил безумную дочь свою».

* * *

Бой казаков совсем не производит страшного впечатления: здесь слишком много жизни, большой подъем духа. Может быть, когда-нибудь и настанет время, что такие описания станут наводить на людей страх или даже еще позднее жуть, но пока пацифистическое умонастроение еще очень далеко от жизни. Возможность же пацифизма стала мне представляться после того, как я перечитал — через 35 лет — «Тараса Бульбу». После пережитых нами картин массовых убийств и издевательств человека над человеком, чтение «Тараса Бульбы», повести, ярко изображающей звериный аспект рода человеческого, вызывает страх. Именно страх, а не жуть, потому что звериный аспект человека есть реальная опасность.

Жутко описание убийства ребенка, потому что оно совершенно колдуном магическим путем. Казаки, видевшие убитого ребенка, переживали ужас — «окаменели от страха», — читатель, для которого отпадает элемент реальности, испытывает великую жуть. Мне думается, что можно установить такое различие понятий: страх испытывается при восприятии реальной опасности; боязнь — при восприятии частью реальной, частью фантастической опасности; жуть — при восприятии фантастической опасности; ужас — при восприятии опасности всех родов вместе.

Невротика и психотика испытывают страх, *resp.* боязнь там, где здоровый человек может переживать, самое большое, жуть.

* * *

Переходим теперь к вопросу о связи сексуального и страшного. Начнем с превращений.

Красавица в повести «Вий» превращается в ведьму. Ведьма — в красавицу. Красавица и ведьма — прямые контрасты. А прямые контрасты имеют какое-то ближайшее отношение друг к другу. *Les extrêmes se touchent*. Из анализа сновидений легко

можно убедиться в том, что во сне нечто нередко изображается своей прямой противоположностью.

Прямая противоположность составляет самое существо живого существа, а следовательно, и человека. Клод Бернар определял жизнь своим знаменитым блестящим афоризмом: «Жизнь есть смерть». На самом деле, жизнь пропитана смертью. Если бы наряду с постоянным размножением клеток, из которых состоит наш организм, не было умирания, то человек достиг бы объема, равного объему солнца в 125-й степени, как высчитал один досужий немец. Это в материальной сфере нашей жизни, но и в сфере душевной мы постоянно переживаем смерть. Богослов о. Павел Флоренский пишет: «Существование во времени по существу своему есть умирание, — медленное, но неуклонное наступление Смерти... Жизнь и умирание — одно»...

В Гоголевские превращения красавицы в старуху — естественное явление, вызывают же они жуть, *resp.* страх потому, что темп этого превращения катастрофический, устранен момент времени, нарушены законы природы, магия...

Представление о превращениях — так сказать, эмпирически исходный пункт, — дано нам наблюдением: именно, когда мы воспринимаем, например, лицо человека уставшего — измененным; меняется лицо и у человека сильно похудевшего, *resp.* пополневшего. Причем мы воспринимаем именно перемену, изменение личности. Так это бывает при телесных или душевных заболеваниях. Изменение личности — один из самых надежных признаков психоза. Изменяется человек и при эмоциях, например эмоции гнева, но мы не утрачиваем представление об идентичности личности. X изменился в гневе, гнев изменил лицо X. Здесь воспринимается изменение + идентичность. В первых же приведенных мною примерах утрачивается восприятие идентичности.

V

А. Л. Бем сопоставляет «Страшную месть» с «Хозяйкой» Достоевского и рассматривает последнюю повесть как драматизацию бреда Ордынова. Тонким и тщательным анализом он разграничивает реальную и бредовую стороны повести. Согласно

со специальной темой моего доклада, я остановлю ваше внимание только на переживаниях страха.

Прежде всего страх действующего лица, героя повести — Ордынова. Ордынов находится в бреду — в бредовом состоянии человека, страдающего тяжелой телесной болезнью. Часто Ордынов видит страшные сны, кошмары. Он и живет в доме Кашмарова. И бред больного, и кошмар здорового имеют, согласно исследованиям Фрейда, свой смысл, который может быть открыт путем психоанализа, т. е. путем своеобразного толкования.

Сновидение строится так: непродуманные до конца в течение дня мысли, желания и т. д. — «остаток дня» — переходят в сонное состояние, ассоциируются во сне с вытесненными желаниями детского, инфантильного характера, а так как инфантильные желания совпадают частью с желаниями примитивного человека, то в сновидении воскресают инфантильноархаические желания. С нашей современной точки зрения эти инфантильно-архаические желания являются антикультурными, злыми. В сновидениях человек опускается на низшие ступени культуры. По своей конструкции кошмар и бред строятся одинаково.

Кошмар, *resp.* бред Ордынова воскрешает Эдипов комплекс. Катерина — мать Ордынова, а Мури́н — его отец. В бреду образ матери сочетается с образом Богоматери (Ордынов называет Катерину: Владычица!) и удовлетворяется его страстное желание любви и сочувствия, именно согласно инфантильно-архаическому характеру сновидения, любовь находит свое удовлетворение у матери. Если бы кошмар Ордынова ограничивался бы этим содержанием, мы имели бы религиозно-сексуальный бред. (Вспомните «Бедного рыцаря» Пушкина в первоначальной редакции!) Но одновременно с этим в бреду Ордынова появляется Мури́н — отец — злое Начало. (Мур, мури́н на древнерусском языке означает: эфиоп, негр, черный, по-латински *taurus*, по-гречески *tauros*. По-чешски *tuiga* — кошмар. От кошмаров русский народ молится св. Исааку Мури́ну.) Таким образом, одновременно с удовлетворением любви воскресает сознание ее незаконности, *resp.* преступности, страх перед вмешательством отца. «То как будто наступали для него опять его нужные безмятежно-прошедшие годы первого детства с их светлую ра-

достью... мать... крестила, целовала и баюкала его тихой колыбельного песенкой... Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый, медленный яд горя и слез в его жизнь... Злой старик за ним следовал всюду».

Недетский ужас Ордынова легко объясняется схемой переживания *unheimlich* Фрейда. Мальчик испытывал наслаждение от ласк матери, затем осознал или почувствовал без ясного осознания недозволенность этих ласк, и потом, когда его сознанию — явному или сонному — снова предстали эти ласки, он испытывает страх. Страх же отца есть прямое возобновление детского страха. Недетским ужас Ордынова назван потому, что тогда еще ребенком он чувствовал, хотя и не осознавал, что его влечение к матери соответствует влечению отца к жене. Я не могу привести более убедительные доказательства, так как для этого потребовалось бы совершить длительный экскурс в сферу фрейдовской психологии.

| Если переживания Ордынова есть страх, ведущий свое происхождение от Эдипова комплекса, страх инцеста, преступления социально-нравственных требований, страх религиозный, то все эти переживания мы можем приписать и Достоевскому.

Также и каждый читатель может сопереживать вместе с героем воскресение былых детских страхов, но, кроме того, у читателя при чтении таких описаний кошмаров, бреда, сумасшествия нередко возникает боязнь сумасшествия, но анализ этой боязни и вообще отношение Гоголя и Достоевского к психиатрии есть уже отдельная тема. Мне думается, что прав Фрейд, во всяком случае, в том, что многие наши страхи детского происхождения и характера — наследство нашего собственного детства или детства человечества. Примитивный человек, как и ребенок, Нарцисс, он слишком высоко оценивает свои силы, особенно душевные. При столкновении с реальной действительностью человек часто, наоборот, впадает в другую крайность. Готоль и Достоевский хотя и сами страдали инфантильно-архаическими страхами, должны научить нас преодолевать эти страхи, Преодолевать робость (слово «робость» происходит от «ребенок») и быть мужественными.

* * *

Позволю себе резюмировать свой доклад.

1. Мы различаем: субъект страха, объект страха, отношение субъекта к объекту, самый процесс переживания страха.
2. В страшных повестях Гоголя объектами страха являются магия, чертовщина, превращения, привидения, смерть, сумасшествие, чувственная любовь.
3. Переживания страха можно различать как страх в тесном смысле слова, когда речь идет о восприятии реальной опасности, жуть при восприятии фантастического, таинственного, боязнь — при смешанных реальных и фантастических объектах. Ужас испытывается при наличности всяких моментов опасности одновременно.
4. Отношение действующих лиц Гоголя есть страх, отношение самого Гоголя амбивалентное: и страх, и насмешка. Современный читатель испытывает в большинстве случаев жуть.
5. Рационалисты должны признавать наличность в мире хотя бы мнимо-иррационального. (Сновидения, сумасшествие.)
6. Иррациональное подлежит изучению путем мистических, поэтических, философских и научных умозрений, *resp.* восприятий.
7. Полученные различными путями результаты подлежат сопоставлению и критическому анализу.
8. Натуралистическое, метафизическое и психологическое толкования поэтических символов не противоречат друг другу.
9. Фрейд толкует жуткие переживания как восприятия онтогенетического или филогенетического прошлого, доставлявшего когда-то приятные впечатления, потом вытесненного из сознания и при возврате в сознание вызывающего жуть.
10. В частности, переживания страха, боязни или жути возникают при воскресении переживаний Эдипова комплекса в широком смысле слова.
11. «Любовь и смерть» — основной мотив повестей Гоголя. Любовь и смерть связаны друг с другом (близнецы Тютчева), как два основных влечения живого существа, и сплетение

любви и смерти объясняет, почему многие объекты страха суть в то же время объекты вожделений.

Предвосхищая результаты моей дальнейшей работы на тему страха у Гоголя и Достоевского, могу сказать, что Гоголь изображает боязнь чувственной любви и ужас мещанского благополучия. Достоевский, устранив боязнь чувственной любви, изображает боязнь душевных и духовных страстей и ужас бунта против гражданского благополучия.

И оба великих писателя своими творениями утверждают преодоление всяких страхов путем признания наличности абсолютных ценностей.

Сабина Шпильрейн

Бессознательные мечтания в «Поединке» Куприна¹

Как интересную справку о том, в какой большой степени теории Фрейда близки всему духу современности, я хочу привести следующую цитату из «Поединка» Куприна. Надо отметить, что соответствующий рассказ известного русского писателя написан около 20 лет тому назад, т. е. задолго до того, как в отечестве познакомились с Фрейдом.

«Подъезжая около пяти часов к дому, который занимали Николаевы, Ромашов с удивлением почувствовал, что его утренняя радостная уверенность в успехе нынешнего дня сменилась в нем каким-то странным, беспричинным беспокойством. Он чувствовал, что случилось это не вдруг, сейчас, а когда-то гораздо раньше; очевидно тревога нарастала в его душе непрерывно и незаметно, начиная с какого-то ускользнувшего момента. Что это могло быть? С ним происходили подобные явления и прежде, с самого раннего детства, и он знал, что для того, чтобы успокоиться, надо отыскать первоначальную причину этой

¹ Статья впервые была опубликована в 1913 г. в психоаналитическом журнале «Имаго». Текст дан по изданию: Архетип. — 1995. — № 1. — С. 23.

смутной тревоги. Однажды, промучившись таким образом целый день, он только к вечеру вспомнил, что в полдень, переходя на станции через рельсы, он был оглушен свистком паровоза, испугался и, сам этого не заметив, пришел в дурное настроение; но — вспомнил и ему сразу стало легко и даже весело».

Анализ неполный: нам недостает объяснения, почему травма (свисток паровоза) была вытеснена из сознания, психически незначительной она не была, иначе она не могла бы произвести столь долго длившийся симптом «плохого настроения». Если она была психически значительна, то забывание должно было бы иметь какую-нибудь причину: одновременно было пережито еще что-то отрицательно эмоционально окрашенное, что не должно было попасть в сознание, так что вся цепь ассоциаций подверглась вытеснению из сознания. Отрицательный аффект у Ромашова не соответствует описанному переживанию: он должен был бы радоваться, что ужас его был напрасен и его жизни больше ничего не угрожало.

Несмотря на неполный анализ, симптом исчез. Опыт учит, что такие случаи встречаются. Часть переживания индивид может без вреда «вытеснить». Если к этому присоединяется новое переживание того же рода, то оно ассимилируется предшествующим. Патогенные влияния суммируются и приводят к симптомам.

Так Ромашов — вероятно, по причине какого-либо мимолетного «сходства», сознательно или бессознательно, присоединил свист к другому переживанию, получившему его мучительную эмоциональную окраску. Ставшее таким образом травматическим переживание (свист) было в качестве такого тоже вытеснено, и теперь вытесненное было достаточно сильным, чтобы стать патогенным, т. е. в этом случае, чтобы вызывать плохое настроение без видимой причины. При выяснении причины, по которой сначала была перенесена эмоциональная окраска, наступило облегчение: вытесненное сжалось до прежней выносимой степени. Однако причина болезни не установлена и всегда может таким же образом превратить каждое новое переживание в патогенное. Ромашов дает нам доказательство этого: он говорит о часто наступающих плохих

настроениях, порожденных забытыми (вытесненными) событиями. И теперь у него без осознанной причины внезапно наступает изменение настроения, и он вновь вынужден думать о так долго могущем вспоминаться трагическом переживании в детстве.

Иван Ермаков

«Домик в Коломне»¹

I

«"Домик в Коломне" — игрушка, сделанная рукою великого мастера. Несмотря на видимую незначительность со стороны содержания, эта шуточная повесть, тем не менее, отличается большими достоинствами со стороны формы», — так писал Белинский об октавах Пушкина.

Историки литературы, подходя к вопросу с точки зрения «замыслований и влияний» (собственнический подход), усматривают связи этого произведения Пушкина с «Беппо» Байрона и с «Намуна» Мюссе (Брюсов и еще иные находят комическое разрешение основной темы «Уединенного домика на Васильевском» в «Домике в Коломне», указывая на инициативу темных сил в этом произведении и строя скалу взаимоотношений между «Домиком», «Медным всадником» и «Пиковой дамой» (Ходасевич)).

По Брюсову, Пушкин поставил себе задачей написать легкую и своенравную поэму в стиле «Беппо». Ходасевич видит в «Домике» одно из звеньев сложной проблемы, которая в различных аспектах была поставлена и осуществлена поэтом.

Гершензон протестует против попыток с точки зрения формальной, подражательной и комической понять и оценить

¹ Фрагмент работы И. Д. Ермакова «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина» (1923). Текст дан по изданию: *Ермаков И. Д. Психопсихология и литература: Пушкин, Гоголь, Достоевский.* — М, 1999. — С. 34-48.

произведение и пытается заглянуть глубже в сущность произведения и раскрывает перед нами «щемящую боль», этот «огонь под мерой», которого до него «никто не заметил».

Так различно подходят к произведению Пушкина историки литературы и критики, соглашаясь всегда только в одном пункте, что «Домик в Коломне» несомненно значительное произведение большого мастера и заслуживает полного внимания и изучения. Не только потому, что поэт в этом произведении дал нам *свое profession defoi*¹, и не потому, что в этих октавах Пушкин рисуется перед нами в новом неожиданном виде, но, что важнее всего, эта поэма дает неисчерпаемый материал для ознакомления с Пушкиным в тот период, когда в каком-то творческом переизбытке сил поэт в самое короткое время создал целый ряд очень значительных, бессмертных своих произведений.

Подойти ближе к Пушкину, узнать о том, каково было состояние его души, в результате каких внутренних глубоких процессов выявились у него столь неодинаковые по своему смыслу произведения, может быть, позволит нам понять хотя немного из того, что Пушкин считал бессмертным в своем творчестве, что никогда не умрет — его душу:

... Душа в заветной лире

Мой прах переживет и тленья убежит...

«Домик в Коломне» был написан в одну неделю — между 1 и 9 октября 1830 г., после неудачной попытки Пушкина выбраться из Болдина и прорваться в Москву через карантин. Первые октавы были закончены 5 октября, а вся шутовская поэма-повесть — 9 октября. Пушкин датировал свою поэму 1829 г.; такая явно неправильная датировка объясняется тем, что поэт предполагал печатать свое произведение анонимно и хотел скрыть условия (временные, случайные) написания поэмы.

Если это действительно не вызывает никаких сомнений, то все-таки интересно было бы знать, почему Пушкин хотел остаться неизвестным как автор произведения и почему ему не

¹ Исповедание веры (лат.).

хотелось пометить ее тем годом, когда она была написана на самом деле? Пушкин к первым двенадцати октавам делает при-
—ску: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной»; эта приписка объясняется в дальнейшем — «не лучше ли назад скорей вести свою дружину рысью?» — т. е. не отказаться ли от продолжения поэмы.

Объяснять это только тем, что Пушкин, зрелый и хорошо известный мастер, хотел в шутку скрыть свое авторство или что, может быть, он боялся, что новая форма «шутливой» поэмы могла плохо отразиться на его славе — для этого у нас нет никаких данных¹. Старательная отделка вещи, приведение в строй разлетающихся и рассыпающихся октав и «женских и мужеских слогов», большая работа, проделанная поэтом, говорят о том, что сам Пушкин придавал определенное значение своей вещи; и то, что в окончательной ее форме, с которой нас познакомил Гофман, многие строфы были откинута, то, что у Пушкина в определенных местах отмечаются «случайные» описки, — все это в высокой степени интересно и наводит на размышления.

При изучении маленьких трагедий Пушкина мы принуждены коснуться и его поэмы «Домик в Коломне». Постараемся вскрыть только то, что является необходимым для лучшего понимания трагедий Пушкина.

Прежде всею последуем за Гершензоном и постараемся вспомнить, при каких исключительных условиях созидалась эта поэма.

, В своем принудительном уединении в Болдине Пушкин переживал очень сложные положения. Он был влюблен, однако это не была влюбленность прежних лет. Ему захотелось, он чувствовал потребность в счастье. До сего времени он легко обходился без такого счастья, теперь он чувствовал в себе что-то, чему подчинялся, подчинялся против воли, потому что знал и об этом писал своим друзьям — что счастье не для него, что его трудно строить и в нем есть элемент рабства. Страшной пред-

¹ Мы знаем мнение современников Пушкина, а не его собственное мнение о «Домике».

ставлялась ему семейная жизнь, до боли жалко было своей золотой свободой.

И он шел не туда, куда, казалось бы, хотел, хлопотал о свадьбе и в то же время думал о том, как бы убежать назад, воспользоваться предлогом, чтобы расстроить свадьбу. Несмотря на свойственный ему фатализм, он никогда еще не ощущал в такой мере власть над ним внутренних влечений, как в эту осень. Разлад между личным и сверхличным никогда в жизни Пушкина не достигал такого напряжения.

Оборотив свой взгляд назад, с рубежа новой жизни, Пушкин видел в прошлом свободную жизнь («Цыганы», будто бы с английского) и образ когда-то любимой им женщины («Расставание»), в будущем — труд и горе...

На пороге новой жизни, раздираемый сомнениями, не зная, на что решиться, в смешном положении 30-летнего жениха (дважды «15-летнего пажа»), Пушкин с проклятиями должен оставаться в Болдине, так как в Москве свирепствует «чума». «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами — не отвратительная ли это насмешка, какую только могла придумать судьба? Мой ангел, ваша любовь единственная вещь на свете, которая мешают, препятствует мне повеситься на воротах моего печального замка...»

В произведениях Пушкина нашли свое воплощение «самые острые, самые жгучие звуки ужаса, боли, нежности, умиления, точно вопли кающегося преступника» (Гершензон).

В «Домике» Пушкин, как будто бы желая утешить свою боль, заговаривает ее, обнаруживает раздражение и нападает с желчностью и злобой.

Пушкин ищет выхода из положения и, как это типично для такого состояния, прежде всего в окружающем, а не в себе видит недостатки. Однако на этом поэт не останавливается; по контрасту вспоминаются ему и иные, лучшие времена, иные, лучшие, спокойные, уверенные люди, и, наконец, обращается он к самому себе и, увидев, каков он, находит примирение с необходимостью, с действительностью.

Мораль проста, но так же проста и ясна жизнь. Однако об этом после.

II

Modo vir, modo femina¹

Нервничающий, сомневающийся, то покорный, то озлобленно пылкий воитель («мы все глядим в Наполеоны»), Пушкин в своем «Домике» как в литературном произведении стоял перед определенной задачей — нужно дать выход всем внутренним коллизиям и чувствам, нужно выразить и раскрыть что-то интимно-личное, и в то же время нельзя открыть до конца, нельзя обнаружить все, все показать. Нужно, показывая, обнаруживая, скрыть, заковав свое внутреннее в четкие формы мастерства, нужно, чтобы всякий узнал его, но в то же время и не узнал бы:

Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми.
Но сам в толпу не суйся....
..Потому-то
Здесь имя подписать я не хочу.

Надо показать, что «не впервой я им <стихом> верчу, А как давно? того и не скажу-то».

Эти двоякого рода стремления, как мы знаем, вызывают, например, у Гоголя целый ряд острот, намеков, скрытых значений, которые нужно дешифровать; то же вызывают они у Пушкина в его «Домике». В «Домике» очень много тесно связанного с самим Пушкиным, и потому не все могло попасть в окончательную редакцию произведения, так как Пушкин строго, безжалостно отбросил и отказался от всего, что носило личный характер и мешало строю поэмы.

В черновике во главу поэмы Пушкин поставил эпиграф «Modo vir, modo femina», от которого затем отказался. Так точно отказался Гоголь в последней редакции своей «Шинели» от эпитета «доброе животное» по отношению к Башмачкину и зато ввел в ткань своей повести эту черту, так же как в повести «Нос» он отказался от первоначального заглавия «Сон», введя в повесть *существо*, а не название «Сон». Подробно об этом я гово-

¹ То мужчина, то женщина {лат.}.

рю в моих работах о Гоголе¹; здесь, у Пушкина, мы встречаемся с тем же самым приемом и процессом. Отказавшись от эпиграфа, Пушкин ввел его как сущностное в свое произведение, и теперь оно безо всякого эпиграфа стало говорить о том же. Эпиграф, вместо того чтобы быть суггестивно наводящим, вытекает из самой поэмы и является ее главной темой.

Это не только можно сказать о Мавруше, переодетом мужчине, в котором выявляется женственная природа, это скажешь о Параше, которая в юбке более мужественна и самостоятельна чем ее ряженая кухарка. А тот, от лица которого ведется весь рассказ, — да разве и в самом авторе не явно проглядывают и черты мужчины, и черты женщины? Так, устранив эпиграф, Пушкин органически спаял части всей поэмы этой странной, вызывающе раздумье, темой.

И это, конечно, для Пушкина была не тема, взятая им откуда-нибудь, это, конечно, было не подражание Байрону, Корнуолу, Мюссе (у них иное) или кому-нибудь другому — это была потребность дать четкую форму хаотическому внутреннему миру, где царили сумятица, разлад, внутренние борения.

Что же: я мужчина или женщина? Женюсь или выхожу замуж? Берут ли меня в дом или я беру к себе в дом? Уступаю ли свою свободу или у меня довольно сил, чтобы взять обязательства по отношению к любимому человеку? Хочу ли я даром получить, нанять кухарку или я способен заслужить жену; понимаю ли я всю важность моего шага? Паж ли я или зрелый мужчина? Может ли быть другое существо моим орудием или я сам орудие в руках неведомых сил, разыгрывающихся внутри меня? Должен ли я уступить или, наоборот, противоборствовать?

Какие сложные вопросы, как мучительно их разрешение, как хочется для того, чтобы приложить громадную, не находящую внутри выхода, энергию, дать ей возможность разрешиться, направить ее на окружающее. Одни ломают спичечные коробки, терпят себя за пуговицу, пока она не оторвется, другие, ощутив воинственный пыл, скликают войска, ведут рати.

¹ См. мое послесловие в издании: *Гоголь Н. В. Нос: Повесть.* — М.: Светлана, 1921. - С. 85-129. - *Примеч. авт.*

Стихи дают возможность делать это дело весело и следить за строем.

При неустроенном, нестройном внутреннем состоянии:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!

Войско рассыпано в пух, но стихи *необходимо* вести в порядке. Так в творческом велении свыше муза, послушная муза, упорядочивая поэму, приводит поэта и к внутреннему порядку. Пусть согласуется внутренняя необходимость с внешней, данной. И потому, вполне последовательно, поэт обращается к своей музе: не шали, не вертись; давай сосредоточимся. В насмешливом отступлении скрывается горькая шутка сознающего свою беспорядочность поэта:

Усядься, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки; не вертись, резвушка!

Где же до этого были ножки музыки и ее ручки? Осознай, дай себе отчет, что ты делаешь! После свободного излияния мучающих чувств поэт в процессе творчества поэмы, через поэму приходит к реальному ограничению. То, что кажется шуткой, возможно только при большой способности собою владеть:

Страшным сном
Бывает сердце полно: много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

При таком положении

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию.

«Я воды Леты пью», «оставим это, — сделайте мне милость»; неприятно.

Поэт говорит о себе, о своей болтливости, которую он теперь замечает; он говорил то, что приходит на ум, теперь ему кажется все это вздором, но вздор этот источником своим имеет его переживания, его внутреннюю борьбу, и он пока еще не в силах говорить ни о ком, как только о себе, в других видеть себя

и, осудив других, вдруг желает «Леты», так как неприятно, тяжело вспомнить: хотелось бы забыть, не помнить.

Воинственный стих, который «глядит... героем», воинственный стихотворец («Он Тамерлан или сам Наполеон»), теперь оказывается «в тряском беге», «ото в яме, то на кочке», дает понять, что «много вздору приходит нам на ум».

«То в яме, то на кочке» — другое символическое выражение для «*modofemina, modo znr*» (яма, кочка); после воинственного Тамерланового нашествия, от которого никому не поздоровилось, оказывается (*modofemina*):

Но Перас
 Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец
 Иссох. Порос крапивою Парнас;
 В отставке Феб живет, а хороводец
 Старушек муз уж не прельщает нас.

Сравни в «Евгении Онегине» описание могилы Ленского:

Но ныне... памятник унылый
 Забыт. К нему привычный след
 Заглох. Венка на ветви нет;
Один, под ним, *седой и хилый*
 Пастух по-прежнему поет
 И обувь бедную плетет...

И снова кочка и яма:

И табор свой с классических вершинок
 Перенесли мы на толкучий рынок.

Таков карикатурный образ самого Пегаса, собирающегося писать в Болдине октавы...

Критически настроенный, он сам себя удивляет неожиданностью своего «тряского бега» — кочка, яма (в черновике):

На критиков я еду, не свищу,
 Как древний богатырь — а как наеду...
 Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду.

Modo vir, modofemina (встречу — как мужчина, приглашу — как женщина). Теперь ясно, куда относится стих

Держись вольней и только не плошай.

Уже от некоторых исследователей не укрылось, что Пушкин в своем «Домике», смеясь над всем и вся, не забывает посмеять-

ся и над собою; в сущности весь смех и издевательство поэта над другими сводятся к издевательствам над собой, выявление *modo vir, modo femina* заканчивается, наконец, отысканием, примирением с «vīg» как с необходимостью, не выдуманной, а естественной — «кто ж родился мужчиною, тому рядиться в юбку странно и напрасно...»

Это пародирование Пушкина имеет глубокие основания в характере его душевного состояния в Болдине, и он пародирует не только Татьяну Ларину, дав ей противоположность в лице Парашаши, но еще и другое значительное в мирозерцании Пушкина стихотворение (см. Заключение).

Иронизируя над собой, сравнивая себя с полководцем, Пушкин обнаруживает в своем «Домике», наоборот (яма, кочка), свою роль, роль стихотворца, который все время стремится выехать на «ровную дорогу» и в то же время подчиняющегося приходящим в голову рифмам, как, например, «на пе». И ему же приходится не управлять рифмами, а следовать за ними, постоянно заботясь о том, чтобы не нарушался порядок:

«Из мелкой сволочи вербую рать» (яма);

«Тут каждый слог замечен и в чести» (кочка).

III

Пушкин ничего не отрицает, ничего не проклинает, на все смотрит с любовью и благословением.

Белинский

Никому не придет в голову отрицать громадное автобиографическое значение «Домика в Коломне» и «Пророка» Пушкина.

Однако, как это ясно, автобиографические черты и в том и другом произведении скрыты, и для того, чтобы их обнаружить, нужно произвести работу, противоположную той, которая была проделана поэтом, стремившимся, наоборот, скрыть в них все личное, относящееся к нему. В «Пророке» это очень трудно проследить, так как Пушкин, войдя в ритмы и глаголы Библии, как-то совершенно отошел от всего личного, настолько удалось ему в эпическом, серьезном, торжественном и как бы стихийном устранить все обыденное, все повседневное. В «Домике»,

наоборот, работа эта была произведена шаг за шагом, следы этой работы сохранились в черновиках, и исследование рукописи позволяет нам догадываться и облегчает доступ к личному поэта, особенно еще и потому, что мы можем установить, в каком состоянии был в то время поэт, какими мыслями он мучился, что ждало его впереди и как относился он к собственным переживаниям.

То, что переодетый Маврушей молодой человек, — может быть, сам Пушкин, об этом не раз высказывались догадки. Действительно, потомок мавров мог назвать себя «Маврушей» — Маврой. В профиле иллюстрации Пушкина к «Домику», воспроизведенном в издании Брокгауза—Эфрона (1907), нетрудно увидеть сходство с теми автопортретами, которые поэт оставил нам в своих тетрадках (это особенно относится к рисунку из рукописи за № 3376). Это, как можно подумать, только шутка поэта, посмеявшегося или, как думают иные, вспомнившего другие, лучшие времена своей молодости, когда он жил, как утверждает Плетнев, в Коломне над Корфами, близ Калинкина моста. Некоторые критики догадываются, что Параша и графиня не что иное, как сам Пушкин. Графиня — это он теперешний. Параша — он же в пору лица. И не о них, а о себе он говорит в строфе, где отмечается, что графиня страдала, была несчастной и что блаженнее ее была «простая, добрая Параша».

Все эти догадки, иногда не лишённые остроумия, однако, остаются догадками, пока мы не в силах подвести под них более прочного фундамента и оснований. Символы в творчестве поэта многосмысленны, и, конечно, не так уж трудно найти его самого во всем, что он создал, так как для символа именно то и характерно, что он означает все и что в нем находят выражение даже противоположные по своему значению явления и переживания.

Конечно, Пушкин и графиня имеют то общее, что и тому и другой приходится скрывать от света свои интимные чувства и страдать. Положение обязывает. Параша, не думающая о балах и о Париже, может ловко устраивать, свои дела, не заботясь о мнениях света. Конечно, Параша с прежним юным Пушкиным имеет много общего не только в своих проделках, но и в

том, как она мечтательна, как грустны ее напевы, да мало ли в чем? Но ведь в Параше и графине одинаково скрыты еще две стороны одного и того же лица, одной и той же женщины — его невесты: недаром в одном месте Пушкин описался и поставил вместо Параша — *Наташа*: «Всем домом правила одна Наташа». Этот дом, будущий семейный дом Пушкина, теперь, в настоящее время, ему кажется тяжелым крестом, выпавшим ему на долю, и в «Домике в Коломне» нетрудно почувствовать те тягостные трудные переживания, которые заставили Пушкина остановиться на домике не на Васильевском или на Фонтанке, а в Коломне, так как и здесь скрыта шутка страдающего и раздираемого сомнениями поэта. «Домик Колом мне» пришелся. Отсюда главная роль Наташи. Наташи, которая сама должна привести к себе неуверенного, слабого, готового убежать возлюбленного: мавра — Маврушу, — тогда, если бы она взяла в свои руки инициативу, то все пошло бы хорошо. Так затаенные, фантастические желания и грезы, которые «приходят в голову» и есть «вздор», как говорит поэт, находят свое выражение в произведении, в котором «*modo vir, modo femina*» звучит как лейтмотив. «Станным сном бывает сердце полно; много вздору приходит нам на ум...» Вот это именно, что «приходит нам на ум», и, казалось бы, есть не что иное как странный сон, это и лежит в основе всей поэмы «Домик».

Действительно, все так плохо мотивировано, так мало связано, что поэт руками разводит — это не прием, не подражание, не обман, а искреннее раскрытие того, что делается в его мятущейся душе. Это не производство по данному шаблону («Беппо» или др.), не желание поразить и насмешить, а серьезная задача дать себе отчет в том, что приходит в голову и почему. Творческая деятельность не есть шутка, забава, а единый процесс познания художника. По этому пути идет поэт и приходит к определенным заключениям — понятно, заключений поэта нельзя исчерпать в какой-либо формуле или в каком-либо нравоучении; всякая формула и нравоучение окажутся убогими и бедными в сравнении с тем содержанием, которое охватывает произведение. Поэтому смешна и убога всякая попытка найти смысл произведения — можно говорить о *смыслах*, о направ-

лениях путей, о тех областях, в которые ведет нас поэт, но нет возможности исчерпать содержание символов, под которыми скрываются громадные богатства человеческого духа.

Особенное состояние души Пушкина и способствовало, и мешало ему выполнить задачу — громадная потребность высказаться, громадное напряжение сил внутри; в борьбу внутреннюю вовлечены явления окружающей жизни, но не случайно, не бессистемно, а поскольку они объединяются в творческом горении Пушкина. Он быстро, судорожно, не дописывая, точно торопясь, записывает все, что «приходит в голову», пишет много и как будто бы бессвязно. Главная тема «Домика» как будто бы отодвигается безнадежно, до нее никак не дойти. Бурное состояние духа, насмешка, постепенно сменяются идиллической повестью, но и к ней поэт подходит иронически, смеясь, смеется над открывшейся возможностью уйти к «убогой лачужке». Тонкой иронией и над собой, и над читателем проникнута вся повесть-поэма. «Ты захотел нравоучения? и нравоученье найдется». Параша пригласила даровую кухарку, но это только перереженная кухарка: это мужчина. Ты захотел даром получить нравоученье? нет, поработай, подумай, и то, что кажется очень простым, если ты получил его в результате работы, имеет иное значение, чем если смотреть на заключение как на неожиданную шутку, на смешную выходку.

Такое тревожное, полное сомнений и внутренней борьбы, состояние Пушкина как нельзя более облегчало ему возможность обратиться к октавам, не стесняя своих неожиданно приходящих мыслей и ожидая, что две рифмы приведут третью. Пушкин вдруг задает себе вопрос — не пустить ли на *пе*. *Пе* — Пушкин, и все время, говоря о себе, он воплощает в образах жизнь, переживания, понятные ему и близкие ему в этом состоянии. *Пе* (Пушкин) оказывается в стихе то в яме, то на кочке (*modofemina, modo vir*).

Все наши предположения находят себе подтверждение, с одной стороны, в том, что мы знаем об этом предмете из области психологии художественного творчества, с другой — все те мелкие описки и ошибки, которые встречаются в этом «Домике», говорят нам о том, что Пушкин, дав целый ряд вариантов и описок, затем в дальнейшей работе своей над повестью-поэмой

исключил все то личное, что мешало ему вести стройно и закономерно эту поэму.

В одном письме к Кернеру, который жаловался на истощение своего таланта, Шиллер дает совет, как освежить как будто бы приходящую в упадок способность к творчеству его друга.

Это письмо Шиллера так хорошо освещает процесс творчества, что я его изложу подробнее.

Жалобы Кернера Шиллер объясняет тем принуждением, которое разум оказывает на воображение Кернера. «Я выскажу здесь соображение и приведу один пример. Мне кажется очень пагубным, если разум чересчур придирчиво критикует появляющиеся мысли, подстерегая их и следя за их возникновением. В изолированном состоянии идея может быть очень ничтожной и предательской, но в связи с другими последующими (в контексте) она может иметь громадное значение. Связанная с другими идеями, из которых каждая такая же ничтожная, как она, такая идея может обусловить чрезвычайно интересное и важное исследование мыслей... — Обо всем этом рассудок не в силах судить, особенно если он отвергнет идею прежде, чем рассмотрит ее в связи с остальными идеями. В творческом мышлении, наоборот, рассудок отказывается от оценки, идеи возникают беспорядочно, и он только затем уже окидывает их взором, осматривает их как целое, как скопление. Те, кто критикуют, стыдятся и боятся быстропреходящего безумия, которое можно наблюдать у всякого творческого мышления. Продолжительность этого безумия отличает мыслящего художника от мечтателя. Вот почему вы жалуетесь на то, что творчество ваше непродуктивно; вы слишком рано отстраняете возникающие мысли и слишком строго их отбираете» (1 декабря 1788 г.).

В этом письме Шиллер в четкой форме раскрывает перед нами тайну творческой работы, опирающейся на возникающие в сознании без всякой критики со стороны рассудка образы, мысли и ситуации, которые создаются аффективным состоянием души поэта и которые затем при участии критики, упорядочивающей деятельность сознания писателя, найдут свое место в произведении.

Этот процесс очень ярко дан нам в «Домике». Пушкин, не критикуя, не заподозривая те или иные возникающие у него

образы, ведет октавы, в которых две рифмы приходят *сами*, третью приведут.

Так — как будто бы в погоне за рифмами — двигается поэт:

Поплетусь-ка дале,
Со станции на станцию шажком,
Как говорят о том оригинале,
Который, не кормя, на рысаке
Приехал из Москвы к Неве-реке.

И затем:

Не стану их надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья,
Иль как коней, за их плохую стать...

Так, не кормя своих стихов определенным смыслом, как будто бы отдаваясь всему тому, что приведут за собой рифмы, Пушкин едет «из Москвы к Неве-реке», только что упомянув о том. — «Не все ж гулять пешком по невскому граниту», но ничего не поделаешь, уходишь от «бала», от того, чтобы «лощить паркет», и снова возвращаешься к Неве, к «Домику в Коломне» (беспокойное метание).

Какие-то силы, перед которыми бессилён разум, раздирают и влекут поэта, и он оказывается не там, где хотел бы быть, не таким, каким следует ему быть, «переодетой Маврушей», богатырем, который «приглашает к обеду» — хорош будет обед; тема об обеде (семейной жизни) — «не кормя, на рысаке», язык копченый, к «пирожному припала страсть» — разные стадии отношений к одному и тому же. Наоборот, Параша (Наташа) — всем домом правила, вела счета, «при ней варила гречневая каша» — при ней варится вся эта каша свободно всплывающих образов и идей, интимно с нею связанных под темой «*modo vir, modo femina*». Очень интересная описка в рукописи:

Ходи за мной, за дочерью моей,
Усердна будь, присчитывать не смей.

Дочь — Пушкин описался «дочью» — при тех отношениях, какие были у поэта с родителями, дочерью которых была его невеста, — такая описка не удивительна. Мавруша должна ходить за дочерью и за старухой вдовой, ее матерью (теща Пушкина), но прежде всего за (тещей) старухой.

Душевное волнение, внутренние конфликты поэта обнаруживаются и в том, как он ведет свою поэму, какой раздор в его мыслях, как неожиданны его образы, каким чувством преисполнена поэма, как хочется ему, прячась, обнаружить себя; но эти конфликты и борьба обнаруживаются и в тех описках, в тех постоянных вычеркиваниях и восстановлении прежнего, что снова связывается органически в единое целое в «Домике в Коломне». Интересна описка в октаве:

Ну, женские и мужские слоги,
Благословись. Побруем (вместо попробуем).

«Попробуем», особенно «благословись», тесно связано с женитьбой, и в то же время здесь уплотнение из «попробуем» и «побреем»; «теперь» и «пока» — оба слова затем вычеркнуты: трудно решить: теперь или пока (пока не поздно, можно еще спастись), — и дальше: «не бойтесь — мы не будем слишком строги», — «а там уже привыкнем...» Таковы утешения и в душевной жизни поэта, который с точки зрения своих переживаний ободряет «слоги».

В другой октаве то же ободрение, и намечается шуточный выход из положения:

Читатель, можешь там глядеть
(Все к лучшему): — (гляди себе)
(Блажен кто издала) (глядит) на всех
Но издала не
И рот зажав смей (смеется) то над теми
То над другими:
Верх земных утех...

Слово «смейся» не дописано, но оно написано как «смей» — уплотнение (сметь и смеяться). В дальнейшем мы находим объяснение этого недописанного слова — не смей смеяться (уплотнение):

или смех
Плохой уж выйдет: шутками одними
Тебя,
Как шапками (тебя), и враг и друг, все закидают,
Соединясь (закид) вдруг.

В XII октаве интересный вариант:

Ведь нынче время споров, брани бурной:
 Друг на друга словесники идут,
 Друг с друга рвут одежду.

Последняя строка зачеркнута и заменена:

Друг друга жмут, друг друга режут, губят.

Свободная ассоциация, образ — затем нашел свое выражение, после того как Пушкин отказался от него в образах: режут — бреется — рвут одежду — долой юбку — раз ты мужчина — откройся, имей мужество открыться.

В первоначальной редакции стих

Рядиться в юбку странно и напрасно

читается не «странно», а «стыдно»; Пушкин отказался от такого нравочения, так как оно им перенесено в конец повести.

«Домик», новый дом, все, что было связано с этим новым домом, волновало и мучило Пушкина. Действительно, следы такого отношения очень ярко выясняются перед нами в той трудности, с которой Пушкину далась первая строка XIX октавы — как будто бы несложной по существу:

Мне стало грустно! На высокий дом
 Глядел я (мрачно) косо.

Пушкин сперва написал ошибочно этот стих: «Мне стало грустно. На новый дом», затем «И на новый дом», «На кирпичный дом» и, наконец, «На высокий дом».

В связи с этим понятна описка «Наташа» вместо «Параша». Новый дом, высокий дом — это его новая, высокая семейная жизнь. Сомнения вдовы относительно трудности в приискании новой кухарки снова вскрывают то же отношение: «Ведь нужно; а дешевые (сначала было «хорошие») так редки».

Оценка себя, своего «*modo vir, modofemina*» очень ярка в следующей октаве («Как рекрутов, добившихся увечья»). — Рекрут, которого «забрили в солдаты», забрали на службу, как Маврушу. Еще ближе к Мавруше: «Иль как коней, за их плохую статью» («Пегас уж стар»).

Взяли Маврушу, и она обнаружила и увечье, и плохую свою статью. Так из рассыпанных в поэме намеков, остроумных сопоставлений и определений, мало-помалу сливаясь в одно русло, стекаются отдельные, определенные черты, подготовляя и ор-

ганически связываясь с образом героини — героя (*Jemina — vir*), с Маврушей поэмы.

На такие же размышления наводит в двух местах упоминание об александрийском стихе. При шутливом понимании александрийского стиха как стиха Александра, т. е. поэта, IX строфа приобретает новый смысл, чрезвычайно сближающий ее со строфой в «Евгении Онегине»:

*Сперва мадам за ним ходила...
Он вынянчен был мамкою не душой —
Потом мосье ее сменил, (За ним смотрел степенный Буало)
И в Летний сад гулять водил.
Шагал он чинно, стянут был цезурой.*

И дальше —

Как Мазюрье (покойница Жоко),
Александрийский стих по всем составам
Развинчен, гнется, прыгает легко
И (высоко), как белка по дубравам,
От школы прежней он уж далеко,
Он предался совсем другим уставам.
Они ворчат, уймется ль негодяй,
Какой повеса! Экой разгильдяй!

Это относится к «Домику» и поэту.

Противоположное решение этой же темы мы находим, как «это указал в другом месте, в стихотворении «В начале жизни школу помню я...»

Символ многосмыслен, и за тем метким и остроумным, что сказано Пушкин для характеристики четырехстопного ямба, гексаметра, александрийского стиха и октав, скрывается нечто, что объединяет все эти замечания внутри него самого, где происходит кипение и жар, сплавляющий все эти отдельные меткие характеристики с характеристикой душевного дела поэта. Не из ума, не умом творит поэт, но войдя в обладание известным ритмом, найдя созвучный ритм, ломая его, деятельно борясь с ним и в этой борьбе обнаруживая жизнь души, живую, трепещущую и раздираемую коллизиями свою душу.

Только страдающая души поэта, скрытая под маской шутки и проявлений вызова и натиска, которую прозрел Гершензон, и позволяет принять и согласиться с такими противопо-

ложными решениями, которые даны нам в «Пророке» и в «Домике». Нельзя плоско подходить к такому явлению. Нельзя думать, чтобы Пушкин играл и пробовал свои силы в тех или иных размерах, не заглядывая и не соображаясь с духовною *потребностью*.

«Домик в Коломне» есть результат не только ожесточенной критики и «травли, которую предприняли против поэта в те годы критики и которую он старался презирать», не только результат подражания «Беппо» Байрона или Корнуолу, или кому-либо другому. «Домик в Коломне» есть исповедь поэта, попытка найти выход для тяжелого состояния духа, полного сомнений, поисков «ровной дороги». Эта ровная дорога, как это характерно для всего творчества Пушкина, не есть такая дорога, которую он измыслил, придумал; ровная дорога может открыться только в том случае, если муза поэта послушна «воле Божьей».

Найти путь, который дает нам природа, действовать в созвучии с тем, чему она нас учит, заглянув в глубины своей души и увидев в ней целый ряд разнообразных и противоречивых мыслей и чувств; найти выход, гармоничный и простой по существу, но сложный и глубокий, поскольку сложны и глубоки были те внутренние конфликты, которые влекли душу поэта то в ту, то в другую сторону, ведя его к крайностям; найти *меру*, мерой связать и подчинить все это «рассыпанное» в пух войско и добившихся увечья «рекрутов», и «коней с плохой статью» — вот задача поэта, задача его души. Найти путь от фантастического личностного к примиряющей необходимости реальной действительности.

IV

Осматриваясь и обзревая путь, пройденный поэтом, мы теперь в силах ближе понять его и оценить его произведение не только как гениальную шутку или пробу пера, не только как произведение, созданное по образцам, не только как протест против нападков и критиков, окружавших его, но прежде всего то, на что отвечала поэма Пушкина: мы увидим в ней те внутренние запросы, которые предъявляла ему действительность, и ответ его сложился в ту форму, которая диктовалась необхо-

димостью и наиболее соответствовала его состоянию, безотносительно к тому, является ли она оригинальной или заимствованной. Ведь поэт ищет правды, одна только правда, если даже она прикрыта улыбкой и скрывается в шутке, может дать выход из того внутреннего борения, сомнений духа, которые вызвала в поэте создавшаяся ситуация.

В другом месте я касался вопроса о том, как Пушкин, бывший сначала под сильным влиянием французских поэтов, мало-помалу вышел на новый путь и осознал себя как национально-го поэта. Этот трудный путь, эта эволюция пушкинского гения, как я указал, нашла свое изображение, свое оформление в неоконченном стихотворении «В начале жизни школу помню я...»

После всех влияний, после зависимости от иноземных «кумиров» и от «порфирных скал», стриженных парков Пушкин обретает родную, простую жизнь, жизнь русскую, о которой давным-давно, во дни его детства, говорила ему и рассказывала мудрая няня его Арина Родионовна. И вот на рубеже своей жизни, перед грозными и неотвратимыми требованиями действительности, весь еще во власти старых кумиров, делая последний шаг к освобождению, Пушкин очень ясно и четко указывает нам, куда ведет его душа, где найдет она мудрость и силы, которых ей не хватает для того, чтобы справиться с собственным бессилием.

Достается александрийскому стиху, достается октавам, но нет, с гекзаметром, с размером великого народа, он не шутит, он шутит со всем тем, что имеет характер надуманного, ложного, искусственного, как пудренные парики и внешности, трусливо скрывающие правду в явлениях, прежде всего правду человека. Подобно тому, как графине противопоставляется «простая добрая моя Параша», так прикрываются изысканными рифмами, не глагольными, пустота и бессодержательность стихотворений:

На мелочах мы рифмы заморили,
 Могучие нам чужды образцы,
 Мы новых стран себе не покорили,
 И наших дней изнеженный поэт
 Чуть смыслит свой уравнивать куплет.

Одно дело уравнивать куплеты и совершенно иное — войти в обладание ритмом, в котором бурлят чувства, раздирают со-

мнения и волнует, гнетет мысль. Тщеславие людей выдвигает и отмечает тех, кто первый стал применять тот или иной размер (не справляясь с внутренней необходимостью поэта):

(Кто первый? Можете у «Телеграфа»
Спросить и хорошенько все узнать)
Он годен, говорят, для эпиграфа...

Существуют предписания, нужно знать правила, по которым можно

порою, украшать
Гробницы или мрамор кенотафа...

Эти мертвые правила, эти размеры, которые низводят до надгробной надписи мертвое и безжизненное, далеки от живого — страдающего, мятущегося поэта; в своем стремлении найти «правду» он сметает все, заявляя:

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

Смерть, жизнь — яма, кочка.

Так в «Домике в Коломне» мотив борьбы и исканий, самых неожиданных, то в форме шутки, то в серьезных и всегда искренних положениях, проходит через весь строй поэмы:

Насилу-то, рифмач я безрассудный,
Отделался от сей октавы трудной!

То же и безрассудство, и искание меры проходит через рифмы поэмы, «порой я стих повертываю круто». «Что? перестать? или *пустить на пе?р*

То же отметим мы и в содержании поэмы, в той повести, которая развертывается перед нами в поэме; никак не в силах он приступить к рассказу, первые октавы относились к другой поэме (скрываясь, отмечает Пушкин — «ныне уничтоженной») новая поэма развертывается перед поэтом. Борьба с критиками заглушилась и заменилась борьбой его собственного критического «я» с самим собою.

То же отметим мы, наконец, и в том противопоставлении, которое развертывается перед нами в поэме, в ее начале и в конце. Трудно было подойти, трудно было направить мысль в известное русло, но раз мысль закована, раз русло найдено, то уже детали, столь обильно рассыпанные в первой половине, во

2-й части совершенно не интересуют поэта, он «торопится кончить».

Вся поэма под шутиливой маской все время, с начала и до конца, раскрывает нам правду душевного состояния поэта, правду его души, и его неистовые нападки показывают нам только, как искажается действительность, когда видишь в ней собственные свои недостатки, но когда найдена правда, может быть, простая, слишком простая истина, тут говорить уже не приходится, здесь надо действовать.

Когда в сердце уголь, а в устах «жало мудрая змеи», тогда надо идти и «жечь глаголом сердца людей» (действовать).

Правда найдена, эта правда обязывает, мучительное напряжение в душе поэта разрядилось — он торопится кончить — то, что он затем сделает, уже будет не словами, а делом, делом его жизни.

Царство слов, звуков окончилось, начинается практическая деятельность, вот почему нравоучение поэта скрыто под маской той же практичности, которая так противоречит всему содержанию поэмы: «Кухарку даром нанимать опасно...»

Поэт и не собирается теперь «нанимать», да еще «даром», жену; создав в такой антитетической форме к своему чувству к жене поэму, Пушкин мог по настоящему оценить и понять свое положение.

Только тот, кто заглянул в глубины своей души, может раскрыть все то, что из трусости и из самообмана прячут люди, избегая даже сколько-нибудь приблизиться к такой возможности постижения. Только заглянув в тайники души и увидев в ней обе противоположности, может *выбирать*, может идти *своим* путем человек, черпая свои силы в этой борьбе и познавая свои силы, которые только тогда и обнаруживаются, когда видишь врага и борешься с ним.

Но на такой шаг способны только люди, «духовной жаждою» томимые, люди, способные на такие духовные подвиги, при которых необходимо сделать смотр «мелкой сволочи» своей души и не надеяться из «рекрутов, добившихся увечья», создать видимость рати.

Не видимости, а правды ищет поэт, и перед лицом правды, которая одна только может позволить должным образом оце-

нить и понять все: и дурное, и хорошее, — нечего скрывать и незачем искажать действительность. Эта простая правда нашла свое выражение в стихах о несогласии «с природой дамской» (*modo vir, modo femina*):

Больше ничего

Не выжмешь из рассказа моего.

«Домик в Коломне» гораздо проще, чем это думают, и гораздо более взаимосвязан в своей многозначимой символической ткани, чем это в силах раскрыть разум.

Иван Ермаков

«Страшная месь»¹

По одной арабской параболе, человек, скрывшийся в колодезь от разъяренного верблюда, уцепился за ветку ягодного растения, выросшего в глубине колодца; смотрит и видит он, как две мыши — белая и черная — подгрызают корни кустарника, за который он держится, и вот в отчаяньи срывает он ягоды и, забыв о зияющей пропасти, о разъяренном верблюде и о мышах, стал есть ягоды.

Рукописный текст «Страшной мести» не дошел до нас; повесть написана Гоголем, вероятно, в 1831 г. В первом издании кроме слов «Страшная месь» в скобках значилось еще «Старинная быль», но уже при втором напечатании эти слова вычеркнуты автором и уже не вносились ни в одно последующее издание.

Как и в других произведениях Гоголя, в «Страшной мести» отмечается органичность, целостность, в то же время удивительная выисканность выражений, имен, слов и звуков.

¹ Фрагмент работы И. Д. Ермакова «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1924). Текст дан по изданию: *Ермаков И. Д. Психоанализ литературы*: Пушкин, Гоголь, Достоевский. — М., 1999. — С. 208-221.

Начнем хотя бы с самого заглавия: оно построено из центрального *ашная ме*, с двух сторон замыкающегося согласными *стр — сть*. Эти звуки — *стр, сть* (старик, тесь) и *ш* (например, не «зашелохнет» в описании Днепра, т. е. не обнаруживает себя как колдун) играют громадную роль во всей звуковой ткани повести, и этому как нельзя более по своему звуковому построению соответствует название того, кого следует считать одним из главных героев повести — *Дн—е—пр*; в слове «Днепр» мы встречаем также две согласные рядом, в начале и в конце, и снова те же звуки встретим мы в имени пращура великого грешника, колдуна Петра (*стр—шный*).

При описании первого страха под влиянием появления колдуна Гоголь подчеркивает этот звук *ш* (страшная месть): «Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом». А перед этим не менее выразительно: «И, зашипев и щелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик» (*ст—р*).

Я не буду останавливаться на тех удивительных аллитерациях, которыми полна «Страшная месть», не стану здесь указывать на искусство, с которым произведена расстановка слов, дающая лирическую обаятельность этому произведению; я еще остановлюсь на сравнениях, которыми пользуется Гоголь, и покажу, какое они имеют значение в повести, написанной каким-то своеобразным ритмом, постоянно меняющимся в соответствии с тем, о чем идет в ней речь.

Укажу уже с самого начала, как в первой главе в миниатюре дана нам вся повесть (тема) с ее разгулом (свадьбой-женитьбой), с появлением страшного и отвратительного старика, и как заканчивается глава «помятием не даром пропавших годов» и затем сном (хочется все забыть, все заснули).

Тема — все веселятся, шумят, оживлены, приезжают милые, дорогие люди — омрачена тем, что не приехал старый отец Катерины, и когда он появился, когда в первый раз увидели его как колдуна, всем стало страшно (пугает старое, и мило оно); страх нарастает, сначала пугаются дети, потом народ, но не пугается есаул. И теперь колдун не уйдет отсюда, он снова появился здесь, и о нем долго еще будут помнить (мотив заключительных слов повести).

Конец построен как зеркальное изображение. Страшная повесть об Иване и Петро сменилась веселыми песнями о Хоме и Ереме и другими, но «старые и малые все еще не думали очнуться и долго стояли, потупив головы, раздумывая о страшном, в старину случившемся деле» (звуковая инструментовка *страш* в *ст пл* и два *ш* и целый ряд *у*).

В первой главе и звуки, и смысл названия («Перешлее поле») уже вводят мотив приезжающих и готовят появление «старого страшного отца» Катерины. Первая глава заканчивается сном — «лежит и храпит на весь Киев» (звуки храпящего и сопящего уснувшего человека).

Вторая глава начинается как продолжение и в связи с первой — с ночного сна. «Тихо светит по всему миру» (*ее...* тише; сравни: «...и снится чудный сон Татьяне» — Пушкин). Сравнение с дамасской кисеей уводит нас в далекую, чуждую нам Турцию, на восток. Месяц на небе (символ магометанства); на воде, будто огонь от огнива, летят брызги, и в другом плане этот огонь вспыхивает в душе Катерины и Данилы: страшные мысли, а в Днепре, на который они не глядят, отражаются не горы, не леса, а косматая голова лесного деда (деда ее ребенка), и только и речей между супругами, как о колдуне («шерсть волка»). Страшно Катерине, и она вытирает платком лицо спящего дитяти. «На платке были вышиты ею красным шелком листья и ягоды». Красный шелк, страшное, чудно подготавливает будущую судьбу ребенка. Огонь вспыхивает, как от огнива, и потому: «Я сожгу старого колдуна...» — и потом: «Хлопец, дай мне огня в люльку!», и далее — «ветхие кресты на кладбище стали шататься, и поднялись из могилы мертвецы. Душно им». Душно и пану Даниле, и он случайно вспоминает об отце Катерины¹.

Глава заканчивается словами: «...хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного казака»: одиночество, мотив отчуждения от отца Катерины как следствие страха и отвращения.

Третья глава начинается словами: «Хутор пана Данила между двумя горами». И в связи с прошлым, с ночными видениями

¹ Случайное внешне обусловлено внутренне и создает многообразно связанную внутри повести ткань ее. То, в чем сознательно не в силах разобраться Данило, он как-то чувствует и выражает в своих *случайных* словах и действиях, позволяющих читателю видеть скрытое от него самого.

Бурульбаш «начал натачивать новую, вымененную им, турецкую саблю», «как будто *знал*, на что ее выточил». (Сабля — жена казака, турецкая сабля — дочь «турецкого шумна» (колдуна), но этого не знает Данило.) Человеку в его сознании не надо знать, что он делает и для чего, и только беспристрастный наблюдатель понимает и дает себе отчет как в поведении своем, так и в поведении окружающих: анализ, раскрытие скрытого смысла действия или разговоров, отдельных слов уже ярко намечены в самом начале «Страшной мести». Происшествие на свадьбе и желание убить колдуна по каким-то непонятным для Катерины путям ассоциаций у Данилы связалось и нашло своего соперника в лице отца Катерины. Уже и теперь, как и в будущем, Катерина пожалеет¹ и в дальнейшем выпустит колдуна из заточения, а Данило совершенно последовательно захочет непременно убить его. Данило как-то бессознательно открыл в отце Катерины своего врага. На кладбище поднимаются мертвецы, поднимаются старые чувства колдуна к дочери, поднимаются мертвецы и в конце повести, в другом плане — в символическом смысле слова, и не могут отделиться от женщины — матери-земли. Неопределенны догадки, или, скорее, чувствования, Данилы и Катерины, которые они проектируют вовне. Кровосмесительство наказывается той же самой казнью, которая соответствует принудительному исполнению кощунственно-кровосмесительного желания. Факты, приводящие к борьбе, слова раздражения как аргументы очень слабы, основания для враждебных отношений скрыты, и только один колдун знает, для чего вызывает он эту вражду: чтобы устранить с пути Данилу (так Гоголь раздражал окружающих, чтобы узнать их настоящее мнение о себе)².

Данило оказался ранен в левую руку и должен был просить прощения, «не будучи ни в чем виноват». Он принес в жертву для женщины, для своей жены, свою руку; «худо и не по-казацки сделал» он. Блеснули глаза колдуна, когда целовал он дочь,

¹ Ее рассказ о детстве колдуна: обратим внимание на то, что душа Катерины знает больше, чем сама Катерина.

² Колдуну казалось, что над ним смеются, и тот, кто смеялся над ним, умирал — одна из «чудовищных» мыслей-желаний самого Гоголя.

и загадочная страсть открылась. И вот в связи с этим четвертая глава начинается: «Блеснул день, но не солнечным <боролся Данило, да не победил колдуна>, небо хмурилось, и тонкий дождь сеялся на поля, на леса, на широкий Днепр» (вспомним в другом, бытовом плане ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, заканчивающуюся неудачей и таким же дождем и пасмурным днем). Не победил Данило. Поцелуй старика-отца нашел отражение в сновидении Катерины. «Да, сны много говорят правды». Катерина боится остаться одна. «Запри меня» — Данило запер, теперь спокоен Данило, и небо почти все прочистилось; и далее — Данило глядит в окно, в комнату колдуна. Входит хмурый (хмурилось небо) тесть. Сон Катерины. «Небо все было засеяно звездами». Данило спокоен за тело жены. Колдун может овладеть разве только ее душой. Пятая глава: «Как хорошо ты сделал, что разбудил меня», — говорила Катерина мужу. Муж узнал («проснулся»), кто такой отец Катерины. Катерина проснулась, узнала, кто ее отец, и отказывается от него, и называет мужа своим отцом; в этом утверждении, как будто бы случайном и естественном (замена отца мужем), вводится мотив любви к новому отцу — мужу, заменившему отца, и благодаря этому растет соперничество между отцом и Данилой (мотив инцеста).

В первой главе непосредственно после указания на свадьбу говорится о Катерине и тотчас же о ее отце (скрытый мотив инцеста). Так легко на словах отказывается от отца Катерина, но следующая глава говорит об ином. «В глубоком подвале у пана Данила, за тремя замками, сидит колдун». В глубине души у Катерины таятся еще чувства и любви, и жалости к отцу (на ней золотой кораблик, она «кораблик надежды» для отца), она забыла о муже и выпустила колдуна-отца. Седьмая глава — пан Данило говорит жене в ответ на ее предположение, что было бы, если б она выпустила колдуна: «Если бы ты вздумала, тогда бы ты не жена мне была. Я бы тебя зашил тогда в мешок и утопил бы на самой середине Днепра!..» И затем восьмая глава: на пограничной дороге «не на доброе дело собралась эта шайка». Интермедия, девятая глава. «Сидит пан Данило», мысли о смерти, смерть Данилы. (Предчувствие Данилы, неопределенное чувство, что жена выдала его.)

Плачет, убивается Катерина, и под этот плач «скачет есаул Горобец на помощь»; после такой ситуации начинается и знаменитая глава — описание Днепра. Это место обычно понимается как славословие, как восхищение Днепром, но, нет, если мы проследим мотивы Днепра начиная с самого начала повести, то увидим, что это место не менее таинственное и магическое, чем жуткое вызывание души Катерины ее отцом-колдуном.

II

Однако прежде, нежели перейти к анализу 10-й главы, обратим внимание на то, каковы образы, которыми пользуется Гоголь, и каков смысл этого, казалось бы, отвлекающего нас от развития фабулы повести, описания Днепра.

Заметим, что описание Днепра вставлено и развивается между двумя эпизодами плача: плачем Катерины над телом убитого мужа и плачем старой матери казака, провожающей своего сына в войско, причем слова «скачет старый есаул Горобец на помощь» противопоставлены словам «едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломивши шапку». Если мы будем следовать тому, что нами обнаружено при анализе предыдущих глав, то должны согласиться, что «Чуден Днепр» есть не что иное, как воспроизведение плача Катерины над телом убитого мужа, но в других планах, в аспекте величественного зрелища природы — силы большей, чем человек.

Действительно, если мы просмотрим всю повесть до этого места, до 10-й главы, то мы обнаружим прежде всего, что после этой главы уже нигде не упоминается о Днепре, зато до 10-й главы Днепр играет роль лейтмотива и всюду сопровождает все коллизии, все переживания героев повести. Днепр не только символизирует отражение всего, что делается с героями (в этом не было бы ничего необычного), Днепр — живое, местное божество, Днепр — загадочное существо, живо откликающееся и отражающее все окружающее (всадник едет или не едет) и придающее ему характер стихийности, величавой широты (план водяной дороги, см. дорога у Гоголя)¹.

¹ Запредельность. Ту же задачу двух планов поставит Гоголь в «Мертвых душах»: план «низвести мира безделья... до схождения с городским бездельем».

1. «Будто дамасской дорогою и белою, как снег, кисеею покрыл он <месяц> гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чашу сосен».
2. «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! Горы те — не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деду — до слов «...и в нижней половине прогуливается месяц» (картина Днепра подготавливает магию колдовства и «Чуден Днепр»).
3. «...весь Днепр серебрился, как волчья шерсть среди ночи».
4. И во время схватки между отцом и мужем Катерина угрожает, вещает о том, чем будет угрожать ей Данило: «Днепр, холодный Днепр будет мне могилой».
5. «Блеснул день, но не солнечный <...> дождь сеялся на поля, на леса, на широкий Днепр».
6. «А из окошка далеко блестят горы и Днепр. За Днепром сияют леса», «...глухо шумит внизу Днепр <...> тихо враждует он с прибрежными борами, лесами, лугами и несет на них жалобу в Черное море». (Колдун вызывает душу дочери.)
7. «Пониже ее <дороги> гуляет Днепр; ему ни до кого нет дела: он бушует, и унывно слышать колоднику однозвучный шум его».
8. «Пусто во всем мире. Уныло шумит Днепр. Грусть залезает в сердце. Но ведает ли эту грусть колдун?»
9. «Где я? — говорила Катерина <выпустив отца>. — Передо мною шумит Днепр, за мною горы... <нет выхода> куда завела меня ты, баба?» (Куда завело Катерину чувство к отцу.) «...утопил бы на самой середине Днепра!»

И в 10-й главе — «Чуден Днепр».

Днепр — божество, гений места: колдун чужой, он только год жил в Заднепровье и затем на двадцать лет пропал. Днепр как местное божество не принимает участия в злых деяниях колдуна, он скорее враждебен, чужд колдуну.

Но колдун презирает и борется с Днепром, как борется и презирает он Данилу и честное казачество. «Кто из Козаков осмелился гулять в челне в то время, когда рассердился старый

Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей. Лодка причалила, и вышел из нее колдун».

Днепр — старый почитаемый прародитель, грозное и милостивое божество; колдун злой, опасный и презираемый родитель Катерины, представитель диких, разнuzданных инстинктивных влечений, обнаруживающих все свое безобразие перед лицом христианства (иконы на свадьбе, иконы в светлице колдуна, там тоже свадьба, но турецкая — отца с дочерью). Скрывает и не показывает настоящее свое лицо колдун и только в мерзостных чарах своих выявляет он свою настоящую сущность — низменного полового кровосмешительства — он отпрыск убийцы брата, убийца зятя, убийца внука и собственной дочери, к которой воспыал плотским вожделением. Но об этом я скажу еще после. (Днепр и колдун — положительная и отрицательная стороны старого времени.)

Итак, Днепр — хранитель и древний языческий бог христианского казачества; он, как лейтмотив, сопровождает все развитие повести и, как лейтмотив, повторяясь, звучит много раз. Я постараюсь вскрыть только в трех отрывках из повести эту тесную связь, этот единый план и указать снова на органичность повести.

I глава	IX глава	X глава
Начало повести	Смерть Данилы, плач Катерины	Чуден Днепр
Шумит, гремит конец Киева...	<Не шумит, не гремит >	Ни зашелохнет, ни прогремит
Приехал <поглядеть?> на гнедом коне	Не оставляй сына <старик-колдун покинул дочь и воспыал к дочери>. Подгулял <пьянехонек> твой пан... (пьянство на свадьбе)	Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величаявая ширина... (смерть Данилы)
Дивилися гости белому лицу пани Катерины...	Муж мой, встань <...> погляди хоть раз на твою Катерину	Зеленокудрые <леса> глядят в них и не наглядятся, и не налюбуются

...но еще больше дивились тому, что не приехал вместе с нею старый отец	<Что же не просыпается Данило, отчего не взглянет на свою Катерину?>	светлым своим зрачком, и усмеваются ему, и приветствуют его, кивая ветвями
<Ужасный вид колдуна (страх)>	Отчего ты такой холодный, мой пан? <...> Мне не нужна больше красота моя!	...никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в него <в середину Днепра>
<Страхи и сон после свадьбы>	<Не разбудить убитого Данилу>	Любо тогда и жаркому солнцу <...> погрузить лучи в холод стеклянных вод...
Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом	Плачет и убивается Катерина; а даль вся покрывается пылью: скачет старый есаул Горобець на помощь	<Чуден Днепр, когда все засыпает...>
		...страшен тогда Днепр! <...>Так убивается старая мать казака. <Пристает лодка колдуна (когда рассердился старый Днепр) >

И так как Днепр — бог-покровитель, отец казачества и Данила, то рассердился он на колдуна за то, что тот убил Данилу; но ничего не видит и ни с чем не считается колдун и как последний в роде Иуды-Петра, презревшего все божеские и человеческие законы, он, величайший злодей, готовится принять страшную месть от Ивана, обиженного Петром¹.

Никому не покажется неожиданным утверждение, что «Страшная месть» — произведение магическое. В магическом громад-

¹ Иван, брат Гоголя, умер — месть за *Wunschertutung* (исполнение желаний во сне) обрушилась на него самого. Отсюда это отодвигание смерти брата в далекое прошлое (в детство). Появление мертвецов в XI главе со стоном «душно мне» — картина, использованная уже Гоголем в «Гансе Кюхельгартене», в строе повести относится к инфантильному страху перед сексуальным (дите вскрикнуло и пробудилось); еще ясней это в конце повести.

дую роль играет зрение, возможность увидеть и овладеть тем, что увидишь, вызвав образ, душу. Пары кипящей в котле воды у колдуна, зеркало, отражения в стекле, в воде, в стали (дамасского) клинка имеют определенное значение в магии. Со зрением, с видением, как я на это уже указывал в другом месте, связаны самые страшные, самые волнующие положения у Гоголя—в «Вие», в «Портрете», в «Носе», в «Шинели», в «Мертвых душах», в «Исповеди», в «Ревизоре», — и я не знаю такого произведения Гоголя, в котором это *видение* не играло бы большой и даже существенной роли. Если Вий видит Хому и убивает его тем, что увидел, что в «Носе» совсем в другом комическом плане увидевшим и нашедшим нос оказывается тот, кто на лице майора Ковалева по близорукости не в силах различить даже носа, т. е. того, что он именно и нашел и чего не мог найти хорошо видящий Ковалев.

В описании Днепра (как в магическом описании и в раскрытии таинственных сил природы) такие образы, как: стекло, зеркало, зеркальный, стеклянный, оглядеться, осветиться, глядят на них, зрак, на средину не смеют глядеть, озирает, отдаются в Днепре (звезды), закрыть его, око, серебряный, блеск дамасской сабли и т. п. — играют основную роль.

Однако магия «Страшной мести» как овладение темными силами направлена на определенные цели, и здесь снова прежде всего хочется отметить, как органически и с этой стороны выполнена вся повесть. Она начинается с описания свадьбы — случайность ли это? Почему Гоголь не мог собрать всех своих героев и создать ту же ситуацию, начав, например, как в «Носе», с какого-либо праздника или чего-либо иного?

Вся «Страшная месть» построена на отношениях двух полов, и притом на отношениях кровосмесительных, инцестуозных — любви отца к дочери и на его мести счастливому сопернику-зятю.

Такие инцестуозные влечения, остатки архаических, примитивных влечений полового чувства у некультурного человека, как мы знаем, имели место и в историческое время, например в Египте, где фараон должен был по своему положению вступать в брак с дочерью¹. Нет ли такого инцестуозного вле-

¹ См.: Фрейд 3. Тотем и табу. (Там же литература вопроса.)

чения и в том первородном грехе Адама, тщательно скрытого в библейском предании, в котором Ева, происшедшая от Адама (как бы его дочь), сделалась его женой?

Именно этим и объясняются странности в поведении и жизни колдуна — «турецкого игумна» (эпитет, подходящий к самому Гоголю): он иных верований, иного, чуждого казачеству, мировоззрения; у колдуна определенные черты, мы бы сказали — в плане нашей жизни, невроза, ограничений, непонятных окружающим¹. В двух-трех черточках Гоголь характеризует детство колдуна. Об этом рассказывает Катерина — кому же лучше знать о жизни колдуна-отца, как не ей, его дочери. Но сама она не подозревает, что он ее отец. «Говорят, что он родился таким страшным (страх перед сексуальным), и никто из детей сызмала не хотел играть с ним», «ему все чудилось, что все смеются над ним». Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас же покажется, что он открывает рот и скалит зубы. И на другой день находили мертвым того человека². Мы увидим в дальнейшем, что колдун пугает окружающих примитивной обнаженностью своих грубых влечений, неспособностью считаться с моралью и с мирозерцанием окружающих, которых он подавляет, хотел бы подчинить, и если они не подчиняются, то уничтожить.

У такой примитивно-жестокой, эгоистической природы, какой является колдун, возникают и имеют силу все те влечения, направленные против общества и близких, которые устрашают и заставляют задуматься не только героев повести, но и слушателей. Незыблемой притягательностью обладают такие страшные положения, и слушатели, хотя слепец давно уже «кончил свою песню <...> все еще не думали очнуться и долго стояли, потупив головы, раздумывая о страшном, в старину случившемся деле».

Так влечет нас к себе, обладает особым очарованием то, что, казалось бы, так чуждо нам, отчего мы, по-видимому, совершен-

¹ Примитивные влечения невротика в известном смысле роднят его с дикарем и делают асоциальным.

² Одна из страшных, чудовищных фантазий Гоголя, которая нашла свое воплощение у колдуна (вот она, «страшная месь» Гоголя).

но освободились. Однако же нет, не только сам Гоголь в глубине души своей признал и увидел в себе «колдуна», со всеми его нечестивыми желаниями, но он дает возможность и нам, прежде чем что-либо в себе раскрыли, *почувствовать*, что и сами мы — и колдун, и Катерина, и Данило, и что в нашей душе существуют все эти неслыханные, в старину случившиеся дела в виде мыслей, в виде когда-то бывших фантастических желаний. Все это, может быть, не очень доказательно и приемлемо, но, к сожалению, я не могу долго останавливаться на этой чрезвычайно интересной проблеме инцеста и отсылаю читателя к специальным исследованиям О. Ранка и З. Фрейда.

Для нас важно в плане нашего анализа указать на то, что в колдуне, в отце Катерины, можно усмотреть некоторые черты самого писателя-моралиста, стремящегося, пользуясь формой народного предания, заглянуть в глубину темных сил, примитивных влечений человека.

Кровосмесительство в повести ограничивается не одним только желанием ужасного отца, но, как это ни невероятно, и самой Катерины, так как Катерина ведь не знает того, чего хочет и чем живет ее душа¹. «Сны много говорят правды», каждый истолковывает их по-своему, и страшный сон Катерины толкуется ее мужем Данилой как предзнаменование, как вещий сон о наступлении ляхов; здесь, кроме того, и собственное беспокойство Данилы проецирует на окружающее. Мотив сна, сновидения нередко упоминается в повести и придает всей повести какой-то фантастический характер целого ряда сновидений. Не лежит ли в основе этого произведения и в основе инцестуозного «Царя Эдипа» Софокла и мифа об Эдипе сновидение людей, в реальной жизни своей подвергших запрещению подобные архаические желания. Теперь уж такие желания в силах осуществиться только тогда, когда цензура ослаблена, т. е. только в сновидении. И разве не является доказательством всего этого то, что раскрывается в повестях «Иван Федорович Шпонька», «Невский проспект» и «Нос», все то, что связано со сновидением? Все больше и больше углубляясь в недра душевной жиз-

¹ Ее рассказ о детстве колдуна; обратим внимание на то, что душа Катерины знает больше, чем сама Катерина. См.: Jones. Теория символика.

ни, Гоголь затем оставляет фантастические сюжеты и переходит к фантастическому в обыденном, повседневном («Нос»). Но постараемся и в «Страшной мести» не проглядеть за всей сложной и как будто бы народной легендой, которую передает Гоголь, его настоящее понимание, понимание писателя, гораздо лучше оценивающего и пользующегося тем или иным положением для углубленного проникновения в тайники человеческой души (собственной души), чем это в силах сделать народное творчество.

Пусть сомнительно все то, что мне приходится здесь высказывать, но я все-таки считаю необходимым хотя бы упомянуть об этом для того, чтобы тот, кто лучше меня владеет знаниями в области творчества народа и писателя, мог остановиться на этом и осветить этот вопрос.

Удваивается образ Петра в образе колдуна как в последнем представителе рода, но основные мотивы зависти, властолюбия и страха потерять свое значение звучат одинаково как у Петра, так и у колдуна, отца Катерины.

III

Можно по-разному подходить к повести «Страшная месь», можно все-таки рассматривать ее как стародавнее предание, как повесть, в которой изображаются человеческие суеверия, как произведение, которое знакомит нас с темным прошлым суеверных людей, но органически (т. е. в целокупности со всем мировоззрением и направлением Гоголя) ее следует разбирать и постараться понять как одну из ранних исповедей, как одно из проникновений в такие глубины человеческой души, которые нам, современным людям, кажутся похожими на сновидения, на грезы наяву. Недаром мотив сна, тема сна много раз повторяется и снова подчеркивается в произведении. Спят пировавшие у есаула Горобца стар и млад, как бы сквозь сон или дремоту видится Даниле, Катерине и казакам (дитя Катерины заснуло) кладбище и все то (детское), чем пугает колдун.

Затем идет сон Катерины, сон как явь, и снова вечер, и снова сон Катерины, который видит уже и Данило. Страшен сон Катерины, но душа ее знает такую правду, о которой ничего не

знает сама жена Данилы. Да и что знает Катерина о своем муже? Во время борьбы колдуна с ее мужем увидела она в муже своем «волчье сердце» и «душу лукавой гадины». Образы людей днем так же непонятны, как и ночное сновидение. Явь странна и чудна, как сновидение. Отказалась в отчаянии Катерина от мужа своего, когда он собрался убить ее отца, и отказалась от отца, когда открылось, что он колдун, и все же выпустила его на волю — не потому, что понимала, что делает, а поддавшись жалости. И не сама она отказывается от мужа, а муж отказывается от нее, если она освободила отца (в бессознательном она сама хочет освободиться от мужа, см. сцену сумасшествия Катерины).

И теперь, потеряв в жене друга, Данило (между ними стало что-то недоговоренное — тайна) чувствует свою близкую смерть. И совсем не потому, что для этого есть какие-либо внешние основания, а потому, что он «чувствует» это. Так чувствует и смерть своего мужа Катерина и обвиняет себя, но не в том, что она наделала, и только в душевной болезни своей, а не в сознательной жизни могла и осмелилась превратить в смешное трагическое погребение мужа своего — враждебность к Даниле существует не только со стороны колдуна, она имеется и в дочери колдуна. Не понимают, не задумываются над тем, что делают, люди, и потому куют сами страшную месть, которая и обрушится на них и уничтожит их. Вглядываются, и хотели бы спросить они о многом, но не отвечает им ни тот, кого они погубили, ни тот, кто кажется им громадным и таинственным, как лесной дед-Днепр. Но если бы вглядывались они пристальнее, как писатель, к тому, что они делают, что видят и говорят, то многое стало бы им понятным.

Если мы только остановимся на минуту на том, что в «Страшной мести» Гоголь, воспользовавшись преданием, заглянул в недра примитивной души нашей, то наш подход найдет свое оправдание и, может быть, даже законность.

Как моралист, как пытливый исследователь человеческой души Гоголь и в этом раннем произведении раскрывает перед нами темные движения души человека, и все время, внешне оставаясь в области сказочной, легендарной, провидит в этой области не внешне чудесные явления, а явления правды, укрытой

от света дня и обнаруживающей свою власть над человеком только ночью, только в его сновидениях, в близких им состояниях и в болезни. Так и в описании Днепра нет настоящего солнца, нет настоящей осязательности и образов, а есть сновидение, греза, искусственный свет, такие уклоны и изломы, которые свойственны тому, кто «не знает, идет или не идет его величавая ширина». Это не вода, а магическое, жуткое стекло, в котором отражается все окружающее, и в нем видно только окружающее, но что такое сам Днепр, сама вода, кажущаяся нам зеркалом, стеклом, и почему, отразившись в стекле, так магически преобразуется мир? Почему все держит в себе это стекло — и почему все это внешнее: покровы оболочки такие странные, как в начале повести странны одежда, лицо и брови Катерины, которым дивились гости, не подозревая еще, что отец ее — колдун, злой человек, и сама Катерина не знала о том, о чем уже знала ее душа (рассказ о колдуне).

Дивились гости Катерине, но дивились и тому, что отца ее нет на свадьбе. И тому, что есть, и тому, чего нет (тема «Носа»).

Колдун мог бы им многое рассказать, люди любопытны, они бы его послушали. Колдун-Гоголь знает о таких взаимоотношениях, о которых не догадываются люди, а только их *чувствуют*. Ну, а Днепр? Днепр молчит, в него глядятся прибрежные леса: любо им оглядеться вместе с солнышком. Любо глядеть гостям на Катерину, послушать бы ее отца. В середину же Днепра они не смеют глянуть — в глубину души Катерины не смеют заглянуть гости: у нее отец колдун. И затем в описании Днепра повторяется магическая картина сна Катерины («ветер <...> наигрывал, кружась по водному зеркалу, нагибая еще ниже в воду серебряные ивы»). Как Днепр держит в темном лоне своем звезды — так в светлице колдуна блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и держит колдун душу своей дочери.

И затем — описание черного леса, древле разломанных гор, сияющих закрыть его, соответствует душевному состоянию Данилы, глядящего в окно светлицы колдуна с высокого дуба... «Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю; и она вспыхивает, будто полоса дамасской сабли...» — соответствует описанию видения Катери-

ны комнаты с татарскими и турецкими саблями, и льнет к ней страшный и знакомый колдун (наяву она не узнала в колдуне отца, во сне все ясно).

«Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир — страшен тогда Днепр!» — Гибель замка колдуна, страшен и ужасен колдун, заливаясь слезами освободившая его дочь Катерина... и снова плачет она и ломает руки над трупом убитого отцом мужа.

И неужели после всего этого может еще появиться колдун? Неужели он осмелится появиться?.. Из лодки вышел колдун.

Новое видение, испугавшее колдуна, — незнакомое ему лицо.

И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него». Теперь не колдун смотрит, а голова глядит на него¹. И от острых очей — побелел, как полотно, колдун, вскрикнул диким, не своим голосом... Страх (перед нестрашным, перед тем, кого не знаешь), «незнакомая дивная голова» пугает нас и в сновидении, хотя отлично знаешь, что в ней ничего страшного нет. Страх перед нестрашным у колдуна рисует перед нами его душевное состояние — он уходит от своих преступлений и хочет снова вызвать свою дочь, и вместо нее он видит незнакомого ему мстителя Ивана². Теперь ушла от него и порвала с ним решительно все связи его дочь, но растит она в сыне мстителя отцу за смерть мужа и за нечестивое желание. Сны преследуют Катерину и не дают ей успокоиться.

Дитя (Иван) могло бы отомстить последнему отпрыску из рода Петра — колдуну. Но дитя оказывается зарезанным. И снова, как тогда, когда она с Данилой и с ребенком возвращались со свадьбы, где впервые появился отец Катерины, таинственные знаки готовят смерть ребенка: красная люлька и гаман с блестящим огнивом привлекают внимание (красный шелк вышитого платка, огниво реки...). «Ни звука не вымолвил ни один из них, не зная, что думать о неслыханном злодействе».

И вот в плане богатырских, нечеловеческих сил, там, далеко от украинского края, рисует нам Гоголь, высится гора Кри-

¹ Не Хома глядит на панночку, а Вий глядит на него и увидел его.

² Узнает незнакомого мстителя колдун в видении (сне).

вая, и на этом славянском Олимпе погружены в сон и конь и всадник — судья над людьми и мститель (мотив как бы новой легенды)¹.

В плане обыденной жизни слабого человека — сновидное болезненное состояние Катерины с перепутавшимися мыслями, с неожиданными реакциями на случившееся; спит сознание Катерины (страшное стало забавным).

«Тс, тише, баба, не стучи так: дитя мое заснуло» — заснет вечным сном Катерина, зарезанная, как и ее мать, отцом². В бессвязных речах Катерины мы найдем немало типичного для ее состояния, все ее мысли вращаются вокруг мужа, отца и ребенка: дитя только заснуло, мужа похоронили живым, он не умер, а отца нужно убить (в психической болезни бред как исполнение желаний Катерины).

Безумная Катерина при встрече с отцом, предлагающим ей свою руку, вдруг начинает здраво судить. Это тонкое психологическое наблюдение — власть *imago* отца над дочерью продолжается, и через него она узнает в знакомце своего отца³. Комплекс отца излечивает от болезни Катерину и ведет ее к гибели, так как у отца преступные желания (какое удивительно яркое изображение сущности лечения душевной болезни, которая дискредитирует лечащего, если у него существуют либидинозные желания). Судьба Катерины — судьба ее матери: дочь хочет, стремится в бессознательном к воспроизведению ситуации матери.

Чаша злодейств переполнилась⁴. «За Киевом показалось неслыханное чудо»: стало видимо то, чего раньше не видели. Увидели, что не жить преступнику, что мучается он и не избежать ему казни, страшной, небывалой мести («ужас увидеть» — у Гоголя). Хочется самому увидеть и остаться невидимым; противоположное в «Портрете» (см. выше).

¹ Все увидели, все открылось — страшный суд для колдуна-Гоголя.

² Одна и та же участь постигает жену и дочь колдуна (инцест).

³ Как во сне, в знакомом ей колдуне она узнала своего отца.

⁴ В сцене со схимником как будто предсказала судьба Гоголя (она была уже в его бессознательном как известная возможность). В дальнейшем благодаря отцу Матвею только осуществилась ситуация — таков смысл *предсказания*.

И чем больше старается он ускакать от всадника, тем больше несет его конь, страшно *засмеявшийся* ему в лицо¹. Не уйдет от судьбы колдун, что бы он ни предпринимал, и дни его сочтены. И в этой легендарной, страшной невозможности избежать встречи с мстителем есть два прозрения — одно неизбежность суда, когда вскроется вина, и глубокое проникновение в то, что беспомощен человек, — конь несет его совсем не в ту сторону, куда бы он хотел, и, убегая от мстителя, он все равно к нему приближается. Неподвластные человеку силы (бессознательное) распоряжаются его жизнью, влекут его совсем не туда, куда хотел бы он ехать. Этот мотив мы встретим затем и в «Невском проспекте», и в «Вие», и в «Носе», и в «Мертвых душах», и в других произведениях.

Древний мертвец, вросший в землю и потрясающий ее до основания, найдет свое другое воплощение в «Вие», и снова иное в Руси (Вий — земля), которая смотрит на самого Гоголя в лирическом отступлении в «Мертвых душах» (комплекс отца — отчизна). Глядят мертвецы, глядят и ждут гибели, ждут, и страшно делается слабому, жалкому человеку. Смерть связывает нас с прошлым, с вросшими в толщу земли (матери) мертвецами. Страшно мертвых, страшно за грешников, страшны «мертвые души» (инцест и вместе с ним смерть как достижение и кара).

IV

«И уже ни страха, ничего не чувствовал он <колдун>. Все чудится ему как-то смутно. В ушах шумит, в голове шумит, как будто от хмеля; и все, что ни есть перед глазами, покрывается как бы паутиною...» Как дитя, колдун в руках страшного всадника (инфантильное), одной рукой ухватил его всадник, и «вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глаза-

¹ «Недвижный всадник» (судия) «открыл свои очи: увидел несшегося к нему колдуна и *засмеялся** (увидев, как Вий). Сопоставим с другим местом из той же повести: «Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было на душе у колдуна; а если бы он заглянул и увидел, что там делалось, то уже недосыпал бы он ночей и *не засмеялся бы ни разу*».

ми и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него»¹.

Мертвый колдун мертвыми глазами видит повсюду мертвецов, «как две капли схожих лицом на него». Какое значительное по своей содержательности положение! В другом плане, в другом значении оно будет еще использовано Гоголем. Гоголь еще вернется к нему и в повести «Вий», и в повести «Портрет», и в «Мертвых душах»; и тогда станет ясно, что уже давно Гоголь задумывался над мертвыми очами, видящими повсюду мертвое.

И, может быть, в ранней молодости, еще в Нежине, гуляя по кладбищу, в первый раз задумался Гоголь о «существователях» безличных, как две капли воды схожих между собой, и впервые почувствовал ужас перед нивелирующей все пошлостью. «Мертвые души» начались, зародились в душе Гоголя гораздо раньше, чем дал ему этот сюжет Пушкин. Страх, когда видишь, страх, когда увидят, — два страха, преследовавшие всю жизнь Гоголя. Наиболее простое выражение свое эти оба страха нашли в его «Носе»: там они проще всего выражены, может быть, так же просто, как в «Вие» (кастрационный комплекс).

Хома Брут хочет скрыться, но его видят. В «Носе» невидимая самому Ковалеву часть тела — нос — оказывается утерянной: его теперь нет, и он невидим для того, кто может увидеть его только в зеркале. Ковалев в своей жизни показывает то, что ему невидимо, — нос. Эта невидимая часть тела, однако, играет громадную роль, хотя нос Ковалева средних размеров (не такой, как у колдуна). Увидел и нашел нос близорукий человек, чиновник, такой же близорукий, как и «мать его жены», т. е. теща. (См. разбор «Носа».) Когда нос пропал, все что-то узнали; когда нос оказался на месте, все стало приличным, не возбуждающим сомнений. То же и с колдуном; но как раз по контрасту узнали и испугались колдуна, когда у него вырос нос и

¹ Страх позволяет видеть в окружающих себя, как две капли воды похожих на себя, — об этом страхе, позволяющем видеть в других и собственный автоматизм, и собственный страх перед жизнью, перед существованием — одна из глубочайших разгадок творчества Гоголя — его «марионетки» (если это так) постольку несвободны, поскольку несвободен автор, и чувствуют сильно, но как чувствует их обратившийся в «непонятного» писатель.

поднялся горб, и не узнавали, пока нос его ничем не отличался от обыкновенных носов... Но и с обыкновенным носом колдун все-таки всюду вмешивается, ссорится с Данилой.

В другом плане, в бытовом, — нос, отделившийся от Ковалева, тоже суется повсюду (делает визиты), ездит в карете, как колдун, по контрасту, уезжает, хочет спастись от мстителя на коне. В плане бытовом эта карета — собственные ноги¹ и замшевые панталоны. В плане повести «Страшная месьть» это также человек, обернувшийся лошастью.

Подводя итоги нашему краткому анализу, мы должны прежде всего остановиться на вопросе об органичности «Страшной мести». «Страшная месьть» в своем целом представляет собой произведение, многообразно скованное в самых различных направлениях. Она цельное произведение, в котором находят свое выявление и тема мести, и тема инцеста, зависти, неведомых, страшных, преступных движений души у таких людей и тогда, когда, казалось бы, меньше всего можно было бы проявлять их. У колдуна дочь с ребенком и зять, уважаемый, храбрый Данило. У Петра брат Иван, у которого сын. Петру брат отдает половину всего и любит его; отца Катерины ждут на свадьбу, и все благожелательно и хорошо к нему отнеслись бы как к тестю Данила. Но нет, колдуну хочется нераздельно владеть дочерью и подчеркнуть власть и могущество, как Петру хочется одному, нераздельно владеть имением и честью у короля... И выходит бесчестие, страшное, одинокое существование у обоих. Преступления растут: колдун убивает Данилу и его сына, Ивана, затем свою дочь. Петр убивает Ивана и его ребенка. Колдун, на котором лежат преступления его предков, *должен* совершать преступления, *должен* оказаться злодеем превыше всех своих предков. Грехи предков — тяжелый груз, который накладывает на человека его прошлое, прошлое его рода, проявляющееся в бессознательных влечениях (Гоголь моралист; элементы исповеди в «Страшной мести»).

¹ Ср. в анализе «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: низкий Иван Никифорович — ноги, на которых передвигается высокий Иван Иванович.

Иван Ермаков

Психоанализ у Достоевского¹

Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего.

«Братья Карамазовы»

Среди писателей, которые настойчиво изучали и исследовали глубины человеческой души, среди тех, кто бесстрашно обнажал такие стороны, в которых конфликты достигают наибольшей остроты и мучительности и ведут к полному расщеплению, раздвоению личности, Достоевскому принадлежит особое место.

О многих писателях уже было сказано, что они являются предтечами психоаналитических открытий, однако к Достоевскому это относится в особой степени. Он строит свои произведения и развертывает в них переживания, и главным образом конфликты своей сложной личности, которая во внутренней борьбе расщепляется на два или более динамических центра, участвующих в произведении как организованные образования. Если Пушкин в своих «Маленьких трагедиях» и «Домике в Коломне» рассекает единое, целый план своей психики на две половины, которые можно трактовать как правое и левое, т. е. деля их по вертикали и в то же время разрешая вопрос в двух противоположных планах (например, «Домик в Коломне» и «Пророк»), если Гоголь, динамически строя борьбу двух противоположающихся сторон, в которых находят выявление его внутренние конфликты, как моралист делит их по горизонтали, т. е. на верхний и нижний — высокий и низкий (как в картинах эпохи Возрождения), примером чего может служить «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», то у Достоевского, психолога по преимуществу, мы встре-

¹ Глава из работы «Ф. М. Достоевский. Он и его произведения», написанной, вероятно, в 1925 г. Текст дан по изданию: Российский психоаналитический вестник. - 1993-1994. - № 3-4. - С. 145-154.

чаем новый прием разделения. Он особенно охотно им пользуется и если не он сам его открыл, то углубил, погружаясь в динамику внутренней борьбы человека, заставляя его бороться со своим двойником, т. е. как бы со своим зеркальным повторением. Двойник прямо противоположен, полярен ему. При этом он энергичнейшим образом отрицается как чуждый, враждебный, в котором нежелательно не только признать, но даже и усмотреть свои собственные желания, мысли и поступки.

Пушкин приемлет мир и умеет его гармонизировать, Гоголь всюду проводит деление в двух пластах — на высшее и низшее. Достоевский видит двойников, отвергающих, не признающих друг друга. Пушкин в своих произведениях излагает и развертывает сознательную, ясную мотивировку действий, у Гоголя какая-то сила — рок или судьба, а то и черт — толкает людей к деятельности. У Достоевского, не признающего черта, в поле действия вводится внутренний раздор, углубленный мучительным чувством своей «малоценности» и вины¹.

Конечно, не один Достоевский является предшественником психоанализа, хотя в мировой литературе не у многих писателей мы встретим такой беспощадный неумолимый анализ, такую твердую волю исследователя, не останавливающегося ни перед чем и все глубже и глубже разрабатывающего исключительно трудные и интимные темы. Сам писатель нередко оценивает свое творчество как своеобразную исповедь, где он делится не только своими знаниями (это его не так уже радует), но главным образом чувствами, переживаниями, внутренним раздвоением и сомнениями, приводящими его к предельным состояниям, из которых он ищет выхода; он овладевает ими, рационализирует их, облекая в адекватные формы и выражения.

Чувство вины, присущее ему изначально, делает его ипохондрически озабоченным сомнениями, опасениями за состояние своего здоровья. Благодаря ипохондрии он пылливо исследует, прислушивается, изучает собственные свои ощущения и переживания, расспрашивает, разузнает — и это особенно харак-

¹ В этом смысле показателен, например, очень тонкий анализ человека, пишущего анонимные письма и затем мучающегося подозрениями. Анализ движущих сил такого поведения можно найти в дневнике писателя за 1877 г., май-июнь.

терно для него — о подобных симптомах окружающих людей ищет им объяснение в медицинской литературе, постоянно сравнивая и с большой легкостью отождествляя их со своими. Такая потребность явилась источником не только неисчерпаемых наблюдений, но и больших неизбывных страданий. По собственному признанию Федора Михайловича, половина его жизни ушла на заработок, другая — на всякие болезненные опасения, озабоченность и т. п. Но он ничего не говорит нам о том, что его творчество питалось и из этих источников ипохондрических опасений, и он их вкладывает в свои произведения, которые являют нам в нем такого упорного, настойчивого, мучающегося и мучающего исследователя и наблюдателя. У него меньше всего можно ожидать творчества легкого, удовлетворяющего, радующего. Нет, он останавливает свой взор преимущественно на таких сторонах жизни, где видит страдания, несправедливость, боль. Уже в начале своего творческого пути он гордится свыше всякой меры тем, что открыл новый тип двойника (*alter ego*), который сопутствовал ему в той или другой форме всю жизнь.

Мы уже касались вопроса о двойнике и потому не будем возвращаться к нему в подробностях. В общем, двойник, как показывает Достоевский, соответствует воплощению в галлюцинаторном образе всего того, что по тем или иным моральным основаниям (высшая инстанция «Я») было вытеснено из сознания и что, вернувшись в сознание другими путями, признается чуждым ему и получает значение двойника, т. е. постороннего субъекту лица, зачастую неприятного, даже нестерпимого, поскольку теперь уже чужды, неприятны, нестерпимы и не признаются своими те стремления, которые в нем воплощены. Голядкин, как это ясно из повести «Двойник», предпочитает уйти в психоз, в душевную болезнь, но не признать своих же собственных желаний идти кривыми путями, некрасивыми средствами достичь известности, приобрести расположение директора и его дочери и выдвинуться на служебном поприще.

Если Акакий Акакиевич Башмачкин в «Шинели» Гоголя обнаруживает попеременно две противоположные сущности своей личности: забитой (культурной) и агрессивной (некультурной) — незаметной и поэтому страшной, угрожающей, — то

у Голядкина одновременно проявляются противоположные тенденции, тесно связанные между собой и являющиеся отражениями друг друга. Первое открытие такого типа реагирования, как это имело место и в психианализе, связано с болезненными проявлениями (Голядкин явно душевно больной человек с паранойяльными чертами). Но это обстоятельно ничуть не умаляет открытия Достоевского. Благодаря психианализу удалось увидеть наиболее резко очерченными механизмы психической деятельности не у здоровых людей, а у больных-невротиков, а впоследствии распространить действие открытых им механизмов далеко за пределы патологических случаев, убедившись в том, что патологическое не по существу, а только по направлению и количеству отличается от так называемого нормального. Точно так же Достоевскому было, по-видимому, известно, что невротики страдают от тех же причин, которые могут быть вскрыты и у здоровых, только у последних они проявляются слабее, чем у больных.

Часть патологического у героев Достоевского, может быть, при более внимательном чтении и анализе окажется только «психопатологией обыденной жизни» у людей, более возбудимых и менее устойчивых, чем нам хотелось бы встречать среди здоровых. В качестве действующих сил в конфликтах своих героев Достоевский выдвигает не только сознательные мотивы, о которых говорят и которыми пользуются и другие писатели, он пользуется еще и мотивированными бессознательными, т. е. такими желаниями, о которых ничего не знает само действующее лицо. Такие бессознательные желания Достоевский обнаруживает, подобно психианалитику, в сновидениях, как это показывает, например, следующий отрывок из «Подростка»: «Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзостного сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль! Даже невольной какой-нибудь мечты не было. Откуда же все это явилось совсем готовое? Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желании моем лежало, но сердце все еще стыдилось наяву, а ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной

точности и в самой полной картине и — в пророческой форме». И далее — удивительное прозрение. Подросток, анализируя свои поступки, нелепые и противные сознательным его намерениям спрашивает себя: «И неужели это я им хотел доказать, выбегая поутру от Макара Ивановича?» Нейфельд приводит между прочим пример такого понимания бессознательных желаний у Достоевского из повести «Вечный муж». В главе, которую Достоевский не без основания озаглавил «Анализ», Вельчанинов мучается вопросом: если Павел Павлович нечаянно хотел его резать, «то впадала или ему эта мысль на ум хоть раз прежде, хотя бы только в виде мечты в злобную минуту?» Он решил вопрос странно: Павел Павлович хотел его убить, но мысль об убийстве ни разу не впадала будущему убийце на ум, короче, Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. «Это бессмысленно, но это так — он приехал сюда, чтобы "обняться со мной и заплакать", как он сам подлеjším образом выразился, то есть он ехал, чтобы зарезать, а думал, что едет "обняться и заплакать"».

И действительно, Павел Павлович, только что перед тем ухаживавший за Вельчаниновым, у которого был припадок желчных камней, затем среди ночи вдруг встает для того, чтобы зарезать бритвой своего соперника, о котором он, не жалея сил, еще так недавно заботился, прикладывал нагретые тарелки. Здесь в поведении Павла Павловича проявляется поведение прямо противоположное тому, которое с громадным напряжением прорвется из бессознательных источников и приведет к действиям, повергающим в изумление само действующее лицо. Такие проявления характерны как для героев Достоевского, так, разумеется, и для него самого: например, в письме к жене одного декабриста Федор Михайлович жалуется на то, что чем больше он хочет верить, тем больше мучается сомнениями. Эти же самые выражения писатель вкладывает в уста Шатова, который, отвечая на вопрос Ставрогина о том, верит ли он в Бога, говорит, что он любит Россию, православие, Христа, верит в будущность своей родины, а в Бога... Он и в Бога поверит, обещает Шатов. Такое внутреннее раздвоение, как мы уже знаем, преследует самого писателя не только в мелочах, но и во всех самых важных вопросах собственно его духовной жизни. «Эта

двойственность, — говорит Подросток, — и была, кажется, одной из главнейших причин многих моих неосторожностей, наделанных в году, многих мерзостей, многих даже низостей и, уж разумеется, глупостей». В этой двойственности, как очень тонко подметил Достоевский в «Подростке» (положение, близкое психоанализу), известную роль играет тщетное желание заслужить любовь и понимание отца. Мысль о том, что у него есть отец, пьянила его. «Но человек этот меня знать не хотел и унизил, тогда как я мечтал о нем все эти годы, — говорит Подросток. — Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь». Это та самая инстанция, которая в наиболее резкой форме проявляется в гипнотическом состоянии, когда человек весь мир воспринимает и видит глазами гипнотизера, т. е. через инстанцию образа отца. Эти наблюдения свидетельствуют о том, что Достоевскому задолго до психоанализа были известны такие отношения, о которых затем писали Юнг и другие. Что касается отношения к матери, то и тут Достоевский определил психоаналитические исследования, указав на сложность этих отношений — любви и момента мучения. Подросток говорит: «Ее-то одну, может быть, я и люблю, а ее же и мучаю. Но злость не унималась, и я от злости вдруг расплакался, а она, бедненькая, подумала, что я от умиления заплакал, нагнулась ко мне и стала целовать. Я скрепился и кое-как вытерпел и, действительно, в ту секунду ее ненавидел. Но маму я всегда любил, и тогда любил, и вовсе не ненавидел, а было то, что всегда бывает: кого больше любишь, того первого и оскорбляешь». В другом месте он сознается, что желал грубить отцу, но не смея ему, по подлому обычаю своему, мучил ее.

Еще интереснее с точки зрения психоанализа, что Достоевский знал и описал в «Подростке» то, какое глубокое впечатление и влияние на будущее развитие ребенка имеет отец, и даже не сам отец, а мечта об этом отце. «Появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, — говорит Подросток, — было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретиться он мне тогда — мой ум,

мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные, несмотря даже на predeterminedный мне судьбой характер, которого я бы все-таки не избегнул... (ср.: Юнг К. Г. Значение отца в судьбах личности. — И. Е.). ЭТО Я сам его таким выдумал, а на деле оказался другой, упавший столь ниже моей фантазии... Это пустейший анекдот, из которого ровно ничего не выходит. Но у меня вышла целая пирамида. Я начал эту пирамиду еще под детским одеялом, когда, засыпая, мог плакать и мечтать — о чем? — сам не знаю. О том, что меня оставили? О том, что меня мучают?»

Многое в этом анализе очень правильно — действительно, дети, подобные Подростку, не получившие в детстве достаточно любви, которая связывает их с миром, не имевшие счастья «благообразного» семейства, никогда уже не будут свободными, ясными, открытыми натурами — они недоверчивы, подозрительны, самолюбивы сверх всякой меры, очень чувствительны, они уходят в себя, резонируют, проклинают свою судьбу и не могут все-таки ее изменить.

В «Подростке» Достоевский в высокой степени убедительно и ярко представил нам, какое громадное значение в деле психического развития ребенка и его судьбе имеют эти наполовину созданные уходом от действительности фантазии об отце. Подросток на всю свою жизнь останется привязанным, даже против воли своей, к отцу, и его поведение определяется прежде всего тем, что он как член случайного семейства повторяет судьбу отца, что в нем — затаенная жажда порядка и благообразия, и, подобно отцу, он какой-то оторванный от всех, все время об этом рассуждает, тяготится своей отчужденностью, ему примкнуть почти не к чему.

Так глубоко, так беспощадно еще никто до Достоевского не подвергал анализу эти и им подобные психические состояния, потому что никто не обладал такой возможностью видеть и показывать даже самому себе в своих произведениях свои собственные, потаенные, стыдные стороны психики, такие, которые ни перед кем не обнаружишь, никому не покажешь и даже сам не станешь о них думать, так как они приводят к мучительным переживаниям и состояниям. Но Достоевский их как будто бы умышленно ищет и культивирует свои наблюдения, му-

чаясь и наслаждаясь в одно и то же время этими наблюдениями над собой.

Писателю известно очень многое. Как кажется, он первый открыл детскую сексуальность, т. е. те проявления, которые до сих пор не решаются признать у детей робкие и не желающие видеть действительность исследователи. Достоевскому известно было о детях многое, к чему только впоследствии пришел психоанализ. Так, в «Неточке Незвановой», в этой великолепной работе о детстве, он ярко рисует нам проявления либидозной привязанности ребенка к отцу и указывает на определенное желание смерти. При этом любовь Неточки к отцу, как она определяет ее, безграничная, чудная, как будто вовсе не детская; это было немного смешно для дитяти: «Я обвиняла матушку, признавала ее за злодейку моего отца. Не понимаю, как такое чудовищное понятие могло составиться в моем воображении. И насколько я привязалась к отцу, настолько возненавидела мою бедную мать». И это не исключительное, какое-либо болезненное явление, так как то же самое мы встречаем у Кати — она страстно любит своего отца, с ним вся наружу, без утайки, открыта. С матерью совершенно напротив — замкнута, недоверчива, беспрекословно послушна. Но послушание ее было не по искренности и убеждению, а по необходимой системе (т. е. не благодаря любви).

И вот настоящая любовь, любовь со слезами и радостями, любовь страстная разгорается у Неточки к Кате, и как это естественно, на что указывает психоанализ, любовь с инфантильными проявлениями. Она требует страстных поцелуев и мазохистических проявлений: «Тирань меня, щипли меня. Пожалуйста, щипли меня. Голубчик мой, ущипни». То же мучительное чувство, чувство любви описал Достоевский в удивительно ярком изображении Лизы Хохлаковой, которая, как понимает Иван Карамазов, «шестнадцати лет еще нет, кажется, а уж предлагается (известно, как развратные женщины предлагаются)». Лиза переживает период полового созревания со всеми его отклонениями, истерическими проявлениями, во время которых она то обнаруживает свою мнимую испорченность, свою жестокость (играет одну роль), то наказывает себя за нее, ущемляя палец

между дверьми; у нее проявляются непонятные для нее желания сделать что-то очень плохое (ведь самое плохое, с точки зрения ребенка, это всегда половое), сжечь дом, чтобы все стали на нее смотреть и указывать пальцами (желание себя показывать). Ее сновидения с чертями, которые собираются ее схватить и от которых она то спасается, шепча молитву, то снова привлекает, начиная ругать Бога, — типическое (и ритмическое) сексуальное. К проявлениям сексуального у подростков относятся такие сцены, как приставание подростка к порядочным женщинам на бульваре и случай избияния хлыстом проститутки. И в том и в другом случае дело идет, как я уже говорил, о половых влечениях у юношей, которые в таких действиях очень выразительно проявляют свою инфантильную оценку половых отношений как насилия и загрязнения.

Загрязнить, испачкать, избить, истребить — вот характерные черты инфантильного полового или тех подкреплений, которые у взрослых получает половое из инфантильных источников. Полно поразительной правдивости описание случая в том же «Подростке», когда Ламберт украл у матери пятьсот рублей и когда аббат Риго, находившийся, по представлениям Ламберта, в сношениях с его матерью, стал его усовещать. Ламберт цинично заметил, что на все плюет и что все, что он говорит про причастие, — вздор (раз поколеблен авторитет и чистота матери, все нравственные обязательства делаются вздором, достойным плевать). И Ламберт на эти деньги покупает ружье, хлыст, затем канарейку: канарейку он выпускает из клетки, стреляет в нее и не попадает, тогда он привязывает канарейку ниткой к сучку и сразу из двух стволов в упор, на вершок от расстояния, дает по ней два залпа и она разлетается на сто перышков. А затем как непосредственное продолжение следует сцена с избиянием хлыстом по голым плечам раздетой проститутки в номере гостиницы. Что все это означает? Откуда все эти проявления? Их интимная связь с половым загрязнением матери (анально-садистическим) чрезвычайно метко и правдиво подмечена Достоевским, это то, что нередко может подметить наблюдатель в жизни.

Еще лучше пойдем мы эти поступки и их символику, если припомним брата Зосимы Маркела, который просит прощения

у птичек, или еще о другом дерзостном поступке, когда выстрелили из ружья, но не в птичку (дух Божий), а в причастие, и мы увидим, что все эти странные явления объединяются в некоторый комплекс желаний, окрашенных половым чувством и частично раскрываемых в целом ряде произведений Достоевского. Если в каждом отдельном случае их и не совсем легко понять, то, постепенно раскрывая свое символическое содержание, в различных вариантах они всегда знакомят нас с одним и тем же (птичка, дух Божий, причастие, икона). Наиболее, может быть, понятным представляется эпизод, когда Версиров рассказывает образ на две части об угол печки. Да и сам Версиров в сцене у мамы разъяснял нам это тогдашнее «раздвоение» его чувств и воли со страшною искренностью. Но опять-таки повторю: та сцена у мамы, тот расколотый образ хоть бесспорно произошли под влиянием настоящего двойника (т. е. бессознательных влечений. — *И. Е.*), но мне всегда с тех пор мерещилось, что отчасти так и некоторая злорадная аллегория, некоторая как бы ненависть к ожиданиям этих женщин, некоторая злоба к их правам и к их суду, и вот он, пополам с двойником, и разбил этот образ. «Так, дескать, расколются и ваши ожидания». Разве не то же самое мы видим в поведении Маркела, в поступке Ламберта и в дерзостном поступке стрелявшего в причастие — ненависть к ожиданиям, злоба к правам, требованиям? Таков же и дерзостный поступок Раскольников и Ивана Карамазова (расколовшихся на две личности), их вызов и протест против требований и ограничений, налагаемых обществом (комплексом старших) на обыкновенных, средних людей.

Проявлением такой злобы, такого возмущения против оскорбления является не только неутолимое желание протестовать и бунтовать, но и желание отомстить именно тем, что, мучительно терзая самого себя, подчиниться и даже предупредить желание обидчика. Такой случай встречается, беру один из многих примеров, в «Подростке», там где учитель Тушар (один из образов отца), унизив Подростка, избив его и желая показать, что он лакей, а не сын сенатора, встретил со стороны им оскорбленного не протест, а, наоборот, мучительное стремление играть эту унижительную роль лакея. «Я не только подавал ему одеться, — говорит Подросток, — но и сам схватывал щетку,

начинал счищать с него последние пылинки, вовсе уже без его просьбы или приказания, сам гнался иногда за ним со щеткой в пылу лакейского усердия, чтобы смахнуть какую-нибудь последнюю соринку с его фрака, так что он сам уже останавливал меня иногда: "Довольно, довольно, Аркадий, довольно". Он придет, бывало, снимет верхнее платье — а я его вычищу, бережно сложу и накрою клетчатым шелковым платочком. Я знаю, что товарищи смеются и презирают меня за это, отлично знаю, но мне это-то и любо: "Коли захотели, чтоб я был лакей, ну так вот я и лакей, хам — так и есть". Пассивную ненависть и подпольную злобу в этом роде я мог продолжать годами». Такое поведение, до конца не понятое персонажем, мстящим в себе самом самому себе, — обычное явление, хорошо знакомое Достоевскому.

Многочисленные примеры очень убедительно показывают нам, что в психике своих персонажей Достоевский четко различает обе инстанции в иерархии душевной деятельности, причем одна, высшая, поработочает другую, низшую, и управляет ею; судящая инстанция — «сверх Я» — инстанцией подсудной, виновной перед нею. Данная высшая инстанция человека отождествляется в его бессознательном с теми, кого он любил, с кем идентифицирует себя как с идеалом, кто благодаря этому приобретает власть, авторитет — это родители, учителя (Тущар) и т. п. При такой идентификации исполнение их приказаний, хоть и неприятного для «Я», есть как бы его собственное желание на зло второй низшей инстанции его собственного «Я», он — лакей в согласии с требованием идеала «Я» и на зло своим недостаткам.

Пусть же он терпит наказание за то, что не умел стать лучше, не оправдал надежд того, кого он любит (и в то же время, может быть, ненавидит) и кто недоволен им в нем самом, в его собственной психике. С точки зрения такого сложного (а на самом деле еще более сложного) процесса отождествления борьбы двух инстанций особенно понятной становится, например, сцена Лизы Хохлаковой с Алешей Карамазовым.

Это подчинение, хотя бы и на зло, дает известное удовлетворение и, конечно, мучение от этого непослушания. Такова психология подобных симптомов, они как компромиссные

образования достигают чего-либо только наполовину. Но зато благодаря этому усиливается и очищается от недостатков авторитет первой инстанции. Так, например, когда Ставрогин называет Верховенского шутком, тот отвечает ему «с ужасающим вдохновением и праведной яростью: "Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутком... Понимаете вы меня?"»

Особенно четко характеризует эту инстанцию психики Иван Карамазов в своем рассказе про черта: «...Он — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное!.. Я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я... Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги». Как хорошо знакома писателю эта инстанция, отличная от его «я», воздействующая на него, как кошмар, как его сновидение, как бред или как черт! Она рассказывает ему такие вещи, о которых он сознательно не думал, и тогда он предпочел бы, чтобы эта инстанция была «Он», а не «Я».

В низшей инстанции помещает Достоевский главный движущий центр поступков и действий человека, показывая нам, как будто бы при помощи психоанализа, как в неожиданных для самого человека, произвольных действиях проявляются такие его желания, о которых он не хочет, не смеет, боится что-либо знать. Но если такие действия не всегда учат самого действующего, то для наблюдателя они драгоценное свидетельство о тех процессах, которые имеют место в бессознательной области человека. Эти две инстанции — одна низшая, неприемлемая, другая высшая, приемлемая, одна действенная, другая только обсуждающая и резонирующая, — ярко представлены, например, во взаимоотношениях Ивана Карамазова и Смердякова. Иван и не предполагал, что его речи, его рассуждения могли бы привести Смердякова к убийству, и в то же время выясняется, что если бы Иван мог на кого-нибудь рассчитывать, то уж, конечно, на Смердякова, а не на Дмитрия, причем, как он говорит, «клянусь, предчувствовал даже от тебя какой-нибудь мерзости». На обвинение в убийстве низшая инстанция, Смердяков, отвечает: «Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только ва-

шим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил». Когда Иван пугается, что Смердяков ему напоминает: «Все тогда смелы были-с, "все, дескать позволено" (мотив Раскольникова. — *И. Е.*), говорили-с, а теперь вот так испугались! — пролепетал, дивясь, Смердяков». И на угрозу Ивана пойти сознаться во всем перед судьями Смердяков убежденно заявляет: «Не может того быть. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться — это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде приняв. Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одной с ним душой-с». Здесь все удивительно — и то, как малоумный Смердяков правильно и тонко чувствует сущность Ивана, и то, что Иван как «второе издание» образа отца является для Смердякова той авторитетной инстанцией («Я» — идеал), которой он подчиняется без рассуждений и которую чувствует сильной, властной, правой. Смердяков не может ни согласиться, ни пережить крушение своего идеала, и этим мотивируется его смерть как месть не оправдавшему надежд Ивану.

Поразительно и то, что Смердяков, незаконнорожденный сын Федора Павловича, ненавидящий своего случайного, неблагоприятного отца (чем мучился и сам писатель), переносит все свои чувства на его сына, более других на него похожего; Смердяков — верный раб Ивана и в своей рабской угодливости делает то, о чем только подумает Иван. И когда изумленному Смердякову стало ясно, что Иван не только не на его стороне, не благодарит его, а, напротив, осуждает, тогда идеал Смердякова померк. Смердяков переживает внутренний кризис, он теперь потерял под собой всякую почву, ему незачем жить. Он, как и Раскольников, украл деньги вовсе не для того чтобы ограбить, а для того, чтобы доказать значение и силу своего идеала «Я», без которого жизнь теряет всякий смысл. И тогда Смердяков, как Раскольников, мстит своему идеалу «Я» на самом себе, повесившись и не оставив записки, которую так ждал, хотел бы получить Иван. Но поскольку самоубийство было актом мести, такой записки не оказалось. Раскольников после убийства символически отрывается от всех и вместо славы и

блеска называет себя грязью: не чувствуя, как и Смердяков, потребности в раскаянии, он отдает себя в руки правосудия, в которое не верит.

Насколько правильно чувствует и интуитивно знает Ивана Смердяков, подтверждается в дальнейшем (наши знания о других есть результат чувствительности нашего бессознательно-го). Несмотря на сознательное решение рассказать обо всем на суде и спасти Митю, Иван не в силах этого сделать: признание, которое могло бы иметь значение, уничтожено приступом белой горячки. Включились механизмы, которые, будучи сильнее его, не допустили его до этого. Смердяков отлично чувствовал в Иване эту его сторону, которая для Ивана явилась основной и не зависела от его сознательных желаний и намерений. У Ивана была возможность бороться с наступлением белой горячки (брета) до того, как ему сделалась известна его «вина». Теперь, когда вина его стала несомненной, когда его поразили нравственный удар, непереносимый для сознания, он «бежит в болезнь», теряет представление о реальности, у него начитается бред, галлюцинации, уводящие от текущих неприятностей в область общих рассуждений.

Наступает раздвоение личности: черт как двойник Карамзова, в которого он верит и не верит, предлагает Ивану умерить его требования к нему, к черту: «Не требуй от меня "всего великого и прекрасного" и увидишь, как мы дружно с тобой уживемся... Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, "гремя и блистая", с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?»

Это недовольство собственной неэстетичностью и пошлостью заставляет вытеснять их и, если они, тем не менее, возвращаются в сознание в виде бреда или черта, считать болезненным явлением или поверить в существование черта. Но последнего можно было признать своим только в том случае, если бы он был велик и прекрасен, могуществен, мудр и оригинален. Если Иван невнимательно, и как бы отмахиваясь от черта, слушает его, и посмеивается, и сердится на него, то самому писа-

телю, поскольку он хочет понять и дать себе отчет, в чем сущность черта, приходится вслушиваться в его речи очень внимательно. Об этом Федор Михайлович говорит не раз, укажу хотя бы на такое место в «Подростке»: «Я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал. Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова». Дописывая «Записки из подполья», герой Достоевского говорит: «Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно все время, как я писал эту повесть: стало быть, это уже не литература, а исправительное наказание» (вот они, мучения, связанные с творчеством как исповедью). «...Все это как-то слишком нехорошо мне припоминается, но... не кончить ли тут "Записки"»?» Кончая одну из своих исповедей, роман «Идиот», Достоевский жалуется: «Романом я доволен до отвращения, теперь сделаю последнее усилие за 3-ю часть. Если поправлю роман — поправлюсь сам, если нет, то я погиб». Для него трудиться над романом — это значит работать «нервно, с мукой и заботой... Когда я усиленно работаю, то болен даже физически».

Такая работа, глубоко затрагивающая самые интимные стороны писателя и мучающая его, есть процесс постепенного и мучительного понимания и анализа того, что всплывает в его сознании. Сложным путем анализа своих грез наяву, своих желаний пытается он установить теснейшую и творческую связь между ними и собственными чувствами, переживаниями, между такими душевными движениями, в которых вовсе не хотелось бы сознаваться. Он фантазирует, собирает материал «свободных содержаний сознания» на определенную тему, углубляется в него и узнает собственные мысли, желания, страдания. Чувства объединяют то, что уму может показаться разрозненным, случайным, несущественным; в несущественном (это одна из тайн Достоевского) он, как и психоаналитик, находит важное, обусловленное. Произведение образует органическое целое, в котором приведена в строй каждая деталь, частность, слу-

чайность. В произведении анализ завершается, в органической (синтетической) форме находит свое мощное и искреннее воплощение как определенный этап в жизни писателя, зафиксированное движение, позволяющее понять, осмыслить, овладеть Ижить. Изжитые, упорядоченные и приведенные в связь и систему конфликты, разложенные на свои компоненты, ослабежали в своем напряжении благодаря как овладению ими, так и сдвигу на обработку их в новом материале.

Но на творчество писателя нельзя смотреть только с точки зрения возможности что-либо узнать и чему-либо научиться, или как на разрешение конфликтов, или как на катарсис для самого писателя. Поскольку писатель находится во власти определенной культурной среды, поскольку его произведения могут служить для других материалов, некоторой, может быть, инфантильной схемой для отреагирования собственных конфликтов. И тогда понятно, что каждый читатель усматривает, понимает и любит в данном произведении не всегда то же самое, что и другой. И чем большее число читателей находит в произведении выход своим подавленным аффектам, возможность отреагировать на свои требования, тем больше дает писатель, заинтересованный в том, чтобы чистое переживание заковать в определенные ритмы, форму и, выведя его за границы личного переживания, связать целым рядом нитей с различными областями психической деятельности. Свои личные запросы и конфликты, свои желания писатель облекает в своеобразные формы, обогащает бесчисленными тонкими наблюдениями, замечаниями, увеличивая тем их ценность и значимость.

Такое понимание творчества, по-видимому, не было чуждо Достоевскому. На это указывает, например, поэма «Великий инквизитор» Ивана Карамазова, ярко и глубоко характеризующая прежде всего ее создателя — «ад в его груди и в голове». И потому нельзя смотреть на брошенные там и сям чисто автобиографические черты, рассыпанные в произведениях Достоевского, как на случайные, пришедшиеся к слову черты и характеристики. Они свидетельствуют о большой аналитической работе, которую проделал Федор Михайлович, прежде чем связал их с той или иной стороной психики своей и своих персонажей.

А. М. Халецкий

Психоанализ личности и творчества Шевченко¹

Попытка психоаналитического исследования творчества и личности Ш. уже сделана в книге Степана Балея «О психологии творчества Шевченка» (Львів, 1916). Настоящая статья ставит себе целью в кратких чертах коснуться тех сторон в жизни и творчестве Ш., которые могут приобрести с помощью психоаналитической разработки некоторое дополнительное и немаловажное освещение. Психоаналитическое исследование творчества является одним из методов, но не единственным. Отстраняя в настоящей статье все другие, кроме психоаналитического, методы, мы этим все же не хотим сказать, что предпринятое нами исследование может дать исчерпывающие данные для понимания творческого процесса у величайшего мастера украинского слова.

I

Шевченко прежде всего приложил свои силы в живописи. Уже в детстве у него зародилась страсть к рисованию. Страсть эта была непреодолима и, быть может, ей в первую очередь Ш. обязан своим освобождением от крепостного рабства. Как будто все открывало Ш. дорогу именно в эту сторону. Живопись дала ему свободу и ввела его в круг выдающихся современников. Свое знакомство с Брюлловым он считал для себя незаслуженным, чрезмерным счастьем. Метаморфоза, происшедшая с ним в короткий срок, могла и впрямь казаться ему сказочной. Вся сложившаяся обстановка толкала его к живописи, Ш. сознавал это и, несмотря на это, все больше уходил в область поэзии, готовя для себя на этом пути множество лишений. «Странное и неугомное призвание», — так сказал о своей страсти к поэзии Ш.

¹ Статья была впервые опубликована в журнале «Современная неврология», 1926, № 3. Текст дан по изданию: *Овчаренко В. И., Лейбин В. М.* Антология российского психоанализа. В 2 т. Т. 1. — М., 1991. — С. 634-640.

В чем разгадка этой непреклонности, которую Ш. воспринимал в самом себе, как некоего диктатора, как волю над своей ролью?

Психоанализ устанавливает, что источником художественного творчества является так называемая интроверсия. Либи́до, об огромном значении которого свидетельствует психоаналитический опыт, должно быть насыщено через связь его с объектами внешнего мира. Интроверсия у художника представляет собою в основном тот же процесс и означает отколотовость его либи́до от любовных объектов. Интроверсия следовательно, должна вести к конденсации нерастраченных либи́динозных привязанностей и неизбежно создавать вполне закономерный отток этого либи́до на какие-нибудь новые позиции. Такого рода компенсацией для художника является его творчество, в котором он достигает (в той или иной форме) насыщения своих влечений.

Жизнь и творчество Ш. дают нам в этом отношении весьма убедительный материал. О детстве Ш. мы знаем очень мало, о раннем его детстве — почти ничего. До девятилетнего возраста рос Ш. в бедной большой семье, был по указаниям биографов впечатлительным и любознательным мальчиком. На 9 году жизни он лишился любимой сестры Катерины и своей матери. Мать умерла молодой на 32 году жизни, а сестра вышла замуж, переехав на новое место. Произошло это в короткий срок. И мальчик, привыкший получать ласку и любовь, сразу оказался одиноким. Любовь к матери и сестре отныне могла быть проявлена только в воспоминаниях и в мечтах. Возможно, что Тарас фантазировал, возможно, плакал. Но так или иначе его чувства привязанности и любви дальше его тоскующего и обиженного сердечка не могли уйти: объекты любви были уже больше недостижимы. С этого времени и наступила интроверсия либи́до. Мать и сестра были уже не вовне, а в нем самом, в его воспоминаниях, в его стремлении любить их и найти снова. С этого периода мы знаем о Ш., что он стал «замкнутым в самом себе».

На место сестры и матери в дом явилась мачеха, да еще с тремя своими детьми. Мачеха была женщина черствая, злая. Новые условия жизни еще больше углубляли интроверсию. Но и дальше не лучше. Унизительная служба у дьячка и абсолют-

ное одиночество, отсутствие единого луча ласки. В этих условиях единственным утешением могли служить воспоминания и фантазии. От жизни нужно было бежать внутрь себя.

Влияние интроверсии на творчество и жизнь Ш. настолько очевидно, что в сущности на него указывали, конечно, не с психоаналитической точки зрения, многие исследователи, например Чалый, А. Ричицкий.

Тяжелые условия жизни заставляли Ш. еще больше сжиматься в самом себе, углубляли интроверсию, они постоянно падали на готовую почву и возвращали вспять ту часть либидо которая уже прокладывала себе пути от «Я» к внешнему миру.

Единственным утешителем было творчество. Там Ш. искал себе награды и возмещения взамен суровой действительности своей личной судьбы.

II

Ш., как спасения своего, искал всю жизнь любви. Вернее, он всю жизнь пламенно и беззаветно любил какой-то образ, взлелеянный в тайниках своей души и хотел воплотить его в жизнь, т. е. хотел фиксировать на какой-нибудь женщине этот властный и созревший сверх меры комплекс. Чувство любви было наготове, им пылало сердце Ш. и только нужно было каким-то образом слить воедино этот интровертированный комплекс любви с реальным объектом.

Таким образом, мы вплотную подходим к вопросу о том, каково содержание тех комплексов, которые организовали постоянное стремление Ш. к идеализированному образу женщины. И первое, о чем мы должны подумать, это материнский образ, который так любовно изображал Ш.

Создается такое впечатление, будто для Ш. наилучшей наградой за горести, испытанные в жизни, могло бы служить воссоздание материнской ласки. Детство, ребенок и мать — это то, отчего не может уйти Ш. Здесь заложен узел его интроверсии, так как слияния в любви с женщиной, способной заменить мать, не произошло. Фантазия заместила собой действительность, прошлое стало ценнее настоящего, либидо зафиксировалось на переживаниях детства. Мать в чувствах Ш. принимает божест-

венные черты, и мать родная, мать вообще сливаются с Бого-матерью.

Мать в представлении Ш. настолько чистый и непорочный образ, что, присоединив к нему черты «покрытки»¹, он не только не снизил его, а сумел поднять этот образ на недосягаемую высоту, очистить его от всякой порочности и вынести незапятнанным ее образ, лишениями освятив ее путь. Как будто умышленно Ш. рисует судьбу матери так, что вначале она в девической непорочности своей отдала свою любовь «москалю», а затем осталась одна-одинешенька, брошенная на открытой дороге язизни своим возлюбленным. Но одна ли? Нет, вместе с нею всегда ребенок. И вот они оба — мать и ребенок — одинокие, никому не нужные, выброшенные людьми за борт жизни, все же вместе, друг для друга. А москаля больше нет, он никогда не возвращается.

Ш. всю жизнь стремился к матери и, конечно, такую любовь он ни с кем бы не хотел делить. И разве не видим мы во всех деталях судьбы «матери-покрытки» реализацию глубочайших стремлений поэта. Ш. нужна мать единственно его любящая, в бессознательной фиксации своей он решительно против разделения любви. Мать имела любовника, но он оказался негодным, зверем в образе человека. Он исчез в тот момент, когда в чреве матери началось зарождение новой жизни. Отныне любовь матери направлена только на ребенка. Несомненно, в этой удобной форме Ш. получил возможность отреагировать враждебные, ревнивые чувства ко всякому сопернику своему в любви. Ребенок, рожденный «матерью-покрыткой», во всех наиболее ярких поэмах, посвященных воспеванию матери, — мальчик.

Чем горше судьба матери, чем резче разрыв с нею ее соблазнителя, чем больше любовь ее к своему ребенку, — тем вернее мы можем предсказать, что в этом сочетании у матери будет сын, а не дочь. Насколько скупо изображены чувства матери к (Своей «незаконной» дочери в одних произведениях Ш., настолько же пламенна любовь к сыну в остальных произведениях, посвященных доле «покрытки».

¹ Покрытка — обольщенная девушка.

Мать свята в своей любви. До конца дней своих она остается матерью в высочайшем значении этого слова. Таков путь к тому, что «покрытка» стала богоматерью. В образе «матери-покрытки» и заключен основной узел интроверсии. Поэтическое творчество открыло путь для сублимации этих комплексов, для оттока прегражденной либидинозной энергии.

Все сказанное нами объединяет те душевные движения, которые послужили основной движущей силой в создании «матери-покрытки». Если бы нам удалось, кроме того, обнаружить и другие детерминирующие моменты, то этим самым мы ни в какой мере не впали бы в противоречие. Мы знаем, что к одной конечной цели может вести сумма согласованных между собою детерминант. Мы можем допустить, что образ «матери-покрытки» частично предопределен другими влияниями, стоящими уже в стороне от влечения к матери. Например, можно было бы утверждать, что воссоздание своей матери, но уже в образе «покрытой», Ш. совершил потому, что не мог освободиться от любви к Оксане, которая, по его словам, забыла о нем и стала «покрыткой», сгубив свою жизнь с москалями. Любовь к Оксане ГЛ, как известно, относит к 13 году своей жизни.

П. Зайцев полагает, что первая любовь Ш. к Оксане наложила печать на всю его дальнейшую жизнь. Для нас непонятно, как это П. Зайцев не сумел обнаружить, что и образ Оксаны в сущности подхвачен другим, более объемлющим комплексом. Оксана — одна из наиболее ярких фигур, на которые перенесен материнский комплекс. И внешняя изолированность образа Оксаны от образа матери только в том и заключается, что в этом случае фантастически или реально влечение к матери в его основных чертах, с помощью механизма перенесения, нашло свое воплощение в новом объекте, о котором можно мечтать, как о своем спутнике в семейной жизни. И только поэтому Ш. в своем творчестве, рисуя образ матери и Оксаны, всегда чувствует одно и то же, создает для обеих одинаковую ситуацию.

Оксана — закономерное явление в жизни Ш. Если бы Оксаны и не было, то Ш. создал бы ее из непреодолимого стремления своего к такой любви, которая могла бы утешить его от всех горестей и утрат. Он со своими комплексами не сумел бы от-

странить от себя в своем творческом акте то, в чем ему отказала действительность.

Мы не можем пройти мимо влияния на развитие личности Ш. тех чувств, которые он питал к своим сестрам. А. Я. Конисский называет Екатерину воспитательницей Ш., его няней незабвенною, терпеливою, нежною. Описание Ш. дает нам исчерпывающее подтверждение именно такого любовного отношения к нему Екатерины. В отношении своем к детям Екатерина могла бы заменить мать, но она еще за полгода до смерти матери вышла замуж и оставила отцовский дом. Появление мачехи подчеркнуло двойную утрату. К другой сестре Ярине Ш. сохранил «страстную любовь... до последней минуты своей жизни» (Чалый).

Четыре фигуры: мать, Оксана, Екатерина и Ярина помогают нам в попытках разрешить происхождение и содержание любовного комплекса Ш. или, вернее, конструкцию его гетеросексуального либидо. Исследуя влияние каждой из них в отдельности, мы убеждаемся в том, что расчленение этих образов и рассмотрение их вне зависимости один от другого является искусственной и бесцельной операцией. Все женские персонажи, которых любит в своих произведениях Ш., обладают одними и теми же внешними признаками. У каждого из них: карие очи, черные брови, высокий гибкий стай и много общего в переживаниях, судьбе и чертах характера.

В поэме «Невольник» Ярина считала Степана своим братом и любила его только как брата. Но оказалось, что Степан только приемыш в их семье, и с этого же момента любовь братская сменилась влюбленностью двух молодых людей. Как произошла такая метаморфоза? Ведь брат и сестра ничего не чувствовали друг к другу, кроме родственной нежности? Внезапно вспыхнувшая любовь объясняется неожиданно возникшим правом на это чувство, вернее правом на расторможение тех чувств, которые не могли проявиться, так как считались бы недопустимыми в условиях прежних отношений. Запретное влечение и замаскированная любовь, сублимированные в форму родственной привязанности, открыли свое истинное содержание. Отношения, порожденные запретом и боязнью греха, должны были скрывать в себе иное содержание, так как в противном

случае откуда же взяться столь внезапной перемене. На этом примере хорошо демонстрируется тот комплекс переживаний который мы ожидали встретить у Ш. и который включает в себе легкую возможность трансформации привязанности к матери или к сестрам во влечение к девушке, которую можно любить без задержек.

Заканчивая эту главу, мы могли бы сказать, что у Ш. либидо фиксировано в наибольшей своей части на матери, которая, в свою очередь, отбрасывает от себя лучи на других героинь его творений, сливаясь с ними в единый комплекс; другими словами, любовь к героиням своим Ш. черпал из основного и нерастраченного источника — тоски по матери.

III

Итак, мы все снова и снова имели случай убедиться в том, насколько сильна интроверсия в душе Ш.

Интроверсия любовных влечений создает некоторую возможность душевного разряда с помощью особого рода грусти, тоски, связанной с фантазированием, с присоединением мазохистически приятного сочетания из страдания, жалости к себе и сладких слез. Мазохист такого типа проецирует свое страдание на любимое существо и наделяет его переживаниями по основному аффективному тону близкими к своим. В этом состоянии мазохистического отреагирования возникает потребность слиться с любимым существом в обоюдном страдании. И если невозможно добиться любви, то наступает удовлетворение от отождествления: полная созвучность настроения включает в себе своего рода общение. Любовь без страданий у Ш. немыслима, и всегда страдания сопровождаются слезами.

Чувство одиночества, жизнь без любви Ш. относит к девушке, а черные брови и другие внешние признаки, неизменно принадлежащие его женскому образу, он теперь переносит на мужчину, на сироту. У Яремы и Оксаны (из «Гайдамаков») одна и та же судьба, оба сироты, одиноки на всем свете. У Яремы «стан высокий, карие очи, черные брови». Свое стремление к чернобровый девушке Ш. проецирует на эту последнюю с тем, чтобы она возвратила ему эти самые чувства. Поэту легче, если девуш-

ка, к которой он стремится, будет охвачена такими же переживаниями, как он, тогда она поймет его и полюбит. Они во всем тождественны между собою, и в этом гарантия их взаимной любви.

В связи с тем, что образ тоскующей девушки сходен даже во внешних чертах с чернобровым сиротою (за ним, конечно, Шевченко), что сходство это охватывает переживания, судьбу и стремления, мы хотели бы предложить некоторую попытку расшифрования такой крайне выраженной идентификации, предлагая ее скорее в форме допущения, чем в форме определенного решения.

Психоаналитическое исследование всякий раз подтверждает, что при наличии прочной фиксации, например, мальчика на матери, возникает и отождествление с ней, желание быть похожим на нее, уподобиться ей. И если мы установили, что в творчестве Ш. за каждой, любовно изображенной в произведениях женщиной в той или иной мере скрывается ласковая, вернлюбящая мать, то факт отождествления одинокого сироты с одинокой сиротою мог бы получить свое объяснение, во-первых, в возможности фамильного сходства и, во-вторых, в бессознательном желании этого сходства, в ощущении себя человеком одной крови с любимой им в произведениях девушкой. Надевание же объекта своей любви такой же тоскующей неудовлетворенностью получает объяснение в развитии мазохистического комплекса личности.

Анализ будет неполным, если не коснуться в кратких чертах влияния на личность и творчество Ш. мачехи и отца. О мачехе мы знаем из уст Ш., что она была полной противоположностью его матери, злая, жестокая, ненавидящая больше всех из детей Тараса. Ш. платил ей той же монетой. Слово «мачеха» для него само по себе заключало отрицание всего материнского. С мачехой у него связан определенный комплекс ощущений, долженствующий являться весьма чувствительным реагентом на все новые впечатления, аффективно родственные этим первым.

Теперь об отце. Психоанализ утверждает на основании неопровержимых материалов, что фиксация, а тем более такая значительная, как у Ш., на матери связывается либо с враж-

дебными, либо с амбивалентными чувствами к отцу. В последнем случае наряду с привязанностью к отцу плохо осознается или вовсе не осознается другой полюс чувствований, заключающий в себе враждебные тенденции. Организуют эти чувства ревность и желание быть единственным для любимой матери. Таким образом, уже это одно заставило бы нас допустить амбивалентную установку у Ш. к своему отцу. Но нам представляется возможным глубже обосновать наличие этих чувств.

Отец пережил мать и после ее смерти не возместил усилившуюся потребность детей в родительской ласке. Наоборот, он отождествился в глазах детей с мачехой, так как дал ей возможность изменить по-своему их жизнь, не препятствовал ей в ее расправах. Своим отношением к мачехе отец как бы перешел на ее сторону, нарушил память о матери и этим углубил одиночество детей. Они должны были в своих воспоминаниях оставаться верными образу родной матери, а в отце должны были уже по этому одному почувствовать отошедшего от них к мачехе человека.

Ш. все основные комплексы своей личности переносил в свое творчество, рисуя, таким образом, тех героев своих, которые и без того жили постоянно в его душе. Ш. неоднократно создает в своих произведениях образ отца, который оказывается по качествам своего характера в том же лагере, что и мачеха. Он намечает обоим этим фигурам одну дорогу; они творят зло и разрушают чистую любовь. Ш. создавал отвратительные образы отцов-сластолюбцев, похотливых, мстительных и эгоистичных и не дал в противоположность этому образа хорошего отца. Проскальзывающее кое-где воспоминание об отце, испившем ту же горькую чашу, что и вся их семья, нужно отнести за счет весьма слабо выявленного положительного полюса его амбивалентной установки.

Творчество Ш. служило огромным резервуаром к отреагированию его чувств. Ш. компенсирует себя в своих произведениях возможностью слиться снова со своей матерью, любить прекрасных девушек, проявлять себя в отношении их избавителем. Жизненная слабость, чувство собственной малоценности превращается в необычайную силу. Галайда-Ярема («Гай-

дамаки») становится полубогом, проявляет безграничную отвагу, превосходя народных героев Гонту и Железняка.

Здесь надо упомянуть о влиянии деда Ш. на поэта. Мы ясно себе представляем ребенка, прошедшего уже через жестокие испытания, лишившегося отца и матери, узнавшего нужду, ребенка с огромным запасом интровертированных чувств, обусловивших крайнюю впечатлительность детской души. Любовь к деду и его рассказам была тем якорем, за который цеплялось стремление мальчика вырваться на свободу, развернуть свои силы, участвовать в жизни. Рассказы деда, возможно, были тем смычком, который сумел извлечь прекрасные звуки из настроенного уже инструмента. Чувства, рвущиеся наружу, первые робкие искания маленького мальчика были тогда захвачены новыми переживаниями. Здесь заключен путь от интроверсии либидо к его сублимации. Неоформленные стремления Ш. получили впервые оформление в моменты увлечения рассказами старика, и возможно, что этот путь, путь повествования, уже знакомый с самого детства, предопределил собой стихийное увлечение поэзией. Может быть, здесь заключен ответ на вопрос, поставленный нами вначале: о непреклонном влечении Ш. к поэзии, несмотря на противоречившую этому влечению действительность. И не в этих ли событиях детства разгадка того, что Ш. так неожиданно для самого себя сменил живопись на призвание поэта. Толчком к этому могло послужить то, что до своего выкупа из рабства он не знаком был с этим видом проявления творческих сил. Его поэтический дар, находившийся в потенции, благодаря изменившимся обстоятельствам получил таким образом свое развитие. Ш. чрезвычайно любил свою родину. Он говорит об Украине, что готов ради нее душу погубить, проклясть Бога. Ш. отождествляет свою судьбу с судьбой горячо любимой Украины, у обеих одна доля, оба в тисках неволи и ждут избавления.

Всю ненасыщенность своих интровертированных чувств Ш. относит к Украине, точно так же, как в других случаях относит к любимой девушке. Украина становится для Ш. живым существом. Он любит ее так нежно и преданно, как будто хочет излить на нее все запасы своих нерастраченных влечений. Ш. лю-

бит Украину так же безраздельно, как любит «мать-покрытку» и ту далекую девушку, которую он не нашел за всю свою жизнь. В душе Ш. отождествляются для него мать и Украина; в отношении обеих в душе Ш. один и тот же аффективно насыщенный комплекс чувствований.

В этом нет ничего неожиданного. Психоанализ неоднократно давал возможность установить эту связь между материнским комплексом и любовью к родине. Да за это говорит и само слово «родина».

Мы не ставили себе целью в настоящей статье всесторонне осветить всю сумму влияний, действовавших на Ш. Мы ничего, например, не говорили о глубоком классовом чутье и о революционности Ш. и об отражении этих черт его личности в поэзии. Об этом написано лучше, чем это могли бы мы сделать, другими авторами (см. В. Коряк, Л. Ричицкий, М. Драгоманов, Луначарский и др.). И все же для нас ясно, что ни интроверсия, влияние которой мы пытались изучить, ни социальные условия сами по себе не могли создать Ш. Здесь есть неизвестная величина, и учесть ее значение мы не можем. Этот x (врожденная одаренность?) подобен почве, на которую упали определенные семена, но почва-то эта для нас неизвестна. Наша задача заключалась только в том, чтобы дать очерк тех путей в исследовании Ш., которые могут быть открыты с помощью психоанализа.

И. Григорьев

Психоанализ как метод исследования художественной литературы¹

I

Научное значение каждой теории следует расценивать не только по тем непосредственным результатам, которые достигаются ею в своей области, но и по многочисленности тех импульсов, которые вызываются теорией в областях соседних и отда-

¹ Статья впервые была опубликована в журнале «Красная новь» (1925). Текст дан по изданию: Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. — М., 1994. — С. 221-236.

ленных дисциплин. В этом отношении психоаналитическую теорию З. Фрейда, первоначально возникшую из потребностей медицины и затем вызвавшую ряд гипотез в психологии, социологии, истории культуры, следует признать весьма плодотворной. Для представителей поэтики (неформальной) совершенно очевидно, что теория Фрейда в некоторых частях своих может быть использована и для литературоведения. Правда, те попытки применения психоаналитического метода к изучению явлений литературного искусства, которые имели место, например в работах проф. Ермакова, способны только компрометировать этот метод и надолго отбить охоту прибегать к нему; но это произошло отчасти от случайных обстоятельств научных качеств исследователей, отчасти от обычной горячности первых адептов, которые всегда «*p/w/s roylistes, que le roi metee*».

Теперь, когда первоначальный пыл увлечения фрейдизмом несколько остыл, можно спокойнее и объективнее решить, какие стороны фрейдизма и как могут быть использованы литературоведением.

Метод психоанализа необходимо рассматривать в связи с системой Фрейда в целом, иначе в нем трудно ориентироваться и можно повторить те ошибки, которые уже сделаны. З. Фрейд в своих работах далеко ушел от первоначальных узко медицинских наблюдений над сексуально-патологическими явлениями и как ум большого теоретического размаха подошел к последним широчайшим обобщениям. Правда, теперь, когда здание системы Фрейда подходит под купола, оно много теряет в своей оригинальности, не так блестяще и неожиданно, как первоначальные части — теория ошибок, сновидений, остроумия: многое вызывает в памяти величественные метафизические системы Платона, Шопенгауэра и др.; но зато в системе фрейдизма некоторые отдельные стороны становятся понятнее и легче решить, что может быть использовано для целей литературоведения.

Таким образом, решению задачи, указанной в теме данной статьи, необходимо предпослать хотя бы коротенькое изложение системы Фрейда. Ее, когда она уже построена, удобнее излагать начиная с наиболее широких обобщений, сообщенных в книгах Фрейда: «Я и Оно», «Психология масс и анализ человеческого Я», «Тотем и табу».

II

По мнению Фрейда, в основе человеческой психики лежат два первоначальных, *далее неразложимых*, влечения: сексуальное влечение и влечение к смерти¹. Они во всем противоположны — любовь и ненависть: первая организует, объединяет, ведет к продолжению жизни; вторая — разъединяет, разрушает, ведет к уничтожению жизни. Осторожный Фрейд не говорит прямо, но близко подходит к утверждению, что и материально-биологические силы притяжения и отталкивания суть проявления влечений любви и ненависти. «Каким образом влечения того и другого рода, — говорит Фрейд (с. 40. "Я и Оно"), — соединяются друг с другом, смешиваются и сплавляются — остается пока непредставимым; но что смешение происходит постоянно и в большом масштабе, без такой гипотезы нам по ходу наших мыслей не обойтись. Вследствие соединения одноклеточных элементарных организмов в многоклеточные живые существа удастся нейтрализовать влечение к смерти отдельной клеточки и с помощью особого органа отвлечь разрушительные побуждения во внешний мир. Этот орган — мускулатура, и влечение к смерти проявляется, таким образом, — вероятно, впрочем, лишь частично — как инстинкт разрушения, направленный против внешнего мира и других живых существ».

Представляется соблазнительным этот дуализм — сексуального и разрушительного — влечения свести к монизму эроса, причем в этом случае инстинкт разрушения пришлось бы определить отрицательно, как удовлетворенное эротическое стремление. В самом деле, на это предположение подталкивает и умирание некоторых видов животных при размножении, и состояние человека после полового акта, похожее на умирание. Но Фрейд не находит возможным сделать этот вывод, образно подчеркивая только то обстоятельство, что *весь шум жизни поднимается неудовлетворенным эросом*. Все остальные чувства человека — нежность, родительские чувства, дружба и т. д. — представляют собой самые разнообразные виды транспониро-

¹ В текущей журнальной литературе несколько раз ставился вопрос о том, насколько психоанализ совместим с марксистской теорией: при решении этого вопроса не следует забывать исходного положения фрейдизма.

вания (переложения), сублимирования (переработки) упомянутых первоначальных и неразложимых влечений — любви и ненависти. Фрейд подчеркивает, что таким образом исходное положение его системы сходно с платоновским учением об эроте: поражает только непривычного читателя медицинская терминология, кажущаяся буржуа скабрешной и дразнящая его.

Заложенное в глубине человеческой личности эротическое влечение — стихийно, слепо, неоформленно, во всем видит только хворост для своего огня. Эту стихию Фрейд называет безлично «Оно»: опять было бы соблазнительно признать, по старым философским образцам, безличное эротическое влечение общим единым началом для всех людей, разбивающимся на индивидуальные ручейки, но Фрейд, если не ошибаемся, обходит решением этот вопрос.

Эротическая стихия «Оно», направляясь изнутри к внешнему миру, дифференцирует (выделяет) из себя «Я-сознание», посредника между собою и внешним миром. «Я-сознание», в противоположность «Оно», зрячее, т. е. знает, что для «Оно» можно и чего нельзя. «Я-сознание» — чувство реальности, обуздывающее «Оно», служащее как бы сложной плотиной между «Оно» и внешним миром. Фрейд остроумно сравнивает «Я» с седоком, который управляет буйной лошадью; но было бы иллюзией думать, что седок направляет лошадь, куда хочет: на самом деле происходит обратное — лошадь влечет за собою всадника, и всаднику только кажется, что он едет по своему усмотрению; в действительности же на его долю выпадает только следить за тем, как бы стихийное слепое «Оно» не разбилось в своем бешеном галопе при столкновении с внешним миром.

Как же выполняет «Я-сознание» свои функции по обузданию «Оно»? Ответ на этот вопрос позволяет нам вплотную подойти к проблеме архитектоники личности так, как ее мыслит Фрейд. «Я-сознание» вытесняет в область бессознательного биологически опасные представления (влечения)¹ и старается заменить их другими. Таким образом, получается следующая

¹ Для Фрейда во всяком представлении центральной и существенной частью его является влечение. В этом отношении он существенно расходится с интеллектуалистической школой в психологии, для которой в представлении самой ценной его частью является элемент познавательный.

архитектоника личности: стихийное «Оно», «Я-сознание» — посредник между «Оно» и внешним миром, — и система бессознательных вытесненных представлений. Последняя (система вытесненных представлений), определенным образом сконструированная, и выполняет функцию обуздания «Оно»: запрещает «Оно» то или другое, отводит его влечения в безопасное русло. Эту систему вытесненных представлений, являющуюся вместе с тем системой запретов, Фрейд называет, по причинам отчасти уже сейчас понятным, «Я-идеалом», совестью, долгом. Причем Фрейд подчеркивает то колоссальное значение, которое имеют при построении «Я-идеала» социальные элементы: железная традиционность норм нравственности и права. Фрейд не говорит об этом, но можно было бы, на основании приводимого им материала, систему «Я-идеала» рассматривать отчасти как систему родовой памяти: система сексуальных запретов передается из поколения в поколение. Как показывает историко-культурное исследование Фрейда «Тотем и табу», племена, находящиеся на самых первых стадиях культурного развития, знают уже крайне жесткую систему сексуальных запретов. Недаром система «Я-идеала», совесть иначе, переживается как безличная, внешняя стихия.

Присмотримся теперь к содержанию отношений между «Оно», «Я-сознанием» и «Я-идеалом».

Сексуальное влечение в первые моменты внеутробной жизни ребенка направляется на него самого: ребенок сам является объектом своих сексуальных влечений (автоэротизм). Этот «нарцизм»¹, как называет его Фрейд, выражается в сексуальном отношении ребенка к своему телу, по-разному выражающемуся. Обычно в этот период сексуальное чувство связано с актами дефекации (физиологические отправления). Замечено, что дети искусственно задерживают выделения, для того чтобы потом острее испытать сексуальные чувства. Кроме того, к выделениям своим дети относятся как к чему-то близкому, как к части своего тела. Ясно, что такие влечения детей встречают обычно решительное сопротивление со стороны окружающей

¹ От мифической легенды о Нарциссе, который влюбился в свое отражение в реке.

среды: из таких столкновении уже в этот период складывается система «Я-идеала», в самых разнообразных формах оказывающая сильнейшее влияние в последующие годы на поведение человека. Фрейд строит цельную характерологию, в которой черты упрямства, скупости, аккуратности, распушенности, мотовства и т. д. объясняются тем или иным отношением человека к процессам дефекации в детском периоде (см.: *Фрейд 3. Психология и учение о характерах.* — Гос. Изд., 1924).

В дальнейший период сексуальное чувство ребенка направляется на мать, если ребенок мужского пола, или отца, если ребенок — девочка¹. Причем отец (мать) рассматривается как соперник с известной дозой недоброжелательности или просто враждебности (Эдипов комплекс)². Но отношения к отцу не просто враждебны: эта враждебность сменяется нежностью либо существует одновременно с ней; отношения ребенка к отцу амбивалентны, выявляясь то той, то другой стороной.

Как только возникает «Эдипов комплекс», система «Я-идеала» начинает свою работу по вытеснению сексуальных чувств к матери и враждебности к отцу. Это вытеснение производится самыми разнообразными приемами. Наиболее нормальным представляется тот, при котором заторможенное сексуальное влечение направляется на постороннюю женщину, которая всегда бессознательно замещает мать, но без препятствий к сексуальной цели. Что касается отца, то враждебная установка по отношению к нему преодолевается чувством гордости за отца, преклонением пред его могуществом, ребенок идентифицирует (отождествляет) себя с отцом. Он и ранее был склонен заменить матери отца, но теперь сексуальное влечение исключается.

В случаях осложнения сексуальное влечение может искать самых разнообразных путей: нарцизма, гомосексуализма³ и т. д. Было бы громоздко вслед за Фрейдом повторять все сложнейшие и запутаннейшие приемы замещения «Эдипова комплек-

¹ В дальнейшем для удобства и во избежание лишних повторений мы будем говорить о *мальчике* ребенку только.

² От греческого мифа, в котором Эдип убивает своего отца и женится на своей матери. См. трагедию Софокла «Царь Эдип».

³ Так называется сексуальное влечение представителей какого-нибудь пола к своему же полу (иначе — педерастия и лесбийская любовь).

са». Достаточно отметить, что, по мнению Фрейда, вся последующая сексуальная жизнь человека строится по образу «Эдипова комплекса».

При невозможности найти нормальное разрешение «Эдипова комплекса» возникает ряд неврозов, также самых разнообразных: начиная от разного рода фобий (страхов) и кончая садизмом и мазохизмом. При неврозах у больного обычно появляется серия симптомов (некоторых действий), причина и смысл которых тщательно скрыты. Попытки врачей выяснить причину симптомов путем расспросов самих больных встречаются с препятствием: больные всячески, правда бессознательно, мешают добраться до истинной причины. Расспросы больного, анализ всплывающих в его сознании представлений (психоанализ) приводят в конце концов к источнику болезненных симптомов — «Эдипову комплексу». Теперь, когда больной сам знает причину болезненных симптомов, он обычно освобождается от них: знание действует катартически (очищающе).

В трудных, плохо поддающихся лечению случаях неврозов, проистекающих из неразрешенного нормально «Эдипова комплекса», «Я-идеал», или совесть преследует человека, мучает его (угрызения совести), приводит, как уже было сказано, к ряду фобий, к меланхолии или, как бы изнеможенное само в борьбе, сливается с «Я-сознанием», и то, ликующее, освобожденное от запретов, впадает в манию влечения.

Сексуальная точка зрения последовательно проводится Фрейдом и на общественные, и на космологически-религиозные отношения человека. Такие организации, как войско и церковь, цементируются сексуальными чувствами входящих в эти организации единиц к царю, главнокомандующему (и ко всякому начальнику вообще) и ко Христу. Отношения к царю, начальнику суть сублимированные отношения к отцу, то любовно-почтительные, то ненавистные. То же касается и «Отца небесного»: отсюда двоякое отношение к нему — религиозное и атеистическое, подобно амбивалентным чувствам к отцу. «Церковь, — говорит Фрейд, — отличается демократизмом именно потому, что перед Христом все равны, все пользуются в одинаковой мере его любовью. Не без глубокого основания однородность христианской общины сопоставляется с семьей и верую-

щие называют себя братьями во Христе, т. е. братьями по любви, уделяемой им Христом. Несомненно, что связь каждого индивида с Христом является и причиной их привязанности друг к Другу- То же относится и к войску: главнокомандующий — это отец, одинаково любящий всех своих солдат, и в силу этого они объединены друг с другом товарищеской привязанностью. Войско отличается по структуре от церкви тем, что оно состоит из ступеней таких масс. Каждый командир является как бы начальником и отцом своей части, каждый унтер-офицер — своего взвода» («Психология масс», с, 35).

Если влечение к отцу сублимируется (претворяется) в любовь к Богу, царю и начальнику, то влечение к матери сублимируется в любовь к родине и — шире — к матери-земле.

III

Подводя итоги конспективно изложенной фрейдовской теории, приходится отметить, что она включает в себя ряд неравноценных моментов: одни представляются плодотворными и достаточно обоснованными гипотезами, другие менее плодотворны и менее обоснованы. К плодотворным гипотезам я отношу фрейдовскую гипотезу динамического бессознательного с ее индивидуальными и социальными функциями; ко вторым — собственно сексуальную теорию и главным образом гипотезу «Эдипова комплекса». К счастью, эти стороны теории Фрейда не связаны друг с другом неразрывно: настолько, что теорию динамического бессознательного можно излагать, совершенно не касаясь проблем специфически сексуальных, как это делает и Фрейд, излагая теорию ошибочных действий, остроумия и отчасти сновидений. Резюмируя громадный материал, предложенный Фрейдом, мы также сформулируем эти части фрейдизма отдельно, чтобы выделить то более или менее бесспорное, что у Фрейда имеется и что может быть использовано литературоведением теперь же.

Вытесненные представления, как было указано, образуют систему бессознательного. Содержание этого понятия у Фрейда совершенно иное, чем в старой психологии. Старая психология либо совершенно отрицала понятие «бессознательного»,

как *contradictio in objecto* (противоречивое понятие), либо чисто словесно обозначала им некоторый x (неизвестное) в явлениях сознания: именно старая психология говорила о *забытых* представлениях, что они до своего воспроизведения хранятся в подсознательном; таким образом, в этом случае бессознательное мыслилось чем-то вроде ящика, в котором до поры до времени складывались представления.

По Фрейдю, вытесненные представления не лежат бездеятельными; они организуются в некоторую систему, которая динамична, пружинит, обладает силой толкать человека на одни поступки и удерживать от других. Бессознательные представления сплошь и рядом врываются в сознание, правда, сублимированные, искаженные, как бы переведенные на другой язык, транспонированные в символические значки, но при известном опыте мы всегда можем за маской открыть подлинное лицо. С помощью особой операции, называемой Фрейдом психоанализом, мы можем добраться до самых глубин бессознательного, самые глубокие слои его мы можем поднять в сферу сознания; с помощью разбора тех представлений, которые всплывают в сознании человека по поводу какого-нибудь непонятного симптома, мы добираемся до значения его, до того бессознательного намерения, которое в симптоме выражено. Если, например, академик в своей речи говорит, что он «не склонен» (вместо неспособен) оценить научные заслуги своего предшественника, то психоанализ дает возможность установить подлинные чувства говорящего к своему предшественнику. Аналогичными примерами заполнены трактаты Фрейда об ошибочных действиях, остроумии и сновидениях. То обстоятельство, что бессознательное в той или иной форме вмешивается в жизнь сознания, обнаруживается в нем и, следовательно, подвержено наблюдению, позволяет быть понятию бессознательного понятием позитивным, а не метафизическим.

В динамическом бессознательном, как уже было указано, большую роль играют социальные и родовые моменты. Системы религии, нравственности (совести) и т. п., входящие составными частями в «Я-идеал», являются такими социально-родовыми моментами динамического бессознательного. Отсюда объективный характер моральных и религиозных представле-

ний, действующих принудительно, как внешняя сила. В установлении позитивного характера моральных и религиозных ценностей, в развенчании того мистического ореола, которым эти ценности окружались и окружаются, *в анализе техники, с помощью которой эти ценности создаются*, — большая заслуга фрейдизма, и кое-чему *здесь* марксистам можно и следует поучиться. Марксистская теория обладает бесспорно правильным положением, по которому идеология (искусство, религия, нравственность и т. п.) рассматривается как надстройка над базисом производственно-экономических отношений; но большие затруднения в некоторых случаях представляет показать *технику* этой надстройки. Правда, фрейдовская теория при истолковании идеологических надстроек исходит из другого базиса — сексуального, но думается, что *приемы* истолкования могут быть использованы и марксистской теорией.

Что касается сексуальных моментов фрейдовской теории, то они, как было сказано, и более спорны, и менее плодотворны, за исключением психиатрии, значение для которой фрейдовской теории, по-видимому, большое, мы не беремся оценить. Основной порок сексуальной части фрейдовской теории заключается в некоторой недоговоренности ее. Признавая основным изначальным элементом жизни человека сексуальное влечение, Фрейд только вскользь указывает, что наряду с ним имеются иные могучие стимулы поведения, как, например, голод, причем взаимоотношений этих иных стимулов с сексуальным влечением не устанавливает, но все наблюдаемые факты жизни организует односторонне, сводит их исключительно к сексуальному влечению, игнорируя другие стимулы поведения человека, как будто бы их вовсе и не было. Это было бы методически законно лишь в том случае, если бы Фрейд совершенно ясно и недвусмысленно заявил, что все стимулы человеческого поведения нацело и без остатка могут быть сведены к сексуальному влечению: в противном случае односторонняя организация фактов под углом сексуального влечения, при искусном проведении производящая впечатление гипнотически убеждающее, тем не менее методологически незаконна. Это особенно касается ядра сексуальной истории — «Эдипова комплекса», применение которого в литературоведении дало наиболее от-

рицательные и монотонные результаты. В конечном счете оказывается, что все писатели питали сексуальные чувства к матери и нелюбовь к отцу и все творчество их представляет собою различное варьирование этого лейтмотива. Насколько убедительно это доказывается, к каким ухищрениям и вывертам приходится прибегать при этом исследователю, мы увидим из разбора одной из талантливейших работ этого рода — Нейфельда о Достоевском¹.

IV

Что может дать литературоведению фрейдовская теория динамического бессознательного?

Она может внести ясность в запутаннейшие вопросы психологии творческого процесса, в вопросы взаимоотношения между художником и созданным им произведением, между произведением и действительностью; она позволяет установить органический взгляд на совокупность произведений художника как на некоторое единство.

Творческий акт — поведение художника. Задача творческого акта — не отобразить действительность и не познать ее пассивно, но выразить явное, а чаще скрытое, «бессознательное» в фрейдовском смысле, отношение художника к жизни, его намерения. Это поведение художника — особой природы: художник свое отношение к жизни выражает не всегда прямо и непосредственно, но транспонирует его в художественные знаки — образы, символы, ритм и т. д. Формальная теория «приема» есть, в сущности, теория этих знаков. И чем искуснее художник, тем глубже запрятаны в художественных знаках его намерения, тем труднее добраться до них, подобно тому как в символах сложного сна трудно разгадать иногда дневное бессознательное намерение. Теория реалистического искусства как искусства, бесстрастно познающего действительность, отражающего ее, теория, связанная, вероятно, с интеллектуалистической теорией представлений, должна пасть вместе с падением интеллектуа-

¹ См. работу Иоланда Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда» (раздел I настоящего издания, с. 162).

диетической психологии. Действительность, поскольку она отражена в сюжете, образах и т. д., — только *прием* для обнаружения намерений художника. Это не значит, что действительность не *отражается* в художественном произведении: она не может не отражаться, поскольку намерения художника, его поведение развертываются в действительности. Но *центр тяжести* — не в *отражении*: если мы будем искать в художественном произведении только отражение действительности, мы не поймем правильно взаимоотношений между художником и его произведением. Человек с острым вниманием, художник, проглатывает жизненные впечатления, но не все: уж в стадии восприятия художник, вероятно, производит отбор сообразно своим основным влечениям; следует отказаться от представления о художнике как о человеке, который сидит на окошке и наблюдает все подряд. Кроме того, все воспринятое художником подвергается в области его динамического подсознательного тщательной обработке: в этой обработке весь воспринятый материал используется художником как материал для транспонирования своего намерения. Подобно тому как в символы сна врывается вытесненное намерение, так и в знак художественного произведения, но более искусно транспонировано намерение художника. Неоднократно отмечался катартический характер искусства: порожденное ущербностью жизни, неудовлетворенным влечением, часто неясным самому художнику, оно так или иначе решает жизненную задачу. Тем обстоятельством, что процесс транспонирования производится в области бессознательного, объясняются и те черты творчества — спонтанности (самопроизвольности) и неожиданности, — которые засвидетельствованы многими художниками. Исследования Фрейда позволяют нам скинуть мистические покрывала, которые издавна украшали этот процесс, и так же позитивно понимать его, как понимаем мы процесс транспонирования дневного намерения в знаках сна.

Таким образом, каждое художественное произведение подобно загадочной картинке, в которой с помощью ряда приемов скрыто поведение человека. То же можно сказать и о ряде художественных произведений: он ограничен; достаточно найти шифр для понимания его, чтобы столь отличные на первый

взгляд друг от друга произведения обнаружались как звенья одной цепи.

Воспринимающий художественное произведение подобен толкователю сна, который за символами сна ищет неосознанных намерений. Или, по-другому — художественное произведение подобно группе непонятных симптомов: воспринимающий должен их истолковать. Фрейд, как мы говорили, добирается до значения симптомов путем психоанализа. Необходимо подчеркнуть, что психоанализ в точном смысле слова совершенно неприменим к истолкованию художественного произведения, когда мы сплошь и рядом не имеем автора в живых или не имеем возможности его расспросить. О психоанализе в применении к истолкованию художественного произведения можно говорить лишь условно, как о сходном методе. В этом случае наводящие вопросы и всплывающие представления должны заменить в совокупности сопоставление одних произведений художника с другими, сопоставление их с его мемуарами, дневниками, письмами, публицистическими и научными работами, если они имеются, с воспоминаниями о художнике его близких и знающих его лиц и т. д. Весь этот, пусть большой, материал все же не может заменить прямых показаний подвергаемого психоанализу человека, — поэтому так тщательны должны быть наши изыскания материалов и так осторожны во многих случаях гипотетические выводы. Но зато, когда за сложной системой художественных знаков мы находим жизненное поведение художника, мы находим самое главное. Можно, конечно, рассматривать художественное произведение и как систему отражений действительности, но в этом случае мы получаем от него значительно меньше, чем оно может дать, не говоря уже о том, что, как было установлено, отражение действительности никогда не бывает полным и в самом характере отбора уже заключено поведение художника. Отсюда вывод — каждое художественное произведение и еще больше совокупность их выражают систему идеологии художника. Художник всегда идеолог и никогда — незаинтересованный бесстрастный наблюдатель. Вещи, казалось бы, ультраобъективные и реальные и не имеющие по сюжету и другим элементам никакого отношения к художнику на самом деле являются особой формой жизненных суждений, транспонированных в художественные знаки.

V

Таким образом, теория Фрейда дает нам возможность искать в художественном произведении поведение его творца. Критик, следовательно, должен уметь произвести обратную транспонировку от художественных символов к поведению художника. Научная осторожность требует при этом допускать возможно меньше предпосылок. Если мы допустим, что художественное произведение представляет собою систему значков какого-то поведения, то вопрос — *какое это поведение?* — должен решаться путем тщательного исследования, путем сопоставления самых разнообразных материалов. Имея в виду особенно, что при исследовании художественного произведения неприменим психоанализ в точном смысле этого слова, мы не имеем права делать какие-нибудь догматические предпосылки относительно природы поведения художника: здесь особенно неуместно интуитивное предрешение ответа. К сожалению, немногочисленные, правда, исследования литературных произведений по методу психоанализа грешат отсутствием этой необходимой осторожности. Все они, в согласии с основной мыслью Фрейда, наперед убеждены, что загадочная художественная картинка расшифровывается однозначным способом, а именно: за знаками художественного произведения скрывается *сексуальное* поведение художника, а не какое-нибудь иное. Кроме того, это сексуальное поведение складывается по типу «Эдипова комплекса»: таким образом, не только данное произведение художника, но и весь цикл его произведений представляет собою переложение самых ухищренных вариантов «Эдипова комплекса», т. е. сексуальных отношений художника к своим родителям.

Отсюда другая предпосылка, обычная у фрейдистов-литературоведов: образ художественного произведения играет роль сексуального символа. Мы уже говорили, что образ в художественном произведении играет ту же символическую роль, что и образ в сновидении; но фрейдисты утверждают, что метафорический характер образа позволяет спрятать в него *сексуальное* вытесненное стремление. Сексуальная символика образа тщательно разработана Фрейдом. Он приводит ряд вещей и действий, которые благодаря метафизическим признакам близко,

а иногда очень отдаленно напоминают либо половые органы — мужские или женские, либо акт совокупления и т. д.¹

Причем, исследуя сексуальную метафоричность образа, Фрейд обращается иногда для подкрепления своей позиции к народному коллективному мышлению, бессознательно выработавшему сексуальные метафоры и широко ими пользующемуся. Так, например, метафорически отождествлялись в народном сознании «золото» и «кало». К этому можно было бы присоединить из народной поэзии пример метафоричности «змеи» как мужского начала в половом акте².

По саду, саду зеленому, ходила гуляла
 Молода княжна Марфа Всеславьевна,
 Она с камени скочила на лютого на змея.
 Обвивается лютой змеей около чобота зелен сафьян,
 Около чулочика шелкова, хоботом бьет по белу стегну.
 А в та поры княгина понос понесла,
 А понос понесла и дите родила.

«Волг Всеславъич»

С большим сомнением к такому исследовательскому приему заставляет отнестись то обстоятельство, что не всякое ведь слово имеет сексуальное значение — по крайней мере в некоторых случаях слова обозначают предметы, действия, качества и т. д., которые прямо в них выражены; а между тем особенно ретивые психоаналитики типа проф. Ермакова готовы утверждать, что чуть ли не каждый термин художественного произведения сексуально символичен. При известной установке ожидания, при известной направленности мышления, при *esprit mal toute* какой же предмет или действие не сможет как-нибудь отдаленно напомнить либо половые органы, либо половой акт? Если наперед утверждать, что всякий символ художественного произведения обязательно сексуальный, то в *шинели*, как это делает проф. Ермаков, можно увидеть символ женского полового органа. Читатель, встречающийся с такого рода утверждениями, может так опешить, что не сумеет даже сказать: «А ведь, может быть, сапог и шинель — просто предметы одежды»...

¹ «Введение в психоанализ», т. II. — ГИЗ, 1924.

² Из неопубликованной работы А. Гербстмана «Опыт психоанализа творчества Лермонтова».

Кстати, об этом представителе русского психоанализа. Его психоаналитические исследования Пушкина и Гоголя создали ему неважную прессу. Отзывы об этих книгах были исключительно резкими, и в этой исключительности повинен сам проф. Ермаков: некоторые очень ценные крупницы его исследования облеплены, подобно сладкой начинке, таким количеством горького теста сексуальной безвкусицы, что, прежде чем доберешься до этих крупниц, совершенно расстраиваешь восприятие неудобоваримым текстом. Эта безвкусица особенно проявляется в истолковании символики, о которой мы сейчас говорили. Так как у нас нет сейчас под руками книги проф. Ермакова о Пушкине (где имеются такие перлы, как этимологическое производство александрийского стиха от имени поэта Александра, как указание на то, что имя героини «Мавруши» напоминает о мавританском происхождении поэта и т. д.)¹, то мы приведем некоторые толкования из книги о Гоголе. В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» ружье — причина их ссор, — конечно, символ мужского полового органа — фаллоса, который у Ивана Никифоровича бездействует (так как ружье тоже бездействует). Но еще лучше о «Шинели». Башмачкин и «Значительное лицо» теряют свои шинели в состоянии эротического возбуждения и половых стремлений, причем это половое стремление Акакия Акакиевича и «Значительного лица» усматривается в коротеньких фразах о том, что Акакию Акакиевичу, приобретшему шинель, хочется приударить за какой-то дамой, а «Значительное лицо» собирается ехать к Каролине Ивановне. В другом месте про Башмачкина и Петрушку из «Мертвых душ» говорится, что оба они относились к словам «не потому, чтобы их интересовали смысл или значение их, а особенность начертания, длина их и т. п. признаки (анальное — длинные или короткие)»². Фамилию штаб-офицерши Подточиной из «Носа» проф. Ермаков этимологически производит от глагола «подточить»: она подточила нос Ковалева, причем под носом подразумевается опять же половой орган.

¹ См. статью И. Ермакова «Домик в Коломне», с. 259 настоящего издания.

² С. 181 книги о Гоголе.

Чтобы дать полное представление о той произвольности, с которой строятся истолкования художественного образа, следовало бы привести книгу проф. Ермакова целиком. Только человек, преодолевший всю эту безвкусицу, может получить представление о всей чудовищности произвола, о всех натяжках, которые допускаются для сексуального истолкования символа. Проф. Ермаков, слово в слово переводящий произведение на сексуальное значение, не хочет видеть, что любой символ, сексуально толкуемый им, допускает *иные* толкования, причем ни свое толкование не обосновывает достаточно, ни иные возможные толкования не опровергает. Мы беремся, по методу проф. Ермакова, «с листа» истолковать любое произведение в сексуальном смысле. Эта работа проф. Ермакова должна отрезвляюще подействовать на чрезмерно увлекающихся фрейдистов.

Как было сказано, с точки зрения фрейдизма, сексуальные символы в художественном произведении облачают «Эдипов комплекс»: все произведения художника являются различными вариациями на эту основную тему. В своем чистом виде «Эдипов комплекс» представляет собою сексуальное влечение к матери, связанное с враждебным чувством к отцу как к сопернику. Не говоря уже о том, что эта точка зрения, как уже отмечалось нами, либо молчаливо допускает, что сексуальное чувство является *единственным* первоначальным влечением, на которое разлагаются все остальные влечения, либо *игнорирует* все остальные влечения, — самая формулировка «Эдипова комплекса» осложняется такими элементами, которые заставляют с подозрительностью относиться ко всему построению. Осложняется формулировка «Эдипова комплекса» понятием идентификации. Оказывается, что отношения ребенка к отцу¹ не просто враждебные, но амбивалентные: враждебно-любовные. Отец для ребенка не только соперник, но и идеал силы и могущества: ребенок хочет быть таким, как отец, идентифицирует себя с ним. При сексуальном влечении к матери ребенок идентифицирует себя с отцом вполне. В дальнейшей жизни, в случае если человек находит нормальный способ удовлетворения влечения с по-

¹ В рассуждениях мы все время имеем в виду сына; когда ребенок — дочь, необходимо произвести соответствующую перестановку.

сторонней женщиной, на которую он переносит черты матери, нет оснований для враждебных чувств к отцу: так что *отношения к отцу не обязательно враждебны*. Кроме того, возможен и другой способ отвода враждебных чувств к отцу даже в том случае, если сексуальное влечение к матери не удовлетворяется нормально с посторонней женщиной: мужчина может идентифицироваться с матерью и удовлетвориться «нарцизмом» (см. выше) либо в гомосексуальных сношениях (с человеком своего пола) стать на место матери. Вот эта многочисленность осложняющих «Эдипов комплекс» моментов, из которых мы привели далеко не все, заставляет подозрительно относиться к самому построению: в самом деле, при этом условии *любые отношения к родителям могут быть истолкованы в духе «Эдипова комплекса»*.

И все доказательства «Эдипова комплекса» в применении к литературоведению страдают большими натяжками: большинство аргументов для объяснения явлений в духе «Эдипова комплекса» легко может быть заменено другими.

Для иллюстрации возьмем психоаналитическое исследование И. Нейфельда о Достоевском¹ по следующим соображениям: а) исследование это наиболее яркое и талантливое из исследований такого рода, б) исследование это издано под редакцией самого З. Фрейда и, таким образом, до известной степени «авторизовано»: если со стороны проф. Фрейда не имеется никаких оговорок, то, по-видимому, все положения книги И. Нейфельда им сполна разделяются. Кроме того, для исследования избран писатель, в жизни и творчестве которого сексуальный момент, по-видимому, играл немаловажное значение: и все-таки трудно найти у Достоевского то, что хотят найти психоаналитики.

Все противоречия, все загадки жизни и творчества Достоевского И. Нейфельд объясняет исходя из «Эдипова комплекса»: «...вечный Эдип жил в этом человеке и создал эти произведения; это был человек, никогда не преодолевший своего комплекса Эдипа» (с. 12). Прямых свидетельств со стороны самого

¹ Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда / Перевод с немецкого Я. Друскина. — Л.: Петроград, 1925 (см. с. 336 настоящего издания).

Достоевского или со стороны знавших его о комплексе Эдипа как сексуальном комплексе не приводится. Мы понимаем, что и трудно найти такого сорта признания. Но те соображения которые приводятся вместо прямых указаний, с большими натяжками можно признать за доказательства «Эдипова комплекса».

Отец писателя, вспыльчивый, ворчливый, педантичный, мелочный, болезненно скупой, производил двоякое впечатление на Федора Михайловича Достоевского: отталкивающее благодаря упомянутым чертам характера, и притягивающее, благодаря тому, что отец был и первым учителем мальчика (с. 13-15).

Такая амбивалентность совсем не требует сексуального объяснения: мать писателя здесь совершенно ни при чем. Если и были у писателя основания питать к кому-либо ревность, то скорее к старшему брату Михаилу, которого, единственного из всех детей, мать кормила сама (а не кормилица).

Для характеристики отношения писателя к матери И. Нейфельдом приводится следующий пример (с. 20): после смерти матери, во время поездки в церковь, Достоевский вдруг потерял способность речи. «Для объяснения может быть приведена хрипота пациентки Фрейда, Доры. Как и Дора, может быть, наш писатель ни с кем не хотел больше говорить после смерти единственного человека, которого он любил и с кем не мог уж говорить».

Но факт смерти матери вообще значительный в жизни человека и трудно переживается, так что случай с Достоевским, если и объяснять его чисто психологически, все же может быть объяснен без привлечения сексуальных понятий.

Трагическая смерть отца Достоевского, убитого крепостными за зверское к ним отношение, произвела сильное впечатление на писателя, и есть предположение, что первый эпилептический припадок случился с писателем, когда он узнал об этой смерти (с. 21).

Это, конечно, вполне вероятно. Но вот случай, рассказываемый Григоровичем и комментируемый И. Нейфельдом: «Григорович рассказывает, как они, гуляя раз вместе, случайно встретили похоронную процессию; едва увидев процессию, Достоевский хотел повернуть назад, но сейчас же с ним приключился

особенно сильный припадок, от которого он едва оправился. Внезапно появившиеся для сознания бессознательные чувства ненависти и мести против отца были так сильны, что цензура сознания могла защищаться от них только при помощи глубокого обморока» (с. 22).

Ход мысли И. Нейфельда в этом комментарии такой: Достоевский, ненавидевший при жизни отца и желавший втайне ему смерти, чувствует себя виновным в его смерти благодаря этому тайному желанию. Чувство виновности ярко оживает при виде похоронной процессии, напоминающей этот комплекс. Но не естественно ли другое объяснение, по которому вид похоронной процессии ассоциативно вызвал в памяти Достоевского те чувства ужаса, которые он испытывал, узнав впервые о трагической гибели отца?

Ненормальности сексуальной жизни Достоевского в период до 40-летнего¹ возраста Нейфельд также объясняет «Эдиповым комплексом». Инфантильная инцестуозность (остатки детской любви к матери) мешала Достоевскому развить сексуальные чувства к посторонней женщине: на нее переносил Достоевский черты матери. Таким образом, бессознательная зависимость от матери вызвала у Достоевского психическую импотенцию. Но наряду с этим рассказывают, и сам Достоевский это подтверждает, о разврате его в это же время: «Все эти Минночки, Клэрочки и Марьяночки так похорошели, что трудно себе представить, но стоят страшно дорого. Тургенев и Белинский как следует выбрали меня за беспорядочную жизнь» (из письма Фед. Мих. к брату, с. 24). Нейфельд видит здесь классический случай несовпадения у инцестуозносвязанных душевной и телесной любви: к матери — душевная, к Минночкам — телесная.

Но и в этом случае могут быть приведены объяснения независимо от «Эдипова комплекса». В самом деле, ведь мы ничего не знаем, каковы физиологически были отношения Достоевского к Минночкам и т. д. — проявлял ли он в этих случаях ту потентность, которой ему не хватало в сношениях с обыкновенными женщинами. Следующие строки из «Записок из подпо-

¹ Дочь Ф. М. — Л. Достоевская говорит, что писатель до 40 лет не имел половых сношений.

ля», которые Нейфельд считает автобиографическими, заставляют подозревать, что и тут мы вряд ли имеем дело с физически нормальными половыми отношениями: «И вдруг я погружался в *темный, подземный, гаденький* — не разврат, *аразвратнишко*... и т. д. И еще — «вот я и пускался развратничать. Развратничал я уединенно, по ночам, потаенно, боязливо, грязно, со стыдом, не оставлявшим меня в самые омерзительные минуты и даже доведившим в такие минуты до проклятия».

Импотенцию Достоевского не правильнее ли объяснить в связи с его эпилепсией?

Объяснение психологических мотивов участия Ф. М. Достоевского в кружке петрашевцев особенно насыщено натяжками. Амбивалентное отношение писателя к отцу, видите ли, развернулось в открытую ненависть к нему, и это подтолкнуло на вступление в общество, поставившее целью цареубийство, причем во всем этом психическом процессе царь замещает отца, восстание против царя равносильно восстанию против отца (ср. народное: царь-батюшка, с. 29 и 30). «Покушение на жизнь царя — это отцеубийство, на которое бессознательно толкнули писателя, с одной стороны, инцестуозная связанность, с другой — гнет, испытываемый им от отцовской скупости» (с. 30, Нейфельд).

Если последовательно провести эту точку зрения, то неизбежно должно оказаться, что и другие члены кружка Петрашевского были приведены сюда «Эдиповым комплексом». Это, конечно, легче, чем искать социологических объяснений. Но где у Нейфельда имеются прямые указания на то, что задачей этого кружка, и в частности Достоевского, было цареубийство? Воспоминания, например, А. П. Милюкова совершенно определенно говорят, что уже в это время у Достоевского складывается мировоззрение славянофильского типа. Но, кроме того, разве история буржуазной интеллигенции дает мало примеров того, что ведется борьба с извращениями монархического принципа, причем самый принцип не колеблется. Дальше, если сделать последовательные выводы из положений Фрейда и Нейфельда, то окажется, что все республиканцы вели свою борьбу с монархией под влиянием «Эдипова комплекса», разрешавшегося крайней формой ненависти к отцу (стремление к убийству

отца — свержение царя). Не имеем под рукой материалов об отношении революционеров к своим родителям, но думаем *a priori*, что, вероятно, можно найти немало случаев идиллических отношений. Но если даже, закрыв глаза, и согласиться с фрейдистским истолкованием источников революционных чувств, то дальше становится коварная проблема — почему же в одни эпохи «Эдипов комплекс» разрешался революционно, а в другие нет: в другие эпохи большинство вело себя как примерные верноподданные, как примерные дети царя-отца? Антиисторическому фрейдизму не следует браться за исторические проблемы, а таковой, в сущности, является проблема петрашевского кружка.

Естественно, что все последующее поведение Достоевского после дела Петрашевского Нейфельд объясняет как следствие раскаяния и искупление за преступное намерение. *Легкое* перенесение всех ужасов тюрьмы и каторги объясняется чувством облегчения ввиду получения возмездия за вину. «Хотя у него (Достоевского) и остался, — замечает Нейфельд, — на всю жизнь шок от смертного приговора, так театрально инсценированного, тем не менее, кроме отдельных замечаний в «Идиоте», об этом мало говорится» (с. 39).

Может быть, это и так, но ведь как раз то малое, что о смертной казни говорится, — такой силы и значительности, что все принципиальные противники смертной казни приводили в виде решающего аргумента эти известные места из «Идиота».

Знаменитая борьба в Достоевском двух начал — религиозности и атеизма, на все лады склонявшаяся Мережковским, конечно, тоже выводится из амбивалентных чувств к отцу, который в системе религиозных взглядов заменен Отцом небесным. Если бы религиозная идеология целиком могла быть сведена к сексуальным влечениям, то возможно, что «Эдипов комплекс» представлялся бы вероятной формой сведения. Но сейчас фрейдистам необходимо посчитаться с историками культуры, в частности с марксистскими социологами, сводящими религиозную идеологию к иным началам.

Славянофильство Достоевского, по мнению Нейфельда, — тоже результат «Эдипова комплекса». Любовь к матери-родине замещает инцестуозное чувство к матери. «Страсть, которая

к реальной матери была бы наказуема, может без всяких нареканий и укоров совести стать пламенной любовью к родине».

Интересно спросить по этому поводу, как же обстояло дело с западниками? Очевидно, у них «Эдипов комплекс» разрешался иначе. Формула «Эдипова комплекса» настолько гибка, что легко можно придумать что-нибудь подходящее и для них: идентификация с отцом, идентификация с матерью и т. д. Не любовь Достоевского к западникам объясняется также просто: «В их лице он бессознательно ненавидит тех счастливых, которые преодолели себя, отказались от инцестуозного желания, отделились от матери» (с. 49). Труднее только объяснить, почему определенная группа людей примыкала к славянофильству, другая же к западничеству, т. е. почему у одних «Эдипов комплекс» разрешался так, а у других иначе? Не знаю, какой бы ответ дали представители психоанализа, между тем социология разрешает этот вопрос исходя из анализа экономических предпосылок славянофильства и западничества.

Кроме этих основных натяжек имеется ряд других, касающихся более второстепенных сторон, но и они показательны. Так, оказывается, что Достоевский унаследовал у отца эрогенность ротовой области (с. 69). Эрогенность ротовой области отца и братьев писателя доказывается тем, что они *пили*; у самого же писателя эрогенность ротовой области выражалась в том, что он любил сладости, крепкий чай и черный кофе. Признаемся, мы до сих пор думали, что вино, чай и кофе употребляются для удовольствия желудка, а не рта. И почему делать исключение для вина, чая и кофе, тогда и вкус к хорошему бифштексу, например, вероятно, тоже является показателем эрогенности ротовой области.

Запоры, на которые часто жаловался Достоевский и которые отразились на его характере, также аналеротического происхождения. На характере Достоевского они отразились таким образом: «С явным удовольствием берет он аванс под свои произведения, но пишет их очень долго и никогда не кончает к условленному времени. Ему как будто тяжело расставаться со своими произведениями, которые уже готовы у него в голове, и этим часто приводит в отчаяние своих издателей» (с. 66).

Следует оговориться, что аналеротическое происхождение запора психоанализ объясняет стремлением детей искусствен-

го задерживать кал, чтобы потом получить большее эротическое наслаждение, связанное с выделениями. Отсюда сублимация — *удержание* произведений.

Но запор Достоевского может быть объяснен и атонией кишок на почве малокровия, и связью с геморроем, который, кажется, не объясняется сексуально-психически. Условия жизни и питания в инженерном училище, а позже в тюрьме и на ка-торге вполне могли вызвать тяжкие кишечные болезни в организме и посильнее, чем у Достоевского.

Мы не могли следить за всеми натяжками, имеющимися в книге Нейфельда, для этого пришлось бы составить комментарий ко всей книге. Но и то, что приведено здесь, — показательно. Оно убеждает, что *такое* пользование психоаналитическим методом — опасно. Оно грозит сделать литературные исследования монотонными, легковесно необоснованными; ибо, если наперед быть уверенным, что всякое литературное произведение — лишь сублимация «Эдипова комплекса», то при беспредельной гибкости этого построения, которое легко повернуть и вывернуть как угодно, можно без всяких усилий в любом произведении в два приема обнаружить наличие «Эдипова комплекса». Вместе с тем литературное исследование должно будет прекратиться.

Лев Выготский

Искусство и психоанализ¹

Уже рассмотренные нами прежде две психологические теории искусства показали с достаточной ясностью, что до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства. Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чем заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заклю-

¹ Глава IV работы Л. С. Выготского «Психология искусства» (1925). Текст дан по изданию: *Выготский Л. С. Психология искусства*. — М., 1968. — С. 95-113.

чается, что и процессы его создания и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело

Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить сколько-нибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон (в диалоге «Ион») сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто, находящееся вне нашего сознания, т. е. скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

Мы уже указывали в первой главе, что такая точка зрения ошибочна и что практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно данное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путем, путем анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике. Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши

поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства, и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, т. е. как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум.

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания — этого такие системы открыть не в силах.

Совершенно правильно говорят Ранк и Сакс, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы страдания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из

произведений искусства, и *это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни*».

Психоанализ и является такой психологической системой которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного — сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...» Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. «Несправедливо думать, — говорит он, — что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но — действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее

дителя, он создает мир, к которому относится очень серьезно, т. е. вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности». Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предается большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. ;«...Вместо *игры* он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют "снами наяву"». Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые, тем не менее, доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них даются «ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее, с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий — собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение».

Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе.

Однако в снах наяву мы имеем те же явления в неизмеримо более яркой и резкой форме, чем в детской игре.

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры и не скрывает своих игр от взрослых, «а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные

фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других».

Наконец, третье и самое существенное для понимания искусства в этих фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания — побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия — это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного».

Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое «будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как "сон наяву", является продолжением и заменой старой детской игры». Таким образом, художественное произведение для самого поэта являемся прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории эффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты «могут остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство ему обратное скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с ним энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и

бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, т. е. давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний».

На этом основании целый ряд исследователей развивает теорию поэтического творчества, в которой сопоставляет художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называет смехотворным построение Ломброзо и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Для этих авторов поэт совершенно нормален. Он невротик и «осуществляет психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии». Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое «Я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, — Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что

он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, надевая ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим — таков, быть может, всякий, — но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы».

Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейенфельс, что Шекспир и Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя — средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Но так как психоаналитики склонны все -влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: «Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному», — у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, т. е. отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, т. е. несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т. п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории — как она понимает форму. На этот вопрос психоаналитики ни-

как не дают исчерпывающего ответа, а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их от-правных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое выражение только такие желания, которые не могут быть удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому, как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированные формой.

«После того как научным изысканиям, — говорит Фрейд, — удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и "сны наяву", всем нам хорошо знакомые фантазии». Так же точно и художник, для того чтобы дать удовлетворение своим вытесненным желаниям, должен облечь их в художественную форму, которая с точки зрения психоанализа имеет два основных значения.

Во-первых, эта форма должна давать неглубокое и поверхностное, как бы самодовлеющее удовольствие чисто чувственного порядка и служить приманкой, обещанной премией или, правильнее сказать, предварительным наслаждением, заманивающим читателей в трудное и тяжелое дело отреагирования бессознательного.

Другое ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий и обнаружиться запретным желаниям, и, тем не менее, обмануть вытесняющую цензуру сознания.

С этой точки зрения форма исполняет ту же самую функцию, что искажение в сновидениях. Ранк прямо говорит, что *эстетическое удовольствие* равно у художника, как и воспринимающего, есть только *Vorlust*, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект. Форма как бы заманивает читателя и зрителя и обманывает его, так как он полагает, что все дело в ней, и обманутый этой формой читатель получает возможность изжить свои вытесненные влечения.

Таким образом, психоаналитики различают два момента удовольствия в художественном произведении: один момент — предварительного наслаждения и другой — настоящего. К этому предварительному наслаждению аналитики и сводят роль художественной формы. Следует внимательно разобраться в том, насколько исчерпывающе и согласно с фактами эта теория трактует психологию художественной формы. Сам Фрейд спрашивает: «Как это удается писателю? — это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает... лежит истинная *poetica*. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических "снов наяву" изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, т. е. эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий... Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого "преддверия наслаждения" и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил».

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах, «хотя искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра».

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не дает моментально бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на

целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что «таким путем определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется».

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме. «Неоспоримой истиной считается, что вопрос: "Получит ли Ганс свою Грету?" — является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публики», и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что «у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания инцестуозного переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию».

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является «психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов».

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника, и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается действие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря можно было бы и обойтись. Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний-мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается, почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли? Ведь и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетня, и длинные порнографические разговоры служат постоянно таким отводом для неудовлетворенных и неисполненных желаний. Недаром Фрейд, когда говорит о сходстве романов с фантазиями, должен взять за образец откровенно плохие романы, сочинители которых угождают массовому и довольно невзыскательному вкусу, давая пищу не столько для эстетических эмоций, сколько для открытого изживания скрытых стремлений.

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опoэтизирование материала, в особенности же символы».

Гораздо естественнее и проще было бы обойтись без всей этой сложной деятельности формы и в откровенном и простом виде отвлечь и изжить соответствующее желание. При таком понимании чрезвычайно снижается социальная роль искусства, и оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасти человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики.

Ранк указывает, что художники «принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов», что они «освобождают людей от вре-

да, оставляя им в то же время наслаждение». Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается». Актер — это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения — *что* именно вытесняется, *как* вытесняется обуславливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого художника? Если это

понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоаналитики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, т. е. имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

Первым является ее желание свести во что бы то ни стало все решительно проявления человеческой психики к одному сексуальному влечению. Этот пансексуализм кажется совершенно необоснованным в особенности тогда, когда он применяется к искусству. Может быть, это было бы и верно для человека, рассматриваемого вне общества, когда он замкнут в узком круге своих собственных инстинктов. Но как можно согласиться с тем, что у общественного человека, участвующего в очень сложных формах социальной деятельности, не могут возникать и существовать всевозможного рода другие влечения и стремления, которые не менее чем сексуальные, могут определять его поведение и даже господствовать над ним? Чрезмерное преувеличение роли полового чувства кажется особенно очевидным, как только мы от масштаба индивидуальной психологии переходим к психологии социальной. Но даже для личной психики кажутся чрезмерной натяжкой те допущения, которые делает психоанализ. «По утверждению некоторых психоаналитиков, там, где художник рисует прекрасный портрет своей матери или в поэтическом образе воплощает любовь к матери, скрыто исполненное страха инцестуозное желание (комплекс Эдипа). Когда скульптор создает фигуры мальчиков или поэт воспекает горячую юношескую дружбу, психоаналитик сейчас же готов усмотреть в этом гомосексуализм в самых крайних формах...

При чтении таких аналитиков создается впечатление, будто вся душевная жизнь состоит только из дочеловеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, сознание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты».

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: «Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт или же что его инстинкт осознан». Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же процессы. Так, экспериментальные исследования Лазурского о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений». Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распадения и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских

переживаний, относящихся к самым ранним годам его жизни. Он говорит, что ему хотелось показать, «каким образом художественная деятельность проистекает из первоначальных душевных влечений». И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов. Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда — во все века и для всех народов — остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т. п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни. Когда Фрейд утверждает, что у Леонардо «ключ ко всей разнообразной деятельности духа и неудачливости таился в детской фантазии о коршуне» и что эта фантазия, в свою очередь, раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, — против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть». Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью. С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда: «Как жизнь,

так и творчество Достоевского, — говорит он, — загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения». Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналитическая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие, например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т. п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, «что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты», то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила — качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него». Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что Эдипов комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конф-

ликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самым наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только масками и вспомогательными средствами искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что «Домик в Коломне» надо понимать как «домик колом мне», или что александрийский стих означает Александра, а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра, — то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, при всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. «Как труп в пустыне *лежал* пророк; вдова, увидев бредущую Маврушу, — "ах, ах" и шлепнулась».

Упал измученный пророк — и нет серафима, упала вдова — и простыл след Мавруши...

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: "Глаголом жги сердца людей!" Глас вдовы — "ах, ах" — вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преобразования пророк обходит моря и земли и идет *к людям*; после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель *от людей*».

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способна только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что «Иван Никифорович близок к при-

роде: — как велит природа — он Довгочхун, т. е. долго чихает, Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы», — он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной — в смысле близости к природе, другой — в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха Передоновым в классе на уроке словесности: «"С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк..." Постоите, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу». Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении: это исследование — «Остроумие» Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорее к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, т. е. от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. «Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия». Этот тонкий точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как

остроумие, комизм и юмор, указать три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по «Скупому рыцарю» хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства. Однако практическое применение сможет принести какую-либо реальную пользу только в том случае, если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание не как чисто пассивный, но и как самостоятельно активный фактор, если оно сумеет разъяснить действие художественной формы, разглядевши в ней не только фасад, но и важнейший механизм искусства; если, наконец, отказавшись от пансексуализма и инфантильности, оно сможет внести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты.

И наконец, последнее: если оно сможет дать правильное, социально-психологическое истолкование и символике искусства, и его историческому развитию и поймет, что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного — вот ее наиболее вероятный ответ.

Павел Попов

«Я» и «Оно» в творчестве Достоевского¹

Чтобы с первых шагов дать ясное представление читателю о замысле моей работы, я хочу заранее сформулировать тот подход и то понимание Достоевского, которое легло в основание настоящей работы и которое может показаться необычным. Прежде всего — есть ли это желание подойти к Достоевскому по Фрейду? И да, и нет. Физиологические схемы Фрейда я отвергаю. Фрейд для меня ценен прежде всего, поскольку он совершенно явственно обратил по существу внимание на то, что мы называем бессознательным или подсознательным. Мой «фрейдянский» подход к Достоевскому выразился прежде всего в том, что я ценю и выделяю у Достоевского умение описывать глубины бессознательного человеческой души. Но это мне важно и существенно не само по себе. Данное обстоятельство уже отмечалось многими исследователями Достоевского и оно специально меня не интересует. Мне интересно это лишь постольку, поскольку здесь можно найти ключ к пониманию творчества Достоевского в целом. Именно: для Достоевского, с моей точки зрения, всякая фабула, всякий сюжет прежде всего — изображение единого сознания, объятая какой-нибудь единой мыслью, переживанием и катастрофой. Душа переживает трагедию тонкую и сложную. Как это изобразить? Достоевский не был ученым, не был «психологом», он был прежде всего художником. Он выдвигает свои оригинальные средства изобразительности. Он дробит изображение цельной души на части. Для полноты картины, для четкости анализа он расплывает единую стихию души. Он расчленяет, он распределяет всю полноту внутренней жизни между рядом лиц. Но эти лица фрагменты единого целого. Если для всякого психолога, учитывающего фактор бессознательного, ясно, что в человеческой личности много разных слоев, что в нас есть начало подсознательное, так сказать, безличное, которое можно на-

¹ Текст дан по изданию: Достоевский. — М., 1928. — С. 217-275.

звать «Оно» в противоположность «Я», то это хорошо знал и, главное, чувствовал Достоевский. Эту сторону вопроса я излагаю в первой главе своей работы. Эта заинтересованность «подспудными силами», «темной стороной» человеческой личности и сделала то, что Достоевский поставил ударение на этом «бессознательном» не только в плоскости изображения отдельных характеров, не только в плоскости изображения отдельных личностей: Достоевский перенес эти схемы в самые произведения, применив их при разворачивании замыслов и сюжетов своих романов. Их функцию можно понять только так, — иначе некоторые приемы Достоевского могут показаться прямо странными, неприемлемыми. Об этих приемах я говорю во 2-й главе своей работы. Приемы эти могут быть объяснены только тем, что Достоевский был творцом своеобразных романов, где в центре стоит изображение судьбы единой, трагически настроенной души. Складки этой души персонифицированы и даны в виде отдельных личностей; но они — только иллюстрация к одной общей теме, это отдельные аккорды симфонии единого сознания.

Для большей ясности изображения Достоевский как художник просто пользуется тем, что, например, воплотив «Оно» (это подсознательное ядро) в каком-нибудь персонаже, он ставит эту стихию в более четкое отношение к тому, что мы называем «Я». С этой точки зрения, Раскольников, например, это — «Я», Свидригайлов — его «Оно»; Версиков-сын — некое «Оно»; Версиков-отец — сознание этого «Оно» в «Я»; но это части единого сознания.

Как они объединены? Единой судьбой, единым, обычно трагическим, переживанием. Это переживание — личный вклад жизни самого автора, самого Достоевского. Это второй пункт моего совпадения с Фрейдом, — что автор во всяком глубинном произведении рассказывает прежде всего о себе, о своей судьбе. В дальнейшем я и рассматриваю самые крупные романы Достоевского с выдвинутых точек зрения.

В главе III я разбираю «Преступление и наказание» и «Идиота». IV глава посвящена «Бесам» и «Подростку». V глава трактует о «Братьях Карамазовых». В VI главе я подвожу итог.

Что же для меня Достоевский — психолог и только? Такую постановку вопроса следует отринуть в связи с вышеизложенным. И сам Достоевский ее отрицал. Достоевский находится в принципиально иной плоскости: это уже не описание индивидуальной души, это то, на чем разворачивается вся фабула со всеми перипетиями. Это своеобразная творческая «конструкция», когда отдельные лица — лишь фрагменты единой душевной стихии, единого сознания. Психология как таковая тут уже остается в стороне.

Моя работа была прочтена в виде доклада в специальной комиссии по изучению творчества Достоевского при Академии художественных наук в 1924 г. С тех пор в литературе по Достоевскому, все увеличивающейся, появился ряд подтверждений моей мысли. Я укажу лишь на одного автора.

С. Аскольдов в своей статье «Психология характеров у Достоевского» подчеркивает «семейственность» образов, выводимых Достоевским. Эта семейственность, по мнению Аскольдова, выражается в некотором единстве их духовного пути. «Все они как бы решают одну и ту же сложную жизненную задачу и выражают как бы отдельные стадии этого решения. В этом смысле основные образы романов Достоевского образуют довольно правильное рядоположение, в котором один пошел в каком-то отношении дальше другого... В этом смысле герои Достоевского несомненно друг друга дополняют и уясняют, — и уясняют не только друг друга, но и своего родоначальника, Достоевского. С этой точки зрения исследовать это духовное родство, обнаружить основной единый путь следования, как бы распределенный между отдельными лицами, представляется нам задачей весьма существенной и, во всяком случае, способствующей пониманию Достоевского в целом» (Достоевский, статьи и матер.; под ред. Долинина, II, 1924, с. 6). И в другом месте Аскольдов говорит: «Духовные образы, созданные Достоевским, по крайней мере в его основных произведениях, едва ли правильно рассматривать вполне изолированно. В них гораздо более внутреннего родства, чем у героев романов Тургенева, Толстого. Они как бы образуют одну духовную семью. Правда, при всей их семейственности, между ними приходится установить и очень существенные отличия. Далее, ни в од-

ном образе не собрано все то, что, так сказать, разбросано и выражено в отдельных представителях. Эту собранность всего в одном лице, и то с некоторыми ослаблениями отдельных особенностей, можно только подозревать в их духовном отце — самом Достоевском. В них он как бы воплощал отдельные стороны, иногда только таящиеся потенции самого себя» (с. 17).

Не только такого рода совпадения побуждают меня опубликовать мою работу. Книга фрейдянца Нейфельда о Достоевском, которой я пользовался в оригинале, за последнее время видела свет в русском переводе. Но точка зрения Нейфельда — грубого использования сексуальных схем Фрейда. Для углубленного понимания механизма творчества нашего автора это вряд ли что может дать. В данном случае нужно весь вопрос перенести в иную плоскость, не физиологическую. Я и пытаюсь представить развертывание творчества Достоевского в плоскости овладения всем достоянием человеческого сознания и пользования структуры «Я» и «Оно»; это средства изобразительности, которыми пользовался Достоевский при написании своих художественных произведений.

I

При анализе творчества какого-либо автора, при решении вопроса о том, какие черты и моменты художественных произведений этого писателя являются основными, определяющими все остальное, важно понять личный интерес и уклон, личную заинтересованность автора в своем творчестве.

Индивидуальность писателя должна быть как-то придвинута, должна войти внутрь самого замысла; не учтя этого, легко будет свести формы исследуемых произведений к механическим связям и внешним соединениям, не почувствовав основного замысла, связанного с некоторым центральным внутренним порывом самого автора.

С этой точки зрения известная позиция, занятая Фрейдом и фрейдянской школой в вопросе художественного творчества, заслуживает внимания. Художник объективно владеет литературной манерой своего времени, стилем, разнообразием форм и пр.; но он ориентируется в замысле прежде всего своим

собственным сознанием, своим опытом, своими пережитыми и лично испытанными точками зрения. Однако психологизм страдает крупным изъяном, который опорочивает всякое фрейдяновское исследование экзотеричностью по отношению к предмету исследования; главное зло заключается в физиологических схемах, в элементарном, грубом и навязчивом сведении всего к сексуальной стороне вопроса. Здесь какой-то тупик.

Физиологическое обследование темперамента автора и своеобразный строй его поэтических форм находятся в двух совершенно различных плоскостях. Нельзя настроить инструмент без соответствующего ключа (у фортепиано), и его не заменит самое точное знание физико-химических свойств струн данного инструмента. Сексуальная, физиологическая жизнь могла быть одинаковой у двух людей: один оказался творцом романов Достоевского, а другой — никем. Между тем мысли и рефлексии, точки зрения и понятия, желания и импульсы, фантазии и мечты, словом весь строй мышления и воображения автора не может стоять особняком от его творческого дела; подоплека его мысли и жизни образов составляет центральное ядро его созданий. Тут личность и творчество связаны. Изучить стихии души автора — значит одновременно прощупать какую-то подкладку его произведений. Это *conditio sine qua non* для того вида творчества, где игра духовных сил стоит на первом плане в произведениях. Диапазон этих духовных сил особенно расширился, и знание внутренних сторон человеческой психики особенно углубилось с того момента, как бессознательная сфера психической жизни стала объектом конкретного изучения. Подсознательные, подспудные тайники нашего «Я» должны быть реально учтены, иначе «Я» будет абстрактною поверхностью без глубинных основ своего проявления. У личности есть свои глубокие корни. Эти корни живут своею собственною реальною жизнью, и эта жизнь проявляет себя. Все это кажется загадочным еще донныне.

Не так давно вышла книга Бумке «Das Unterbewusstsein»: автор в нее приходит к выводу, что никак нельзя доказать наличности подсознательного. Подсознательное все еще остается под знаком вопроса. Заслуга Фрейда стоит в обнаружении того, что при вскрытии жизни личности нельзя обойтись без

бессознательного. Это само важнейший ингредиент психики, без него ничего не поймешь в душевной стихии. Уменьем ориентироваться в этих подспудных, подпольных силах психического бытия и отличался Достоевский. Поэтому именно в отношении к нему фрейдовская позиция может вскрыть нечто весьма существенное.

В 1923 г. опубликован психоаналитический этюд о Достоевском Нейфельда «Dostojewski, Skizze zu seiner Psycho-analyse». К сожалению наибольшая часть этой книги посвящена анализу с грубо сексуальной точки зрения. Это разумеется, очень характерно для практика психико-аналитика. По мнению Нейфельда, все творчество Достоевского возникло из того, что он ревновал свою мать к своему отцу. У него был типичный комплекс Эдипа. Ненавидя образ отца, он стремился как-нибудь затушить проявление этого навязчивого комплекса: он мечтал убить отца — отсюда его анализ преступления, отсюда фабула братьев Карамазовых, отсюда его ранний социализм и революционность — борьба против правительства, воплощающего образ отцовства. Но Достоевский все время залечивал в себе этот сексуальный надрыв детства; он видел завершение страданий в наказании, в искуплении, во всепрощении. Каторга для него была сладостна. После этого подросток мог опять полюбить Версилова; Раскольников — принести покаяние в убийстве старухи-процентщицы; Алеша — подавить в себе карамазовщину Федора Павловича; сам Достоевский — преклониться перед самодержавием и православием; Достоевский — певец своей ранней сексуальной ненормальности. Все это испещрено у Нейфельда разными подробностями физиологических наблюдений — тут и эротика рта, тут и испражнения и т. п.

Из такой установки никакого плодотворного принципа для анализа основ построения отдельных романов у Достоевского не получишь. Самое важное в данном разрезе — Достоевский как психоаналитик — отодвинуто к концу; да и тут больше разговора о психозах и снах. Самое интересное упомянуто лишь сквозь: именно — уменье Достоевского подмечать скрытые двигатели жизни человеческой души, заставляя своих героев дышать и жить этой бессознательной стихией духа.

Впрочем, в одном случае Нейфельд подметил очень значительный факт — из «Вечного мужа». Сам Достоевский назвал

соответствующую главу «Анализ». В рассказе одному из действующих лиц — Павлу Павловичу приходится ухаживать за любовником своей покойной жены. Рана, нанесенная его противником, Вельчаниновым, осталась запрятанной у него в глубоких тайниках бессознательного. И вот, после тщательнейшего ухода за больным, Павел Павлович делает попытку зарезать спящего бритвой. Это покушение было неожиданным и для Вельчанинова, и для самого Павла Павловича. Вельчанинов как бы анализом самого Достоевского вскрывает внутренние двигатели этого загадочного явления. Он думал так: «...если уже решено, что он, Павел Павлович, стал меня резать нечаянно, то впадала ли ему эта мысль на ум, хоть раз прежде, хотя бы в виде мечты в злобную минуту?» Он решил вопрос странно — тем, что «Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не впадала будущему убийце на ум». Короче: «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить». Это бессмысленно, но это так, думал Вельчанинов: «Не места искать и не для Богаутова он приехал сюда — хотя и искал здесь место и забегал к Богаутову, и взбесился, когда тот помер; — Богаутова он презирал, как щепку. Он для меня сюда приехал и приехал с Лизой»...

«А ожидал ли я сам, что он... зарежет меня?» Он решил, что да, ожидал именно с той самой минуты, как увидел его в карете за гробом Богаутова. «Я чего-то как бы стал ожидать... но, разумеется, не того, что он зарежет!»

«И неужели, неужели правда было все то, что этот... сумасшедший натолковал мне вчера о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок и он стучал в грудь кулаком?»

«Гм! Он приехал сюда чтоб "обняться со мной и заплакать", — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет "обняться и заплакать"»¹...

Итак, не место искать и не для Богаутова Павел Павлович приехал в Петербург, а ехал, чтоб зарезать Вельчанинова, думая, что едет «обняться и заплакать». Не есть ли это отчетливейшее констатирование у Достоевского того, что мы называем

¹ Поли. собр. соч. Достоевского, изд. 7. 1904 г. Т. 4, с. 446-447. Все дальнейшие цитаты делаются по тому же изданию.

жизнью бессознательного или подсознательного, *des Unterbewusstes*?

Не есть ли это вместе с тем фабула и, так сказать, гвоздь всего рассказа? Но не будем пока забегать вперед. Сейчас нам нужны только факты. Этих фактов много. Они чрезвычайно характерны, когда Достоевский начинает описывать строй душевной жизни своих героев.

Как Павел Павлович сделал то, чего он действительно хотел, хотя не знал того, что ему хочется, так поступают и другие герои Достоевского. И в такой плоскости возможны догадки о том, что в сущности уже сам знаешь, этого не сознавая. Здесь — разные плоскости. Достоевский знает всю сложность конструкции душевных сил. Возьмем «Двойника». Господин Голядкин решил, что являться в департамент поздно: «Ведь вот уже половина десятого, да и к тому же он и болен, кто же скажет, что нет; и спина болит, кашель, насморк, да, наконец, нельзя идти, никак нельзя идти по этой погоде; можно заболеть, а потом и умереть; вообще, во всех подобных обстоятельствах крайне любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом вполне свою совесть». Но Достоевский хорошо знает, что все может быть predetermined в другой плоскости сознания, все может быть вполне predetermined в других слоях души, и тогда импульсу остается лишь прорвать пленку внешних мотивов и выйти вперед на намеченный путь без всяких сознательных рассуждений, минуя гладкую поверхность рассудочного сознания.

Достоевский кончает эпизод так: «Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку, набил ее и только что начал порядочно раскуривать, — быстро вскочил с дивана, трубку отбросил, живо умылся, обрился, пригладился, натянул на себя виц-мундир и все прочее, захватил кое-какие бумаги и полетел в департамент»¹.

Или еще — о том же Голядкине. В разгар преследований со стороны двойника г-н Голядкин решил ехать жаловаться начальству своего отделения Андрею Филипповичу. Он вышел

¹ Т. I, с. 161.

на улицу, нанял извозчика и полетел к Андрей Филипповичу. «Впрочем не лучше ли завтра? — Думал он, хватаясь за шнурок колокольчика у дверей квартиры начальника. — Да и что же я скажу особенного? Особенного-то здесь нет ничего. Дело-то такое мизерное, плевое, т. е. почти плевое дело... Ведь вот оно как это все, обстоятельство-то»... вдруг г-н Голядкин дернул за колокольчик; колокольчик зазвенел, изнутри послышались чьи-то шаги»¹.

То же внезапное проявление бессознательно принятого решения.

«Человек из подполья» также хорошо знает все эти колебания души, весь этот диапазон противоречивых решений.

Вспомним знаменитую его месть. Офицер в биллиардной оскорбил его, взяв его за плечи и молча переставив с одного места на другое. Человек из подполья годами мечтает о том, чтобы ему отомстить. Он пишет литературные обличения в «Отечественные Записки», он составляет письмо к своему противнику с предложением извиниться; наконец, он решает отомстить тем, чтобы не посторониться перед ним при прогулке на Невском. Нужно для этого столкнуться так, чтобы не уступить противнику, заставить его почувствовать, что он на одной ноге с ним. Чтобы это столкновение произошло, чтобы отомстить за обиду, пришлось осуществить ряд сложных приготовлений. Покупаются перчатки, шляпа, готовится хорошая рубашка с запонками, приводится в порядок шинель. Для этого пришлось взять займы денег у столоначальника. И вот, оказывается, после всех приготовлений все же месть никак не может осуществиться, они никак не могут столкнуться. В самое последнее мгновение у «человека из подполья» не хватало духа, и приходилось отлетать в сторону. Наконец, он решает *не исполнять своего намерения* и оставить все втуне; и вот тогда, когда он в последний раз вышел на Невский с мыслью, что предположение оставлено, навсегда, тут-то он и решается неожиданно и выполняет свой, казалось бы, оставленный план². Такая обусловленность поступков составляет одну из основ-

¹ с. 192.

² Т. III, с. 350-355.

ных черт характера «человека из подполья». Это проявляется повсюду и в мелочах. Так, оскорбленный своими товарищами сидя в ресторане, он решает следующее: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презрения! А завтра хоть на дуэль. Подлецы! Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!.. Разумеется, я остался»...¹ В этом *разумеется* тайна проникновенности острого взора Достоевского.

Или вот еще: «Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян!» — с омерзением проговорил Трудолюбков.

«Никогда не прощу себе, что его записал», — проворчал опять Симонов.

«Вот теперь бы и пустить бутылкой со всех, подумал я, взял бутылку и... налил себе полный стакан»².

Все это чрезвычайно характерно и для больших романов Достоевского. Раскольников ходит в тумане самых разнообразных и противоречивых бездн своего духа. Он постоянно неожиданно вспоминает то, чего как будто не знает, и словно забывает основное. Так, сам Раскольников недоумевает, зачем он повернул на Забалканский проспект? Как вдруг в одном из окон трактира видит Свидригайлова. Это страшно, до ужаса его поразило.

«Я к вам шел и вас отыскивал, — начал Раскольников, — но почему теперь я вдруг поворотил на Забалканский проспект с Сенной? Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу. Я поворачиваю с Сенной направо. Да и дорога к вам не сюда. Только поворотил, вот и вы! Это странно!

— Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!

— Потому, что это, может быть, только случай».

Далее же в разговоре обстоятельства выясняются. Свидригайлов говорит: «И насчет чуда скажу вам, что, вы, кажется, эти последние два дня проспали. Я вам сам назначил этот трактир и никакого тут чуда не было, что вы прямо пришли; сам растолковал всю дорогу, рассказал место, где он стоит, и часы, в которые можно меня здесь застать. Помните?

¹ С. 370.

² С. 372.

— Забыл, — отвечал с удивлением Раскольников.

— Верю. Два раза я вам говорил. Адрес отчеканился у вас в памяти механически. Вы и повернули сюда механически, а между тем строго по адресу, сами того не зная. Я, и говоря-то вам тогда, не надеялся, что вы меня поняли. Очень уж вы себя выдаете, Родион Романович. Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собою. Это город полусумасшедших»¹.

А ведь не есть ли это прежде всего стихия творчества самого Достоевского, эта атмосфера какого-то полусумасшествия? Это свойство человека говорить с самим собой? Но пока не будем заглядывать вперед. Продолжим собрание фактов и наблюдений.

В романе «Идиот» в знаменитой сцене у зеленой скамейки, где произошло свидание князя и Аглаи, князь под впечатлением эпизода с Ипполитом рассказывает Аглае, что Ипполиту хотелось, чтобы Аглая прочла его исповедь. На расспросы со стороны Аглаи князь отвечает: «То есть, это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему, наверно, хотелось, чтобы вы его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрощать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул, хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду».

«Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А, впрочем, я, кажется, понимаю», — добавляет Аглая².

Достоевский это тоже, конечно, очень хорошо понимал и находил в диапазоне своего художественного дара те слова, которых не доставало в данном случае князю Мышкину.

Вспомним также последнюю сцену из «Идиота», когда после убийства Настасьи Филипповны Рогожин и Мышкин бродят словно в тумане своих видений и образов. Кошмарная ночь проводится так, что Рогожин и Мышкин укладываются рядом с трупом Настасьи Филипповны. И это предумышленно. Мы

¹ Т. V, с. 418.

² Т. VI. С. 413.

читаем в романе: «Бормоча эти не ясные слова, Рогожин начал стлать постели. Видно было, что он эти постели, может, еще утром про себя придумал»¹.

Перейдем к «Бесам». В трагическую ночь пожара и убийства, когда развязываются все узлы романа, герой его Ставрогин проводит эти часы с Лизой в Скворешниках. Ставрогин говорит, что он жизнью заплатил за свою новую надежду. «Своею или чужой?» — спрашивает Лиза. «Что это значит?» — проговорил он, неожиданно смотря на нее, и добавляет: «Если ты что-нибудь знаешь, Лиза, то клянусь, я не знаю и вовсе не о том сейчас говорил, говоря что жизнью заплатил»². Ставрогин сам себя выдает; вернее — самому себе себя выдает. Он чувствует, что тут намек на зарезанную Лебядкину, хотя тут уже Лиза со своей стороны добавляет: «Я вас совсем не понимаю». После этого Ставрогин дает такую реплику: «Дурной сон и бред: мы говорили о двух разных вещах».

Когда же является Петр Степанович, стремящийся к тому, чтобы связать Ставрогина с Лизой, то он с изумлением узнает о просьбе Ставрогина увести Лизу к Маврикию Николаевичу. «Да неужто вправду уезжает? Отчего бы это могло произойти? — глуповато посмотрел Петр Степанович. — Догадалась как-нибудь, в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... о чем, конечно, всегда знала»³.

То же и в «Подростке». Подросток характеризует своего отца, Версилова. Узнавши о трагедии своей сестры, Лизы, в связи с ее романом с князем, подросток восклицает: «Я не знаю, как это судят по-теперешнему и каких ты мыслей, т. е. насчет меня, мамы, брата, отца. Знает Версиров?»

— Мама ему ничего не говорила: он не спрашивает, верно, не хочет спрашивать.

— Знает, да не хочет знать, это — так, это на него похоже»⁴.

А о плутнях Стебелькова, который втянул в свои темные дела князя, тот отзывается так, — на вопрос о том, знал ли князь, для чего он давал в свое время письмо, князь отвечал «знал».

¹ С. 587.

² Т. VII, с. 459-460.

³ С. 466.

⁴ Т. VIII, с. 277.

«— То есть, видите ли, и знал, и не знал. Я смеялся, мне было весело. Я не о чем тогда не думал, тем более что мне было совсем не надо фальшивых акций и что я не собирался их делать... А, впрочем, почем вы знаете, может быть, и я был фальшивый монетчик? Я не мог не знать, — я не маленький я знал, но мне было весело, и я помог подлецам каторжникам... И помог за деньги! Стало быть, и я фальшивый монетчик.

— О, вы преувеличиваете; вы виноваты, но вы преувеличиваете»¹.

Еще один пример из «Подростка». Что верно относительно истины, знания, то характерно и для лжи. Когда Анна Андреевна хотела в отношении к подростку использовать то, о чем ей нашептал Ламберт, то подросток дает такую характеристику: «О, я чувствовал, что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно искренно)»².

Всего нагляднее интересующие нас факты можно наблюдать в завершительном романе Достоевского, в «Братьях Карамазовых». Там даны при изображении подноготной души такие блестящие описания, что на них можно только указать: их нельзя пересказывать, их нужно перечитывать по подлиннику. Подспудные силы души и их значение в психике хорошо знает Зосима. В этом, конечно и тайна его старчества. Когда маловерная дама, г-жа Хохлакова, ведет свой бессвязный разговор со старцем, то Зосима с полуулыбкой бросает как бы вскользь, в связи с мечтами Хохлаковой о любви ко всему человечеству: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а ни о чем ином. Нет, нет да и невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело»³.

Далее следует указать на всю главу «И на чистом воздухе», когда отец Илюши, после оскорбления со стороны Дмитрия Карамазова, оказывается как будто готовым принять помощь через руки брата своего обидчика, и он начинает вслух мечтать о том, что можно сделать на эти двести рублей. Сцена вдруг обрывается тем, что штабс-капитан заявляет внезапно: «А не хотите ли я вам один фокусик сейчас покажу-с?» — и он начинает, как

¹ С. 289.

² С. 396.

³ Т. XII, с. 92.

иступленный, топтать брошенные кредитки. Не оборачиваясь он бросается бежать. Алеша глядел ему вслед с невыразимой грустью. О, он понимал, что тот до самого по-следнего мгновения сам не знал, что скомкает и швырнет кредитки. В дальнейшем разговоре Алеша с *Lise* Достоевский устами Алеша дает полный анализ душевного состояния штабс-капитана в продолжение всего разговора. И тут дважды подчеркивается та мысль, что штабс-капитан до последнего мгновенья не знал, что растопчет деньги, «но все-таки это предчувствовал, это уж непременно»¹.

Наиболее яркое описание соответствующей душевной ситуации дано Достоевским при описании отношения Ивана Карамазова к Смердякову. Иван Карамазов испытывает вдруг тоску до тошноты; чего он хочет, он не в силах определить. Не думать разве... Иван Федорович попробовал было «не думать», но и тем не мог пособить. Главное, тем она была досадна, эта тоска, и тем раздражала, что имела какой-то случайный, совершенно внешний вид; это чувствовалось. Стояло или торчало где-то какое-то существо или предмет, вроде как торчит что-нибудь иногда перед глазом, и долго, за делом или в горячем разговоре, не замечаешь его, а между тем, видимо, раздражаешься, почти мучаешься, и, наконец-то, догадаешься отстранить негодный предмет, часто очень пустой и смешной, какую-нибудь вещь, забытую не на своем месте, платок, упавший на пол, книгу, не убранную в шкаф, и пр. и пр. Наконец Иван Федорович, в самом скверном и раздраженном состоянии духа, достиг родительского дома и вдруг примерно шагов за пятнадцать до калитки, взглянув на ворота, разом догадался о том, что его так мучило и тревожило. Увидевши на скамейке у ворот лакея Смердякова, Иван Федорович, с первого взгляда на него, понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может вынести его душа. В этих темных сумерках души происходит следующее: когда Смердяков встал вдруг со скамейки, то по одному этому жесту Иван Федорович вмиг догадался, что тот желает иметь с ним разговор. Иван Федорович остановился, и то, что он так вдруг остановился и не прошел

¹ С. 221-228.

мимо, как желал того еще минуту назад, озлило его до сотрясения. «Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак», — полетело было с языка его, но, к величайшему удивлению его, слетело с языка совсем другое. Автоматизм у Ивана Карамазова идет дальше и захватывает его. Он вдруг совершенно неожиданно садится на скамейку и начинает известный разговор со Смердяковым¹.

Вся сила проникновения взора Достоевского заключается прежде всего в том, что он с поразительной глубиной постиг сущность внутренних двигателей души. Он влагает свои наблюдения в уста «человека из подполья». Тот рассказывает о своем приятеле, о котором добавляет: да и кому, кому он не приятель? У него излагается велеречиво и ясно, как именно надо ему поступить по законам рассудка и истины. С волнением и страстью будет говориться о настоящих нормальных человеческих интересах и действительном значении добродетели и — ровно через четверть часа, без всякого внезапного постороннего повода, а по чему-то такому внутреннему, что сильнее всех его интересов, — выкинет совершенно другое колесо, т. е. явно пойдет против того, что сам и говорил: и против законов рассудка, и против собственной выгоды. Достоевский добавляет: предупреду, что мой приятель лицо собирательное и поэтому только его одного винить как-то трудно. По мнению Достоевского, человек всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; хотеть же можно и против своей выгоды, а иногда и *положительно должно*. Свое собственное вольное, свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хотя бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту. Рассудок есть вещь хорошая — это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочные способности человека, а хотение есть проявление всей жизни, т. е. всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесыва-

¹ С. 282-284.

ниями. И хотя жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня. Что значит рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает), а натура человека действует вся целиком, все, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет. Повторяю вам в сотый раз, есть один только случай, только один, когда человек может нарочно, сознательно пожелать себе даже вредного, глупого, даже глупейшего, а именно чтобы *иметь право* пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного. Может быть, выгоднее всех выгод этот каприз даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым нашим заключениям о выгодах, — потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, т. е. нашу личность и нашу индивидуальность. Человек, даже осыпанный всеми земными благами, утопающий с головой в счастье, может пожелать самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы, единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумно примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой и единственно потому, чтобы самому себе подтвердить, что люди — все еще люди, а не фортепианные клавиши. Все сделает человек, чтобы настоять на своем, а в том случае, если средств у него не окажется, — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем¹.

Мы видим, как Достоевский зорко высмотрел эти противоположные стихии души: с одной стороны — хотение, борьбу фантастические мечты и бессознательные порывы, которые вечно нарушают противоположные начала рассудочности, взвешенности и завершенности. Доподлинная сила индивидуальной мощи лежит в подсознательном. Рассудочное «я» не есть центр жизни. Современный психоаналитик Гроддек² считает что наше «Я» в жизни проявляется преимущественно пассивно, что на

¹ Т. III, с. 329-336.

² Ero «Das Buch vom Es». Inter. Psychoan. Verlag, 1923.

самом деле в нас «живут» неизвестные силы, неподвластные нам. Эти области психического Гроддек обозначает словом «Оно». Фрейд вслед за Гроддеком принимает эту терминологию. У него «Я» олицетворяет то, что можно назвать разумом и рассудительностью в противоположность «оно», содержащему страсть. По отношению к «Оно» — «Я» подобно всаднику, который должен обуздать превосходящую силу лошади; разница лишь в том, что всадник пытается сделать это собственными силами, а «Я» — силами заимствованными. Сравнение можно продолжить дальше. Если всадник не хочет расстаться с лошадью, ему остается только вести ее туда, куда ей хочется; подобно этому и «Я» превращает обыкновенно волю «Оно» в действие, как будто бы это было его собственной волей. По мнению Фрейда, мы привыкли приносить социальную и этическую оценку так, что «Я» оказывается во всем стоящим выше нашей бессознательной стихии. Это, однако, не верно. Прежде всего даже тонкая трудная интеллектуальная работа, требующая напряженного размышления, может быть совершена, не доходя до сознания. Мало того, гораздо более парадоксально то, что приходится считаться с бессознательным чувством, которое подлежит изживанию.

Можно заключить так: не только наиболее глубокое, но и более высокое в «Я» может быть бессознательным².

По мнению Вячеслава Иванова, Достоевский является последовательным поборником инстинктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным³. Внутреннее «Я» как бы переместило свое седалище в личности. В человеке невозрожденном так, как возрожден был Достоевский, его собственное «Я» кажется спящим в каком-то лимбе, в оболочках и тканях, облегающих плод, носимый матерью во чреве. Средоточие сознания кажется у Достоевского иным, чем у других людей.

Продолжим мысль Иванова. В самом деле — центр тяжести переносится. Жизнь человека движется внутренними стихиями напряженнейших страстей. Эти страсти нельзя побороть отвне.

² «Я» и «Оно», с. 20-24.

³ Борозды и межи, с. 34.

Если их убить, наступит смерть. Всадник не укротит коня. Всадник сам поедет туда, куда его понесет конь. Силы должны будут сами задвигаться так, чтобы изнутри излучить гармонию. Эта-то гармония и свяжется тогда с рассудком. Только так изжито будет страдание, только так искуплено преступление, только так идиот станет действительно лучшим человеком в мире, только так укротятся силы хаоса и разрушения, только так беспорядочное семейство получит благообразие в жизни, и грех отцеубийства не затормозит святости.

Однако, прежде чем положительно вскрыть те основные планы построений романов Достоевского, вне которых немислимо представить себе отдельные стороны композиции, попробуем подойти к делу, применяя известное *experimentum cruris*. Если не иметь в виду того, что вся фабула движется между теми самобытными силами души, за которыми теперь закреплено название «Я» и «Оно», то как бы пришлось расценить отдельные приемы и средства образительности у Достоевского? Что получится, если подойти к романам Достоевского, как к реалистическим или (?набг-натуралистическим, или даже, если того захочет исследователь, формально — с точки зрения комбинаций отдельных форм и элементов, которыми автор может композиционно владеть, распоряжаясь ими в целях произвольного и свободного их взаимооформления? Такие мерилы будут ли соответствовать внутренней сущности романов Достоевского? Будут ли они имманентны его творчеству?

II

Для простоты возьмем две особенности всех произведений Достоевского. Прежде всего всякого читателя романов нашего автора поражает исключительное нагромождение лиц и событий. Все действующие персонажи, нужные для того, чтоб сюжет развернулся, как-то вдруг сразу оказываются вместе.

Достоевский даже словно не особенно стремится объяснить это. Он готов все это отнести на долю простого случая. Возьмем пример. Как будто бы именно такие случаи подталкивают Раскольникова на преступление. Он совершенно невзначай узнает, что старуха-процентщица ровно в семь часов останется одна дома. Он узнает это из случайного разговора на углу улицы.

Достоевский пишет: «Раскольников никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти. Крюк был небольшой, но, очевидно, совершенно ненужный. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему было незачем), подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа, и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его!»¹

И не только это одно. Тут случай надвигается на другой случай. В трактире у биллиарда Раскольников неожиданно получает новый толчок. Он подслушивает разговор студента с офицером, говорящих о бессмысленности и преступности существования старухи-процентщицы, только губящей чужие жизни. Разговор доходит до мыслей о целесообразности убийства старухи. Мы читаем в романе: «Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились такие же точно мысли? И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание»².

¹ С. 57.

² С. 62-63.

Очень характерен в данном отношении и «Идиот». На первой же странице обнаруживается, что в одном из вагонов 3-го класса очутились друг против друга два важнейших персонажа всего романа: Мышкин и Рогожин. Достоевский прямо отмечает, что они, конечно, оба подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга, и сразу начинается описание первого громоздкого дня; Мышкин попадает к Епанчиным, устраивается на квартире у Гани Иволгина. Тут же обнаруживается отношение Гани к Аглае, Ивана Федоровича и Тоцкого к Настасье Филипповне; тут же врывается Рогожин и все это завершается невероятными событиями на вечернем празднике дня рожденья Настасьи Филипповны, где ранее совершенно неизвестные друг другу лица вступают в сложные роковые отношения друг с другом.

А «Бесы»? «Бесы» прямо начинаются с фразы: «Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем доселе ничем не отличавшемся городе»...

Странное нагромождение событий друг на друга образует целую гору неожиданностей. О том воскресении, в которое должна была решиться участь Степана Тимофеевича, сам рассказчик отзывается так: это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы². В самом деле: тут по самым невероятным случайностям и совпадениям в гостиной Варвары Петровны оказываются: Лебядкина, ее брат, Лиза, приезжающая вслед за дочерью Прасковья Ивановна, Петр Степанович и Николай Всеволодович. Получается исключительная суতোлка событий и взаимоотношений.

Полон непонятных совпадений и весь роман «Подросток». Подросток стремится застать дома Васина, но романисту нужно что-то совсем другое. И вот мы читаем в начале 8-й главы первой части: «Так как, кроме того, был какой-то праздник, то я и предполагал, что застану его (Васина) наверно; не застав, расположился ждать, несмотря на то что являлся к нему в первый раз». Затем подросток начинает рассуждать и приходит к заключению, что он желает свидания с Васиным по весьма низ-

¹ С. 134.

ким, мстительным и себялюбивым мотивам. Далее мы читаем: «...сознав все это, я ощутил большую досаду; тем не менее не ушел, а остался, хоть и наверно знал, что досада моя каждые пять минут, будет только нарастать». Оттого что подросток по совершенно неизвестным причинам остался в комнате Васина, совсем особый оборот получает весь эпизод Версилова с Олей, куда примешиваются и Стебельков, и сам подросток. Несколькими страницами ниже происходит следующая совершенно необъяснимая случайность.

В поисках за комнатой подросток проходит мимо технологического института, и ему почему-то приходит в голову мысль зайти к Татьяне Павловне. Мы читаем: «Собственно предлогом зайти было все то же письмо о наследстве, но непреодолимое мое побуждение зайти, конечно, имело другие причины, которых я, впрочем, не сумею и теперь разъяснить: тут была какая-то путаница в уме о "грудном ребенке", "об исключениях, входящих в общее правило". Хотелось ли мне рассказать, или порисоваться, или подраться, или даже заплакать, — не знаю, только я поднялся к Татьяне Павловне. Я был у ней доселе всего лишь один раз, в начале моего приезда из Москвы, по какому-то поручению от матери и, помню, зайдя и передав порученное, ушел через минуту, даже и не присев, а она и не попросила».

Неестественный характер разных случайностей продолжается. Почему-то кухарка молча впускает подростка; он почему-то ни о чем не спрашивает и молча предполагает, что Татьяна Павловна дома. Вдруг входит Татьяна Павловна с Екатериной Николаевной, и подросток подслушивает и узнает чрезвычайные для себя вещи и догадки¹.

В другой части романа рассказывается о том, как подросток пошел пешком и ему уже на пути пришло в голову заглянуть во вчерашний трактир на канаве; как раз Версиров сидел на вчерашнем своем месте².

Эти вдруг, как раз, не знаю почему, роковым образом, неожиданно, точно нарочно пестрят у Достоевского повсюду. Приве-

¹ С. 144-145.

² С. 280.

ду последние примеры из «Братьев Карамазовых». Все разнообразные персонажи романа сразу оказываются вместе в небольшом городке Скотопригоньевске. Достоевский даже с какой-то небрежностью не хочет объяснять, как это все случилось, почему, собственно, все действующие лица оказываются в этом уездном городке. Об Иване Карамазове говорится: «Зачем приехал тогда к нам Иван Федорович, — я помню, даже и тогда еще задал себе этот вопрос с каким-то почти беспокойством»¹.

Правда, дальше даются кое-какие толкования. Достоевский пишет: только впоследствии выяснилось, что Иван Федорович приезжал отчасти по просьбе и по делам своего старшего брата Дмитрия Федоровича, но и из рассказа Дмитрия Алеше о своем отношении к Ивану в сущности мало что разъясняется². После убийства Федора Павловича в ту же ночь власти арестовали Дмитрия Карамазова. Все лица сразу сосредоточиваются вместе словно по волшебному мановению. У исправника Макарова оказывается и земский врач Варвинский, и прокурор Ипполит Кириллович, и судебный следователь Николай Парфенович, недавно приехавший из Петербурга. И вот Перхотин, свидетель неистового поведения Дмитрия Карамазова, сразу находит всех нужных лиц вместе. Достоевский пишет: «Потом у нас говорили и даже дивились тому, что все эти лица, как будто нарочно, соединились в вечер "преступления" вместе в доме исполнительной власти».

Автор пытается объяснить, что это происходило вполне естественно. Тут пускается в ход болезнь зубов жены Ипполита Кирилловича, бежавшего от стонов супруги; тут же выясняется, что Николай Парфенович пришел из-за старшей девицы в доме, но все же указывается, что этот приход был нечаянным. Словом — *внешнего* правдоподобия никакого³. Если расценивать все это нагромождение лиц и событий в романах Достоевского натуралистически, то все оказывается в высшей степени неестественным. Если даже принять во внимание, что действительность художника вовсе не есть реальная действительность,

¹ С. 20.

² С. 126.

³ С. 477.

то все же нужно признать, что в романах должно быть некоторое имманентное правдоподобие. В данных же обстоятельствах никакого правдоподобия не оказывается. Если, наконец, занять ту позицию, которая является центральной у современных литературоведов: расценить все эти совпадения как средство изобразительности, как искусственные формы, нарочито примененные автором в создании своих романов, то и тут вряд ли можно как-нибудь оправдать Достоевского. Разумеется, роман должен быть занимательным, разумеется, романист может и должен поднимать эту занимательность. Для этого он пускает в ход специальные, технические средства; далее, — вполне доказано и верно подмечено, что Достоевский заимствовал многие средства занимательности рассказа из французских бульварных романов и из произведений английской уголовной литературы. Но ведь эти романы отжили свой век, а Достоевский как-то пленяет нас, между тем приемы бульварного романа вульгарны и вовсе не привлекательны. Во всяком случае, все эти нагромождения, неестественные совпадения, нарочитые случайности все это грузно, сложно, угловато, пестрит какими-то толчками и ненужными усложнениями. Недаром в связи с этими формами критика иногда готова была признать, что художественное творчество Достоевского падало ниже мертвой точки. Средств занимательности много; неужели же прибегать к самым резким карикатурным? Нет ли тут другого чего? Не происходит ли здесь того, что Достоевский применяет все эти формы и средства в какой-то совсем иной плоскости, с какими-то совсем иными целями? Не научились ли и мы читать романы Достоевского так, что не замечаем вовсе этих противоестественных наслоений? Нет ли тут правдоподобия совсем иного порядка, при котором отпадают отдельные лица и события и нагромождение этих событий друг на друга?

Прежде чем перейти окончательно на эту плоскость, обратим внимание на другой ряд несообразностей у Достоевского. Это то обстоятельство, что действующие лица Достоевского как-то постоянно с полуслова понимают друг друга. Знание чужой души есть нечто весьма тонкое; но знание знанию — рознь. Может быть, интуитивное проникновение в общий строй мысли и есть какое-то реальное угадывание отдельных подробно-

стей и фактов. Нашему романисту нужно, чтобы отдельные лица знали не только общую ситуацию, но и события и мысли людей. И тут у Достоевского обнаруживаются еще более неестественные взаимоотношения, нежели с совпадением событий. Все начинают словно подслушивать и подкарауливать друг друга, угадывать и разузнавать самые невероятные детали. Все это отдает тоже какой-то неестественностью и нарочитостью. По мысли Достоевского, Свидригайлов поселяется как раз в том доме, где живет Соня. Это нужно для того, чтобы Свидригайлов мог подслушивать все разговоры Сони с Раскольниковым. Оказывается даже, что имеется словно нарочно приспособленная для этого пустая комната, так что из нее легко подслушивать, не будучи замеченным. Но и Раскольников как-то подслушал или точно подсмотрел образы Свидригайлова. Когда Свидригайлов рассказывает о том, как трижды являлась ему наяву его умершая жена, то Раскольников вдруг проговорил: «Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается»¹.

В «Идиоте» тоже все каким-то чудом узнают подробности друг о друге. Тут и предсказания, и предчувствия. В письме к Аглае Настасья Филипповна пишет о Рогожине: «я уверена, что у него в ящике спрятана бритва... мне все казалось, что где-нибудь под половицей... может быть, спрятан мертвый... и также обставлен кругом склянками со ждановской жидкостью. Я бы его убила со страху, но он меня убьет прежде»². И вот когда катастрофа разразилась, то Рогожин говорит князю: «Я ее клеенкой накрыл, хорошою, американской клеенкой, а сверх клеенки уж простыней, и четыре склянки ждановской жидкости откупоренной поставил, там и теперь стоит»³.

Когда произошел эпизод с Евгением Павловичем и Настасьей Филипповной и Иван Федорович Епанчин в связи с этим ведет продолжительный разговор с Мышкиным, то князь называет Настасью Филипповну помешанной. И вдруг Иван Федо-

¹ С. 256.

² С. 442.

³ С. 587.

рович также рассказывает об Аглае, что и та назвала Настасью Филипповну помешанной, и замечает как бы в скобках: «Так она выразилась, и мне странно, что она в одно слово с тобой»¹.

Ипполит читает свою предсмертную исповедь, и после этого Мышкин вспоминает, что еще в Швейцарии, в первый год своего лечения он в тех же словах говорил о своих душевных переживаниях: ему казалось, что он все это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту «мушку» Ипполит взял у него самого из его тогдашних слов и слез².

В «Бесах» рассказывается о совершенно невероятном эпизоде у Липутина с Ставрогиным. После скандального вечера, когда Николай Всеволодович Ставрогин при всех поцеловал *τη-те* Липутину, на другой день приходит прислуга Липутина к Ставрогину с поклоном и вопросом о здоровье. «Николай Всеволодович усмехнулся.

— Кланяйся и благодари, да скажи ты своему барину, от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе.

— А они против этого приказали вам отвечать-с, — еще бойчее подхватила Агафья, — что они и без вас про то знают и вам того же желают.

— Вот! Да как мог он узнать про то, что я тебе скажу?

— Уж не знаю каким это манером узнали-с, а когда я вышла и уж весь проулок прошла, слышу, они меня догоняют без картуза-с: "Ты, говорят, Агафьюшка, если по отчаянии прикажут тебе: "скажи, дескать, своему барину, что он умней во всем городе", так ты им тотчас на то не забудь: "Сами очинно хорошо про то знаем-с и вам того же самого желаем-с..."»³

Этот нелепый курьез, в сущности говоря, вовсе и не разъясняется впоследствии из следующего диалога между Липутиным и Ставрогиным.

«— Скажите, — спросил его последний, каким образом вы могли заранее угадать то, что я скажу о вашем уме, и снабдить Агафью ответом?

¹ С. 348.

² С. 411.

³ С. 45.

— А таким образом, — засмеялся Липутин, — что ведь и я вас за умного человека почитаю, а потому и ответ ваш заранее мог предугадать.

— Все-таки замечательное совпадение».

И далее идет речь о еще более удивительной догадке и притворстве Липутина¹.

В «Подростке», когда сам подросток покидает свою семью, уезжая из дому, уже усевшись на извозчика, он под влиянием внезапно мелькнувшей мысли вдруг отправляется опять к Васину. Ему вдруг подумалось, что Васин уже знает о Крафте и, может быть, во сто раз больше него; точно так и вышло².

Когда подросток случайно попадает в трактир и натывается на Версилова, то тот говорит: «Я так и думал, что ты сюда придешь», — и при этом странно улыбается и странно смотрит на пришедшего³.

Все это — интригующие и необъяснимые предчувствия и словно озарения. Такие непонятные столкновения мыслей, можно сказать, пестрят на страницах «Братьев Карамазовых».

Когда на семейном совете у старца Федор Павлович начинает кривляться и балагурить, то Миусов с отвращением отмечает, что Федор Павлович себя безобразно ведет. Федор Павлович сейчас подает реплику: «Будто! Представьте, ведь я и это знал, Петр Александрович, и даже знаете: предчувствовал, что вы мне первый это и заметите»⁴.

Знаменитый поклон Зосимы перед Дмитрием Федоровичем, который должен был служить символом его будущего страдания, может быть, был бы вполне подходящим в романе, поскольку Зосима, как старец и должен предчувствовать и прозревать будущее, но выходит так, что наилучшим истолкователем символа оказывается Ракитин, этот «семинарист-карьерист». Он говорит Алеше: «В вашей семейке она будет, эта уголовщина; случится она между твоими братцами и твоим богатыньким батюшкой. Вот отец Зосима и стукнулся лбом на

¹ С. 48.

² С. 154.

³ С. 280.

⁴ С. 46.

всякий будущий случай. Потом, что случится: "ах, ведь это старец святой предрек, напророчествовал", — хотя какое бы в этом пророчество, что он лбом стукнулся? Нет, это, дескать, эмблема была, аллегория и черт знает что! Расславят, запомнят: преступление, дескать, предугадал, преступника отметил. У юристов и все так: на кабак крестится, а в храм камнями мечет. Так и твой старик: праведника палкой вон, а убийце в ноги поклон.

— Какое преступление? Какому убийце! Что ты? — Алеша стал как вкопанный, остановился и Ракитин.

— Какому? Будто не знаешь? Бьюсь об заклад, что ты сам уж об этом думал. Кстати, это любопытно: слушай, Алеша, ты всегда правду говоришь, хотя всегда между двух стульев садишься: думал ты об этом или не думал, отвечай?

— Думал, — тихо ответил Алеша. Даже Ракитин смутился¹.

Выходит, что это не пророчество, а предположение целого ряда лиц. При этом наиболее полно предположение высказывается Ракитиным. Казалось бы, зачем? Какое-то ненужное усложнение. Все эти подслушивания, подглядывания и угадки как-то назойливо пестрят повсюду, не менее чем случайные встречи и беспричинные нагромождения событий. Если это все и вызывает интерес читателя, то все же способ этот весьма назойливый. Нам скажут, что нужно вовсе откинуть правдоподобие как мерило. Если у Достоевского в романах реальное смешано с фантастическим, дневное сознание с ночным, то Достоевский попадает в разряд авторов фантастических. А в фантастике все возможно. Разумеется, все возможно, но не все уместно. В сочетаниях образов фантазии есть своя грация, своя мелодия, свое изящество, свой ритм, а эти внезапные толчки у Достоевского, притом в многократных повторениях, вовсе не привлекательны для романов фантастических или полуфантастических. Мне кажется, что эта загадка, — эти толчки и этот, как будто неблагозвучный, темп событий у Достоевского, — разрешима, если видеть истоки творчества нашего романиста в совсем другой плоскости, в которой и фантастика вполне реальна, и, с другой стороны, действительность вполне субъективна.

¹ С. 85-86.

Спросим прежде всего самого Достоевского. Достоевский говорит так: совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили за последние десять лет в духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это истинно, настоящий реализм. Это и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает; ихним реализмом — со-той доли реальных действительно случившихся фактов не объяснишь¹.

И в другом месте: «У меня свой особенный взгляд о деятельности в искусстве; и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и коренной взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. Неужели фантастический мой идиот не есть действительность, да еще самая обыденная; да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества — слоях, которые в действительности становятся фантастическими»².

Эти слова Достоевского общеизвестны. Но каких же методов, каких приемов нужно придерживаться для изображения того, что тут Достоевский называет реальным? Вот как сам Достоевский характеризует развертывание своего повествования в связи с основной своей мыслью. Перед рассказом Достоевского «Кроткая» имеется следующее предуведомление: «Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена-самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, "собрать свои мысли в точку". Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* себе его, несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе и в логике, и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца,

¹ «Биография, письма и пр» С. 202.

² Там же, с. 267.

тут и глубокое чувство. Мало-по-малу он действительно уясняет себе дело и "собирает мысли в точку". Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, какому-то судье»¹.

Не есть ли это прообраз творчества Достоевского вообще? Случается событие, которое для души очень занимательно. Как живет душа, включенная в такое условие? Что она испытывает? Каковой оказывается тогда ее судьба? Ведь тут вплетается и постороннее; тут действительно грубость мыслей смежается с глубоким чувством и надвигается действительно много воли различных испытаний, прежде чем все не соберется в единую точку. Тут представляются и другие лица, посторонние персонажи, с которыми говорит душа. Да и ведь иначе этого и не расскажешь! Иван Карамазов задумался над проблемой жизни и свободой души человеческой. Эти думы как-то нужно сделать ясными для собеседника. При рассказе о великом инквизиторе Иван говорит своему слушателю: «Не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться»².

Не так ли и Достоевский ищет в своих романах средств, чтобы высказаться? Высказаться о той или иной заветной своей думе, о том или ином испытанном сотрясении своей души. Ведь рассказать Достоевскому было о чем. Он чувствовал в себе хотенье преступления. Отношения отца оставили в Достоевском глубокую тяготу душевную. Он знал внутренний неуют тяжелых семейных отношений. Достоевский сам был сродни греху. Воля к какому-то сладострастному безумию жила в нем. Это он мучительно пережил. На каторге зажились раны его души, и он их вскрыл, он пережил и выстрадал свои внутренние импульсы к порочности. Недра его духа были полны величайших сомнений, самоискушений и раздумий. Тут сосредоточивалось у него очень многое. Это нужно было выявить и обнаружить, чтобы самому это пережить, чтобы, вскрывши все это, очиститься. Может быть, именно с этой точки зрения оказался бы правым

¹ Т. X, с. 340-341.

² С. 266.

Н. Н. Страхов в своем, наделавшем столько шума, «клеветническом» письме от 26 ноября 1883 г.

Страхов писал о Достоевском: «В сущности... все его романы составляют *самооправдание*» — т. е. самооправдание тех «мерзостей», которые уживаются в человеческой душе, всех этих «волнений», по поводу возможных преступных желаний, нераскрывшихся преступных импульсов и т. п.¹

Но как развернуть этот сомкнутый свиток? Как вскрыть во всех деталях судьбу души? Тут нужно прибегнуть к каким-то особым средствам изобразительности.

Когда Иван Карамазов высказывает подноготную своей души, то мы получаем это на страницах романа в форме беседы Ивана с чертом. Иван Карамазов говорит ему: «Ты *воплощение* меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»... И в другом месте: «только все скверные мои мысли берешь, а главное — глупые»².

Зачем это нужно? Зачем нужен черт как персонаж? Подноготная душа Ивана слишком многообразна. Подспудные силы его подполья — его «Оно» слишком хаотично и противоречиво. Вот если заставить эти подспудные силы перекликаться, высказываться взаимно, тогда можно выявить эти тайники души. Если в центре поставить героя и заставить его высказываться о переживаемом и пережитом, то для наглядности это нужно сделать пластичным, чтобы быть понятным. Если отдельные его мысли, импульсы и влечения воплотить в самостоятельные существа и заставить их переговариваться между собой и с ним, центральным ядром, то душа раскроет наблюдателю свою подоплеку. Тут нужно, чтобы человек мог обращаться к самому себе, тут нужен и посторонний слушатель и наблюдатель. Это — аксессуар, который необходим для того, чтобы развернуть весь свиток души. Монолог тут может перейти в диалог. Ведь для того, чтобы уметь сказать что-нибудь самому себе, нужно, чтобы в человеке было то, что не есть он сам. Можно отщепить такое «Оно» от «Я» и поставить его самостоятельно. Эти раз-

¹ Воспоминания Достоевской (1925), с. 286.

² С. 670-671.

личные силы, включаемые в личность, могут быть представлены в отдельности. Тогда народятся и фабула, и различные столкновения и события. Но через них простукивается судьба единого духа. Это — сигнализация для единой душевной стихии. А тогда станут понятными различные совпадения, подслушивания и столкновения. Если Версиров-отец и Версиров-сын — стороны одной и той же души, то один догадывается о мыслях и поступках другого подобно тому, как каждый отдельно взятый человек вдруг может догадаться, чего он хочет бессознательно, именно хочет вовсе не того, что поставлено его разумным идеалам. Если Николай Всеволодович Ставрогин есть лишь главная половина шута Петра Степановича Верховенского, то не ясно ли, что они оба могут появиться вместе?

Если Рогожин есть лишь какая-то изнанка идиота, то что странного в том, что они едут вместе? Разве мы далее не подслушиваем того, что в нас самих творится, например, в вихре страстей? Как в нас нарастают различные сдвиги, которые не соответствуют дневному сознанию нашей души? Если Свидригайлов есть «Оно» Раскольниковова, то, конечно, и эта сила присутствует, когда, под влиянием самоотверженной и светлой Сони, Раскольников чувствует с ней созвучие чистой стороны своей души.

Если отдельные персонажи понять так, чтобы видеть в них отблески единой человеческой души, то как назвать соответствующий роман? Психологическим? И сам Достоевский будет тогда художником-психологом? Будем держаться ближе к словам самопризнания самого Достоевского. В своей записной книжке, как известно, он записал: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»¹.

Будем и мы почитать Достоевского за этого реалиста души человеческой. Он вдвинулся в свои произведения со всеми силами своего духовного облика: не абстрактного, не отрешенного. Достоевский чувствует себя связанным со всем тем, что пережито русскими за последние десять лет их духовного развития. Жизнь его души осложнена многими катастрофами и сомнениями. Их он нам и раскрывает.

Нейфельд указывает правильно: если Гете справедливо отмечает о фигурах Шекспира, что они подобны часам, структура которых состоит из стекла, так что можно видеть весь механизм часов, все колесики так же, как циферблат, то фигуры Достоевского обнаруживают нам сверх того нечто большее. Они вскрывают не только сознательные мотивы их поступков, не только осознанные чувства, но и их подсознательное¹.

Для загрязненного сознания это представляется ужасом и чем-то невыразимым — это «оно». Князь Валконский в «Униженных и оскорбленных» признается: «Если б могло быть, чтобы каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтобы не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится признаться подчас самому себе, — то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться»².

Достоевский хорошо знает эту причину, «этот смрад», он знает, в каком многообразии сплетаются комплексы мыслей, особенно при переживании чего-либо неожиданного для человека. Он пишет: «Удивительно, как много посторонних мыслей способны мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по-настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие, а мелкие-то напротив и лезут»³.

Вот всю эту причину и нужно изобразить, и для нее подыскать адекватную пластическую форму. Для всяких этих чувств и размышлений и мелких лезущих мыслей и понадобились разные фигуры Смердяковых, Свидригайловых, Лямшиных и Липутиных, чтобы ими наглядно живописать разнообразные стихии души.

Теперь следует перейти к характеристике главных произведений Достоевского с тем, чтобы показать, что в центре их стоит единое сознание, причем отдельные персонажи оказываются лишь средствами для обнаружения этой основной судьбы души.

¹ Neufeld, S.92.

² Т. VI, с. 232.

³ Т. VIII, с. 150.

III

Был в литературе один прием, который казался подходящим для подобного роли целей. Это изображение раздвоения личности. Достоевский мог легко его заимствовать и развить. Этот прием двойничества необыкновенно характерен для творчества Гофмана. В полной мере этот прием был использован в начале и в конце литературного творчества Достоевского. Но повесть «Двойник» Достоевского встретила суровый отпор критики. Достоевский слишком резко употребил данный прием, и притом для случая, можно сказать, крайнего. Голядкин-старший и Голядкин-младший изображали раздвоения при сумасшествии. Достоевский в следующих своих вещах не прибегает к двойничеству как к приему явному. Он эти расслоения личности, эти отпадения личности маскирует, облакает в такие внешние формы, чтобы скрыть свой замысел и прием. Только в конце «Подростка» проскальзывает при характеристике поведения Версилова-отца эта ситуация двойника и явно дает себя чувствовать при рассказе об Иване в завершительном романе «Братья Карамазовы». В других основных романах Достоевского это расщепление проведено в гораздо более завуалированном виде. В «Преступление и наказании» центр — описание судьбы преступной души. Тут такие вороха сомнений и мыслей, скрытых желаний и поползновений в душе Раскольникова, что в одной плоскости этого не изобразишь. Понадобилась фигура Свидригайлова. Свидригайлов — это частица души Раскольникова, и ее надо вскрыть, чтобы обнаружить все тайники подсознательного самого Раскольникова.

Раскольников сам беснуется от того, что в нем имеются свидригайловские черты. Когда Раскольников заявляет, что он предчувствовал, как Свидригайлову являлась его покойная жена, то последний заявляет:

«— Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то *точка общая*, а?

— Никогда вы это не говорили! — резко и с азартом отвечал Раскольников.

— Не говорил?

— Нет!

— Мне показалось, что говорил. Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, — тут же и сказал себе: "это тот самый и есть!"

— Что это такое: "тот самый?" Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А, право, не знаю про что... — чистосердечно и как-то сам запутавшись пробормотал Свидригайлов»¹.

Вспомним, в самом деле, как появляется Свидригайлов в плане внутренней судьбы Раскольникова. Раскольников мучительно размышлял, забылся и видит сон, и в конце сна вдруг незнакомый человек входит в его комнату. Раскольников «лежал навзничь и не шевельнулся. — "Сон это продолжается или нет?" Когда прошло минут с десять, Раскольников вдруг поднялся и сел на диване.

— Ну, говорите, чего вам надо?

— А ведь я так и знал, что вы не спите, а только вид показываете, — странно ответил незнакомый, спокойно рассмеявшись.

— Неужели это продолжение сна? — подумалось Раскольникову»².

И у читателя в продолжение всех последующих страниц остается привкус, что все это какая-то галлюцинация Раскольникова. Вся свидригайловщина затаилась где-то в глубине души самого Раскольникова. Недаром Свидригайлов в праве развязно заявить Родиону Романовичу: «Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?»³

В другом конце романа Свидригайлов бросает Раскольникову: «...если так, то вы и сами порядочный циник. Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный. Сознать много можете, много... ну, да вы и делать-то много можете»⁴.

Свидригайлов нашептывает Раскольникову его собственные мысли закулисной стороны души. Свидригайлов не обладает самостоятельной реальностью. Это — какая-то фантазия Раскольникова. Родион Романович нервно расспрашивает Ра-

¹ С. 256-257.

² С. 249-251.

³ С. 259.

⁴ С. 433.

зумихина, действительно ли тот встретил выходявшего от Раскольникова Свидригайлова: «Ты его видел?»

«— Ну да, заметил, твердо заметил.

— Ты его точно видел? Ясно видел?

— Ну да, ясно помню; из тысячи узнаю, я памятьлив на лица.

— Гм... то-то... — пробормотал Раскольников. — А то знаешь... мне подумалось... мне все кажется... что это может быть и фантазия... Может, я и впрямь помешанный, и все, что во все эти дни было, все, может быть... только в воображении»¹.

Поэтому-то так и чувствительны уколы Свидригайлова в сознании Раскольникова, что это его собственное затаенное самоосуждение, до которого больно дотронуться. Как бесится Раскольников, когда Свидригайлов ему заявляет: «Я уверен, что вы об этом господине Лужине, моем по жене родственнике, уже составили ваше мнение, если его хоть полчаса видели или хоть что-нибудь об нем верно и точно слышали. Авдотье Романовне он не пара. По-моему, Авдотья Романовна в этом деле жертвует собой весьма великодушно и нерасчетливо для... для своего семейства»².

Ведь это — та самая мысль, которая точит сознания Раскольникова, когда он решается на преступление. Ведь это дума о том, что он бессилен, что он не может помочь в жизни, что его мать решается загубить сестру выдачей замуж за Лужина для того, чтобы помочь существованию бесценного Роди. «Да чего, — размышляет Раскольников, — тут мы и от Сонечкиного жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит. Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне?»³

Сонечка это — та же Дуня, уже испившая чашу до дна. А Дуня — та же Сонечка, но лишь пригубившая ее жребий. Отсюда понятен весь как будто случайный эпизод с Мармеладовыми. Он вовсе не вкраплен и не вставлен. Что мы предполагаем и предвидим в будущем, то трудно наглядно показать. Нужно придвинуть это, чтобы оно врезалось в действительность. Судьба

¹ С. 264.

² С. 260.

³ С. 42.

семьи Мармеладовых — это будущая судьба семьи Раскольникова при некотором допущении, при некотором если, уступленном в духовной традиции Раскольникова. То, что мерещится Раскольникову, нужно наглядно показать читателю. Поэтому-то и выдвигается какая-то новая канва рассказа; увеличивается число действующих лиц, усложняется фабула.

Сам Свидригайлов — это известный комплекс идей и впечатлений Раскольникова. Когда Раскольников видит, как какой-то великосветский негодяй преследует напившуюся девочку, то он прямо кричит ему: «Эй вы, Свидригайлов!»¹.

Ведь замкнутой, самодовлеющей фигуры Свидригайлова в романе нет. Вся судьба Свидригайлова — своеобразное отражение жизни Раскольникова. Когда Раскольников приготовился к подвигу, Свидригайлов ликвидируется. Его больше не должно быть в плане романа. Свидригайлов — это черт Раскольникова. Часто именно свидригайловский план сознания оказывается определяющим Раскольникова. Когда Раскольников говорит о себе как убийце и вызывает полное сочувствие Сони к своему страданию и обещание следовать за ним, пойти за ним на каторгу, то «его как будто вдруг передернуло, прежняя ненавистная и почти надменная улыбка выдавилась на губах его: "Я, Соня, в каторгу-то, может быть, и не хочу идти" — сказал он»².

Тут внезапно зазвучала Свидригайловская нотка. Ведь при убийстве Раскольников действует как бы сам не свой; как будто бы его кто взял за руку и повлек его с собой неудержимо и без сопротивления, как будто бы он краем своей одежды попал в колесо машины и она потащила его за собой.

Конечно, в романе «Преступление и наказание» есть целый ряд довольно сложных перипетий сюжета. Они подлежат детальному вскрытию в общем композиционном замысле Достоевского. Но все это вытекает из одного общего центрального источника: стихии души и переживаний Раскольникова.

В центре романа во всяком случае стоит Раскольников, — даже более того, он единственный его герой, все остальные — его подголоски. В нем связываются все нити повествования — и внут-

¹ С. 45.

² С. 370.

ренние, и внешние. В опубликованном в 1924 г. первом наброске романа «Преступление и наказание» (см. Красный архив, № 7) даже само повествование ведется от лица Раскольникова. В этом и заключается первоначальное, основное *ядро*. Когда оказалось, что повествование слишком сложно, то пришлось развернуть сюжет в иной плоскости, более объективной, но *корень лежит в интересе к судьбе преступной души*. Отсюда и исходил Достоевский. Лишь усложнение фабулы привело к новым приемам и средствам изобразительности.

Гораздо сложнее и по существу труднее для анализа общая структура романа «Идиот». Один исследователь, предпослав очень устойчивые принципы разработки композиции этого романа, в своем конкретном анализе дал что-то в высшей степени обрывочное, какое-то неслаженное целое (я имею в виду этюд Скафтымова «Тематическая композиция романа "Идиот"»). Сейчас, конечно, здесь ничего нельзя дать в разработанном виде, ведь моей целью является лишь указать определенные пласты, еще не разрабатывая их, но пласты эти представляются центральными. Пока именно это лишь *locatio*. Во всяком случае, определительны прежде всего слова самого Достоевского относительно романа: «...целое у меня выходит в виде героя» и в другом месте: «...идея романа — изобразить вполне хорошего человека»¹.

Рогожин — это лишь своеобразная параллель, соответствующая «оно» Мышкина. В структуре романа поражает загадочное, но вместе с тем резкое соответствие начала и конца произведения, где Мышкин и Рогожин оказываются вместе; вначале они спешат вместе в Петербург, в конце — вместе кончают историю своей любви, лежа рядом близ тела Настасьи Филипповны. Рогожин говорит: «Постели окромя-то тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут у занавески рядом с постелью, и тебе и мне, так чтобы вместе. Так пусть уж она теперь тут лежит подле нас, подле меня и тебя». И он непременно хотел постлать теперь рядом и укладывает князя на левую лучшую подушку, сам протягиваясь с правой стороны; словно лучшая и худшая половины душевной стихии должны

¹ Творческий путь Достоевского. С. 185.

находиться тут рядом с той женщиной, рядом с тем, что расколело это единое сознание.

Князь допускает в себе волю к недолжному, ловит себя на постыдных желаниях. И как Лебедев единственно только косвенно участвовал в интриге против Евгения Павловича со стороны Настасьи Филипповны, так и князь вдруг улавливает в себе какие-то скрытые, порочные импульсы.

«Князь помолчал и подумал.

— Ну, хорошо; говорите правду, — тяжело проговорил он, видимо после большой борьбы.

— Аглая Ивановна... — тотчас же начал Лебедев.

— Молчите, молчите, — неистово закричал князь, весь покраснев от негодования, а может быть, и от стыда. Быть этого не может, все это вздор!»¹

То же самое в другом месте романа в отношении все той же Аглаи. Слова вложены в уста мальчика: «Вы ужасный скептик, князь, — минуты через две прибавил Коля, — я замечаю, что с некоторого времени вы становитесь чрезвычайный скептик; вы начинаете ничему не верить и все предполагать... а правильно я употребил в этом случае слово "скептик"»?

— Я думаю, что правильно, хотя, впрочем, наверно и сам не знаю.

— Но я сам от слова "скептик" отказываюсь и нашел новое объяснение, — закричал вдруг Коля, — вы не скептик, а ревнивец! Вы адски ревнуете Ганю к известной гордой девице!»

Попробуем иллюстрировать мысль о том, что в центре всего построения стоит Мышкин и повсюду разрабатывается тема его сознания, на примере эпизода, как будто отвне вставленного в роман. Я имею в виду трагедию Ипполита и его объяснение в «Исповеди». Весь эпизод с чтением этого объяснения вставлен для того, чтобы вскрыть некоторую подоплеку прошлого в сознании князя. Дни жизни Ипполита сочтены. Как ему пережить эту роковую трагедию жизни, когда он вокруг себя созерцает источники жизненной силы и они бессмысленно малят его к себе? Ипполит восклицает: «Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца,

¹ С. 304.

ваше голубое небо и ваши вседозволенные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!»¹

Ведь это же думы и переживания самого Мышкина, это то, что переболело его сознание. Недаром, когда он гулял в парке, ему казалось, что в свое время он все это говорил и что про эту самую мушку Ипполит взял у него самого.

«Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда даже не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный солнечный день, и долго ходил с одной мучительной, но никак не воплощавшеюся мыслью. Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца и края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце, каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь... с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш»².

Достоевскому нужно вскрыть некоторые черты прошлого сознания Мышкина, и он выдвигает этот эпизод с Ипполитом;

¹ с. 400.

² С. 410-411.

у Достоевского рассеяны намеки на то, что Ипполит и князь как-то устремлены в одну точку. Ипполит рассматривает и рассуждает о той самой картине с изображением Христа, снятого с креста, которая висит у Рогожина над дверями зала¹.

Это та самая копия с Ганса Гольбейна, про которую князь говорит: «...я эту картину за границей видел и забыть не могу». При чем в первый момент князь «мельком взглянул на эту копию, как бы что-то припоминая, впрочем, не останавливаясь, хотел пройти в дверь»².

У Достоевского тут как бы своеобразное применение принципа относительности в романе. Ведь с этой точки зрения, одно и то же событие можно просмотреть дважды или трижды, вообще многократно в различных разрезах, в зависимости от того или иного «тела отсчета», как выражаются физики. То же возможно и в духовной ситуации. Темп времени здесь перебивается и как бы сдвигается. Ипполит — это новое «тело отсчета» для того строя душевной жизни, который изображается в Мышкине. Это уже переболело в Мышкине и заглохло. Но это нужно показать и вскрыть в той же плоскости рассказа, во всей актуальности переживания — поэтому-то и вдвигается новый эпизод.

IV

Переходим теперь к «Бесам». Тут все завязано одним узлом и завершается одним острием — Николаем Ставрогиным. В нем стянуты все нити. Это — Иван-царевич. В нем самом его подноготная не показана. Его тяжкие думы Достоевским не вскрываются. Поэтому он загадочен. В нем мы видим лишь последние звенья пережитой цепи. Но эта цепь как таковая от нас скрыта. Все перенесено в другие плоскости, в другие персонажи. Во всех этих больших и малых бесах витает один дух — это иерархическая лестница все более и более деградирующих от Ставрогина сил. Мы тут от Николая Ставрогина можем спускаться все ниже и ниже. Ставрогин словно отмыкает что-то

¹ С. 395.

² С. 211.

ключом, и все эти низшие стихии и силы начинают волноваться, крутиться и бесноваться. Под Ставрогиным стоит и под его началом действует Петр Степанович, который говорит Николаю Всеволодовичу: «Я-то шут, а вы главная половина моя...»¹ Петр Степанович, отгадывая волю главной своей половины, творит дела и думает угодить своему Ивану-царевичу подобно тому, как иногда стихийное, страстное движение нашей души словно получает безмолвную санкцию со стороны нашего верховного сознания. Верховное сознание словно только не возражает, закрывает глаза на то, что творится; будь что будет. А для аффектов и этого достаточно. Достаточно и такого негласного разрешения. Но разве, в конечном счете, верховное сознание не виновно в случившемся? Когда Петр Степанович вбегает торопливо в «Скворешниках» к Николаю Всеволодовичу с известием о том, что зарезана Лебядкина, то Ставрогин говорит Лизе: «Если сейчас что-нибудь услышишь, Лиза, то знай, я виноват». Но и второй пласт души может остаться как бы в стороне. Мы можем лишь дать волю другим, еще более низким стихиям инстинктов. Петр Степанович в объяснениях торопится, словно желая вскочить глазами в душу: «Разумеется, никто из нас ни в чем не виноват, и прежде всех вы, потому что это такое стечение... совпадение случаев.

— Сгорели? зарезаны? — спрашивает Ставрогин.

— Зарезаны, но не сгорели. Это-то и скверно, но я вам даю честное слово, что я и тут невиновен, как бы вы ни подозревали меня, — потому что, может быть, подозреваете, а? Хотите всю правду: видите, у меня действительно мелькала мысль, — сами же вы мне ее подсказали, не серьезно, а дразня меня (потому что не стали бы же вы серьезно подсказывать), но я не решился, и не решился бы ни за что... Но вот какое совпадение обстоятельств». И тут начинаются указания на целый ряд случайностей, в которых Петр Степанович и волен, и неволен и т. д., и т. д.²

В дальнейшем в разговоре Ставрогин внезапно спрашивает о Лизе: «Так это вы для одной моей забавы ее привезли?

¹ С. 470.

² С. 463.

— А то зачем же?

— А не за тем, чтобы заставить меня жену убить?

— Во-от, да разве вы убили? Что за трагический человек!

— Все равно, вы убили!

— Да разве я убил? Говорю же вам, я тут не при капле¹.

В конце сцены в «Скворешниках» Ставрогин чистосердечно заявляет Лизе: «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты и не остановил убийцу. Ступайте от меня. Лиза».

Но пойдём дальше в глубь подноготной души. Кто виноват в том, что на празднике были прочтены безобразные стихи, причём Лебядкин оставался в городе, почему в результате он и его сестра оказались зарезанными? «Да не вы ли сами дали идею, что хорошо бы было выпустить его читать стихи?» — спрашивает Липутин. — «Идея не приказание», — говорит Верховенский².

Кто поджег далее город? Не Липутин ли с Лямшиным и компания? Петр Степанович говорит: «...трое из вас подговаривали к пожару Шпигулинских, не имея на то ни малейших инструкций, и пожар состоялся.

— Кто трое? Кто трое из нас?

— Третьего дня в четвертом часу ночи вы, Толкаченко, подговаривали Фомку Завьялова в "Незабудке".

— Помилуйте, — привскочил тот, — я едва одно слово сказал, да и то без намерения, а так, потому что его утром секли, и тотчас бросил, вижу слишком пьян. Если бы вы не напомнили, я бы совсем и не вспомнил. От слова не могло загореться.

— Вы похожи на того, который бы удивился, что от крошечной искры взлетел на воздух весь пороховой завод.

— Я говорил шепотом и в углу, ему на ухо, как могли вы узнать? — сообразил вдруг Толкаченко.

— Я там сидел под столом. Не беспокойтесь, господа, я все ваши шаги знаю. Вы ехидно улыбаетесь, господин Липутин? А я знаю, например, что вы четвертого дня исщипали вашу супругу, в полночь, в вашей спальне, ложась спать.

Липутин разинул рот и побледнел³.

¹ С. 467.

² С. 479-480.

³ С. 481.

В общем, в «Бесах» получается какое-то ниспадение сил, постепенное подчинение все низшим и низшим стихиям души.

Ставрогин хватает Верховенского за волосы рукой и бросает его об землю. А тот почтительно бежит за своим царевичем¹.

Петр же Степанович шагает так, что не обращает ни малейшего внимания на Липутина, который, чтоб идти, разговаривая рядом, сбегает на улицу в грязь. При этом Петр Степанович вспоминает, как он еще недавно семенял точно так же по грязи, чтобы поспеть за Ставрогиным, который, как и он теперь, шагал по середине, занимая весь тротуар².

Итак: сначала царь сознания, потом бес, а затем бесенята души — все эти Лямшины и Лебядкины. А Лебядкин, в свою очередь, бьет и понукает Марьей Тимофеевной. Но вот тут-то и обнаруживается у Достоевского весь смысл задачи этого «оно» в душе человеческой, где не только ниспадение, но и просветление. Оттуда-то из глубин и идет освещение души. Линия сгибается и превращается в круг. Циркуляция сил оказывается таковой, что недра нельзя откинуть, а наоборот, они-то и проявляются как нечто возглавляющее. Марья Тимофеевна оказывается стоящей над испепеленным и погибшим в холодной остроте своего рассудка Ставрогиным. В ней оказываются святые источники непосредственной жизненности. Она отвергает Ставрогина, подозревая в нем подмену. Это не есть Ставрогин, владеющий полнотой жизни: «Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, — хитрый народ! Только мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и купчишка! Мой-то и Богу захочет, поклонится, а захочет и нет, а тебя, Шатушка (милый он, родимый, голубчик мой!) по щекам отхлестал, мой Лебядкин рассказывал. И чего ты тогда струсил, вошел-то? Кто тебя тогда напугал? Как увидела я твое низкое лицо, когда упала, а ты меня подхватил, — точно червь ко мне в сердце заполз: не он, думаю неон!»³

Итак все эти лица, начиная с Верховенского и кончая Лебядкиной, — персонифицированные отрывки какого-то единого

¹ С. 369.

² С. 486.

³ С. 248.

замысла. Все это одно душевное пламя. Об этом пожаре и в «Бесах» правильно говорит рехнувшийся Лембке: «Пожар в умах, а не на крышах домов»¹. Возьмем того же Шатова. Уж кажется, что он стоит особняком от всех этих «бесов». И вот когда Шатов заговаривает о народе-богоносце, то Ставрогин заявляет: «Вся ваша фраза и даже выражение "народ-богоносец" есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего слишком два года назад, за границей, незадолго перед вашим отъездом в Америку». Но Шатов и на это возражает: «Эта ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение из нашего разговора. "Нашего" разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель»².

«Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин». И весь Шатов со своими волнениями и тревогами, сомнениями и верой оказывается ингредиентом души Ставрогина. Все сводится к некоему единству.

В «Подростке» Достоевский и его своеобразный субъективизм выразился в полной мере. Если в других романах события изображены так, что все описывается с точки зрения какого-либо одного наблюдателя, то все же чаще всего этот наблюдатель не есть главное действующее лицо, не есть главный объект изображения Достоевского. В «Подростке» же главное действующее лицо и наблюдатель совпадают. Все в конце концов изображено так, как это преподносится сознанию Аркадия Макаровича Долгорукова. Все преломляется сквозь призму его воображения и настроения. При этом никакой иной точки зрения не дано, так что, в сущности говоря, реально описанных фигур действующих лиц мы не имеем. В самом деле — обратим внимание на следующий факт, который кажется в первый момент парадоксом. Если разговаривают два собеседника, то в сущности тут происходит целое сплетение взаимоотношений. Прежде всего возможна такая реальная точка зрения, при которой мы объективно учитываем, каково обращение и смысл слов

¹ С. 455.

² С. 221.

субъекта «А» по отношению к субъекту «Б» и обратно. Далее, разговор и внутренний тонус беседующих может быть расцениваем лишь с точки зрения первого собеседника «А». Тогда на место субъекта «Б» подставляется представление о «Б» с точки зрения «А». Вся речь и реплики понимаются так, как о них мыслит «А», хотя для «Б» это может звучать совсем иными словами. И наконец, в третьем случае речь идет о смысле слов, жестов и самочувствия субъекта «А», как он представляется воображению «Б». Выходит, что при одной беседе с глазу на глаз можно расценить положение вещей так, будто беседует шесть человек между собой; или, во всяком случае, четыре, если откинуть «А» и «Б», как реальные *Dinge an sich*. Положим, я передаю свой разговор с кем-нибудь. При этой передаче я и сам изображаю себя так, как я сам себя расцениваю, и мой собеседник также расценивается моим субъективным мерилем. Мой же собеседник, со своей стороны, может изобразить все дело так, что разговор будет звучать совершенно иначе. По отношению к роману «Подросток» нужно хорошо помнить, что все в нем рассказано в плоскости сознания подростка, причем та линия повествования изнутри тут настолько рельефна, что ни одно действующее лицо романа не представляет замкнутого характера. Все это лишь мимолетные, подчас сплошь предвзятые оценки подростка. И на этой предвзятости Достоевский словно особенно настаивает. В самом деле: вся интрига романа построена на взаимоотношениях с Ахмаковой. Екатерина Николаевна как будто бы и есть тот стержень, вокруг которого все вращается. И, тем не менее, ее фигура в романе совершенно отрывочна, загадочна до неясности. Вокруг нее разгораются страсти, делаются предположения; она — сосредоточие мечтаний и замыслов подростка; но сама она как-то реально неощутима. Она появляется на горизонте романа всего семь раз; причем два раза она не говорит ни слова. Это какое-то внезапное видение подростка. В пяти других случаях, осложненных разными подслушиваниями, ее речь дана в каких-то обрывках. Внезапно мы становимся свидетелями ее речей посреди разговора, и так же внезапно все обрывается. В беседах нет ни начала, ни конца. Точно сквозь марево мечтаний подростка начинает мелькать какой-то неясный образ. Никакого характера Ахмаковой в ро-

мане не дается. Ее фигуру совершенно невозможно описать. Это лишь ингредиент души подростка, его фантазия, его мечта. Екатерина Николаевна говорит иногда совершенно неожиданные вещи. Романисту важно узнать, в какую ситуацию попадает душа подростка, если та женщина, образ которой он взлелеял в своем мечтательном воображении, вдруг узнала бы о злых умыслах юноши. Екатерина Николаевна говорит: «Все ваши преступления я сама знаю: бьюсь об заклад, вы хотели на мне жениться или вроде того, и только что стоваривались об этом с каким-нибудь из ваших помощников, ваших прежних школьных друзей... Ах, да ведь я, кажется, угадала — вскричала она, серьезно всматриваясь в мое лицо.

— Как... как вы могли угадать? — пролепетал было я, как дурак, страшно пораженный»¹.

Тут явная несообразность, если не иметь в виду конечного замысла Достоевского.

А что такое Ламберт, с другой стороны? Он врывается в роман, лишь только подросток бессознательно начинает хотеть пустить в ход документ и затеять гадкую интригу. Ламберт — это отброс души подростка. Это тайная пружина для выявления скрытой подноготной подростка. Подросток в своих мечтах сам его созидает, сам его ищет в подмогу себе. «И это так, подтверждал я: Ламберт прав во всем, в тысячу раз правее меня и Версилова и всех идеалистов! — Он — реалист... Ламберт — подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать. А все-таки он у меня один только друг и есть. Женщина разве бывает без подлости? Женщина — порок и соблазн. А что я собираюсь употребить "документ" — так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию»². Достоевский говорит о подростке, что он весь закопался в фантазию. И замечательно, что подросток в конечном счете сам побежал к Ламберту, словно с бессознательным желанием, чтобы тот вырезал у него документ и осуществил задуманную подлость подростка.

Теперь относительного главного в «Подростке», относительно двойничества. Тут применен у Достоевского обратный

¹ С. 427.

² С. 423.

прием. Если Ставрогин представляет собою высшее сосредоточие «Я», и темные силы словно излучаются из него, то в «Подростке» ход противоположный; из «Оно» в «Я». Это — замыкающая мысль всего романа. В эпилоге сказано: это желание беспорядка — и даже чаще всего — происходит, может быть, от затаенной жажды порядка и «благообразия». «Подросток» это — «Оно». Версиров — это «Я». Версиров весь в завершенности, в законченности. У него словно все точки расставлены и узлы стянуты. Он знает, что он делает. В нем реально не изображено никакого «Оно». Его «Оно» — это подросток. Подросток мучится теми болями и сомнениями, которые уже выкристаллизовались в Версирове. Версиров — это словно ответ в рассудке и сознании на то, что еще полно сомнений и вопросов в бессознательном. Это холодное констатирование того, что продолжает клокотать и мучиться. После первого бурного разговора в семье подросток удаляется к себе наверх, словно чтобы отдать себе отчет в том, что случилось и что он наделал. Является внезапно и Андрей Петрович, словно зеркало, для того, чтобы отпечатлеть дурно нарисованную картину. Это зеркало в своем спокойном, холодном отображении как бы отпечатлевает последний суд, подобно тому как мы сами хладнокровно разбираем по косточкам то, что мы наделали в припадке бурного аффекта. Слова Версирова — это те слова, которыми мы дразним самих себя, констатируя происшедшее. Версиров говорит: «Маловато, друг мой; признаться, я, судя по твоему приступу, и как ты нас звал смеяться, одним словом, видя, как тебе хотелось рассказывать, я ждал большего.

— Да вам-то не все ли равно?

— Да я, собственно, из чувства меры: не стоило такого треска, и нарушена была мера. Целый месяц молчал, собирался, и вдруг — ничего»¹.

Версиров — это вперед поставленная точка еще недописанной фразы. Той фразы, которую нервно пишет подросток. Судьба обоих одинакова. Все узлы событий идут словно параллельно, но в разных плоскостях и в разных категориях. Версиров знает о всех метаниях подростка. Когда подросток рассказыва-

¹ С. 116.

ет о всех своих перипетиях и приключениях, то Версилкову это не кажется неожиданностью. Он словно знает все это наизусть. «Мгновениями мне казалось, что происходит что-то фантастическое, что он где-нибудь там стоял или сидел за дверьми, каждый раз, во все эти два месяца: он знал вперед каждый мой жест, каждое мое чувство». Он знает о документе и знает, что это может быть использовано¹. У него ведь тоже своя страсть по отношению к Екатерине Николаевне. Когда дело доходит до этого пункта, когда приходится изображать Версилова во весь его рост, то Достоевский вводит снова, но уже с другого конца, двойничество. В знаменитой сцене с иконой Версиров, придя в свою семью, вдруг говорит: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь, — оглядел он нас всех с ужасно серьезным лицом и с самую искреннюю сообразительностью. — Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, а иногда превеселую вещь; и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил хотите. Я знал однажды одного доктора, который на похоронах своего отца, в церкви, вдруг засвистал. Право, я боялся прийти сегодня на похороны, потому что мне с чего-то пришло в голову непременно убеждение, что я вдруг засвищу или захохочу, как этот несчастный доктор, который довольно нехорошо кончил... И, право, не знаю, почему мне припоминается сегодня этот доктор; до того припоминается, что не отвязаться. Знаешь, Соня, вот я взял опять образ (он взял его и вертел в руках), и, знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше, ни меньше»².

И в дальнейшем Версиров начинает уже действовать под влиянием этого своего двойника, своего инстинкта, своей бессознательной стихии. Недаром подросток так расценивает положение вещей в нервном разговоре с Татьяной Павловной: «А Вер-

¹ С. 259.

² С. 475.

силлов ее зарежет! Если он унизил себя до Ламберта, то он ее зарежет! Тут двойник!»¹.

Дочь Версилова, Анна Андреевна, сообщает о том, что Версилов сделал предложение Екатерине Николаевне, и добавляет: «Девять из десяти шансов, что она его предложение не примет. Но на одну десятую шансов, стало быть, он все же рассчитывал, и признаюсь, это очень любопытно; по-моему, впрочем, тут могло быть исступление, "тот же двойник", как вы сейчас так хорошо сказали»².

Вся эта ламбертовская стихия души, вся эта позорная страсть двойника Версилова, все эти вождления Аркадия Макаровича — все это необыкновенно рельефно изображено Достоевским в знаменитом сне. Об этом сне подросток проникновенно пишет: «Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзостного сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль. Даже невольной какой-нибудь в этом роде мечты не было (хотя я и хранил "документ", зашитый в кармане, и хватался иногда за карман с странной усмешкой). Откудова же это все явилось совсем готовое? Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в *желании* моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме. И неужели это я им хотел *доказать?*»³

Когда наступает заключительный аккорд событий романа, то обнаруживается, что подросток, выздоровевший к этому времени, уже заранее предчувствовал характер окончательной катастрофы. Мы читаем: «Знал ли я что-нибудь и что я знал ко дню выхода? Начиная это *entre-filet*, я уведомил, что ничего не знал ко дню выхода, что узнал обо всем слишком поздно и даже тогда, когда уже все совершилось. Это правда, но так ли вполне? Нет, не так; я уже знал кое-что, несомненно, знал даже слишком много, но как? Пусть читатель вспомнит про сон! Если уж

¹ С. 513.

² С. 478.

³ С. 357.

мог быть такой сон, если уж мог он вырваться из моего сердца и так формулироваться, то, значит, я страшно много — не знал, а предчувствовал из того самого, что сейчас разъяснил и что, в самом деле, узнал лишь тогда, "когда все кончилось". Знания не было, но сердце билось от предчувствий, и злые духи уже овладели моими снами. И вот, к этому человеку я рвался, вполне зная, что это за человек, и предчувствуя даже подробности! И зачем я рвался? Представьте: мне теперь, вот в эту минуту, как и пишу, кажется, что я уже тогда знал о всех подробностях, зачем я рвался к нему, тогда как, опять-таки, я еще ничего не знал. Может быть, читатель это поймет»¹.

В этом разрезе читатель и должен понять всю фабулу романа.

V

Очень ярко обнаруживается то обстоятельство, что Достоевский имеет дело с единой стихией души и в «Братьях Карамазовых». И Дмитрий, и Иван, и Алеша, и Смердяков, — все это элементы единого целого. Все это — отдельные такты единой мелодии. Все они прежде всего дети Федора Павловича Карамазова, дети этого сладострастника. Ракитин говорит Алеше: «В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается, сладострастники, стяжатели и юродивые. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне»². Прежде всего Алеша вполне причастен природе Дмитрия. Когда Дмитрий Карамазов рассказывает об игре сладострастия своего внутреннего насекомого, то он добавляет, чтобы Алеша не удивлялся тому, что Дмитрий не стыдится его.

«— Это ты оттого, что я покраснел, — вдруг заметил Алеша. — Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то же самое, что и ты.

— Ты-то? Ну хватил немного далеко.

— Нет, не далеко, — с жаром проговорил Алеша. (Видимо эта мысль давно уже в нем была.) — Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой.

¹ С. 381.

² Т. XII, с. 87.

Я так смотрю на это дело, но это все одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот непременно вступит и на верхнюю»¹.

Все это действительно одна лестница с однородными ступеньками, только Дмитрий дальше ушел, а Алеша заключает многое лишь в потенции. С другой стороны, разве Алеша не обнаруживает подчас в себе природу Ивана? Перед тем как соблазнить Алешу пойти к Грушеньке, Ракитин, заметив неожиданный сдвиг в душе Алеши, спрашивает его: «Так ты вот и рассердился теперь на бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать обошли, к празднику ордена не дали!» И вдруг Алеша отвечает тут словами Ивана: «Я против бога моего не бунтуюсь, я только мира его не принимаю»².

В связи с этим: внезапная и продолжительная беседа Ивана и Алеши в случайном трактире не есть ли своеобразный разговор человека с самим собой, своего рода внутренний диалог души, где человек констатирует свои сомнения и старается переубедить себя?

А смердяковщина, разве она есть нечто внешнее карамазовской стихии? Разве благородный Дмитрий Карамазов не чувствует себя подчас прямым Смердяковым? Он открыто заявляет Алеше: «Я тебе прямо скажу: эта мысль, — мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления». Дмитрию Карамазову мечталось выкинуть подлеيشую, поросячью штучку. Когда Екатерина Ивановна пришла к Дмитрию за обещанными деньгами, то Дмитрию захотелось насмеяться над ней тут же, «пока стоит перед тобой, и огорошить ее, с интонацией, с какою только купчик умеет сказать:

— Это четыре-то тысячи! Да я пошутил, что вы это? Слишком легковерно, сударыня, сосчитали. Сотенки две я, пожалуй, с моим даже удовольствием и охотою, а четыре тысячи — это деньги не такие, барышня, чтоб их на такое легкомыслие кидать. Обеспокоить себя напрасно изволили»³.

¹ С. 118.

² С. 361, ср. с. 249.

³ С. 123.

Диапазон души у Дмитрия оказывается широким. Он поступает наиболее благородным образом. Но подлейшие нотки в скрытом тайнике его желаний прозвучали, и смердяковщина дала себя знать. Этому разгулу и беспринципности порой бывает причастна и душа Алеши, когда он, например, с определенным наплывом мыслей идет к Грушеньке после обнаружения тлетворного духа. И у Алеши бывает «такая минутка». Это «такая минутка» и есть карамазовская стихия Дмитрия. Все Карамазовы едины. Все они согрешили перед отцом, все они «убили» его¹, кто скрытым желанием, кто скрытым пособничеством. Убийство Федора Павловича есть эксперимент над всей карамазовской душой. Разве сам Дмитрий, явно не убивший отца, не виновен в преступлении своим скрытым желанием? Ведь не даром же, по Достоевскому, «мужички за себя постояли». Это осуждение Дмитрия на каторгу и есть всенародная правда. Разве, с другой стороны, Алеша не причастен к делу Дмитрия? Разве он преступно не забывает заветов Зосимы — быть у своих и не терять из виду брата. «Может быть еще успеешь что-либо ужасное предупредить»². И разве Алеша не забывает как раз *этого* завета старца. «Он вспоминал потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитрии, о котором так заботился и тосковал накануне»³.

И несколькими страницами дальше мы читаем: «И вдруг мелькнул у него в уме образ брата Дмитрия, но только мелькнул и, хоть напомнил что-то, какое-то дело спешное, которого нельзя еже более ни на минутку откладывать, какой-то долг,

¹ Правильно говорит Фрейд: «Ведь в конце концов безразлично, кто в действительности совершил преступление, для психологии важно только, кто этого хотел в своих чувствах; существенно также и то, кто приветствовал убийство уже после его совершения, поэтому на всех братьях лежит одинаковая вина вплоть до контрастного образа Алеши: виновен и страстный искатель наслаждений, и скептически настроенный циник, и сам преступник-эпилептик». (Dostojewsky und die Vätertotung, S. XXX в вышедшей в 1928 г. книге Die Urgestalt der Bruder Karamasoff.) Впрочем, этюд Фрейда в целом не дает ничего ценного в отношении Достоевского, как художника-творца; в конце концов Фрейд идет вслед за Нейфельдом, в чем он сам и признается (S. XXXVI), а «физиологии» у него - хоть отбавляй.

² С. 301.

³ С. 358.

обязанность страшную, но и это воспоминание не произвело на него никакого впечатления, не достигло сердца его, в тот же миг вылетело из памяти и забылось. Но долго потом вспоминал об этом Алеша»¹.

А в данный момент Алеша безмятежно и спокойно отправляется к Грушеньке.

Наконец, возьмем Ивана. Разве он не причастен убийству отца? Он спрашивает Алешу: «Не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб один гад съел другую гадину, то есть именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... И что и я сам поспособствовать даже не прочь?»

— Прости меня. Я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного облегчающего обстоятельства»².

Недаром в предыдущую свою встречу Алеша так выразительно говорит Ивану: «...убил отца не ты, не ты убил отца», словно говоря, хотя и ты, но в конечном счете не ты»³.

В самом деле, Иван причастен делу Смердякова. При втором визите к Смердякову последний говорит Ивану так: «...чтоб убить — это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели. А чтобы хотеть, чтоб другой кто убил, это вы хотели»⁴.

В душе Ивана — все смутно и спутано. Он не может ни собраться с мыслями, ни разобраться в них. Идя по улице, он размышлял: да, конечно, я чего-то ожидал, и он прав. И внезапно остановившись: «Я хотел, я именно хотел убийства». Придя же к Екатерине Ивановне, он вымолвил странный афоризм: «Если б убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, я тогда с ним солидарен, ибо я подбивал его. *Подбивал ли я его, еще не знаю.* Но если только он убил, а не Дмитрий, то, конечно, убийца и я»⁵.

Во время последнего свиданья Смердяков отрезает Ивану: «Идите домой, не вы убили». Иван вздрогнул, ему вспомнился

¹ С. 361.

² С. 642.

³ С. 631.

⁴ С. 646.

⁵ С. 648-649.

Алеша. «Я знаю, что не я... — пролепетал было он. — Знаете, — опять подхватил Смердяков. — Ан, вот вы-то и убили, коли так, — яростно прошептал он ему. — Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верной, и по слову вашему дело это и совершил»¹.

В самом деле, Смердяков хотел лишь подслужиться к какой-то задней мысли Ивана. А тот допустил это, безмолвно согласился. Смердяков — это «Оно» Ивана. Но разве мы не ответственны за наши тайные мысли и пожелания? Смердяков говорит: «Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый — вы-с, а я только самый неглавный, хоть это и я убил; а вы самый законный убивец и есть»².

У Ивана есть другой двойник, введенный Достоевским для большей наглядности картины души. Этот «черт» Ивана Карамазова говорит следующее: «Насчет этого даже целая задача: один министр так даже мне сам признался, что все лучшие идеи приходят к нему тогда, когда он спит. Ну вот так и теперь. Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего»³.

Когда Иван рассказывает Алеше о своей галлюцинации, то он говорит про черта: «...а он, — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное! Знаешь, Алеша, знаешь — я бы очень желал, чтобы он в самом деле был он, а не я»⁴.

Завершение романа заключается в том, что весь хаос карамазовщины Дмитрия перерождается у него в нового человека. Светлое оправдывающее начало в жизни воплощается в новое лицо. Дмитрий говорит о себе: «Я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молот-

¹ С. 654.

² С. 658-659.

³ С. 672.

⁴ С. 686-687.

ком руду выколачивать, — не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек»¹. Бессознательная тягота души, дойдя до самого крайнего минуса, преобразовав в себе все свои подспудные силы в результате дает плюс.

На этом в настоящее время и следует остановиться.

VI

Мы высказали известное утверждение относительно общего характера творчества Достоевского, относительно некоторого коренного источника его произведений. Источник этот — самовысказывание и самоанализ известных переживаний и испытаний, душевных катастроф и судьбы души после этих внутренних сдвигов. Если это взять в качестве тезиса, то этому пришлось бы противопоставить и известный антитезис. Всякое безоговорочное утверждение как-то хватает через край; сейчас же нужно внести некоторые поправки и примечания. Прежде всего нужно оговориться, что мысль эта совсем не может быть выставлена в качестве исключительно новой. Многие исследователи по Достоевскому признавали этот характер его творчества. Но часто это признание было лишь интуитивным постижением. Под ним у автора не чувствуется прочной эмпирической почвы. Это высказывалось скорее, как мимолетная догадка. Мне же хотелось вскрыть в более или менее соответствующем масштабе весь этот пласт душевной стихии, который заложен в самых недрах романов Достоевского. Прежде всего невольно на ум приходит Вячеслав Иванов. В своем этюде «Достоевский и роман-трагедия» В. Иванов говорит о нашем романисте так: «Оставив внешнего человека в себе жить, как ему живется, он предался умножению своих двойников под многоликими масками своего, отныне уже не связанного с определенным ликом, но великого всечеловеческого я»². Нельзя не упомянуть и того же Нейфельда, который прямо говорит о творчестве Достоевского, что оно заключается ни в

¹ С. 620.

² «Борозды и ножи», с. 10.

чем иным, как в воспроизведении своих собственных бессознательных конфликтов¹.

Вряд ли было бы вполне правильно отнести сюда старинного критика Достоевского — Аверкиева. Правда, Аверкиев говорит о своеобразном расщеплении основного типа при изображении Достоевским своего замысла в наглядной картине. Критик говорит о творчестве Достоевского так: «И вот основной тип является расчлененным в целом ряде отдельных лиц; они имеют между собою много общего, но каждое снабжено своим оттенком, каждое представляет известную степень развития общего явления, ту или иную его фразу, его зачаток или крайность. Все эти схожие в том или ином отношении (смотря по теме романа) лица служат в то же время воплощенными разъяснениями, живыми представителями главной "идеи" романа, в том смысле как ее понимал Достоевский» (Дневник писателя. Изд. Аверкиева, XII, декабрь, 1885 г.; с. 398-399). Аверкиев мог бы быть правым, если бы он не свел всего дела к раскрытию главной идеи романа. Это совсем не улавливает специфического у Достоевского. Ведь во всяком романе любого беллетриста персонажи воплощают и раскрывают основную идею, основной замысел. Дело не в идее, а в единой стихии души. Достоевский прямо брал кусок внутренней жизни, весь этот конкретный комплекс животрепещущих нитей, и их вскрывал, пользуясь теми или иными изобразительными приемами. Он не из абстрактной идеи исходил. В его романах поэтому нет надуманности, нет нарочитой философичности.

Вторую оговорку следует подчеркнуть в гораздо более сильное мере. Прежде всего основное наше утверждение нужно урезать в том смысле, что отнюдь не все произведения Достоевского и не все части его романов коренятся в этом основном замысле. Достоевский увлекается отдельными подробностями своих романов, увлекается личным темпераментом и обликом отдельных действующих лиц; поэтому подчас всплывают такие характерные фигуры у Достоевского, что отнюдь нельзя было бы сказать о них, будто это простые фрагменты чужой души или персонификации отдельных чувств и мыслей. Приведем

¹ С. 21.

два примера. Если взять Аглаю Епанчну из «Идиота», то фигура этой независимой девушки, своенравной и вместе с тем очаровательной, страстной и, тем не менее, холодной и себялюбивой, стоит перед нами, точно вылитая. Мы чувствуем в ней плоть и кровь; она замкнутое целое; она — живая конкретная индивидуальность, вне связи с какой-нибудь стихией души центрального героя.

Другой пример: Екатерина Ивановна Мармеладова из «Преступления и наказания». Она, в сущности, не нужна непосредственно для описания души Раскольникова. Она довлеет себе. Ее Достоевский выписал тщательнейшей кистью художника, интересующегося конкретным персонажем. Ее мечтательность, отношение к мужу, к Соне, самоотверженная забота о детях, инстинктивное стремление к комфорту и к благообразию жизни, которое постоянно разбивается о подводные камни несчастливой судьбы, этот темперамент чахоточной гибнущей женщины изображены с величайшей любовью к художественной индивидуальности облика.

Поэтому, повторяю, к основному тезису нужно сделать сильную оговорку. Конкретно, рубеж между тем и другим стал бы ясным, если произвести тщательный композиционный анализ каждого романа в отдельности. Ведь дело могло обстоять так, что Достоевскому нужны были отдельные конкретные фигуры; эти живые характеры представляли бы собой своеобразную рамку для основного замысла автора. Мало того, основная стихия творчества Достоевского — этот сложный комплекс переживаний единого сознания — получил особую выпуклость, выступал с особой рельефностью наряду с обычными персонажами. Тут для контраста могли быть вводимы отдельные живые лица.

Наконец, — и это, может быть, самое главное, — Достоевский как автор романа в таком виде, как мы его раскрыли, вовсе не является единственным в своем роде. Да вряд ли это и было бы действительной похвалой художнику — ведь великий человек ценен своей общечеловечностью, а не простой исключительностью. Тут прежде всего нужно отметить те непосредственные влияния, под которыми Достоевский находился и которые были родственны романам данного типа. Может быть, в первую голову надо назвать Гофмана, который своей фанта-

стикой весьма соответствовал некоторым коренным заданиям Достоевского. Здесь, конечно, нужно подчеркнуть самый элемент двойничества.

Вспомним, что говорит о себе Медард в романе «Эликсир сатаны»: «Собственное мое "Я", отданное на волю жестокой игры капризного случая, распределяясь в чуждых мне телах, безостановочно плыло, словно по бурному морю, навстречу всевозможным превратностям судьбы. Невозможно было мне самому определить — кто я такой. Я — то, чем кажусь, и в то же время не кажусь самим собой»¹.

Викторин говорит: «из глубины моей души выделились сокровеннейшие мои мысли и воплотились в самостоятельное телесное существо, которое было моим вторым "я"» («als traten die heimlichen Gedanken aus meinem Inneren heraus und *verpuppten sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich, doch mein Ich war*»². По какой-то странной случайности я сам обратился в настоящего монаха, но "Я", возникшее из моих мыслей, было сильнее меня»³.

Далее следует упомянуть о Викторе Гюго. Например, его «Последний день приговоренного к смертной казни», который Достоевский называет шедевром, указан последним как образец одного из его рассказов, причем этот рассказ «Кроткая» — как раз интересующего нас типа. Но, помимо того, можно и должно идти дальше. Стихия творчества Достоевского — не случайность. Его величайшая ценность вовсе не в том, что он изобрел то, чего никогда до него не было. Он примыкает к руслу романтизма, который идет глубоко вдаль. Тем самым Достоевский оказывается в ряду тех художников, которые прежде всего, интересуются внутренней жизнью героя. Современный исследователь истории романтической поэмы говорит следующее: в последней редакции «Фауст» Гете задуман как произведение символическое. Как в средневековой «Моралитэ» герой, поставленный в центре драмы — человек (с большой буквы *Every Man*), над которым произносится суд и за душу которого бо-

¹ Собр. соч. Гофмана, СПб, 1897, т. V., с. 55.

² Hoff. Sammtliche Werke; Greisebach, II, 265.

³ Собр. соч. Гофмана, т. V, с. 282-283.

руются божественные и демонические силы. В сущности, «Фауст» на значительном протяжении поэмы — единственно действующее лицо, и все события, совершающиеся на сцене, как и средневековой «Моралитэ» с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие, в нем происходящее; поэтому преобладающей драматической формой является монолог героя, прерываемый репликой его немногочисленных партнеров. Эту форму грамматической «монодрамы» символической «Моралитэ» на тему жизнь Человека, мы находим в Манфреде в еще более последовательном развитии. Монолог окончательно вытесняет реплики других героев; фея гор, альпийский охотник, злые духи и т. д. являются перед нами как символические воплощения известных аспектов внутренней жизни героев¹. Достоевский попадает в эту литературную традицию романтизма, но его роман как-то особенно проникновенно близок нам благодаря непосредственному чутью автора к душевной жизни. Благодаря тем внутренним глубинным испытаниям, которыми Достоевский пропитал всю судьбу души человеческой, все ее недра, все наше «Оно», он захватывает своими романами читателя так, как это даже не всегда удавалось величайшим корифеям искусства слова.

Владимир Осипов

«Случай» Татьяны Лариной²

В психоаналитической работе и в жизни часто приходится встречаться с людьми, тяжело переживающими потерю близкого человека. Однако существует категория людей, для которых даже временное расставание приводит к нарастанию тревоги и беспокойства. Они тяжело переживают ожидания встреч, телефонных звонков, изменения договоренностей. Им хочется,

¹ *Жирмунский*. Байрон и Пушкин, с. 20.

² Доклад на русской секции 15-й Международной конференции «Психоанализ, литература, искусство», Санкт-Петербург, 4 июня 1998 года. Текст дан по изданию: *Психоаналитический вестник*. — 1999. — № 1 (7). — С. 177-186.

чтобы за ними ухаживали, или они сами желают опекать любимого человека. Часто такие желания принимают форму требований. Неудовлетворение этих требований раздражает, сердит, приводит к отчаянию и вызывает усиленное желание вернуть это внимание и любовь. Беспокойство толкает таких людей на необдуманные поступки, разрушает распорядок дня и оказывает сильное влияние на общее психическое состояние — снижение настроения, активности, появление раздражительности и утомляемости. В ряде случаев наблюдаются функциональные нарушения: изменение артериального давления, появление головных или сердечных болей, нарушение сна. Невозможность для этих людей вернуть отношения в приемлемое для них русло бывает настолько тяжелым психическим испытанием, что они обращаются за помощью к специалистам.

В практике психоаналитической терапии, разумеется, нередко приходится сталкиваться с подобным типом отношений между людьми. На обыденном уровне осознания такие отношения часто называют любовью. Но как оценить их с точки зрения психоанализа? Каковы предпосылки, лежащие в психосексуальном развитии личности, для возникновения такого рода любви, такого рода отношений? Анализ этих отношений важен также в силу их широкого распространения между людьми.

В данной работе я хочу сделать попытку проанализировать психологические механизмы появления такого рода отношения на анализе любви Татьяны Лариной в поэме А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Моя гипотеза состоит в том, что такого рода отношения вызваны невротической потребностью любви и выражаются в психологической зависимости от объекта любви и наделении этого объекта качествами, относящимися к идеальным внутренним объектам.

Обратимся к самому первому любовному поступку Татьяны Лариной — ее письму с признанием в любви к едва знакомому ей человеку и сильным переживаниям возможного отказа, с последующим ожиданием ответа со стороны Онегина. Отметим, что для Евгения Онегина это было неожиданностью. Он ясно понимал, что поводов к любовному признанию никак не давал.

Причиной обращения к данному эпизоду служит то основание, что на уровне сознания обывателя именно этот поступок понимается как признак и доказательство большой любви.

Для того чтобы понять чувства и поступки человека, следует, как это делается в психоаналитической практике, обратиться к происхождению этих чувств и поступков. И, в частности, к событиям детства, тем более что Пушкин дает нам возможность увидеть всю предысторию, все предпосылки этого чувства к Евгению Онегину.

Попробуем понять, какова же была Татьяна Ларина в детстве? Поэт сообщает нам об этом. Приведу несколько отрывков, рисующих ее психологическое состояние в семье с раннего детства и в период девичества:

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная, боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.
Она ласкаться не умела
К отцу, ни матери своей...
Гл. 2. XXV

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней...
Гл. 2. XXVI

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо...
Гл. 2. XXIV

Прежде всего бросается в глаза одиночество Татьяны Лариной в ее собственной семье, ее замкнутость. Можно сказать, что психологическое состояние ее раннего детства — это состояние печали и боязливости. Если верить взгляду автора, то мы должны признать, что девочка чувствовала себя чужой в семье, где, вероятно, не получала достаточно ни любви, ни ласки, ни внимания, ни понимания. Этот момент очень важен. Давайте представим себе на минуту, что мы приходим в какую-нибудь семью и видим, что один из детей ведет себя так, как будто он не родной — чужой ребенок, который не умеет ласкаться, замкнут.

Одно это может помочь понять нам, в какой психологической атмосфере воспитывается ребенок. Потом в письме к Онегину Татьяна скажет: «Никто меня не понимает».

«Задумчивость, ее подруга от самых колыбельных дней...» Чем вызвана эта задумчивость, что занимало ее внимание? Достаточно беглого взгляда, чтобы сказать о Татьяне как о человеке с хорошо развитой фантазийной жизнью, где мало места реализации своих мечтаний в действии. Задумчивость как уход в себя, в свой внутренний мир, фантазирование — конечно же, защитный механизм. Этот защитный механизм удовлетворял потребности ребенка в родительской любви через мечты. Герои прочитанных книг становились ее возлюбленными, и наверняка происходила ее идентификация с близкими ей героинями. (Пушкин покажет позднее, как она осуществлялась.) Но защитный механизм должен преследовать определенную цель. Представляется, что через задумчивость, которая, конечно же, бросалась в глаза постороннему человеку (каким является автор), она бессознательно хотела обратить внимание родителей на себя, чтоб получить их любовь. Но, как обычно бывает, защитный механизм не позволяет адекватно разрешить проблему ребенка — его потребность в любви.

Еще одним подтверждением того, что ребенок не был в центре внимания родителей, может служить косвенное упоминание о матери Татьяны. Вспомним, что мать выдали за господина Ларина против ее воли, когда она была увлечена неким уланом. Она не хотела уезжать из города и жить в имении мужа. Свое недовольство и гнев она вымещала на прислуге, которую часто била, «мужа не спросясь». Вероятно, в этот период и родилась Татьяна, и тогда же проходило ее раннее детство. Все это дает нам возможность предположить как психологическую атмосферу в семье, так и характер диадных отношений в раннем детстве Тани. Однако мы узнаем, что через некоторое время мать Татьяны смирилась со своей участью и занялась хозяйством. Атмосфера в семье улучшилась. Возможно, поэтому младшая дочь Лариных Оля так не похожа характером на свою сестру.

Подведем предварительный итог нашим рассуждениям:

- 1) Татьяна Ларина росла в атмосфере, в которой она не получала достаточно родительской любви;

- 2) ее основным психологическим механизмом защиты стало фантазирование, уход в себя и удовлетворение потребности в любви во внутреннем плане;
- 3) первые два пункта позволяют предположить, что уже в этот период потребность любви у Татьяны не удовлетворяется и носит невротический характер. Симптомами невротической потребности в любви является замкнутость ребенка, уход в себя, отстраненность от своих родителей и детей, отказ от игр.

Таковы ранние предпосылки невротической потребности в любви. Уже перед появлением Онегина у Лариных Пушкин говорит о состоянии Татьяны как о готовности полюбить. Но для того, чтобы это чувство возникло, нужен импульс. Им стали сплетни родных и соседей, которые дали направленность ее либидинозной энергии:

Татьяна слушала с досадой
 Такие сплетни; но тайком
 С неизъяснимою отрадой
 Невольно думала о том;
 И в сердце дума зародилась;
 Пора пришла, она влюбилась...
 Давно ее воображение,
 Сгорая негой и тоской,
 Давно сердечное томленьё
 Теснило ей младую грудь;
 Душа ждала... кого-нибудь.
 Гл. 3. VII

В этом ожидании кого-нибудь, пожалуй, весь секрет ее *внезапной* любви. Дальше выбранный объект наполняется всем тем содержанием, которое она носила в фантазиях. Происходит катексис, Пушкин описывает это так:

И дождалась... Открылись очи,
 Она сказала: это он!..
 Теперь с каким она вниманием
 Читает сладостный роман,
 С каким живым очарованием
 Пьет обольстительный обман!
 Счастливой силою мечтания
 Одушевленные созданья,

Любовник Юлии Вольмар,
 Малек-Адель и де Линар,
 И Вертер, мученик мятежный,
 И бесподобный Грандисон,
 Который нам наводит сон, —
 Все для мечтательницы нежной
*В единый образ облеклись,
 В одном Онегине слились.*
 Гл. 3. VIII

Именно все фантазийные образы слились в одном Онегине. Что можно извлечь из приведенных отрывков для понимания механизма выбора Татьяной объекта любви?

С одной стороны, существуют ожидание и готовность полюбить кого-нибудь, потребность в любви. С другой стороны, выбор объекта любви совершается под влиянием сплетен. Третьим импульсом являются уже упоминавшиеся романы, которые она читает с новым упоением.

Все это определяет нарциссическую основу ее выбора объекта. Известно, что такая внезапная влюбленность указывает нам на трансфер, в данном случае чувство любви не относится непосредственно к объекту, а вызвано потребностью в любви и, вслед за этим, невротической привязанностью к нему как интегрированному герою прочитанных ею романов. Для поддержания возникшего чувства она вновь перечитывает эти романы, которые уже когда-то произвели определенное действие в ее состоянии ожидания любви. Конечно же, все это происходит бессознательно, под влиянием чувств.

Фантазии развиваются и дальше, но для возникновения такой страсти, которую Татьяна принимает за любовь, необходимо, чтобы в этих фантазиях она как личность также заняла определенное место. И Татьяна начинает воображать себя героиней романа. Посмотрим, как это описывает Пушкин:

Воображаясь героиней
 Своих возлюбленных творцов,
 Кларисой, Юлией, Дельфиной,
 Татьяна в тишине лесов
 Одна с опасной книжкой бродит,
 Она в ней ищет и находит

Свой тайный жар, свои мечты,
 Плоды сердечной полноты,
 Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
 В забвенье шепчет наизусть
 Письмо для милого героя...
 Но наш герой, кто б ни был он,
 Уж верно, был не Грандисон.
 Гл. 3. X

Мне кажется, следует обратить внимание на процесс интериоризации образов, взятых их книг, а также положений и состояний их героев. Именно через присвоение чужих мыслей и чувств она становится героиней романа, и *по законам романа* у нее зарождается идея письма, и по этим же законам она предполагает развитие своего собственного романа с Онегиным. Но трезвый Пушкин точно указывает нам на то, что уже в этом образе отношений Татьяна между ней и Евгением заложена трагедия. Не только потому, что Татьяна неадекватна ситуации, но и потому, что она привязана и зависима от любовных схем так воодушевлявших ее романов. Не имея в семье положительно-го опыта взаимоотношений, Татьяна знает о любви только из книг. Таким образом, крах ее отношений с Онегиным заложен в Татьяниним детстве, ее фантазиях и, как следствие, в ошибочном восприятии Евгения, в наделении его теми человеческими качествами, которыми он не обладал. Он никогда не был Грандисоном.

Строго говоря, любовь Татьяны Лариной к Евгению Онегину больше похожа на фарс, на влечение, игнорирующее принцип реальности. Любовь, основанная целиком на фантазии, больше похожа на попытку реализовать невротическую потребность в любви, на любовь к своему идеальному мужчине, который, увы, никак не совпадает с натурой Онегина. Вся ее любовь — сплошной вымысел и фантазии. В этом главная трагедия ее чувства. Эта фантазийная любовь, не находя места в реалиях мира, остается недостижимой. Психический конфликт Татьяны Лариной в том, что она упорно старалась воплотить свои фантазии (мечты) в реальность, опираясь исключительно на любовный книжный опыт, поскольку другого опыта у нее попросту не было.

Она старалась воплотить усвоенные, надуманные схемы отношений, упорно игнорируя реальность.

Таким образом, в поэме речь идет не о несостоявшейся любви, а о том, что героиня страстно желает любить, находит объект любви, но этот объект любви не может принадлежать ей в реальности, потому что Онегин является только носителем ее фантазий. Она раздосадована тем, что требования, которые она стала ему бессознательно предъявлять, не реалистичны. Здесь эта потребность в любви не находит отклика. Для Евгения Онегина признание Татьяны — какая-то нелепость, мы видим, что он не понимает, чему он обязан такому повороту событий.

Пушкин в отличие от своего героя, пожалуй, понимал, какого сорта эта любовь, но был так же снисходителен к Татьяне, как Онегин:

За что ж виновнее Татьяна?
 За то ль, что в милой простоте
 Она не ведает обмана
 И верит избранной мечте?
 Гл. 3. XXIV

Здесь говорится об обмане. На первый взгляд кажется, что обманщик именно Онегин. Но никакого обмана не было. Был самообман, которому Татьяна так поверила. Причем она не только верит своей мечте, но и желает, чтобы эта мечта стала реальностью:

Ужели не простите ей
 Вы легкомыслия *страстей*?
 Гл. 3. XXIV

Мне хочется остановиться на этом определении Пушкина. Это не любовь, а страсть. Этим словом он хочет нам сказать, что Татьяна переживает эротические чувства. Он избегает употреблять здесь слово «любовь». Ведь любовь должна быть персонифицированной, а страсть как эротическое чувство в этом не нуждается.

Обратимся к письму Татьяны. Оно, на мой взгляд, только подтверждает уже сказанное о ее скорее невротической потребности в любви.

Переживания Татьяны в момент написания письма и в последующие дни — это, по сути, клиническая картина пережи-

ваний человека, потерявшего кого-то близкого. Письмо позволяет заглянуть в психологические механизмы функционирования личности Татьяны. Анализ позволяет предположить некоторые ее психологические черты. Считается, что Пушкин рассматривал Татьяну как некоторый образец русской женщины. Интересно посмотреть на такой образец с точки зрения методологии психоанализа, стараясь разглядеть скрытые личностные черты в этой молодой женщины. Пушкин описывает ее как женщину, которой бы он отдал предпочтение как образцу жены и матери. В конце романа, вероятно, она именно такая. Но в период ее влюбленности в Онегина мы видим совсем иное.

Есть смысл задаться вопросом, с какой целью Татьяна пишет письмо? Обычно такого рода письма пишутся для того, чтобы выказать свои чувства человеку, которые но каким-либо соображениям невозможно выразить в непосредственной беседе.

Однако анализ письма показывает, что признание в любви — только одна цель. Другая цель, которая обнаруживается с помощью анализа, это стремление овладеть объектом любви. И здесь Татьяна открывается удивительным образом. Она демонстрирует очень распространенные и в современных женщинах средства для достижения своей цели, которые можно часто косвенно или непосредственно наблюдать в кабинете психотерапевта. Давайте посмотрим на то, какими средствами пользуется Татьяна, чтобы овладеть объектом любви.

В начале письма Татьяна сразу же вручает себя воле другого человека и тут же просит о пощаде:

Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.

Гл. 3. Письмо Татьяны к Онегину

В этом коротком предложении видно, что, не будучи уверенной в ответном чувстве Онегина, Татьяна взывает к его жалости. Она бессознательно надеется на получение любви через чувство жалости. Дальше идет просьба о встречах «хоть редко, хоть в неделю раз». Она как бы говорит, что ей многого не надо, что она готова довольствоваться малым в любви, что она не будет злоупотреблять его любовью. Мы знаем, что уже в детстве Татьяна привыкла довольствоваться малым, поэтому ей и сей-

час достаточно всего лишь редкого внимания и немного любви и дальше думать об этих встречах, т. е. снова фантазировать и размышлять об отношениях с Онегиным и таким образом находиться в своей привычной задумчивости. Тревога, которую испытывает Татьяна, не обладая объектом любви, слишком сильна, и с ней следует как-то справляться. Веры в то, что она вызовет жалость к себе, недостаточно, и она переходит к упрёкам и обвинениям, поскольку признать, что источник тревоги находится внутри нее самой, она не может. «Зачем вы посетили нас?» — пишет она в письме. Иначе говоря, вы принесли мне много страданий, как бы хочет сказать Татьяна, вы виноваты в том, что посетили нас, и еще виноваты в том, что больше нас не посещаете. Дальше укор сильнее — своим посещением вы разрушили мою жизнь:

Я б никогда не знала вас,
 Не знала б горького мученья...
 Души неопытной волнения
 Смирив со временем (как знать?),
 По сердцу я нашла бы друга,
 Была бы верная супруга
 И добродетельная мать.

Гл. 3. Письмо Татьяны к Онегину

Здесь мы видим, что Татьяна обвиняет Онегина уже в разрушении ее жизни. Она с этих пор не видит себя счастливой в дальнейшей жизни. Это так знакомо нам, психотерапевтам, по типичным жалобам наших пациентов. Вся ответственность за несчастную судьбу легла на невиновного и ничего не подозревающего Евгения Онегина, потому что он это письмо еще не получил. Он случайно попал к Лариным в гости, и нигде не указано, что он собирался продолжать знакомство с Лариными. Он только обмолвился в разговоре, что если был бы, как Владимир, поэтом, то «выбрал бы другую» — Татьяну. Здесь, мне кажется, следует отметить, что, говоря о Ленском, Онегин достаточно точно угадывает и потребность Татьяны в любви, и то, что Ленский, конечно же, более мягкий и теплый человек, чем Онегин, и он мог бы дать ей ту любовь, которую она ищет. Но по психологическим законам Татьяна не может обратить внимание на

Ленского, потому что она бессознательно должна выбрать именно того человека, который, как и ее родители, как раз и не даст ей любви. Онегин холоден, как, вероятно, и мать Татьяны, не сумевшая дать любви ребенку хотя бы в той мере, чтобы этот ребенок не чувствовал себя чужим в семье.

Возвращаясь к письму, отметим, что Татьяна находит виновника своей несчастной жизни задолго до ответа Евгения. Такое обвинение, конечно же, указывает нам на трансферное отношение к предмету любви. Но тут же Татьяна пугается своей агрессии, вероятно, не потому, что не готова использовать такой механизм манипуляции, а скорее потому, что просто боится потерять Онегина. Возвращаясь к детству Татьяны, мы можем предположить, что недовольство своим положением в семье она не могла выражать, видимо, потому, что этого ей не позволялось. И она переходит к другому способу — к внушению. Татьяна хочет внушить Онегину то, во что хотела бы верить сама. Прочтем, что же она пытается внушить:

...в вышнем суждено совете,
То воля неба...

Гл. 3. Письмо Татьяны к Онегину

Дальше еще интереснее. Она снова жалуется, и просит, чтобы ее пожалели. Положение ее в семье ужасно:

Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает
И молча *гибнуть* я должна.

Гл. 3. Письмо Татьяны к Онегину

Вполне возможно, что она именно так себя и ощущала в семье, и ее жалоба на непонимание близкими родственниками отвечает действительности. Но нас интересуют прежде всего черты ее личности.

А личность такова, что для овладения объектом любви Татьяна бессознательно применяет методы, мягко говоря, несколько незрелые. Это в первую очередь попытки манипулировать Онегиным, пытаясь сделать его ответственным за свои переживания и свою жизнь. Сначала она просит о пощаде, потом упрекает, потом обвиняет, потом снова просит о пощаде и помощи

и в конце подчеркивает, что от него зависят ее жизнь или она погибнет.

И далее, когда проходит несколько дней, у Татьяны наступает бессонница, она волнуется, не спит, у нее возникает жар, она плохо контролирует себя, не представляя себе своего существования без Онегина. Няня, ничего не зная о ее душевном состоянии, предполагает, что Татьяна заболела.

Вторая встреча — уже развязка, это урок, данный ей и вызвавший психическую травму. Этим был нанесен безжалостный удар по ее фантазиям и нарциссическим чувствам.

После смерти Ленского и отъезда Онегина Татьяна остается со своей проблемой — проблемой совладания со своими чувствами. И здесь начинается этап, который можно назвать прозрением. Инсайт приходит в момент ее посещения имения Онегина. Само посещение имения Евгения Онегина было неслучайным. Татьяну, конечно, волновало, правду ли говорил Евгений о себе, отказывая ей во взаимности, или нет. Вспомним, что Онегин рассказывал о своем характере и *что она ошиблась в выборе, что она принимает его за другого человека*. Он был, конечно, прав и, указывая ей на это обстоятельство, он поступил действительно благородно.

В этом Татьяне необходимо было убедиться самой, ей надо было знать, действительно ли она так жестоко ошиблась. К тому же ее актуальной психологической проблемой становится освобождение от чувств к Евгению. Для нее не понятно, почему Онегин не повел себя так, как она предполагала. Почему он, светский человек, несомненно, читавший все те романы, которые читала и она, повел себя не как литературный герой. Именно поэтому она начинает приходить в имение Евгения Онегина и читать там книги, и только через прочитанное, через пометки, оставленные им на полях книг, она понимает, что за человек Онегин:

И начинает понемногу
 Моя Татьяна понимать
 Теперь яснее — слава Богу —
 Того, по ком она вздыхать
 Осуждена судьбою властной:
 Чудак печальный и опасный,

Создание ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?
Уж не пародия ли он?
Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?
Гл. 7. XXIV

Так внутренний образ Онегина начинает претерпевать изменения, становится более реалистичным, и Татьяна понимает, что реальный Онегин не то же, что и придуманный ею образ. И здесь приходит разочарование. И слово, которое приводит ее к пониманию, это слово — пародия. Онегин — пародия. Здесь мы видим, что способом совпадения со своими чувствами к Онегину служит защитный механизм обесценивания идеала.

Конечно, Онегин не более пародия, чем сама Татьяна в период своей влюбленности в него. Но инсайт был, и он во многом, но не до конца помог ей справиться со своей невротической потребностью любви.

Конец романа примечателен тем, что Татьяна, живя с мужем, представлена нам как женщина, хорошо контролирующая свои чувства. Вполне вероятно, в таком самоконтроле и самоограничении она и прожила всю оставшуюся жизнь, а встреча с Онегиным была лишь эпизодом, когда на время старые чувства возобладали над ее самоконтролем.

Привязанность Татьяны к Онегину по силе и характеру такая же прочная, как привязанность к своим мечтаниям. Не разрушив свои иллюзии, невозможно преодолеть невротическую потребность. И только осознанием того, что Онегин не может удовлетворить ее фантазии, отделением в ее сознании фантазийного образа от черт реального Онегина она смогла частично решить проблему невротической привязанности. Частично, потому что в конце романа мы имеем дело с прорывом этих инфантильных чувств. Однако осознание того, каков есть Онегин на самом деле, позволяет ей преодолеть свое чувство и взять

под контроль невротическую привязанность к Евгению. Это зрелое решение единственно правильное в сложившейся ситуации, поскольку Татьяна понимает — Онегин не изменился, поэтому она ему указывает на характер его чувств. Фактически она его возвращает в реальность, как и он, своим объяснением. Смысл этих объяснений один и тот же:

А нынче! — что к моим ногам
 Вас привело? какая малость!
 Как с вашим сердцем и умом
 Быть *чувства* мелкого рабом?
 Гл. 8. XIV

Теперь *она* отказывается серьезно смотреть на его чувства, как и он не мог серьезно смотреть на ее чувства раньше. И она права, потому что здесь мы имеем дело уже с невротической потребностью Евгения Онегина.

Заключение

Анализ поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин» позволяет глубже заглянуть в механизм возникновения и реализации любви, основанной на невротической потребности. Любовь Татьяны Лариной к Евгению Онегину не персонифицирована, далека от реалистического видения его как человека со своими достоинствами и недостатками, потому что вызвана именно невротическими побуждениями. Именно об этой несостоявшейся любви и пишет А. С. Пушкин, когда представляет нам чувства Лариной в начале поэмы. Когда же он сводит главных героев в конце поэмы, Татьяна изменилась, быть может, она поняла, к кому на самом деле были обращены ее чувства.

Важно понять, что невротическая потребность любви сводится к различным способам манипуляции, которые направлены на обладание объектом, чтобы снизить тревогу, возникающую в состоянии одиночества. Эротическое чувство является в этом случае эмоциональной основой, потребность в любви позволяет человеку думать о своем чувстве как о любви. Этот вид любви преследует одну единственную цель — обладание объектом.

На основании анализа поэмы «Евгений Онегин» можно выделить некоторые признаки невротической потребности в люб-

ви, имеющей истоки детской любви к родителям. Иначе говоря, возможно провести параллель между любовью ребенка к родителям с его зависимостью и любовью между взрослыми людьми, которую следует считать в большей степени невротической привязанностью по подобию с детской привязанностью к родителям.

Если ребенок не получал достаточно любви в детстве и не вынес этого ощущения из детства и в последующем у него не было воспитано его зрелое «Я», которое способно себя обслуживать и брать ответственность за свое благополучие без родительского участия, то невротическая привязанность часто будет заступать место любви.

Краткие биографические сведения об авторах

Выготский Лев Семенович (1896-1934) — психолог. В 1925 г. написал работу и защитил диссертацию «Психология искусства», одна из глав которой «Искусство и психоанализ» была посвящена осмыслению психоаналитического метода толкования художественного творчества вообще и художественной литературы в частности. Данная работа была опубликована впервые в 1965 г.

Вырубов Николай Алексеевич (1869-1918) — психиатр и психоаналитик, один из организаторов и редактор журнала «Психиатрия», выходившего в 1910-1914 гг. и посвященного проблемам психоанализа. Наряду с клиническими работами опубликовал статью «Святой Сатир — Флорентийская легенда. Опыт приложения психоанализа» (1914).

Ермаков Иван Дмитриевич (1875-1942) — психоаналитик, директор Государственного психоаналитического института (1923-1925), первый председатель Российского психоаналитического общества, организатор «Психологической и психоаналитической библиотечки» (1922-1928), в рамках которой были изданы на русском языке работы З. Фрейда, Э. Джонса, М. Клайн и других психоаналитиков. Арестован в августе 1941 г., умер в тюрьме весной 1942 г., реабилитирован в октябре 1991 г. Автор таких психоаналитических работ, как «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина» (1923), «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1924) и рукописи о Достоевском, написанной, по всей вероятности, в 1925 г.

Лейбин Валерий Моисеевич (р. 1942) — специалист в области истории, теории и практики психоанализа. Автор ряда работ по психоанализу, включая «Психоанализ и философия неофрейдизма» (1977, раздел «Психоанализ и художественное творчество»), «Фрейд и Россия» (2000, раздел «Фрейд и Достоевский»), «Классический психоанализ: история, теория,

практика» (2001), одна из глав которой посвящена психоаналитическому пониманию художественного творчества и искусства.

Райх Вильгельм (1897-1957) — австро-американский психоаналитик. В 1920 г. вступил в Венское психоаналитическое общество, возглавлял технический семинар по психоаналитической терапии, разработал технику характеранализа. Опубликовал ряд работ по психоанализу, психологии масс фашизма, техники веготерапии. Подготовил научное исследование «Конфликт вокруг либидо и бред Пера Гюнта».

Ранкур-Лаферьер Даниэл (р. 1943) — американский специалист в области славянской литературы, профессор Калифорнийского университета в Дэвисе. Автор работ «Знаки и субъект: семиотические и психоаналитические исследования поэзии» (1978), «Из-под шинели Гоголя: психоаналитическое исследование» (1982), «Пьер Безухов Толстого: психоаналитическое исследование» (1993), «Толстой на кушетке: женоненавистничество, мазохизм и отсутствующая мать» (1998), а также многих статей, посвященных анализу творчества Блока, Гоголя, Лермонтова, Пушкина, Толстова, Войновича, Солженицина, Шкловского.

Осипов Владимир Александрович (р. 1948) — психотерапевт психоаналитической ориентации, член Русского психоаналитического общества. Автор статьи «"Случай" Татьяны Лариной» (1999).

Осипов Николай Евграфович (1877-1934) — психиатр, психоаналитик, познакомившийся с З. Фрейдом в 1910 г. В 1911-1913 гг. был редактором (совместно с О. Б. Фельцманом) «Психотерапевтической библиотеки», в рамках которой были изданы на русском языке работы З. Фрейда, В. Штекеля и других психоаналитиков. В 1920 г. эмигрировал из России. Автор ряда работ по психоанализу, включая статьи «Психотерапия в литературных произведениях Л. Н. Толстого. Отрывок из работы "Толстой и медицина"» (1911), «"Записки сумасшедшего",

незаконченное произведение Толстого» (1913), «Болезнь и здоровье у Достоевского» (1931).

Фрейд Зигмунд (1856-1939) — австрийский врач, основатель психоанализа. В 1930 г. во Франкфурте-на-Майне ему была присуждена литературная премия Гете. Наряду с публикациями по истории, теории и практике психоанализа им опубликован ряд работ, посвященных психоаналитическому пониманию художественной литературы и искусства в целом. К ним относятся, в частности, такие работы, как «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Художник и фантазирование» (1906), «Бред и сны в "Градиве" В. Иенсена» (1907), «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), «Мотив выбора ларца» (1913), «Моисей и Микеланджело» (1914), «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916), «Жуткое» (1919), «Юмор» (1925), «Достоевский и отцеубийство» (1928).

Фромм Эрих (1900-1980) — немецко-американский психоаналитик и психолог. В 1923-1924 гг. прошел курс психоанализа в Берлинском психоаналитическом институте, вел психоаналитическую практику, в 1950-60 гг. возглавлял Институт психоанализа при Национальном университете в Мехико. Автор многих работ по психоанализу, включая «Забытый язык» (1951), один из разделов которой посвящен психоаналитической интерпретации мифа об Эдипе, сказки «Красная Шапочка» и романа «Процесс» Ф. Кафки.

Шпильрейн Сабина Николаевна (1885-1942) — психоаналитик, ученица К. Г. Юнга, член Венского психоаналитического общества и Швейцарской психоаналитической ассоциации. В 1921 г. была психоаналитиком швейцарского психолога Ж. Пиаже. В 1923 г. вернулась в Россию, была сотрудником Государственного психоаналитического института, где вела семинар по детскому психоанализу и читала курс лекций «Психоанализ подсознательного мышления». Автор ряда статей, опубликованных в европейских психоаналитических журналах, включая

статьи по художественной литературе, в частности «Бессознательные мечтания в "Поединке" Куприна» (1913).

Юнг Карл Густав (1875-1961) — швейцарский психиатр и психолог, основатель аналитической психологии, автор многих работ по психотерапии, алхимии, религии, мифологии. Среди работ, связанных с рассмотрением отношений между аналитической психологией и литературой, а также аналитической интерпретацией художественных произведений, им опубликованы такие, как «Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы» (1922), «Психология и поэтическое творчество» (1930), «Улисс» (1932), «К феноменологии духа в сказке» (1946).

Классический психоанализ и художественная литература

50-00

СОСТАВИТЕЛЬ:

В. М. ЛЕЙБИН, доктор философских наук, главный научный сотрудник Института системного анализа РАН, действительный член Академии педагогических и социальных наук.

В хрестоматии представлены тексты, содержащие психоаналитическую трактовку конкретных художественных произведений. Это работы классиков зарубежного психоанализа, аналитической психологии, характеранализа, гуманистического психоанализа, а также отечественных авторов, деятельность которых относится к раннему периоду развития психоанализа в России. Статьи, включенные в книгу и расположенные в хронологическом порядке, отражающем логику психоаналитических исследований в ее историческом и временном контексте, способствуют лучшему пониманию возможностей данного подхода к анализу художественных произведений, а также творчества писателей и поэтов, чьи имена вошли в сокровищницу мировой литературы.

Книги издательства «ПИТЕР»



ISBN 5-318-00262-5



9 785318 002625



Посетите наш web-магазин:

www.piter.com

Заказ наложенным платежом:

197198, Санкт-Петербурга, а/я 619

e-mail: postbook@piter.com

для жителей России

61093, Харьков-93, а/я 9130,

Piter@tender.kharkov.ua

для жителей Украины

ПИТЕР®
WWW.PITER.COM