





Университетская
библиотека

Редакционная коллегия:

В. Л. Янин (*председатель*),
Л. Г. Андреев, С. С. Дмитриев,
Я. Н. Засурский, А. Ч. Козаржевский,
Ю. С. Кукушкин, В. И. Кулешов,
В. В. Кусков, П. А. Николаев,
В. И. Семанов, А. А. Тахо-Годи,
Н. С. Тимофеев, А. С. Хорошев,
А. Л. Хорошкевич

**ЗАРУБЕЖНАЯ
ЭСТЕТИКА
И ТЕОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX-XX вв.**

Трактаты, статьи, эссе

Составление, общая редакция
Г. К. Косикова

Рецензенты:

*В. Е. Хализев, доктор филологических наук,
Н. Н. Козлова, кандидат философских наук*

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

В книгу включены статьи, трактаты, представляющие наиболее важные направления литературоведения Западной Европы и Северной Америки первой трети XIX в. — 60-х годов XX в. Большая часть материалов публикуется на русском языке впервые. Издание снабжено вступительной статьей и развернутым комментарием.

Для филологов, философов, историков и широкого круга читателей, интересующихся зарубежной литературой и эстетикой.

К. Г. Юнг

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭТИКО- ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Необходимость говорить об отношениях аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству, при всей трудности задачи, — для меня желанный повод изложить свою точку зрения по на шумевшей проблеме границ между психологией и искусством. Бесспорно одно: две эти области, несмотря на свою несоизмеримость, теснейшим образом связаны, что сразу же требует и их размежевания. Их взаимосвязь покоится на том обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению: под названным углом зрения оно наравне с любой другой диктуемой психическими мотивами человеческой деятельностью оказывается предметом психологической науки. С другой стороны, однако, утверждая это, мы тем самым весьма ощутимым образом ограничиваем приложимость психологической точки зрения: *только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения.*

Аналогичное разграничение нам приходится проводить и в области религии: там психологическое исследование тоже ведь может иметь место только в аспекте эмоциональных и символических феноменов религии, что существа религии никоим образом не касается и коснуться не может. Будь такое возможным, не только религия, но и искусство считались бы подразделом психологии. Я ничуть не собираюсь тут отрицать, что подобные вторжения в чужую область фактически имеют место. Однако практикующий их явно упускает из виду, что столь же просто можно было бы разделаться и с психологией, свести к нулю ее неповторимую ценность и ее собственное существо, рассмотрев ее как простую деятельность серого вещества мозга наряду с другими видами

деятельности желез внутренней секреции в рамках известного подраздела физиологии. Да такое, как всем известно, уже и случилось¹.

Искусство в своем существе — не наука, а наука в своем существе — не искусство; у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только само через себя. Вот почему, говоря об отношении психологии к искусству, мы имеем дело только с той частью искусства, которую в принципе можно без натяжек подвергнуть психологическому разбору; и к чему бы ни пришла психология в своем анализе искусства, все ограничится психическим процессом художественной деятельности, без того, что будут затронуты интимнейшие глубины искусства: затронуть их для психологии так же невозможно, как для разума — воспроизвести или хотя бы уловить природу чувства. Что говорить! Наука и искусство вообще не существовали бы как две отдельные сущности, если бы их принципиальное различие не говорило само за себя. Тот факт, что у маленького ребенка еще не разыгрался «спор факультетов» и его художественные, научные и религиозные возможности еще дремлют в спокойной рядоположности, или тот факт, что у первобытных людей элементы искусства, науки и религии еще сосуществуют в нераздельном хаосе магической ментальности, или, наконец, тот факт, что у животного вообще не наблюдается никакого «духа», а есть один голый «природный инстинкт», — все эти факты ровно ничего не говорят в пользу изначального сущностного единства искусства и науки, а лишь такое единство могло бы обосновать их взаимное поглощение или редуцирование одного к другому. В самом деле, прослеживая в ретроспективном порядке ход духовного развития вплоть до полной изначальной неразличимости отдельных духовных сфер, мы приходим вовсе не к познанию их глубокого изначального единства, а просто к исторически более раннему состоянию недифференцированности, когда еще не существовало ни одного, ни другого. Но такое стихийно-элементарное состояние вовсе не есть начало, из которого можно было бы заключать о природе позднейших и более высокоразвитых состояний, пусть даже они непосредственным образом, как оно всегда бывает, происходят из того единства. Для научно-методологической установки всегда естественно пренебрегать сущностной дифференциацией в пользу причинно-следственной дедукции и стремиться к подчинению разнообразия универсальным, хотя бы и чересчур элементарным понятиям.

Именно сегодня эти соображения кажутся мне особенно уместными, ведь за последнее время мы не раз видели, как именно поэтико-художественное творчество интерпретировалось таким путем редуцирования к более элементарным психическим ситуациям. Черты художественного творчества, отбор материала и индивидуальную разработку последнего можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением художника к своим родителям,

но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. В самом деле, подобную редукцию можно провести и во всевозможных других случаях, включая не в последнюю очередь болезненные нарушения психики. неврозы и психозы, равно как хорошие и дурные привычки, убеждения, особенности характера, увлечения, специфические интересы тоже ведь редуцируются к отношениям, существовавшим у ребенка с родителями. Но нельзя допустить, чтобы все эти очень разные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение, иначе легко докатиться до вывода, будто перед нами одна и та же вещь. Если произведение искусства истолковывать как невроз, то либо произведение искусства — определенный невроз, либо всякий невроз — произведение искусства. Можно принять такой *façon de parler*² в качестве парадоксальной игры слов, но здравый человеческий рассудок противится и не хочет, чтобы художественное творчество ставили на одну доску с неврозом. В крайнем случае какой-нибудь врач-психоаналитик через очки профессионального предрассудка станет видеть в неврозе художественное произведение, но думающему человеку с улицы никогда не придет в голову смешивать патологию с искусством, хотя он не сможет отрицать того факта, что художественное произведение возникает в условиях, сходных с условиями возникновения невроза. Но это и естественно, коль скоро известные психологические условия повсеместно имеют силу, причем — ввиду относительного равенства обстоятельств человеческой жизни — мы каждый раз снова и снова встречаем одно и то же, идет ли речь о неврозе ученого, поэта или обычного человека. Все ведь имели родителей, у всех так называемый материнский и отцовский комплекс, всем присуща сексуальность и с нею те или иные типические общечеловеческие проблемы. Если на одного поэта больше повлияло его отношение к отцу, на другого — его привязанность к матери, а третий, может быть, обнаруживает в своих произведениях явные следы сексуального вытеснения, то ведь подобные вещи можно говорить о всех невротиках, и больше того, о всех нормальных людях. Мы не приобретаем здесь ровно ничего специфического для суждения о художественном произведении. В лучшем случае таким путем расширится и углубится знание истории его возникновения.

Основанное Фрейдом направление медицинской психологии дало историкам литературы много новых поводов к тому, чтобы приводить известные особенности индивидуального художественного творчества в связь с личными, интимными переживаниями художника. Это ни в коем случае не должно заслонять от нас того факта, что в ходе научного анализа поэтико-художественного творчества давно уже прослежены определенные нити, которыми — целенаправленно или ненамеренно — личные, интимные переживания художника влетают в его произведения. Вместе с тем работы Фрейда помогают иногда глубже и полнее проследить влияние на художественное творчество переживаний, восходящих к самому раннему детству. При умеренном, со вкусом, применении

его методов нередко вырисовывается завораживающая картина того, как художественное творчество, с одной стороны, переплетено с личной жизнью художника, а с другой — все-таки возвышается над этим переплетением. В этих пределах так называемый «психоанализ» художественного произведения, по сути дела, еще нисколько не отличается от глубокого и умело нюансированного литературно-психологического анализа. Разница в лучшем случае количественная. Но иногда психоанализ приводит нас в замешательство нескромностью своих заключений и замечаний, которые при более человечном подходе были бы опущены уже из одного чувства такта. Этот недостаток благоговения перед «человеческим, слишком человеческим» как раз и является профессиональной особенностью медицинской психологии³, которая, как справедливо подметил уже Мефистофель, «не за страх» «хозяйничает без стыда» там, где «жаждет кто-нибудь года»⁴, — но, к сожалению, это не всегда делает ей честь. Возможность делать смелые выводы легко соблазняет исследователя на рискованные шаги *Chronique scandaleuse*⁵ в малых дозах часто составляет соль биографического очерка, двойная порция ее — это уже грязное вынюхивание и подсматривание, крушение хорошего вкуса под покровом научности. Интерес исподволь отвлекается от художественного творчества и блуждает по путаному лабиринту нагроможденных друг на друга психических предпосылок, а художник превращается в клинический случай, в рядовой пример *psychopathia sexualis*⁶. Тем самым психоанализ художественного произведения далеко отклоняется от своей цели и рассмотрение переносится в область общечеловеческую, для художника ни в малейшей мере не специфическую, а для его искусства крайне несущественную.

Анализ такого рода *не дорастает* до художественного произведения, он остается в сфере общечеловеческой психики, из которой может возникнуть не только произведение искусства, но и вообще все что угодно. На этой почве выносятся донельзя плоские суждения о художественном творчестве как таковом, вроде тезиса. «Каждый художник — нарцисс»⁷. Да всякий, кто в меру возможного проводит свою линию, — «нарцисс», если вообще позволительно употреблять это созданное для ограниченных целей понятие из области патологии неврозов в столь широком смысле, подобный тезис ничего поэтому не говорит, а только шокирует наподобие какою-нибудь острого словца. Поскольку анализ такого рода вовсе не занят художественным произведением, а стремится лишь как можно глубже зарыться, подобно кроту на задворках, в недра личности, то он постоянно увязает в одной и той же общей для всех нас почве, держащей на себе все человечество, и не случайно добываемые на этом пути объяснения поражают своей монотонностью. Все то же самое, что слышишь в часы приема у врача-психоаналитика.

Редукционистский метод Фрейда — метод именно медицинского лечения, имеющего объектом болезненную и искаженную психологическую структуру. Эта болезненная структура занимает

место нормального функционирования и должна быть поэтому разрушена, чтобы освободить путь к здоровой адаптации. В таком случае сведение рассматриваемых явлений к общечеловеческой почве вполне оправданно. Но в применении к художественному творчеству тот же метод ведет к уже описанным результатам: сдергивая с художественного произведения сияющую мантию искусства, он извлекает для себя голую повседневность элементарного homo sapiens — вида живых существ, к которому принадлежит и художник. Золотое сияние высокого творчества, о котором, казалось бы, только и должна была бы идти речь, меркнет после его обработки тем медицинским методом, каким анализируют обманчивую фантазию истерика. Подобный разбор, конечно, очень интересен и, пожалуй, имеет не меньшую научную ценность, чем вскрытие мозга Ницше, показавшее, от какой нетипической формы паралича он умер. Но и только. Разве это имеет какое-то отношение к «Заратустре»? Какими бы ни были второй план и подпочва творчества, разве «Заратустра» — не цельный и единый мир, выросший по ту сторону «человеческой, слишком человеческой» слабости, по ту сторону мигреней и атрофии мозговых клеток? ⁸

До сих пор я говорил о фрейдовском методе редукции, не вдаваясь в подробности этого метода. Речь идет о медицинско-психологической технике обследования психических больных. Она всецело занята путями и способами, с помощью которых можно было бы «обойти» передний план сознания или посмотреть сквозь него, чтобы дойти до второго плана психики, ее подкладки, до так называемого бессознательного. Техника эта зиждется на допущении, что невротический больной вытесняет определенные психические содержания ввиду их несочетаемости (несоединимости) с сознанием. Несочетаемость эта мыслится как нравственная, а вытесненные психические содержания должны соответственно носить негативный — инфантильно-сексуальный, непростойный или даже преступный — характер, из-за которого они предстают для сознания неприемлемыми. Поскольку идеальных людей нет, у всех есть такой второй план сознания независимо от того, способны они это признать или нет. Его можно обнаружить поэтому всегда и везде, достаточно лишь применить разработанную Фрейдом технику интерпретации.

В рамках ограниченного по времени сообщения я, естественно образом, не могу вдаваться в подробности техники такой интерпретации. Мне придется поэтому довольствоваться лишь несколькими пояснениями. Бессознательный второй план не остается бездейственным, он дает о себе знать, специфически влияя на содержание сознания. К примеру, он производит продукты фантазии своеобразного свойства, которые иногда нетрудно свести к тем или иным подспудным сексуальным представлениям. В других случаях он вызывает характерные нарушения сознательных процессов, которые путем редукции тоже можно проследить вплоть до вытесненных содержаний сознания. Очень

важный источник для выявления бессознательных содержаний — сновидения, непосредственный продукт деятельности бессознательного. Суть фрейдовского метода редукции в том, что он группирует все признаки бессознательной «подпочвы», бессознательного второго плана и путем их анализа и истолкования реконструирует элементарную структуру бессознательных влечений. Содержания сознания, заставляющие подозревать присутствие бессознательного фона, Фрейд неоправданно называет «символами», тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры⁹ или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это — подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия. Если бы мы попытались истолковать платоновский образ по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и констатировали бы, что даже дух Платона еще глубоко погружен в изначальную и, больше того, инфантильно-сексуальную стихию. Но зато мы совершенно не заметили бы, что Платону удалось творчески создать из общечеловеческих предпосылок в своих философских созерцаниях; мы поистине слепо прошли бы у него мимо самого существенного и единственно лишь открыли бы, что, подобно всем другим нормальным смертным, он имел инфантильно-сексуальные фантазии. Подобная констатация имела бы ценность только для того, кто, положим, всегда считал Платона сверхчеловеческим существом, а теперь вот может с удовлетворением заключить, что даже Платон — человек. Кто, однако, вздумал бы считать Платона богом? Разве что, пожалуй, человек, находящийся под властью инфантильных фантазий и, таким образом, обладающий невротической ментальностью. Редуцировать фантазии невротика к общечеловеческим истинам полезно по медицинским соображениям. К смыслу платоновского символа это не будет иметь ни малейшего отношения.

Я намеренно задержался подольше на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, и именно потому, что этот род психоанализа является вместе и доктриной Фрейда. Из-за своего окаменелого догматизма Фрейд сам много сделал для того, чтобы две в своей основе очень разные вещи публично сочла тождественными. Его технику можно с успехом прилагать к определенным случаям медицинской практики, не поднимая ее в то же время до статуса доктрины. Против его доктрины как таковой мы обязаны выдвинуть самые энергичные возражения. Она покоится на произвольных предпосылках. Ведь, к примеру сказать, невроты вовсе не обязательно опираются только на сексуальное вытеснение; точно так же и психозы. Сны вовсе не содержат в себе одни лишь несочетаемые, вытесненные желания, вуалируемые гипотетической цензурой сновидений. Фрейдовская

техника интерпретации в той мере, в какой она находится под влиянием его односторонних, а потому ложных гипотез, вопиюще произвольна.

Чтобы отдать должное художественному творчеству, аналитическая психология должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, потому что художественное творчество не болезнь и тем самым требует совсем другой, не врачебно-медицинской ориентации. Если врач, естественно, обязан проследить причины болезни, имея целью в меру возможного вырвать ее с корнем, то психолог столь же естественным образом должен подходить к художественному произведению с противоположной установкой. Он не станет поднимать лишний для художественного творчества вопрос об общечеловеческих обстоятельствах, несомненно окружавших его создание, а будет спрашивать о смысле произведения, и исходные условия творчества заинтересуют его, лишь поскольку они значимы для понимания искомого смысла. Каузальная обусловленность личностью¹⁶ имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва — к вырастающему из нее растению. Разумеется, познакомившись со свойствами места его произрастания, мы начнем понимать некоторые особенности растения. Для ботаника здесь даже заключен важный компонент его познаний. Но никто не вздумает утверждать, что таким путем мы узнаем все самое существенное о растении. Установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно — такая вещь, у которой нет личности и для которой личностное не является поэтому критерием. И особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности.

Мой собственный опыт заставляет меня признать, что для врача бывает не так уж легко снять перед художественным произведением профессиональные очки и обойтись в своем взгляде на вещи без привычной биологической каузальности. С другой стороны, я убедился, что как бы ни было оправдано применение биологически ориентированной психологии к среднему человеку, она не годится для художественного произведения и тем самым для человека в качестве творца. Психология, верная идее чистой каузальности, невольно превращает каждого человеческого субъекта в простого представителя вида *homo sapiens*, потому что для нее существуют только следствия и производные. Но произведение искусства — не следствие и не производная величина, а творческое преобразование как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы закономерно вывести каузалистская психология. Растение — не просто продукт почвы, а еще и самостоятельный живой творческий процесс, сущность которого не имеет никакого отношения к строению почвы. Художественное произ-

ведение надо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся всеми своими исходными условиями. Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях; можно было бы, пожалуй, даже говорить, что оно есть самосушность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать.

Однако я забегаю тут вперед, заведя речь об одном особенном роде художественных произведений — о роде, который мне надо сначала представить. Дело в том, что не всякое художественное произведение создается при такой пассивности своего создателя. Существуют вещи и стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия. В этом последнем случае автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке, сюда что-то добавляя, отсюда отнимая, подчеркивая один нюанс, затушевывая другой, нанося здесь одну краску, там другую, на каждом шагу тщательнейше взвешивая возможный эффект и постоянно соблюдая законы прекрасной формы и стиля. Автор пускает в ход при такой работе всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой. Его материал для него — всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить *вот это*, а не что-то другое. В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо от того, сам он намеренно поставил себя у руля или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слится с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением. Мне едва ли нужно приводить здесь примеры из истории литературы или из признаний поэтов и писателей.

Несомненно, я не скажу ничего нового, заведя речь и о другом роде художественных произведений, которые текут из-под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму; что он хотел бы добавить от себя, отбрасывается, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошенно стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить¹¹. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу,

чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождествен процессу творчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним — словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли.

Говоря о психологии художественного произведения, мы должны прежде всего иметь в виду эти две совершенно различные возможности его возникновения, потому что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного различия. Уже Шиллером та же противоположность ощущалась, и он пытался зафиксировать ее в известных понятиях *сентиментального* и *наивного*. Выбор таких выражений продиктован, надò думать, тем обстоятельством, что у него перед глазами была в первую очередь поэтическая деятельность. На языке психологии первый тип мы называем *интровертивным*, а второй — *экстравертивным*. Для интровертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта; экстравертивная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта. Драмы Шиллера, равно как и основная масса его стихов, на мой взгляд, дают неплохое представление об интровертивном подходе к материалу. Поэт целенаправленно овладевает материалом. Хорошей иллюстрацией противоположной установки служит «Фауст», 2-я часть. Здесь заметна упрямая непокорность материала. А еще более удачным примером будет, пожалуй, «Зарагустра» Ницше, где, как выразился сам автор, одно стало двумя¹².

Наверное, сам характер моего изложения дает почувствовать, как сместились акценты нашего психологического анализа, как только я взялся говорить уже не о художнике как личности, а о творческом процессе. Весь интерес сосредоточился на этом последнем, тогда как первый входит в рассмотрение, если можно так выразиться, лишь на правах реагирующего объекта. Там, где сознание автора уже не тождественно творческому процессу, это ясно само собой, но в первом из описанных нами случаев на первый взгляд имеет место противоположное: автор, по-видимому, есть вместе и создатель, строящий свое произведение из свободно отбираемого материала без малейшего насилия со стороны. Он, возможно, сам убежден в своей полной свободе и вряд ли захочет признаться, что его творчество не совпадает с его волей, не коренится исключительно в ней и в его способностях.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли сможем ответить, положившись лишь на то, что сами поэты и художники говорят нам о природе своего творчества, ибо речь идет о проблеме научного свойства, на которую нам способна дать ответ только психология. В самом деле, вовсе не исключено (как, впрочем, я немножко уже и намекал), что даже тот художник, который творит, по всей видимости, сознательно, свободно распоряжаясь своими способностями и создавая то, что хочет, при всей кажущейся сознательности своих действий настолько захваче#

творческим импульсом, что просто не в силах представить себя желающим чего-то иного, — совершенно наподобие того, как художник противоположного типа не в состоянии непосредственно ощутить свою же собственную волю в том, что предстает ему в виде пришедшего извне вдохновения, хотя с ним явственно говорит здесь его собственная самость. Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества скорее всего просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение.

Наша догадка вовсе не взята с потолка, она продиктована опытом аналитической психологии, в своих исследованиях обнаружившей множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им. Поэтому догадка наша оправданна. Где же, однако, мы почерпнем доказательства того, что и сознательно творящий художник тоже может находиться в плену у своего создания? Доказательства здесь могут быть прямого или косвенного свойства. К прямым доказательствам следовало бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно говорит больше, чем сам осознает; подобные случаи вовсе не редкость. Косвенными доказательствами можно считать случаи, когда над кажущейся свободой художественного создания возвышается неумолимое «должно», властно заявляющее о своих требованиях при любом произвольном воздержании художника от творческой деятельности, или когда за невольным прекращением такой деятельности сразу же следуют тяжелые психические осложнения.

Практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время — насколько он своенравен и своеволен. Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителе творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление *автономным комплексом*, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе. Соответственно художник, отождествляющий

себя с творческим процессом, как бы заранее говорит «да» при первой же угрозе со стороны бессознательного «должно». А другой, кому творческое начало предстает чуть ли не посторонним насильем, не в состоянии по тем или другим причинам сказать «да», и потому императив захватывает его врасплох.

Следовало бы ожидать, что неоднородность процесса создания должна сказываться на произведении. В одном случае речь идет о преднамеренном, сознательном и направленном творчестве, обдуманном по форме и рассчитанном на определенное желаемое воздействие. В противоположном случае дело идет, наоборот, о порождении бессознательной природы, которое является на свет без участия человеческого сознания, иногда даже наперекор ему, совершенно навязывая ему свои собственные форму и воздействие. В первом случае следовало бы соответственно ожидать, что произведение нигде не переходит границ своего сознательного понимания, что оно более или менее исчерпывается пределами своего замысла и говорит ничуть не больше того, что было заложено в него автором. Во втором случае вроде бы следует ориентироваться на что-то сверхличностное, настолько же выступающее за силовое поле сознательно вложенного в него понимания, насколько авторское сознание отстранено от саморазвития произведения. Здесь естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам.

Так оно в общем и целом и получается. Всякий раз, когда идет речь о заведомо сознательной работе над расчетливо отбираемым материалом, есть возможность наблюдать свойства одного из двух вышеуказанных типов; то же надо сказать и о втором случае. Уже знакомые нам примеры шиллеровских драм, с одной стороны, и второй части «Фауста» или, еще лучше, «Заратустры», с другой, могли бы послужить иллюстрацией к сказанному. Впрочем, сам я не стал бы сразу настаивать на зачислении произведений неизвестного мне художника в тот или другой класс без предварительного и крайне основательного изучения личного отношения художника к своему созданию. Даже знания, что художник принадлежит к интровертивному или экстравертивному психическому типу, еще недостаточно, потому что для обоих типов есть возможность вставать то в экстравертивное, то в интровертивное отношение к своему творчеству. У Шиллера это особенно проявляется в отличии его поэтической продукции от философской, у Гёте — в различии между легкостью, с какой дается ему совершенная форма его стихотворений, и его борьбой за придание художественного образа содержанию второй части «Фауста», у Ницше — в отличии его афоризмов от слитного потока «Заратустры». Один и тот же художник может занимать разные позиции по отношению к разным своим произведениям, и критерии анализа надо ставить в зависимость от конкретно занятой позиции.

Проблема, как мы видим, бесконечно сложна. Но сложность еще возрастет, если мы привлечем в круг нашего рассмотрения разбиравшиеся выше соображения о том случае, когда художник отождествляет себя с творческим началом. Ведь если дело обстоит так, что сознательное и целенаправленное творчество всей своей целенаправленностью и сознательностью обязано просто субъективной иллюзии творца, то произведение последнего наверняка тоже должно обладать символизмом, уходящим в неразличимую глубь и недоступным сознанию современности. Разве что символизм здесь будет более прикровенным, менее заметным, потому что и читатель тоже ведь не выходит из очерченных духом своего времени границ авторского замысла: и он движется внутри пределов современного ему сознания и не имеет никакой возможности опереться вне своего мира на какую-то Архимедову точку опоры, благодаря которой он получил бы возможность перевернуть свое продиктованное эпохой сознание, иными словами, опознать символизм в произведении вышеназванного характера. Ведь символом следовало бы считать возможность какого-то еще более широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия и намека на такой смысл.

Вопрос этот, как я уже сказал, очень тонкий. Я, собственно, ставлю его единственно с той целью, чтобы не ограничивать своей типизацией смысловые возможности художественного произведения — даже в том случае, когда оно на первый взгляд не представляет и не говорит ничего, кроме того, что оно представляет и говорит для непосредственного наблюдателя. Мы по собственному опыту знаем, что давно известного поэта иногда вдруг открываешь заново. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось потаенным символом, прочесть который нам позволяет лишь обновление духа времени. Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть. Опыт подобного рода должен прибавить нам наблюдательности: он оправдывает развитую мной выше идею. Заведомо символическое произведение не требует такой же тонкости, уже самой многозначительностью своего языка оно вызывает к нам: «Я намерен сказать больше, чем реально говорю; мой смысл выше меня». Здесь мы в состоянии указать на символ пальцем, даже если удовлетворительная разгадка его нам не дается. Символ высится постоянным укором перед нашей способностью осмысления и вчувствования. Отсюда, конечно, берет начало и тот факт, что символическое произведение больше возбуждает нас, так сказать, глубже буравит нас и потому редко дает нам чисто эстетическое удовольствие, тогда как заведомо несимволическое произведение в гораздо более чистом виде обращено к нашему эстетическому чувству, являя воочию гармоническую картину совершенства.

Но все-таки, спросит кто-нибудь, что же приблизит аналитиче-

скую психологию к центральной проблеме художественного создания, к тайне творчества? В конце концов, ничто из до сих пор сказанного не выходит за рамки психической феноменологии. Поскольку «в тайники природы дух сотворенный ни один» не проникнет, то и нам от нашей психологии тоже нечего ожидать невозможного, а именно адекватного разъяснения той великой тайны жизни, которую мы непосредственно ощущаем, сталкиваясь с реальностью творчества. Подобно всякой науке, психология тоже предлагает от себя лишь скромный вклад в дело более совершенного и глубокого познания жизненных феноменов, но она так же далека от абсолютного знания, как и ее сестры.

Мы так много говорили о «смысле и значении художественного произведения», что всякого, наверное, уже подмывает усомниться: а действительно ли искусство что-то «означает»? Может быть, искусство вовсе ничего и не «означает», не имеет никакого «смысла» — по крайней мере в том аспекте, в каком мы здесь говорим о смысле. Может быть, оно — как природа, которая просто *есть* и ничего не «обозначает». Не является ли всякое «значение» просто *истолкованием*, которое хочет обязательно навязать вещам жаждущая смысла рассудочность? Можно было бы сказать, что искусство есть красота, в красоте обретает свою полноту и самодостаточность. Оно не нуждается ни в каком «смысле». Вопрос о «смысле» не имеет с искусством ничего общего. Когда я смотрю на искусство изнутри, я волей-неволей должен подчиниться правде этого закона. Когда мы, напротив, говорим об отношении психологии к художественному произведению, мы стоим уже вне искусства, и тогда ничего другого нам не остается: приходится размышлять, приходится заниматься истолкованием, чтобы вещи обрели значение, — иначе мы ведь вообще не можем о них думать! Мы обязаны разлагать самодовлеющую жизнь, самоценные события на образы, смыслы, понятия, сознательно отдаляясь при этом от живой тайны! Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но находясь вопре творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, взглянуть на него со стороны — и лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими «значениями». Вот когда мы не просто сможем, а будем обязаны вести речь о смысле. И соответственно то, что было раньше чистым феноменом, станет явлением, означающим нечто в ряду смежных явлений, — станет вещью, играющей определенную роль, служащей известным целям, оказывающей осмысленное воздействие. А когда мы сможем всё это разглядеть, в нас проснется ощущение, что мы сумели что-то познать, что-то объяснить. Проснется тем самым потребность в научном постижении.

Говоря выше о художественном произведении как о дереве, растущем из своей питательной почвы, мы могли бы, конечно, с не меньшим успехом привлечь более привычное сравнение с ре-

бенком в материнской утробе. Поскольку, однако, все сравнения хромают, то попробуем вместо метафор воспользоваться более точной научной терминологией. Я, помнится, уже называл произведение, находящееся *in statu nascendi*¹³, автономным комплексом. Этим термином обозначают просто всякие психические образования, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание, лишь когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог. Связь, в которую они вступают с сознанием, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции, и это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но сознательному управлению — будь то сдерживание или произвольное воспроизводство — подчинен быть не может. Комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что возникает и пропадает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции; от сознательных желаний он не зависит. Это свойство разделяет со всеми другими автономными комплексами и творческий комплекс. И как раз здесь приоткрывается возможность аналогии с болезненными душевными явлениями, поскольку именно для этих последних характерно появление автономных комплексов. Сюда прежде всего относятся душевные расстройства. Божественное неистовство художников¹⁴ имеет грозное реальное сходство с такими заболеваниями, не будучи, однако, тождественно им. Аналогия заключается в наличии того или иного автономного комплекса. Однако факт его наличия сам по себе еще не несет в себе ничего болезненного, потому что нормальные люди тоже временами и даже подолгу находятся под властью автономных комплексов: факт этот принадлежит просто к универсальным свойствам души, и нужна уж какая-то повышенная степень бессознательности, чтобы человек не заметил в себе существования какого-нибудь автономного комплекса. Скажем, всякая сколь угодно дифференцированная типическая установка имеет тенденцию превращаться в автономный комплекс и по большей части превращается в него. Всякое импульсивное влечение тоже имеет более или менее свойства автономного комплекса. Итак, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, лишь его учащающиеся и разрушительные проявления говорят о патологии и болезни.

Как же возникает автономный комплекс? По тому или иному поводу — более пристальное исследование завело бы нас здесь слишком далеко — какая-то ранее не осознававшаяся область психики приходит в движение; наполняясь жизнью, она развивается и разрастается за счет привлечения родственных ассоциаций. Потребная на все это энергия отнимается соответственно у сознания, если последнее не предпочтет само отождествить себя с комплексом. Если этого не происходит, наступает, по выражению Жана, *abaissement du niveau mental*¹⁵. Интенсивность сознательных интересов и занятий постепенно гаснет, сменяясь или апатической бездеятельностью — столь частое у художников состояние, — или регрессивным развитием сознательных функций, то

есть их сползанием на низшие инфантильные и архаические ступени, — словом, нечто вроде дегенерации. На поверхность прорываются элементарные слои психических функций: импульсивные влечения вместо нравственных норм, наивная инфантильность вместо зрелой обдуманности, неприспособленность вместо адаптации. Из жизни многих художников нам известно и это. На отнятой у сознательно-личностного поведения энергии разрастается автономный комплекс.

Из чего состоит творческий автономный комплекс? Этого вообще невозможно знать заранее, пока завершённое произведение не позволит нам заглянуть в свою суть. Произведение являет нам разработанный образ в широчайшем смысле слова. Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. Напротив, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что по крайней мере для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом говорит, или, другими словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется. Я говорю «кажется» — потому что, возможно, наша ограниченность просто не дает нам пока заглянуть поглубже. Так или иначе в данном случае у нас нет ни повода, ни отправной точки для анализа. В первом случае, наоборот, мы сможем припомнить в качестве основополагающего тезис Герхарта Гауптмана; быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово. В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

Такая постановка вопроса во многих аспектах требует прояснения. Я взял здесь, согласно вышесказанному, случай символического произведения искусства, притом такого, чей источник надо искать не в бессознательном авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Я назвал эту сферу соответственно коллективным бессознательным, отграничив ее тем самым от личного бессознательного, под которым я имею в виду совокупность тех психических процессов и содержаний, которые сами по себе могут достигь сознания, по большей части уже и достигли его, но из-за своей несовместимости с ним подверглись вытеснению, после чего упорно удерживаются ниже порога сознания. Из этой сферы в искусство тоже влзаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное произведение не символическим, а симптоматическим. Этот род искусства мы, пожалуй, без особого ущерба и без сожаления препоручим фрейдовской методе психологического промывания.

В противоположность личному бессознательному, образующему более или менее поверхностный слой сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное при нормальных условиях не поддается осознанию, и поэтому никакая аналитическая техника не поможет его «вспомнить», ведь оно не было вытеснено и не

было забыто. Само по себе и для себя коллективное бессознательное тоже не существует, поскольку оно есть лишь возможность, а именно та возможность, которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов или, выражаясь анатомически, в структуре головного мозга¹⁶. Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, — так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам.

Праобраз, или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные лики мифологического пандемониума. Впрочем, мифологические образы сами по себе тоже являются уже сложными продуктами творческой фантазии, и они туго поддаются переводу на язык понятий; в этом направлении сделаны лишь первые трудные шаги. Понятийный язык, который по большей части предстоит еще создать, смог бы способствовать абстрактному, научному освоению бессознательных процессов, залегающих в основе праобразов. В каждом из этих образов кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, — когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию праобраза.

Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозревали. Борьба за адаптацию — мучительная задача, потому что на каждом шагу мы вынуждены иметь дело с индивидуальными, то есть нетипическими условиями. Так что неудивительно, если, встретив типическую ситуацию, мы

внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас словно захватывает неодолимая сила. В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы — род, голос всего человечества просыпается в нас. Потому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти никогда не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем легко можно убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы, — скажем, отечество в образе матери, где сама аллегория, разумеется, не располагает ни малейшей мотивирующей силой, которая вся целиком коренится в символической значимости идеи отечества. Этот архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного в человеке к почве, на которой он обитает и в которой содержатся духи лишь его предков. Чужбина горька.

Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий проработками говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь.

Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание проработки есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше не доставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того проработки, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и односторонность современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм?

Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера. Художник как воспитатель своего века — об этом можно было бы сейчас еще очень долго говорить.

Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. Само слово «установка» уже выдает неизбежную односторонность, связанную с выбором определенной направленности. Где есть направленность, там есть и устранение отвергаемого. А устранение означает, что такие-то и такие-то области психики, которые тоже могли бы жить жизнью сознания, не могут жить ею, поскольку это не отвечает глобальной установке. Нормальный человек без ущерба способен подчиниться глобальной установке; человек окольных и обходных путей, не могущий идти рядом с нормальным по широким торным путям, скорее всего и окажется открывателем того, что лежит в стороне от столбовых дорог, ожидая своего включения в сознательную жизнь. Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох.

Я сознаю, что в рамках доклада мне удалось изложить лишь несколько общих соображений, да и то в сжатой и эскизной форме. Но я, пожалуй, вправе надеяться, что мои слушатели уже успели подумать о не сказанном мною, а именно о конкретном приложении всего этого к поэтико-художественному произведению, и тем самым наполнили плотью и кровью абстрактную скорлупу моей мысли.

чения внешних событий, фактов, ситуаций, мотивирующих то или иное переживание героя (убийство отца и замужество матери Гамлета, по Элиоту, есть «объективный коррелят» отчаяния, которое испытывает герой). — 205

¹² *Рамон Фернандес* (1894—1944) — французский писатель и критик, отстаивавший принцип философской интерпретации литературы и стремившийся понять произведение не только как исторический памятник своей эпохи, но и как живой голос из прошлого, сохраняющий актуальность для современности. Фрэнк имеет в виду эссе Фернандеса о Прусте, вошедшее в его книгу «Послания» (1926).

...способ приобщения к «durée» совершенно в духе Бергсона (смотри эпизод с бисквитным пирожным)... — Анри Бергсон (1859—1941), французский философ, представитель интуитивизма, рассматривал «длительность» (durée) как бессознательную основу психического, в которой прошлое, настоящее, будущее сливаются воедино и которая могла быть достигнута посредством интуиции. В эпизоде с пирожным герой переживает состояние приобщения к «длительности», к вечносущему: откусывая бисквитное пирожное, он вспоминает тот миг в детстве, когда впервые попробовал такое же пирожное, и вместе с этим воспоминанием к нему возвращается целый мир, казалось бы, забытых мыслей, ощущений, ассоциаций и т. д. — 206

¹³ *Томас Эрнст Хьюм* (1883—1917) — английский философ и литературный критик, теоретик имажизма. Его работы собраны в книгах «Размышления» (опубл. в 1924 г.) и «Заметки о языке и стиле» (опубл. в 1925 г.). — 206

¹⁴ *Вильгельм Воррингер* (1881—1965) — немецкий эстетик, предложивший классификацию искусств по видам воплощенной в них «художественной воли». Фрагменты его книги «Абстрагирование и вчувствование» (1908) опубликованы в русском переводе в «Современной книге по эстетике» (М., 1957) под названием «Абстракция и одухотворение». — 206

¹⁵ ...чем традиционный натурализм XIX века. — Для Воррингера натурализм — понятие неидентичное распространенному представлению о натурализме как направлении в европейском и американском искусстве и литературе последней трети XIX в. — 207

¹⁶ *Франц Вихоф* (1853—1909) — основатель Венской школы истории искусств, сложившейся на рубеже XIX—XX вв.; стремился добиться точности в искусствоведческом исследовании, «сравнимой с медицинской». Будучи убежденным в том, что «всякая эпоха достойна изучения», он попытался понять общие законы развития искусства. — 208

¹⁷ «Само по себе» (лат.). — 209

¹⁸ *Эрих Фромм* (1900—1979) — немецкий, затем американский (с приходом к власти нацистов эмигрировал в США) психолог, представитель неопрейдизма. Фрэнк имеет в виду его книгу «Бегство от свободы» (1941). — 210

¹⁹ *Эрнст Роберт Курциус* (1886—1956) — немецкий литературовед, автор книги «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), оказавшей значительное влияние на западное литературоведение. Фрэнк имеет в виду книгу Курциуса «Французский дух в двадцатом столетии» (1952). — 211

²⁰ *Палимпсест* (от гр. pálin «снова», psáo «скоблю», «стираю») — папирус или пергамент, с которых первоначальный текст стерт, а вместо него нанесен новый. — 212

²¹ *Тиресий* — в греческой мифологии слепой прорицатель, чье имя связано со сказаниями фиванского цикла; в поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля» выступает в роли повествователя. — 212

Карл Густав Юнг* (1875—1961)

Ученик Фрейда, К. Г. Юнг в своей «аналитической психологии» разделяет с Фрейдом психологическое убеждение во вторичности повседневных проявле-

* Комментарии составлены В. В. Библиным.

ний душевной жизни и установку на обнаружение за ними первичной, бессознательной подоплеки. После разрыва с Фрейдом Юнг отыскивал эту психическую первореальность не в безликой сексуальной энергии — либидо, а в иерархии «архетипов» — универсальных образов, властвующих над человеческим сознанием (Фрейд назвал мистико-романтический символизм Юнга «метафизическими мечтаниями»). Архетипы, согласно Юнгу, в равной мере населяют сознание и гений, и рядовых людей, и душевнобольных, а потому не могут служить критерием для отличия невротического бреда от гениальной фантазии. Юнг, как и Фрейд, признавал ограниченность научной психологии в деле анализа искусства. «Тайна творчества, подобно тайне свободы воли, — писал Юнг в статье «Психология и поэзия» (1930), — есть трансцендентальная проблема, не решаемая... в психологии... Творческий человек — загадка, разгадать которую люди будут на разных путях пытаться всегда, и всегда безуспешно». Это не мешало Юнгу все-таки снова и снова обращаться к художественному творчеству, что вообще характерно для психоаналитического движения.

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Впервые публикуемый на русском языке, этот доклад К. Г. Юнга был прочитан им в мае 1922 г. на собрании цюрихского Общества немецкого языка и литературы. Перевод выполнен по изд.: Jung C. G. *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*//Jung C. G. *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Olten; Freiburg i. B., 1960. S. 75—96. Перевод сверен А. В. Михайловым.

¹ Имеется в виду механистически-рационалистический позитивизм XIX в., ассоциирующийся с именами Л. Бюхнера и Я. Молешотта. Юнг относил к этой традиции также и Фрейда. — 215

² «Способ выражения» (фр.). — 216

³ Сам Юнг, конечно, относится к «слишком человеческому» без чрезмерного благоговения, следуя в своей радикальной критике современного сознания за Ницше, философию которого он считал лучшей «подготовкой к современной психологии». Ницше в предисловии 1886 г. к книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878) назвал свое философствование «специфически немецким способом заниматься тем же самым, что существует под названием психологии во Франции и в России». — 217

⁴ Гёте И. В. Фауст. М., 1975. Ч. I. С. 74 (строки 2031—2032, пер. Б. Пастернака). — 217

⁵ «Скандальная хроника» (фр.). — 217

⁶ «Сексуальная психопатия» (лат.). — 217

⁷ Нарциссизм был «открыт» психоаналитиками в 1911—1914 гг. Было обнаружено, что многие импульсы, исходящие на первый взгляд от «я», диктует либидо, которое направляется на саму личность, уподобляющуюся, таким образом, самовлюбленному Нарциссу. Поскольку в состоянии творчества художник остается наедине с самим собой, он ярко выраженный «нарцисс». С другой стороны, поскольку художник создает образы, выходящие по своему значению за пределы его личности и способные к самостоятельному существованию, он уже не «нарцисс», а «пигмалион». Это противоречие в рамках психоанализа, по Юнгу, неразрешимо. — 217

⁸ Книга «Так говорил Заратустра» (1883—1884) писалась Ницше уже во время болезни, ранние симптомы которой вынудили его уйти в отставку с кафедры классической филологии Базельского университета в 1879 г. — 218

⁹ Подразумевается миф Платона о темной пещере, в которой томятся люди-пленники, не отваживаясь вырваться из чрева Земли к Солнцу (Государство, VII 514—517). — 219

¹⁰ Концепция личности (Persönlichkeit) у Юнга двойственна. В данном контексте личность понимается как «личина» (персона), «маска», или «социальная кожа» человека, его поверхностная социальная роль. В других случаях Юнг на-

зывает личностью «самость» (das Selbst), т. е. высшую полноту человеческого существа. — 220

¹¹ «Самость» автора и его сознание тут как бы ничего не знают друг о друге и действуют автономно. Однако это имеет место только у рядового человека, который из страха перед мощным голосом своей сокровенной природы силится подавить ее в себе, расплачиваясь за это психическими комплексами. Гений позволяет своей «самости», или, что для Юнга то же самое, своей подлинной личности, «прорасти» сквозь маску личности наносной. «Невроз есть защита, выставленная против объективной внутренней деятельности души, т. е. довольно-таки дорого оплаченная попытка заглушить в себе внутренние голоса с их диктатом... За всяким невротическим извращением кроется призвание, которому человек изменил, его судьба, становление его личности, осуществление врожденной индивидуальной воли. Человек без amor fati (преданности своему року (лат.). — В. Б.) есть невротик; он упускает самого себя...» (Jung C. G. Gesamelte Werke. Bd. 17. S. 207—208). — 221

¹² Ницшевский отшельник говорит: «Вокруг меня всегда на одного человека больше, чем нужно... Ведь всегда один на один — это получается в конце концов два!» (Nietzsche F. Werke. In 6 Bänden. München; Wien, 1980. Bd. 3. S. 320). — 222

¹³ «В состоянии возникновения» (лат.). — 227

¹⁴ Выражение из платоновского диалога «Ион», где собеседники замечают, что одержимые божественным вдохновением рапсоды «совсем не в своем рас-судке» (535 d). — 227

¹⁵ «Понижение умственного уровня» (фр.). — 227

¹⁶ Образами коллективного бессознательного Юнг называет универсальные архетипы, присущие национальной, расовой и, наконец, всечеловеческой психике. В силу своей неиндивидуальной природы архетипы не выявляются самонаблюдением и идентифицируются лишь задним числом из наблюдения повторяющихся символических структур. — 229

Нортроп Герман Фрай *

(род. в 1912 г.)

Н. Фрай — канадский литературовед; окончил университет в Торонто (1933), где с 1939 г. преподает английскую литературу; в 1940 г. защитил в Оксфорде докторскую диссертацию; профессор (с 1948 г.), почетный доктор ряда университетов Канады, Великобритании и США.

Фрай начал исследовательскую деятельность в русле историко-биографического метода («Пугающая симметрия. Исследование творчества Уильяма Блейка», 1947). Однако изучение художественной неповторимости поэтического мира У. Блейка привело Фрая к неожиданному результату: творческая индивидуальность любого писателя в значительной мере реализуется в процессе обработки и осмысления наследуемых сюжетов, литературных форм и приемов. Сходства, взаимосвязи и переключки, обнаруживаемые между произведениями одного вида или жанра в творчестве различных художников, столь многочисленны и существенны, что они выявляют определенные устойчивые системы признаков. Основные разновидности этих систем Фрай назвал «литературными матрицами», или «архетипами». Стремление дать анализ этих архетипов в плане их исторического развития, с учетом их эстетической семантики обусловило содержание наиболее известной, программно-методологической работы ученого — «Анатомия критики» (1957), благодаря которой Фрай стал одним из наиболее влиятельных современных теоретиков и историков литературы.

Последовательная разработка ряда концептуальных категорий («литературный миф» как проявление органической потребности людей «очеловечивать» бытие, «архетип» как структурный инвариант в литературе и др.) нашла отражение в монографиях Фрая 60—70-х годов: «Фабулы тождества: Исследования

Комментарии составлены В. Т. Олейником.