

САМОСОЗНАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

**Мыслители и писатели Запада
о месте культуры
в современном обществе**

**Г. Бёль
М. Вебер
В. Вейдле
Ж. Маритен
Г. Марсель
Х. Ортега-и-Гасет
М. Хайдеггер
Й. Хейзинга
Г. К. Честертон
О. Шпенглер
К. Г. Юнг**

**Москва
Издательство политической литературы
1991**

ББК 71.0
С17

С $\frac{0301030000-040}{079(02)-91}$ 29-91

ISBN 5-250-01281-7

© Составитель Р. А. Гальцева. Перевод и примечания С. С. Авринцев, В. В. Бибихин, С. Л. Воробьев, Р. А. Гальцева, П. П. Гайденко, Ю. Н. Давыдов, В. В. Ошис, Н. Л. Трауберг, А. И. Фрумкина

Юнг К. Г.

Психология и поэтическое творчество *

ВВЕДЕНИЕ

Без особых доказательств очевидно, что психология — в своем качестве науки о душевных процессах — может быть поставлена в связь с литературоведением. Ведь материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства — душа. Поэтому наука о душе, казалось бы, должна быть в состоянии описать и объяснить в их соотношенности два предмета: психологическую структуру произведения искусства, с одной стороны, и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида. Обе задачи эти в своей глубинной сущности различны: в первом случае дело идет о «предумышленно» оформленном продукте сложной душевной деятельности, во втором случае — о самом душевном аппарате. В первом случае объектом психологического анализа и истолкования служит конкретное произведение искусства, во втором же — творчески одаренный человек в форме своей неповторимой индивидуальности. Хотя эти два объекта находятся в интимнейшем сцеплении и в неразложимом взаимодействии, все же один из них не в состоянии объяснить другой. Конечно, можно делать умозаключения от одного из них к другому, но такие умозаключения никогда не обладают принудительной силой. Они остаются в лучшем случае догадками или метками, *aręques*. Разумеется, специфическое отношение Гёте к своей матери позволяет нам уловить нечто, когда мы читаем восклицание Фауста: «Как — Матери? Звучит так странно имя!» Однако нам не удастся усмотреть, каким же образом из обусловленности представления о матери получается именно «Фауст», хотя глубочайшее ощущение говорит нам, что отношение к матери играло в человеке Гёте существенную роль и оставило многозначительные следы как раз в «Фаусте». Равным образом мы не можем и, наоборот, объяснить или хотя бы с логически принудительной силой вывести из «Кольца Нибелунгов» то обстоятельство, что Вагнер отличался склонностью к перевоплощению в женщину, хотя и в этом случае тайные пути ведут от героической атмосферы «Кольца» к болезненно женскому в человеке Вагнере. Личная

* *Jung C. G. Psychologie und Dichtung // Jung C. G. Wirklichkeit der Seele. Zürich, 1947. S. 99—120.*

психология творца объясняет, конечно, многое в его произведении, но только не само это произведение. Если же она могла бы объяснить это последнее, и притом успешно, то его якобы творческие черты разоблачили бы себя как простой симптом, что не принесло бы произведению ни выгод, ни чести.

Современное состояние психологической науки, которая, кстати сказать, является самой молодой из всех наук, никоим образом не позволяет устанавливать в этой области строгие каузальные сцепления,— что, собственно, психология должна была бы делать в своем качестве науки. Но твердую причинную связь она может выявлять лишь в области полупсихологических инстинктов и рефлексов. Там, где по-настоящему только и начинается жизнь души, т. е. в сфере комплексов, она вынуждена удовлетворяться тем, чтобы давать многословные описания происходящего и набрасывать красочные образы этой подчас изумительной и почти сверхчеловеческой хитроумной ткани, отказываясь от того, чтобы охарактеризовать хотя бы один процесс как «необходимый». Если бы это обстояло не так, если бы психология могла вскрывать несомненные причинные связи в художественном произведении и в художественном творчестве, то все искусствоведение совершенно лишилось бы независимости и ему пришлось бы войти в психологию на правах простого ее раздела. С другой стороны, психология никогда не может отказаться от притязаний на то, чтобы исследовать и устанавливать причинную связь комплексных процессов, не отказываясь от самой себя, но все же реализации этого притязания она никогда не дождется, ибо иррациональное творческое начало, отчетливее всего проявляющееся как раз в искусстве, в конечном счете обманет все попытки его рационализировать. Все психологические процессы, протекающие в пределах сознания, еще могут оказаться каузально объяснимыми; но творческое начало, корнящееся в необозримости бессознательного, вечно будет оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое. Искусствоведение и психология будут зависеть друг от друга, и принцип одной из этих наук не сможет упразднить принцип другой. Принцип психологии — представлять данный психологический материал как нечто выводимое из каузальных предпосылок; принцип искусствоведения — рассматривать психическое как непосредственно существующее, идет ли дело о произведении или творчестве. Оба принципа сохраняют силу, несмотря на свою относительность.

1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Психологический подход к литературному произведению отличается от литературоведческого подхода. Ценности и факты, имеющие решающее значение для первого, могут оказаться для второго как бы несущественными; так, сочинения весьма сомнительной литературной ценности нередко представляются психологу особо

интересными. Так называемый психологический роман далеко не дает ему так много, как ожидает от него литературоведческий подход. Такой роман, если его рассматривать как замкнутое в себе самое целое, объясняет себя самого, он есть, так сказать, своя собственная психология, которую психологу остается в лучшем случае дополнить или подвергнуть критике, в ходе чего, впрочем, особо важный в данном случае вопрос — что заставило именно этого автора создать данный труд — отнюдь не получает ответа. Последней проблемой мы займемся лишь во второй части настоящей статьи.

Напротив, именно роман, чуждый психологических претензий, открывает для психологического высвечивания особые возможности, ибо непсихологический замысел автора не задает его образам никакой определенной психологии и благодаря этому не только оставляет место для анализа и толкования, но и идет им навстречу благодаря непредвзятому изображению персонажей. Хорошими примерами этого служат романы Бенуа и английские «fiction stories» * в стиле Райдера Хаггарда, от которых путь идет через Конан Дойля к самому излюбленному объекту массового потребления — детективному роману. Значительнейший американский роман «Моби Дик» Мелвилла также принадлежит к этой категории.

Захватывающее изображение событий, по видимости совершенно отказывающееся от психологического замысла, представляет огромный интерес как раз для психолога, ибо повествование в целом строится на невысказанном психологическом основании, которое тем чаще и беспримернее предстает перед критическим взглядом, чем в большем неведении пребывал автор относительно собственных предположений. Напротив, в психологическом романе сам автор делает попытку поднять душевный праматериал своего творения из области простого происшествия в сферу психологического разъяснения и высвечивания, благодаря чему душевная основа нередко затемняется до полной непроницаемости. Именно из романов такого рода получает неспециалист свою «психологию», в то время как романы первого рода может наделить углубленным смыслом лишь психология.

То, что я выясняю здесь на примере романа, есть такой психологический принцип, который существенно шире границ этой специальной формы литературного произведения. Его можно проследить и в поэзии; в «Фаусте» он создает границу между первой и второй частями. Любовная трагедия объясняет себя сама, в то время как вторая часть требует работы истолкователя. Применительно к первой части психологу ничего не остается прибавить к тому, что уже сумел гораздо лучше сказать поэт; напротив, вторая часть со своей неимоверной феноменологией до такой степени поглотила или даже превзошла изобразительную способность поэта, что здесь уже ничто не объясняет себя само непосредственно, но от

* fiction stories — беллетристика (англ.).

стиха к стиху возбуждает потребность читателя в истолковании. Пожалуй, «Фауст» лучше, чем что бы то ни было другое, дает представление о двух крайних возможностях литературного произведения в его отношении к психологии.

Ради ясности я хотел бы обозначить первый тип творчества как психологический, а второй — как визионерский. Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы прочувствовать обычное сознание. Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается из сферы повседневности к вершинам его переживания и так оформляется, что вещи, сами по себе привычные, воспринимаемые лишь глухо или неохотно и в силу этого также избегаемые или упускаемые из виду, убеждающей силой художественной экспрессии оказываются перемещенными в самый освещенный пункт читательского сознания и побуждают читателя к более высокой ясности и более последовательной человечности. Изначальный материал такого творчества происходит из сферы вечно повторяющихся скорбей и радостей людских; он сводится к содержанию человеческого сознания, которое истолковывается и высветляется в своем поэтическом оформлении. Поэт уже выполнил за психолога всю работу. Или последнему нужно еще обосновывать, почему Фауст влюбляется в Гретхен? Или почему Гретхен становится детоубийцей? Все это — человеческая судьба, миллионы раз повторяющаяся вплоть до жуткой монотонности судебного зала или уголовного кодекса. Ничто не осталось неясным, все убедительно объясняет себя из себя самого.

На этой линии находятся многочисленные типы литературной продукции: любовный, бытовой, семейный, уголовный и социальный романы, дидактическое стихотворение, большая часть лирических стихотворений, трагедия и комедия. Какова бы ни была художественная форма этих произведений, содержание психологического художественного творчества происходит неизменно из областей человеческого опыта, из психического переднего плана, наполненного наиболее сильными переживаниями. Я называю этот род художественного творчества «психологическим» именно по той причине, что он вращается всегда в границах психологически понятного. Все от переживания и до творческого оформления проходит в сфере прозрачной психологии. Даже психологически изначально материал переживания не имеет в себе ничего необычного; напротив, здесь то, с чем мы в наибольшей степени свыклись, страсть и ее судьбы, судьбы и вызываемые ими страдания, вечная природа человека с ее красотами и ужасами.

Пропасть, которая лежит между первой и второй частями «Фауста», отделяет также психологический тип художественного творчества от визионерского типа. Здесь дело во всех отношениях

обстоит иначе: материал, т. е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, — некое первопереживание, перед лицом которого человеческого природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность. Значимость и весомость состоят здесь в неимоверном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин; с одной стороны, оно весьма двусмысленного, демонически-гротескного свойства, оно ничего не оставляет от человеческих ценностей и стройных форм — какой-то жуткий клубок извечного хаоса или, говоря словами Ницше, какое-то «оскорбление величества рода человеческого», с другой же стороны перед нами откровение, высоты и глубины которого человек не может даже представить себе, или красота, выразить которую бессильны любые слова. Потрясающее зрелище мощного явления повсюду выходит за пределы человеческого восприятия и, разумеется, предъявляет художественному творчеству иные требования, нежели переживание переднего плана. Последнее никогда не раздражает космической завесы; оно никогда не ломает границы человечески возможного и как раз по этой причине вопреки всем потрясениям, которые оно означает для индивида, легко поддается оформлению по законам искусства. Напротив, переживание второго рода снизу доверху раздрает завесу, расписанную образами космоса, и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего. Куда, собственно, в состояние помраченного духа? в изначальные первоосновы человеческой души? в будущность нерожденных поколений? На эти вопросы мы не можем ответить ни утверждением, ни отрицанием.

...Воплощение, перевоплощение,
Живого духа вечное вращенье...

Проведение мы встречаем в «Пэмандре», в «Пастыре» Германа, у Данте, во второй части «Фауста», в дионисийском переживании Ницше, в произведениях Вагнера («Кольцо Нибелунга», «Тристан», «Парсифаль»), в «Олимпийской весне» Шпиттелера, в рисунках и стихотворениях Уильяма Блейка, в «Гипнеротомахии» монаха Франческо Колонна, в философско-поэтическом косноязычии Якоба Бёме и в порой забавных, порой грандиозных образах Гофманова «Золотого горшка». В более ограниченной и сжатой форме подобное же переживание составляет существенный мотив у Райдера Хаггарда — в той мере, в какой его сочинения группируются вокруг повести «Она», — у Бенуа (прежде всего «Атлантида»), у Кубина («Другая сторона»), у Мейринка (прежде всего его «Зеленое лицо», которое не следует недооценивать), у Гетца («Царство без пространства»), у Барлаха («Мертвый день») и т. п.

В отношении материала психологического творчества не возникает вопрос, из чего он состоит или что он должен означать. Но здесь, перед лицом визионерского неразложимого переживания, этот вопрос встает самым непосредственным образом. Читатель требует комментариев и толкований; он удивлен, озадачен, растерян, недоверчив или, еще того хуже, испытывает отвращение. Ничто из области дневной жизни человека не находит здесь отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия темных уголков души.

Публика в своем подавляющем большинстве отвергает такой материал, если только он не связан с грубой сенсацией, и даже цеховой знаток литературы нередко выдает свое замешательство. Конечно, Данте и Вагнер несколько облегчили для последнего его положение, ибо у Данте исторические события, а у Вагнера данности мифа окутывают неразложимое переживание и могут быть по недоразумению приняты за «материал». Но у обоих поэтов динамика и глубинный смысл сосредоточены не в историческом, но в мифологическом материале, они коренятся в выразившем себя через них изначальном видении. Даже у Райдера Хаггарда, которого повсеместно простительным образом считают за сочинителя «fiction stories», «уагн» * представляет собой всего-навсего средство — правда, при случае подозрительно разрастающееся — для выражения значительного содержания.

Поразительно, что в самом строгом контрасте с материалом психологического творчества над происхождением визионерского материала разлит глубокий мрак — мрак, относительно которого многим хочется верить, что его можно сделать прозрачным. Точнее, люди естественным образом склонны предполагать — сегодня это усилилось под влиянием психологии Фрейда, — что за всей этой то уродливой, то вещей мглой должны стоять какие-то чрезвычайно личные переживания, из которых можно объяснить странное видение хаоса и которые также делают понятным, почему иногда поэт, как кажется, еще и сознательно стремится скрыть происхождение своего переживания. От этой тенденции толкования всего один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни, продукте невроза; этот шаг представляется тем менее неправомерным, что визионерскому материалу свойственны некоторые особенности, которые можно встретить также в фантазиях душевнобольных. Равным образом продукт психоза нередко наделен такой веской значительностью, которая встречается разве что у гения. Отсюда естественным образом возникает искушение рассматривать весь феномен в целом под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимого видения как орудия компенсации и маскировки. Представляется, что этому явлению, обозначаемому мной как «первовидение», предшествовало некоторое переживание личного и интимного характера, переживание, отмеченное печатью «инкомпатибельности», т. е. несовместимости с опреде-

* — анекдот, рассказ. — *Прим. сост.*

ленными моральными категориями. Делается предположение, что проблематичное событие было, например, любовным переживанием такого морального или эстетического свойства, что оно оказалось несовместимым или с личностью в целом, или, по меньшей мере, с функцией сознания, по каковой причине Я поэта стремилось целиком или хотя бы в существенных частях вытеснить это переживание и сделать его невидимым («бессознательным»). Для этой цели, согласно такой точке зрения, и мобилизуется весь арсенал патологической фантазии, поскольку же этот порыв представляет собой не дающую удовлетворения попытку компенсации, то он обречен возобновляться вновь и вновь в почти бесконечных рядах творческих продуктов. Именно таким образом будто бы и возникло все непомерное изобилие пугающих, демонических, гротескных и извращенных образов — отчасти для компенсации «неприемлемого» переживания, отчасти же для его сокрытия.

Подобный подход к психологии творческой индивидуальности получил такую известность, которую не приходится игнорировать, к тому же представляя собой первую попытку «научно» объяснить происхождение визионерского материала и заодно психологию этого своеобразия произведения искусства. Я исключаю отсюда свою собственную точку зрения, предполагая, что она в меньшей степени известна и усвоена, чем только что набросанная гипотеза.

Сведение визионерского переживания к личному опыту делает это переживание чем-то ненастоящим, простой компенсацией. При этом визионерское содержание теряет свой «характер изначальности», «изначальное видение» становится симптомом, и хаос снижается до уровня психической помехи. Объяснение мирно покоится в пределах упорядоченного космоса, относительно которого практический разум никогда не постулировал совершенства. Его неизбежные несовершенства — это аномалии и недуги, которые предполагаются принадлежащими к человеческой природе. Потрясающее прозрение в бездны, лежащие по ту сторону человеческого, оказывается всего-навсего иллюзией, а поэт — обманутым обманщиком. Его изначальное переживание было «человеческим, слишком человеческим», и притом до такой степени, что он даже не способен в этом себе признаться, но вынужден скрывать это от себя.

Весьма важно ясно представить себе эти неизбежные последствия сведения всего на личную историю болезни, ибо в противном случае не видно, куда ведет такой тип объяснений; ведет же он прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта. Последнюю невозможно отрицать. Однако и первая равным образом самостоятельно существует и не может быть просто упразднена подобным «*tour de passe-passe*»*, когда ее превращают в некоторый личный «комплекс». Для чего

* — игра в прятки (франц.).

нужно произведение поэту, означает ли оно для него шутовскую игру, маскировку, страдание или действие, до этого нам в настоящем разделе не должно быть дела. Наша задача состоит скорее в том, чтобы психически объяснить само произведение, а для этого необходимо, чтобы мы принимали всерьез его основу, т. е. изначальное переживание, в такой же мере, как это делается в отношении психологического типа творчества, где никто не может усомниться в реальности и серьезности легшего в основу вещи материала. Безусловно, здесь много труднее проявить необходимую веру, ибо вся видимость говорит за то, что визионерское изначальное переживание есть нечто, никак не соотнесенное со всеобщим опытом. Это переживание так фатально напоминает темную метафизику, что благонамеренный разум чувствует себя принужденным вмешаться. А он неизбежным образом приходит к выводу, что такие вещи вообще невозможно принимать всерьез, ибо в противном случае мир вернется к самым мрачным суевериям. Тот, у кого нет предрасположенности к «оккультным» материям, видит в визионерском переживании «богатую фантазию», «поэтические причуды» или «поэтическую вольность». Некоторые поэты способствуют этому, ибо они обеспечивают себе здоровую дистанцированность от собственных вещей тем, что заявляют, как Шпиттелер, что вместо «Олимпийской весны» прекрасно можно было бы пропеть «Май пришел!». Поэты как-никак тоже люди, и то, что поэт говорит о своей вещи, далеко не принадлежит к лучшему, что о ней можно сказать. Таким образом, речь идет ни больше ни меньше как о том, что мы должны защищать серьезность изначального переживания ко всему прочему еще и против личного сопротивления самого автора.

«Пастырь» Гермы, так же как «Божественная комедия» и «Фауст», наполнены отголосками первичного любовного переживания, а свое увенчание и завершение получают через визионерское переживание. У нас нет никаких оснований допускать, что нормальный способ переживать вещи в первой части «Фауста» отрицается или маскируется во второй части; равным образом нет и какого бы то ни было основания допускать, что Гёте во время работы над первой частью был нормальным индивидом, а ко времени второй части сделался невротиком. На протяжении огромной, тянущейся почти через два тысячелетия последовательности ступеней Герма — Данте — Гёте мы всюду находим личное любовное переживание в незамаскированном виде не только рядом с более важным визионерским переживанием, но и в подчинении ему. Это свидетельство весьма существенно, ибо оно доказывает, что (независимо от личной психологии автора) в пределах самого произведения визионерская сфера означает более глубокое и сильное переживание, нежели человеческая страсть. В том, что касается произведения (которое ни в коем случае не следует путать с личным аспектом авторского индивида), нет сомнения, что визионерство есть подлинное первопереживание, что бы ни полагали на этот счет поборники рассудка. Оно не представляет собой нечто

произвольное, нечто вторичное, некий симптом — нет, оно есть истинный символ, иначе говоря — форма выражения для неведомой сущности. Как любовное переживание означает, что пришлось пережить некоторый действительный факт, так и визионерское переживание; физическую, душевную или метафизическую природу имеет его содержание, мы не беремся решать. Здесь перед нами психическая реальность, которая по меньшей мере равноценна физической. Переживание человеческой страсти находится в пределах сознания, предмет визионерского лежит вне этих пределов. В чувстве мы переживаем нечто знакомое, но вещное чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам, которые таинственны по самой своей природе. Если они когда-либо и были познаны, то их намеренно утаивали и скрывали, и поэтому им с незапамятных времен присущ характер тайны, жути и неоткровенности. Они скрыты от человека, а он из суеверия, буквально «боязни демонов» прячется от них, укрываясь за щит науки и разума. Упорядоченный космос есть его дневная вера, которая призвана уберечь его от ночных страхов хаоса, — просвещение из страха перед ночной верой! Что же, и за пределами человеческого дневного мира живут и действуют силы? Действуют с необходимостью, с опасной неизбежностью? Вещи поковарнее электронов? Что же, мы только воображаем, что наши души находятся в нашем обладании и управлении, а в действительности то, что наука именует «психикой» и представляет себе как заключенный в черепную коробку знак вопроса, в конечном счете есть открытая дверь, через которую из нечеловеческого мира время от времени входит нечто неизвестное и непостижимое по своему действию, чтобы в своем ночном полете вырывать людей из сферы человеческого и принуждать служить своим целям? Положительно может показаться, что любовное переживание иногда просто высвобождает иные силы, мало того, что оно бессознательно «аранжировано» для определенной цели, так что лично человеческое приходится рассматривать как своего рода затакт к единственно важной «божественной ко-меди».

Художественное произведение такого рода представляет собой не единственное порождение ночной сферы. К ней приближаются также духовидцы и пророки, как это отлично выразил блаженный Августин: «...И мы поднимаемся еще выше в нашем внутреннем размышлении, рассуждении о делах Твоих, и мы входим в пространства наших умов и проходим через них, чтобы достичь области непреходящего изобилия...» Но с этой сферой знакомы также великие злодеи и разрушители, омрачающие лицо времен, и умалишенные, которые слишком близко подошли к огню... «Кто из вас может обитать рядом с огнем пожирающим? Кто из вас будет обитать рядом с жаром неостывающим?» (Исайя, XXXIII, 14). Ибо с полным основанием говорится: «Кого бог хочет погубить, он раньше лишает разума». Притом же эта сфера, какой бы темной и бессознательной она ни была, сама по себе не представляет ничего неизвестного, но известна с незапамятных времен и

повсеместна. Для дикаря она составляет само собой разумеющуюся составную часть его картины мира, только мы из отвращения к суевериям и из страха перед метафизикой исключили ее, дабы построить по видимости прочный и сподручный мир сознания, в котором законы природы имеют такую же силу, как человеческие законы в упорядоченном государстве. Но поэт время от времени видит образы ночного мира, духов, демонов и богов, тайное переплетение человеческой судьбы со сверхчеловеческим умыслом и непостижимые вещи, осуществляющие себя в Плероме. Он временами созерцает тот психический мир, который составляет для дикаря предмет ужаса и одновременно надежды. Было бы не лишено интереса исследовать, не окажется ли изобретенное в Новое время отвращение к суеверию и столь же новоевропейское материалистическое просветительство своего рода производным и дальнейшим ответвлением первобытной магии и страха перед духами. Равным образом притягательная сила так называемой глубинной психологии и столь же бурное сопротивление ей принадлежат сюда же.

Уже в самых первых зачатках человеческого общества мы находим следы душевных усилий, направленных на то, чтобы отыскать формы, способные связать или смягчить действие смутно ощущаемых сил. Даже в чрезвычайно ранних наскальных рисунках родезийского каменного века наряду с жизненно правдивыми изображениями зверей встречается абстрактный знак, а именно восьмиконечный, вписанный в круг крест, который в этом своем облике как бы совершил свое странствие через все культуры и который мы поныне встречаем не только в христианских церквях, но, например, также и в тибетских монастырях. Это так называемое солнечное колесо, ведущее свое происхождение из такого времени и из такой цивилизации, когда никаких колес еще не было, лишь отчасти восходит к внешнему опыту, с другой же стороны, оно представляет собой символ, факт внутреннего опыта, который, по всей вероятности, воссоздан с такой же верностью жизненной правде, как и знаменитый носорог с птицами-клещедами. Нет ни единой первобытной культуры, которая не обладала бы прямо-таки изумительно развитой системой тайных учений и формул мудрости, т. е., с одной стороны, учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нем, а с другой — мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением. Мужские союзы и тотемные кланы сохраняют это знание, и оно преподается при мужских инициациях. Античность делала то же самое в своих мистериях, и ее богатая мифология представляла собой реликт более ранних ступеней подобного опыта.

По этой причине вполне понятно, когда поэт обращается снова к мифологическим фигурам, чтобы подыскать для своего переживания отвечающее ему выражение. Представлять себе дело так, будто он просто работает при этом доставшемся ему по наследству материале, значило бы все исказить; на деле он творит, исходя

из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, дабы выразить себя через них. Первопереживание лишено слов и форм, ибо это есть видение «в темном зеркале». Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению. Оно подобно вихрю, который овладевает всеми встречаемыми предметами и, вовлекая их в свой порыв, через них приобретает зримый образ. Но поскольку выражение никогда не может достичь полноты видения и исчерпать его безграничность, поэт нуждается в подчас прямо-таки неимоверном материале, чтобы хоть отдаленно передать то, что ему примерещилось, и при этом он не может обойтись без диковинных и самопротиворечивых форм, ибо иначе он не способен выявить жуткую парадоксальность своего визионерского переживания. Данте растягивает свое переживание между всеми образами ада, чистилища и рая. Гёте понадобились Блокберг и греческая преисподняя, Вагнеру — вся нордическая мифология и сокровища саги о Парцифале, Ницше вернулся к сакральному стилю, к дифирамбу и к сказочным провидцам древности, Блейк обратил себе на потребу индийские фантазмагии, образный мир Библии и апокалиптики, а Шпиттелер заимствует старые имена для новых образов, которые в почти устрашающем множестве извергаются из рога изобилия его поэзии. Не остается незанятой ни одна ступень на лестнице, ведущей от неизъяснимо-возвышенного к извращенно-гротескному.

Для понимания сущности этого пестрого феномена должна доставить терминологию и материал для сравнения прежде всего психология. То, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той «души», которая является матрицей и предпосылкой сознания. По главному закону филогенеза психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденных прародителями ступеней развития. Именно это и происходит с бессознательным: при помрачениях сознания — во сне, при душевных недугах и т. п. — на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, и притом не только по своей форме, но и по своему смысловому содержанию, так что нередко можно подумать, будто перед нами фрагменты древних тайных учений. При этом часто мифологические мотивы скрыты за современным образным языком, как-то: вместо Зевсова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа, вместо героя, сражающего дракона, — героический тенор из городской оперы, вместо хтонической Матери — толстая торговка овощами, а Плутон, похищающий Прозерпину, заменен опасным шофером. Но существенная и важная для литературоведения черта заключается в том, что выявления коллективного бессознательного в своем отношении к складу сознания имеют характер компенсации, т. е.

односторонний, плохо связанный с действительностью или даже угрожаемый склад сознания через них должен обрести равновесие. Но эту же функцию находят также в невротических симптомах и в бредовых идеях душевнобольных, где феномен компенсации нередко лежит на поверхности, как-то у лиц, которые ведут себя по отношению ко всему миру с боязливой замкнутостью и в один прекрасный день открывают, что каждый осведомлен об их интимнейших тайнах и все об этих тайнах говорят. Разумеется, не все случаи компенсации до такой степени прозрачны; уже при неврозах они много хитроумнее, и прежде всего те из них, которые имеют место в наших же сновидениях, нередко почти совершенно непроницаемы не только для неспециалиста, но и для знатока; при этом они могут оказаться ошеломляюще простыми, как только удастся их уразуметь. Но ведь достаточно известно, что самое простое нередко труднее всего разгадать. По этим вопросам я должен отослать моего читателя к научной литературе.

Если мы для начала не будем считаться с предположением, что хотя бы «Фауст» есть личная компенсация для склада сознания Гёте, то возникает вопрос, в каком отношении подобная вещь находится к сознанию эпохи и не следует ли рассматривать это отношение опять-таки как компенсацию. Великое творение, порожденное душой человечества, было бы, по моему мнению, при этом исчерпывающе объяснено, если бы речь шла о его возведении к личному. Дело в том, что всякий раз, как коллективное бессознательное прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени, осуществляется творческий акт, значимый для целой эпохи, ибо такое творение есть в самом глубинном смысле весть, обращенная к современникам. Поэтому «Фауст» задевает что-то в душе каждого немца, поэтому Данте пользуется неумирающей славой, а «Пастырь» Гермы в свое время едва не стал канонической книгой. Каждое время имеет свою односторонность, свои предубеждения и свою душевную жизнь. Временная эпоха подобна индивидуальной душе, она отличается своими особенностями, специфически ограниченными свойствами сознания и поэтому требует компенсации, которая со своей стороны может быть осуществлена коллективным бессознательным лишь таким образом, что какой-нибудь поэт или духовидец выразит все невысказанное содержание времени и осуществит в образе или деянии то, что ожидает неосознанная всеобщая потребность.

Опасно говорить о собственной эпохе, ибо слишком велик размах сил, вступивших сегодня в игру. Достаточно нескольких намеков. Творение Франческо Колонны — это апофеоз любви в форме некоего (литературного) сновидения; не история страсти, но изображение отношения к аниме, т. е. к субъективному образу женского начала, воплощенному в вымышленном образе Полии. Это отношение выражает себя в языческих, античных формах, что примечательно, ибо, насколько мы знаем, автор был монахом. Его творение противопоставляет средневеково-христианскому соз-

нению одновременно более старый и более юный мир, вызванный из Гадеса, который есть могила, но в то же самое время и материнское лоно. На более высокой ступени Гёте делает мотив Гретхен — Елены — *Mater Gloriosa* — Вечной Женственности красной нитью в пестрой ткани своего «Фауста». Ницше возвещает смерть бога, а у Шпиттелера цветение и увядание богов становятся мифом круговорота времени года. Каждый из этих поэтов говорит голосом тысяч и десятков тысяч, предвещая сдвиги в сознании эпохи. «Гипнэротомасия Полифило», говоря словами Линды Фьерц, «есть символ живого становления, которое незаметно и непостижимо свершалось в людях того времени и сделало из Ренессанса начало Нового времени». Во времена Колонны уже подготавливалось, с одной стороны, ослабление церкви через схизму, с другой же стороны, — столетие великих путешествий и научных открытий. Старый мир умирал, и новый эон поднимался, предвосхищенный в парадоксальном, внутренне противоречивом образе Полии, новоевропейской души монаха Франческо. После трех столетий религиозного раскола и научного исследования мира Гёте рисует опасно подвинувшегося к божескому величию фаустовского человека и пытается, чувствуя бесчеловечность этого образа, соединить его с Вечной Женственностью, с материнской Софией. Последняя предстает в качестве высшей формы анимы, которая сбросила с себя языческую жестокость нимфы Полии. Эта попытка компенсации не имела прочных последствий, ибо Ницше снова завладел сверхчеловеком и сверхчеловеку еще оставалось ринуться к собственной гибели. Достаточно сопоставить «Прометея» Шпиттелера с этой современной драмой, и мое указание на пророческий смысл великого литературного шедевра станет понятным.

2. АВТОР

Тайна творческого начала, так же как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность — это загадка, к которой можно, правда, приписывать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно. И все же новейшая психология время от времени билась над проблемой художника и его творчества. Фрейдю казалось, что он отыскал ключ, которым можно отпереть произведение искусства, идя от сферы личных переживаний его автора (ср. работу Фрейда о «Градиве» Вильгельма Йенсена и его же труд «Леонардо да Винчи»). В самом деле, здесь открываются очевидные возможности; почему бы и не попытаться вывести произведение искусства из «комплексов» наподобие того, как это делают с неврозами? Великое открытие Фрейда в том и состояло, что неврозы имеют совершенно определенную психическую этиологию, т. е. они имеют свой исток в эмоциональных причинах и в детских переживаниях реального или фантастического свойства. Некоторые из его уче-

ников, в особенности Ранк и Штекель, работали с подобной постановкой вопроса и добивались сходных результатов. Нельзя отрицать, что в определенном отношении личная психология автора может быть прослежена вплоть до корней и вплоть до последних разветвлений его создания. Точка зрения, согласно которой личная сторона художника во многом предопределяет подбор и оформление его материала, сама по себе нисколько не нова. Но показать, как далеко простирается эта предопределенность и в каких своеобразных связях по аналогии она себя осуществляет, удалось лишь фрейдовской школе.

Невроз, по Фрейду, представляет собой эрзац удовлетворения. Стало быть, нечто ненастоящее, ошибку, предлог, извинение, намеренную слепоту, короче говоря, нечто по сути своей негативное, то, чего не должно было бы быть. Трудно решиться замолвить за невроз доброе слово, ибо он, по всей видимости, не содержит в себе ничего, кроме бессмысленного и потому нежелательного расстройства. Художественное произведение, коль скоро его, по всей видимости, можно анализировать наподобие невроза и таким же образом возводить к чисто личным «вытеснениям» в психике автора, тем самым оказывается в подозрительном соседстве с неврозом; правда, оно при этом попадает все же в хорошее общество, ибо фрейдовский метод рассматривает таким же образом религию, философию и т. п. Если дело не идет дальше простого рабочего метода рассматривания и притом открыто признано, что идет оно не о чем другом, как о выщелушивании персональных обусловленностей, которые, разумеется, всегда присутствуют,— против этого, по совести, не может быть никаких возражений. Но если выдвигается притязание, будто при таком анализе оказывается объясненной и сущность самого произведения искусства, то это притязание должно быть категорически отклонено. Дело в том, что сущность художественного произведения состоит не в его обремененности чисто персональными особенностями — чем больше оно ими обременено, тем меньше речь может идти об искусстве,— но в том, что оно говорит от имени духа человечества, сердца человечества и обращается к ним. Чисто личное — это для искусства ограниченность, даже порок. «Искусство», которое только лично или хотя бы в основном лично заслуживает, чтобы на него смотрели как на невроз. Если фрейдовская школа выдвинула мнение, что каждый художник обладает инфантильно-автэротически ограниченной личностью, то это может иметь силу применительно к художнику как личности, но неприменимо к нему как творцу. Ибо творец ни автэротичен, ни гетерозротичен, ни как-либо еще эротичен, но в высочайшей степени объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек. Каждый творчески одаренный человек — это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. С одной стороны, он представляет собой нечто человечески-личное, с другой — это внеличный человеческий процесс. Как человек он может

быть здоровым или болезненным; поэтому его личная психология может и должна подвергаться индивидуальному же объяснению. В своем качестве художника он может быть понят единственно из своего творческого деяния. Ведь было бы грубой ошибкой пытаться возвести к личной этиологии манеры английского джентльмена, прусского офицера или кардинала. Джентльмен, офицер и князь церкви суть объективные, внеличные officia * с присущей им объективной же психологией. Хотя художник представляет собой противоположность всему официальному, все же между этими двумя случаями существует потаенная аналогия, коль скоро специфически художническая психология есть вещь коллективная и никак не личная. Ибо искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение. В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова «Человек», коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества. В этом его officium бремя, которое нередко до такой степени перевешивает остальное, что его человеческое счастье и все, что придает цену обычной человеческой жизни, закономерно должно быть принесено в жертву.

При этих обстоятельствах менее всего удивительно, что именно художник — рассматриваемый в своей цельности — дает особенно обильный материал для психологического критического анализа. Его жизнь по необходимости переполнена конфликтами, ибо в нем борются две силы: обычный человек с его законными потребностями в счастье, удовлетворенности и жизненной обеспеченности, с одной стороны, и беспощадная творческая страсть, поневоле втаптывающая в грязь все его личные пожелания, — с другой. Отсюда происходит то обстоятельство, что личная житейская судьба столь многих художников до такой степени неудовлетворительна, даже трагична, и притом не от мрачного сочетания обстоятельств, но по причине неполноценности или недостаточной приспособляемости человечески личного в них. Очень редко встречается творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности. Самое сильное в нем, его собственно творческое начало, пожирает большую часть его энергии, если он действительно художник, а для прочего остается слишком мало, чтобы из этого остатка могла развиться в придачу еще какая-либо ценность. Напротив, человек оказывается обычно настолько обескровленным ради своего творческого начала, что может как-то жить лишь на примитивном или вообще сниженном уровне. Это обычно проявляется как ребячество и бездумность или как бесцеремонный, наивный эгоизм (так называемый «автоэротизм»), как тщеславие и прочие пороки. Подобные несовершенства оправданы постольку, поскольку

* — обязанности (лат.).

лишь таким образом Я может сэкономить достаточную жизненную силу. Оно нуждается в подобных низших формах существования, ибо в противном случае погребло бы от полного истощения. Присущий личному облику художников автоэротизм можно сопоставить с автоэротизмом незаконных или вообще заброшенных детей, которые с малолетства должны развивать свои скверные наклонности, чтобы выстоять против разрушительного воздействия своего безлюбого окружения.

Пожалуй, достаточно очевидно, что художник должен быть объяснен из своего творчества, а не из несовершенств своей натуры и не из личных конфликтов, которые представляют собой лишь прискорбные последствия того факта, что он — художник, т. е. такой человек, который несет более тяжелое бремя, чем простой смертный. Повышенные способности требуют также и повышенной растраты энергии, так что плюс на одной стороне неизбежно должен сопровождаться минусом на другой.

Знает ли сам художник-автор, что его творение в нем зачато и затем растет и зреет, или он предпочитает воображать, будто по собственному намерению оформляет собственное измышление: это ничего не меняет в том факте, что на деле его творение вырастает из него. Оно относится к нему, как ребенок к матери. Психология творческого индивида — это, собственно, женская психология, ибо творчество вырастает из бессознательных бездн, в настоящем смысле этого слова из царства Матерей. Если творческое начало перевешивает, то это означает, что бессознательное получает над жизнью и судьбой большую власть, чем сознательная воля, и что сознание захватывается мощным подземным потоком и нередко оказывается бессильным зрителем происходящего. Органически растущий труд есть судьба автора и определяет его психологию. Не Гёте делает «Фауста», но некий психический компонент «Фауст» делает Гёте.

Так получает удовлетворение душевная потребность того или иного народа в творении поэта, и поэтому творение означает для поэта поистине больше, чем личная судьба, — безразлично, знает ли это он сам или нет. Автор представляет собой в глубочайшем смысле инструмент и в силу этого подчинен своему творению, по каковой причине мы не должны также, в частности, ждать от него истолкования последнего. Он уже исполнил свою высшую задачу, сотворив образ. Истолкование образа он должен поручить другим и будущему. Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования. Ни одно сновидение не говорит: «ты должен», или «такова истина»; оно выявляет образ, как природа выращает растение, и уже нам предоставлено делать из этого образа свои выводы.