

3. Фрейд

Художник и фантазирование

ББК 88.4
Ф86

Общая редакция, составление,
вступительная статья
Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова

Перевод с немецкого *Р. Ф. Додельцева,*
А. М. Кесселя, М. Н. Попова

Ф86 **Фрейд З.** Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. — М.: Республика, 1995. — 400 с.: ил. — (Прошлое и настоящее).
ISBN 5—250—02522—6

В книгу включено большинство работ Зигмунда Фрейда (1856—1939), имеющих отношение к психоаналитическому исследованию художественного творчества, биографий художников и отдельных произведений искусства. Такого полного сборника произведений знаменитого ученого на эту тему в нашей стране еще не выходило. Он позволяет составить исчерпывающее представление об этой стороне творчества Фрейда, познакомиться с его анализом произведений Софокла, Шекспира, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Гёте, Достоевского, Ибсена и других выдающихся мастеров литературы и искусства. Все работы, включенные в настоящее издание, даны в новых, современных переводах, значительная их часть публикуется на русском языке впервые. Книга снабжена большим справочным аппаратом, в частности имеется "Азбука психоанализа", содержащая объяснение специальных понятий психоаналитической теории и практики.

Издание адресовано широким кругам читателей, интересующихся психоанализом, психологией искусства и эстетической мыслью нашего столетия.

Ф 0301070000—020
079(02)—95

ББК 88.4

ISBN 5—250—02522—6

© Издательство "Республика", 1995

Царь Эдип и Гамлет (Из книги "Толкование сновидений")

Мой обширный опыт свидетельствует, что родители играют главную роль в детской душевной жизни всех тех, кто позднее становятся психоневротиками, и влюбленность в одну, ненависть к другой половине супружеской пары относятся к непременно-му составу образованного в то время и для симптоматики позднейших неврозов столь важного материала психических побуждений. Я не думаю, однако, что психоневротика резко отличаются в этом от других детей, остающихся нормальными, что они творят здесь нечто абсолютно новое и только им свойственное. Гораздо вероятнее, и это подкрепляется соответствующими наблюдениями над нормальными детьми, что подобными влюбленными и враждебными желаниями по отношению к своим родителям они лишь благодаря преувеличению дают нам знать то, что менее отчетливо и менее интенсивно происходит в душах большинства детей. В подтверждение этого вывода древность оставила нам материал преданий, решительное и общепринятое воздействие которого становится понятным только благодаря сходной общепринятости обсуждаемого предположения из детской психологии.

Я имею в виду легенду о царе Эдипе и одноименную трагедию Софокла. Эдип, сын Лайя, царя Фив, и Иокасты, грудным ребенком был увезен и подкинут, потому что оракул возвестил отцу, что еще неродившийся сын станет его убийцей. Эдипа спасли, и он в качестве царского сына воспитывается при другом дворе, пока из-за неуверенности в своем происхождении не спросил оракула и не получил от него совет покинуть родину, потому что должен стать убийцей своего отца и супругом матери. По дороге со своей мнимой родины он встречается с царем Лайей и убивает его

в бурно вспыхнувшей ссоре. Затем он подходит к Фивам, где решает загадку сфинкса, преградившего ему дорогу, а в благодарность за это избирается фиванцами царем и награждается рукой Иокасты. Долгое время он правит в мире и согласии, производит на свет со своей неведомой ему матерью двух сыновей и двух дочерей, пока не вспыхивает эпидемия чумы, заставляющая фиванцев вновь обратиться с вопросом к оракулу. С этого момента и начинается трагедия Софокла. Гонец приносит ответ, что чума прекратится после изгнания из страны убийц Лайя. Но кто они?

Но где они? В каком краю? Где сыщешь
Неясный след давнишнего злодейства?

(Пер. С. В. Шервинского*)

Действие пьесы состоит теперь прежде всего в постепенно нарастающем и искусно замедленном расследовании — сравнимом с работой психоанализа — того, что сам Эдип есть убийца Лайя, а также, что он есть сын убитого и Иокасты. Потрясенный своим невольным совершенным злодеянием, Эдип ослепляет себя и покидает родину. Требование оракула исполнено.

"Царь Эдип" — это так называемая трагедия рока; ее трагическое воздействие должно основываться на противоречии между неумолимой волей богов и тщетным сопротивлением людей, которым угрожает бедствие; покорность божественной воле, понимание собственного бессилия — вот чему должен научиться у трагедии глубоко захваченный ею зритель. Современные художники не раз пытались достичь аналогичного трагического воздействия, используя то же противоречие в придуманной ими фавуле. Однако зрители безучастно наблюдали, как, невзирая на все сопротивление,

над невинными людьми осуществлялось проклятие или требование оракула; позднейшие трагедии рока не имели успеха.

Если "Царь Эдип" способен потрясти современного человека не меньше, чем античного грека, то разгадка этого может, видимо, заключаться только в том, что воздействие греческой трагедии покоится не на противоречии между роком и человеческой волей, его нужно искать в особенностях материала, в котором проявляется это противоречие. В нашей душе, должно быть, существует голос, готовый признать неотвратимую власть рока в "Эдипе", тогда как в "Праматири"* или в других трагедиях рока такие повеления мы можем отклонять как произвольные. И фактически подобный момент содержится в истории царя Эдипа. Его судьба захватывает нас только потому, что она могла бы стать и нашей судьбой, ведь оракул еще до нашего рождения наделил нас тем же проклятием, что и его. Быть может, всем нам суждено направить первое сексуальное побуждение на мать, а первую ненависть и желание употребить насилие — на отца. Царь Эдип, убивший своего отца Лайя и женившийся на своей матери Иокасте, являет собой всего лишь реализацию нашего детского желания. Но будучи счастливее, чем он, мы сумели с той поры, поскольку не стали психоневротиками, отстранить наши сексуальные побуждения от своих матерей и забыть нашу ревность к отцу. От личности, которая осуществила такое изначальное детское желание, мы отшатываемся со всей мощью вытеснения, которое с той поры претерпело это желание в нашей психике. Художник, проливая свет на вину Эдипа в подобном изыскании, вынуждает нас к познанию нашей собственной души, в которой все еще наличествуют такие импульсы, хотя и в подавленном состоянии. Сопоставление, с которым нас оставляет хор:

О сограждане фиванцы! Вот пример —
 для вас: Эдип,
 И загадок разрешитель, и могущественный
 царь,
 Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью
 глядел,
 Он низвергнут в море бедствий, в бездну
 страшную упал!*

это предостережение касается и нас, и нашей гордыни, которая, по нашей оценке, с тех детских лет стала такой мудрой и та-

кой сильной. Как Эдип, мы живем, не ведая об оскорбляющих мораль желаниях, навязанных нам природой, а после их осознания мы все, видимо, хотели бы отворотить свой взгляд от эпизодов нашего детства¹.

На то, что миф об Эдипе произошел из древнейшего материала сновидений, которые имели своим содержанием те тягостные нарушения отношений с родителями из-за первых порывов сексуальности, даже в тексте трагедии Софокла имеются не вызывающие сомнений указания. Иокаста утешает еще не прозревшего, но уже озабоченного воспоминанием о словах оракула Эдипа, напоминая о сновидении, которое видят очень многие люди, хотя, по ее мнению, оно ничего не означает:

Жить следует беспечно — кто как может...
 И с матерью супружества не бойся:
 Во сне нередко видят люди, будто
 Спят с матерью, но эти сна — пустое,
 Потом опять живетса беззаботно*.

Сновидения о половых отношениях с матерью были тогда, как и теперь, уделом многих людей, рассказывающих о них возмущенно и с негодованием. Понятно, что именно они — ключ к трагедии и дополнение к сновидениям о смерти отца. Сюжет Эдипа — реакция фантазии на эти два типичных сновидения, и подобно тому, как эти сновидения переживаются взрослыми людьми с чувством отвращения, так и миф должен из-за своего содержания вызывать ужас и самобичевание. В своем дальнейшем развитии он опять-таки подвергается приводящей к непониманию вторичной обработке материала, которая пытается поставить его на службу теологизирующим устремлениям. Попытка соединить божественное всемогущество с от-

¹ Ни одно открытие психоаналитического исследования не вызвало таких гневных возражений, такого яростного сопротивления и столь забавных искажений, как это указание на детскую, сохранившуюся в бессознательном склонность к инцесту. В последнее время предпринимались даже попытки признавать инцест, невзирая на все наблюдения, только "символическим". Новое остроумное толкование мифа об Эдипе, опираясь на одно место из письма Шопенгауэра, предлагает Ференци в "Imago" (1912. Vd. I). Первоначально здесь, в "Толковании сновидений", затронутый "Эдипов комплекс" приобрел благодаря дальнейшему изучению неожиданное огромное значение для понимания истории человечества, развития религии и нравственности (см. "Тотем и табу").

ветственностью людей, разумеется, обязана была потерпеть неудачу как на этом, так и на другом другом материале.

На той же почве, что и "Царь Эдип", вырастает другая великая трагедия — "Гамлет" Шекспира. Но в измененной обработке одного и того же материала обнаруживается все различие в психической жизни двух далеко отстоящих друг от друга периодов культуры, многовековое продвижение в психической жизни человечества. В "Эдипе" лежащее в его основе желание-фантазия ребенка, как и в сновидении, выплывает наружу и реализуется; в "Гамлете" оно остается вытесненным, и мы узнаем о его существовании — как и об обстоятельствах дела при неврозе — только благодаря исходящему из него тормозящему влиянию. С захватывающим воздействием более современной драмы оказалось своеобразным способом совместимости то, что можно остаться в полной неясности относительно характера героя. Пьеса построена на колебаниях Гамлета в осуществлении выпавшей ему задачи — отомстить за отца; каковы основания или мотивы этих колебаний, в тексте не объяснено; многочисленные толкования драмы не смогли решить этого. Согласно господствующему сегодня, обоснованному Гёте толкованию, Гамлет представляет собой тип человека, чья актуальная сила воли парализована излишним развитием интеллекта ("От мыслей бледность поразила"). Согласно другой интерпретации, художник попытался изобразить болезненный, нерешительный, склонный к неврастениям характер. Однако фабула пьесы показывает, что Гамлет ни в коем случае не должен казаться нам личностью, которая вообще неспособна действовать. Дважды мы видим его совершающим поступки: один раз, когда под влиянием резко вспыхнувшего порыва он закалывает подслушивающего за портьерой Полония, в другой раз, когда он обдуманно, даже коварно, с полной убежденностью князя эпохи Возрождения, посылает на смерть, задуманную для него самого, двух царедворцев. Итак, что же сдерживает его при осуществлении задачи, поставленной перед ним призраком отца? Здесь опять напрашивается мысль, что сдерживает особая природа этой задачи. Гамлет может все, только не исполнить мести по отношению к человеку, который устранил его отца и занял место последнего возле его матери, к человеку, на деле реализовавше-

му его вытесненные детские желания. Ненависть, которая должна была подвигать его на мечь, заменяется у него самопопреками, угрызениями совести, напоминающими ему, что он сам, в буквальном смысле, ничуть не лучше грешника, которого он обязан покарать. Тем самым я перевожу в осознанную форму то, что бессознательно таится в душе героя; если кто-нибудь назовет Гамлета истериком, я сочту это всего лишь выводом из моего толкования. Сексуальная антипатия очень соответствует тому, что Гамлет позднее проявил в разговоре с Офелией то самое нерасположение к сексу, которое, должно быть, все больше овладевало душой поэта в последующие годы, до своего высшего проявления в "Тимоне Афинском". То, что предстает для нас в Гамлете, может быть, конечно, только собственной душевной жизнью поэта; я займствую из труда Георга Брандеса о Шекспире (1896 г.) замечание, что драма была сочинена непосредственно после смерти отца Шекспира (1601 г.), то есть в период свежей скорби по нему и воскрешения — как мы можем предположить — детских ощущений, относящихся к отцу. Известно также, что рано умерший сын Шекспира носил имя *Гамлет* (идентичное с Гамлет). Подобно тому, как "Гамлет" трагует отношения сына к родителям, так "Макбет", близкий ему по времени создания, построен на теме бездетности. Впрочем, подобно тому, как любой невротический симптом и как само сновидение допускают разные толкования и даже требуют этого для полного понимания, так и всякое истинно поэтическое творение проистекает в душе поэта из нескольких мотивов и побуждений и допускает несколько толкований. Я попытался здесь истолковать только самый глубокий слой побуждений в душе создающего его художника¹.

¹ Вышеприведенные наброски к аналитическому пониманию Гамлета дополнил позднее Э. Джонс и защитил от других, сложившихся в литературе точек зрения (*Jones E. Das Problem des Hamlet und der Oedipuskomplex. 1911*). Правда, в ранее сделанном предположении, что автором произведений Шекспира был человек из Стратфорда, я с тех пор усомнился. Дальнейшие усилия по анализу "Макбета" отобразены в моей статье "Некоторые типы характера из психоаналитической практики" и у *Jekel L. Shakespeares Macbeth // Imago. 1918. Bd. V.*

Художник и фантазирование

Мы, дилетанты, постоянно жаждем узнать, откуда художник, эта удивительная личность, черпает свои темы, — что-то вроде вопроса, обращенного неким кардиналом к Ариосто, — и как ему удается так увлечь ими нас, вызвать в нас такое волнение, на которое мы не считали, пожалуй, себя способными. Наш интерес к этому лишь усиливает тот факт, что сам художник, если мы справимся у него, не сообщит нам ничего или ничего удовлетворительного; этой заинтересованности не помешает даже наше знание, что ни лучшее проникновение в условия выбора литературного материала, ни в суть литературного формо-творчества — ничто не поможет превращению нас самих в художников.

Если бы нам удалось отыскать у себя или у себе подобных по крайней мере что-нибудь родственное литературной деятельности! Изучение ее позволило бы нам надеяться на достижение начального объяснения литературного творчества. И в самом деле, налицо надежда на это, — ведь сами художники любят уменьшать разницу между своим своеобразием и естеством обыкновенного человека; они так часто заверяют нас, что в каждом скрыт поэт и что последний поэт умрет лишь вместе с последним человеком.

Не следует ли нам поискать первые следы художественной деятельности еще у дитяти? Самое любимое и интенсивное занятие ребенка — игра. Видимо, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя подобно поэту, созида для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, удобный ему порядок. В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает этот мир всерьез; напротив, он очень серьезно воспринимает свою игру, затрачивая на

нее большую долю страсти. Игре противоположна не серьезность, а действительность. Вопреки всей увлеченности, ребенок очень хорошо отличает мир своей игры от действительности и с охотой подкрепляет свои воображаемые объекты и ситуации осязаемыми и видимыми предметами реального мира. Что-то иное, чем эта опора, отличает "игру" ребенка от "фантазирования".

Ведь и поэт, подобно играющему ребенку, делает то же: он создает фантастический мир, воспринимаемый им очень серьезно, то есть затрачивая на него много страсти, в то же время четко отделяя его от действительности. И язык закрепил это родство детской игры (*Spiel*) и литературного творчества, назвав такие произведения писателя, имеющие надобность в опоре на осязаемые объекты и способные быть представленными *зрелищем* (*Spiel*), *комедией* (*Lustspiel*) и *трагедией* (*Trauerspiel*), — а лиц, которые их изображают, — *актерами* (*Schauspiel*). Из кажимости поэтического мира проистекают, однако, очень важные последствия для художественной техники, ибо многое, что, будучи реальным, не смогло бы доставить наслаждение, все же достигает этого в игре фантазии, многие, собственно, мучительные сами по себе переживания способны стать источником удовольствия для человека, слушающего или наблюдающего художника.

Задержимся еще на момент в другой связи на противоположности действительности и игры! Когда ребенок подрост и перестал играть, когда он многие годы от души стремится с должной серьезностью воспринимать реалии жизни, то в один прекрасный день он может оказаться в некоем душевном расположении, которое опять-таки воздвигает антагонизм между

игрой и действительностью. Взрослый в состоянии вспомнить о том, с какой глубокой серьезностью он когда-то отдавался своим детским играм, и, сопоставляя теперь свои мнимосерьезные занятия с теми детскими играми, он сбрасывает слишком тяжелый гнет жизни и домогается глубокой притягательности юмора.

Стало быть, юноша, прекращая игры, по видимости отказывается от удовольствия, которое он получает от игры. Но кто знаком с психической жизнью человека, тот знает, что едва ли что-нибудь другое дается ему столь трудно, как отречение от однажды изведенного удовольствия. Собственно, мы и не способны от чего-либо отказаться, а лишь заменяем одно другим; то, что кажется отречением, в самом деле есть образование замены или суррогата. Так и юноша, когда он прекращает играть, отказывается всего лишь от опоры на реальные объекты; теперь он фантазирует, вместо того чтобы играть. Он строит воздушные замки, творит то, что называют "сны наяву". Полагаю, что большинство людей в разные периоды своей жизни творят фантазии. Именно этот факт долгое время упускали из виду и потому достойно не оценили его значение.

Фантазирование взрослых наблюдать труднее, чем игры детей. Ребенок играет, даже оставаясь один, или образует психически замкнутый кружок для удобств игры, но, хотя он ничего и не демонстрирует взрослым, он ведь и не скрывает от них свои игры. Взрослый, однако, стыдится своих фантазий и скрывает их от других людей, он оберегает их, как свою самую душевную тайну, и почти всегда охотнее, видимо, признается в своих проступках, чем поделится своими мечтами. Быть может, поэтому ему кажется, что он остался единственным человеком, который творит такие мечты, и вовсе не подозревает о всеобщем распространении таких же в точности творений среди других людей. Это различие в поведении играющего и фантазирующего находит свое достоверное обоснование в мотивах каждого из двух видов деятельности, все же продолжающих друг друга.

Играй детей управляют желания, собственно, одно желание, помогающее воспитывать ребенка, — желание быть "большим" и взрослым. Он постоянно играет в "большого", имитирует в игре то, что стало ему известным о жизни взрослых.

У него, следовательно, нет оснований скрывать это желание. Иное дело со взрослым; последний, с одной стороны, знает, что от него ждут уже не игр или фантазий, а действенный в реальном мире, а с другой стороны, среди вызывающих его фантазии желаний есть такие, которые он вообще вынужден скрывать; поэтому он стыдится своего фантазирования как ребяческого и запретного.

Вы можете спросить, откуда же столь точная осведомленность о фантазировании людей, если они окружают его такой таинственностью. Что ж, есть разновидность людей, которым хотя и не бог, а суровая богиня — необходимость — навязывает поручение сказать, от чего они страдают и чему радуются. Это — невротики, которые врач, от психического лечения которого они ожидают своего исцеления, обязаны признаться и в своих фантазиях; из этого источника проистекают наши самые достоверные сведения, и здесь мы приходим к хорошо обоснованному предположению, что наши больные не могут сообщить нам ничего, кроме того, что мы могли бы узнать и от здоровых.

Приступим же к знакомству с некоторыми из особенностей фантазирования. Нужно сказать: никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный. Недовлетворенные желания — движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания, исправление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются зависимо от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако без натяжки их можно группировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвеличиванию личности, либо эротические. У молодых женщин почти без исключений господствуют эротические желания, ибо их честолюбие, как правило, поглощается стремлением к любви; у молодых мужчин, наряду с эротическими, довольно важны себялюбивые и честолюбивые желания. Несмотря на это, мы намерены подчеркнуть не противоположность двух направлений, а, напротив, их частое единение; как на многих надирестольных образах в углу видно изображение дарителя, так и в большинстве честолюбивых мечтаний мы в состоянии обнаружить в каком-нибудь закутке даму, ради которой мечтатель совершает все эти героические деяния, к ногам которой он складывает их результаты.



3. Фрейд. Около 1912 г.

Вы видите, здесь достаточно важных мотивов для сокрытия; к тому же благовопитавной женщине вообще дозволен только минимум эротической потребности, а молодой человек обязан научиться подавлять избыток чувства собственного достоинства, привнесенного детской избалованностью, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами.

Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или дневные грезы мы не вправе представлять себе закостеневшими и неизменными. Напротив, они приравниваются к переменчивым житейским потрясениям, меняются с каждой сменой жизненных обстоятельств, воспринимают от каждого действующего по-новому впечатления так называемую "печать времени". Вообще связь фантазии с временем очень значительна. Позволительно сказать: фантазия как бы витает между тремя временами, тремя временными моментами нашего представления. Психическая деятельность начинается с живого впечатления, с сиюминутного повода, способного пробудить одно из важных желаний личности, исходя из этого вернуться к воспоминанию о раннем, чаще всего инфантильном переживании, в котором было исполнено такое желание, а после этого создает относящуюся к будущему ситуацию, представляющую собой осуществление такого желания, те самые дневные грезы или фантазии, которые теперь как бы несут на себе следы своего происхождения от сиюминутного повода и от детского воспоминания. Итак, прошедшее, настоящее и будущее словно нанизаны на нить продвигающегося желания.

Пусть простейший пример разъяснит вам мое построение. Вообразите случай с бедным и осиротевшим юношей, которому вы сообщили адрес работодателя, у которого он, вероятно, сможет получить должность. По дороге туда он, скорее всего, погрузится в грезы соответственно своему положению. Содержание этой фантазии может выглядеть примерно так: он получает должность, приходится по душе своему новому начальнику, становится необходимым для дела, входит в семью хозяина, женится на его пленительной дочке, а позднее сам становится во главе как совладелец, а потом и как наследник дела. И сверх того мечтатель восполняет себе то, чем обладал в счастливом детстве: хра-

нительный кров, любящих родителей и первые объекты своей сердечной привязанности. На этом примере вы видите, как желание использует сиюминутный повод, чтобы по образцу прошлого начертать эскиз будущего.

Следовало бы еще многое сказать о фантазиях, но ограничусь самыми краткими указаниями. Преобладание фантазий и достижение ими всемогущества создают условия для погружения в невроз или в психоз; мечтания же являются ближайшими душевными предшественниками симптомов недуга, на который жалуются наши больные. Здесь разветвляется широкая окольная дорога к патологии.

Никак не могу все же пройти мимо отношения мечтаний к сновидению. Также и наши ночные сны есть не что иное, как эти же мечты, подобные тем, которые мы в состоянии сделать явными путем толкования сновидений. Язык в своей бесподобной мудрости издавна решил вопрос о сути сновидения, назвав воздушные творения фантазеров "*снами наяву*". И если вопреки этому указующему персту смысл наших сновидений чаще всего остается для нас невятным, то это — результат того обстоятельства, что и ночью в нас пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся и вынуждены скрывать от самих себя, которые именно поэтому вытесняются, сдвигаются в бессознательное. Значит, таким вытесненным желаниям и их отпрыскам не может быть дозволено ничего другого, кроме выражения в сильно обезображенном виде. После того как исследовательской работе удалось объяснить *искажения сна*, уже нетрудно осознать, что ночные сновидения точно так же являются осуществлением желаний, как и сны наяву, как всем нам столь знакомые мечты.

Так много о фантазиях, а теперь к художнику! На самом ли деле мы должны пытаться сравнивать художника со "сновидцем при свете дня", а его творения со снами наяву? Тут, верно, напрашивается первое различие; мы обязаны отделить художников, берущих готовые темы, подобно древним творцам эпоса и трагикам, от тех, кто, казалось бы, создает свои темы самостоятельно. Давайте остановимся на последних и изберем для нашего сравнения как раз не тех поэтов, которые наиболее высоко оцениваются критикой, а неприятельных писателей романов, новелл и историй, нашедших взамен того самых мно-

гочисленных и прилежных читателей и читательниц. В творениях этих писателей нам должна прежде всего броситься в глаза одна черта: все они имеют одного героя, средоточие заинтересованности, к которому поэт, не жалея средств, пытается привлечь нашу симпатию и которого он оберегает, казалось бы, с особой предусмотрительностью. Если в конце одной главы романа я оставил героя без сознания, истекающим кровью от тяжелых ран, то наверняка в начале следующей я найду его окруженным самым заботливым уходом, на пути к исцелению, а если первый том закончился гибелью в бушующем море судна, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале второго тома прочитаю о его чудесном спасении, ведь иначе бы роман закончился. Чувство уверенности, с которым я сопровождал героя через все превратности его судьбы, — это то же чувство, с которым настоящий герой бросается в воду для спасения утопающего или навлекает на себя вражеский огонь при штурме батареи, то чувство подлинного героизма, которое наш лучший писатель удостоил прекрасным выражением: "Ничего с тобой не может случиться" (Анценгрубер). Я, однако, думаю: в этом предательском признаке неуязвимости без труда узнается Его Величество Я — герой всех снов наяву, как и всех романов.

И другие типичные черты этих эгоцентрических повествований указуют на то же родство. Если все женщины романа постоянно влюбляются в главное действующее лицо, то это вряд ли следует представлять как реальное изображение, но легко понять как необходимую составную часть грезы. Равно как и жесткое разделение оставшихся персонажей на добрых и злых, вопреки наблюдаемой в реальности пестроте человеческих характеров; "добрые" — всегда помощники, а "злые" — враги и конкуренты Я, превратившегося в героя.

Мы все же никоим образом не заблуждаемся, что очень многие художественные творения весьма далеко отстоят от такого прототипа наивной грезы, но все-таки я не в силах отделаться от предположения, что даже самые крайние отклонения могли бы быть путем непрерывного ряда переходов связаны с этой моделью. Еще во многих так называемых психологических романах мне бросилось в глаза, что только один персонаж, все тот же герой, описан изнутри, художник как бы находится в его душе

и извне наблюдает за другими людьми. Психологический роман в целом обязан, видимо, своим своеобразием склонности современного писателя расчленивать свое Я на части и, как результат, персонафицировать конфликтующие устремления своей душевной жизни в нескольких героях. В совершенно ином противоречии с образом грез, казалось бы, стоят романы, которые позволительно назвать "эксцентрическими" и в которых персонаж, представленный как герой, играет минимально активную роль, а скорее выглядит наблюдателем поступков и мучений других людей, посторонним ему. Таковы многие из поздних романов Золя. Все же я обязан заметить, что психологический анализ не художников, а людей, несколько отклоняющихся от так называемой нормы, предложил нам знание аналогичных вариаций снов наяву, наделяющих Я ролью зрителя.

Чтобы наше уравнение художника с грезовидцем, художественного творения с грезой оказалось ценным, оно должно прежде всего доказать хоть как-то свою плодотворность. Попробуем, к примеру, использовать наше ранее выдвинутое положение об отношении фантазии к трем временам и к продвигающимся желаниям — к произведениям писателя и через его посредство изучить отношения между жизнью писателя и его творениями. Обычно не знали, на что следует надеяться, берясь за эту проблему; часто это отношение представляли слишком упрощенно. Исходя из достигнутого понимания фантазии, мы должны были бы ожидать следующего положения: сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания.

Не пугайтесь сложностью этой формулы; я полагаю, что в действительности она окажется слишком легкой схемой, но в ней все же, возможно, содержится первый шаг к реальному положению вещей, и после нескольких мной предпринятых попыток я вынужден считать, что такой способ рассмотрения поэтических произведений не окажется бесплодным. Не забывайте, что, быть может, пугающий акцент на детские воспоминания в жизни художника в последнюю очередь вытекает из предпосылки, что

художественное произведение, как и греза, является продолжением и заменой былых детских игр.

Давайте не забудем вернуться к тому классу литературных произведений, в которых мы вынуждены видеть не самостоятельные творения, а обработку готовых и известных тем. Даже при этом у художника остается некоторая доля самостоятельности, которая будет выражаться в выборе материала и в изменении, зачастую далеко идущем, последнего. Но уж если материал задан, он рождается из народной сокровищницы мифов, саг и сказок. Исследование этих образований народной психологии ныне еще нельзя считать завершенным, но из анализа мифов, например, с большой вероятностью следует, что это — всего лишь искаженные остатки желаний-грез целых народов, *вековые мечтания* юного человечества.

Вы можете сказать, что я вам гораздо больше сказал о фантазиях, чем о художнике, которого все-таки вынес в заголовок своей лекции. Сознаю это и попытаюсь оправдаться ссылкой на современное состояние нашего знания. Я был в силах предложить вам только побуждения и призывы, которые из изучения фантазий вторгаются в проблему выбора художественных тем. Другой проблемы: какими средствами художник аффективно воздействует на нас своим творчеством — мы вообще не коснулись. Хотел бы, по меньшей мере, еще показать, какой путь ведет от нашего рассмотрения фантазий к проблемам художественного воздействия.

Помните, мы говорили, что мечтатель тщательно скрывает свои фантазии от других, потому что ощущает основания стыдиться их. Теперь добавлю: даже если бы

он сообщил их нам, он не смог бы доставить нам такой откровенностью никакой радости. Нас, если мы узнаем такие фантазии, они оттолкнут и оставят в высшей степени равнодушными. Но когда художник разыгрывает перед нами свою пьесу или рассказывает нам то, что мы склонны объявить его личными грезами, мы чувствуем глубокое, вероятно, стекающееся из многих источников удовольствие. Как это писателю удается его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления упомянутого отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключена подлинная *Agroetisa*^{1*}. Мы способны расшифровать двоякий способ такой техники: художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. Таковую привлекательность, делающую возможной вместе с ней рождение большого удовольствия из глубоко залегающих психических источников, можно назвать *заманивающей премией* или *предварительным удовольствием*. По моему мнению, все эстетическое удовольствие, доставляемое нам художником, носит характер такого предварительного удовольствия, а подлинное наслаждение от художественного произведения возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда. Здесь мы как бы стоим перед входом к новым, интересным и сложным изысканиям, но, по меньшей мере на этот раз, у конца нашего изложения.

^{1*}Поэтическое искусство (лат.). — Примеч. пер.