

ПСИХОАНАЛИЗ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

В.В. СТАРОВОЙТОВ

Взгляды Фрейда на искусство были связаны с описанием бессознательных конфликтов художника в первые годы его жизни и их отражением в его творчестве. Распространение особенностей психологической структуры человека на область культуры происходило из важнейшей предпосылки его культурологии, согласно которой онтогенез повторяет филогенез. Все это приводило основателя психоанализа к отсутствию у него интереса к исследованию специфики художественного творчества.

Исследуя взаимоотношение между искусством и фрейдовской систематикой, Рикер приходит к выводу, что подлинным намерением психоанализа является выход на уровень герменевтики культуры. Однако психоаналитическое истолкование тех или иных произведений культуры, согласно французскому философу, ограничено тем, что их анализ проводится с точки зрения экономики влечений и сопротивлений. Это приводит к тому, что центральным моментом генетического объяснения становится теория иллюзии, где архаическое воспроизводится как «возвращение вытесненного»¹.

Согласно Рикеру, позитивистское представление Фрейда об иллюзии как о чем-то таком, чему не соответствует никакая реальность, вело к недооценке символической функции воображения, которая может приводить к созданию новых смыслов и к психологическому синтезу. «Фантазия, — пишет Рикер, — в отличие от чисто бессознательного фантазма, обладает способностью интегрировать в единое целое настоящее, заключенное в актуальном впечатлении, инфантильное прошлое и будущее, которому предстоит осуществиться»². Для понимания создаваемого художником «клада символов», по мнению Рикера, требуется иная методология, отличная от психоаналитической, например, феноменологическая, гегелевская, или даже теологическая.

«В структуре символа, — пишет Рикер, — необходимо увидеть основу для других подходов и возможность их сравнения с психоанализом»³. В частности, французский философ предлагает объединить «регрессивный анализ» Фрейда с «прогрессивным анализом» последовательных образов духа в качестве двух аспектов одного и того же процесса творчества. «Не в том ли подлинный смысл сублимации («регрессивной прогрессии»), — задается вопросом Рикер, — чтобы вызывать к жизни новые значения, мобилизуя прошлые энергии, первоначально принадлежащие архаическим образам?»⁴. В противном случае, согласно Рикеру, мы получим «дурной психоанализ искусства — психоанализ биографический»⁵.

Данную точку зрения французского философа в полной мере разделяет российский литературный критик И. Григорьев, который считает, что так как исследование художественного произведения не является психоанализом в точном смысле этого слова, то нельзя высказывать какие-либо предвзятые предпосылки относительно природы поведения художника⁶.

1. Психоанализ как художественное творчество

В своей книге «Археология психоанализа» немецкий психоаналитик Альфред Лоренцер называет психоанализ скорее «анализом переживаний», чем психологией. Радикальным переворотом Фрейда в отношении «врач – пациент» Лоренцер считает предоставленное пациенту право самовыражения, предметом сообщений которого отныне становится социальная конкретность его жизненного мира, представленная в виде «сценически разыгранных рассказов». Будучи сценическим пониманием, новое понимание аналитика «должно было следовать нити рассказа, сохранять его фигуры, чтобы затем, шаг за шагом их интерпретировать во всей их непосредственной данности. Тем самым врачебное понимание и картина понятого, которая записывается врачом, сами должны были обрести характер рассказа».

Эту особенность психоанализа отмечал Фрейд в «Исследованиях истерии»: «Меня доныне занимает, что написанные мною истории болезни читаются как повести, ведь это лишает их серьезной научной чеканки. Я должен здесь утешиться тем, что ответственность за этот результат несет скорее самая природа предмета, а не мои предпочтения; локальная диагностика и электрические реакции маловажны в изучении истерии, тогда как представление душевных процессов, привычное для писателя, позволяет мне достичь видения хода истории болезни, применяя незначительное количество психологических формул»⁷.

Следует также сказать, что способ художественного творчества в высшей степени сродни свободному ассоциированию, основному инструменту психоанализа для проникновения в глубины бессознательного. Так, Шиллер в письме Кернеру от 1 декабря 1788 г., говоря о сути творческой работы художника, писал: «Мне кажется очень пагубным, если разум чересчур придирчиво критикует появляющиеся мысли, подстерегая их и следуя за их возникновением. В изолированном состоянии идея может быть очень ничтожной и предательской, но в связи с другими последующими (в контексте) она может иметь громадное значение. Связанная с другими идеями, из которых каждая такая же ничтожная, как она, такая идея может обусловить чрезвычайно интересное и важное последование мыслей... Обо всем этом рассудок не в си-

лах судить, особенно если он отвергнет идею прежде, чем рассмотрит ее в связи с остальными идеями. В творческом мышлении, наоборот, рассудок отказывается от оценки, идеи возникают беспорядочно, и он только затем уже окидывает их взором, осматривая как целое, как скопление. Те, кто критикуют – стыдятся и боятся быстро преходящего безумия, которое можно наблюдать у всякого творческого мышления. Продолжительность этого безумия отличает мыслящего художника от мечтателя. Вот почему вы жалуетесь на то, что творчество ваше непродуктивно; вы слишком рано отстраняете возникающие мысли и слишком строго их отбираете».

В психианализе мы сталкиваемся с аналогичной ситуацией. Согласно основному правилу классического психианализа, организирующему психианалитическую работу, пациента просят высказывать предельно откровенно и в той последовательности, в которой это приходит ему в голову, все, что он думает и чувствует, даже если это кажется ему тривиальным, не относящимся к делу, бестактным, смущающим или унижительным. Если же у пациента возникают возражения по поводу высказывания некоторых вещей, то ему следует выражать вслух эти возражения, вместо того чтобы использовать их для утаивания определенной мысли или чувства. Свободное ассоциирование позволяет аналитику выбирать из сообщаемого материала то, что представляется ему существенно важным для понимания бессознательных мотиваций пациента и установления между ними причинных связей и, в конечном счете, для понимания структуры личности пациента.

2. Терапевтические аспекты художественного творчества

Фрейд рассматривает творчество как продолжение и замену старой детской игры, где поэт создает мир, к которому относится очень серьезно, внося в него много увлечения, в то же время, однако, резко отделяя его от действительности. При этом творит отнюдь не счастливый человек, а только неудовлетворенный. Ибо чтобы в душе писателя или поэта развился образ, его должны обуревать сильные чувства, вызванные действием нерешенных внутренних конфликтов, которые ему необходимо отреагировать, чтобы от них освободиться, так как если бы бессознательное писателя не находило своей реализации в художественной фантазии, то энергия бессознательного тратилась бы на создание невроза. Не случайно, поэтому, Гете любил говорить, что непреодолимое желание освободиться от собственных душевных мук заставило его написать роман «Страдания юного Вертера». Бунин также писал, что поэт не должен быть счастливым, ибо это «хуже для писания».

Свои конфликты поэт (писатель) может прорабатывать с помощью создаваемых им образов, наделяя (путем проекции и эк-

стернализации) своих героев противоречивыми чертами своей личности. Чем глубже проработка характеров героев, тем больше вероятность освобождения поэта (писателя) от конфликтов и достижения им более зрелого отношения к жизни. Так, например, И.Д. Ермаков, характеризуя творческую манеру Пушкина, пишет о том, что «отзываясь и углубляясь во всякое свое побуждение, умея проецировать его вовне, в форме образов, всматриваясь в них, ища в них правды, художник снова приходит к правильному пониманию себя, а через себя и всего громадного окружающего его мира со всеми его сложностями и запутанностями»⁸.

Рикер также считал, что в телеологической диалектике образы черпают свой смысл из движения тотализации, которое устремляет их вперед за их пределы, что приводит к углублению самосознания, или Духа⁹. При меньшей глубине проработки образов имеет место катарсис и временное освобождение от конфликтов, а при еще меньшем осознании временное облегчение наступает вследствие простого отыгрывания своих эмоций. Так как глубинные конфликты личности поэта (писателя) не прорабатываются достаточно глубоко и всесторонне в последнем случае, то каждое новое жизненное переживание снова может превращаться в патогенное, и для временного оздоровления поэту (писателю) вновь требуется художественное творчество, как об этом писала Лу Андреас Саломе, рассматривающая стихи Рильке как спонтанно найденный и ничем другим не заменимый способ излечения. Фрейд также считал, что человек может находить замену действию в языке, и благодаря этой замене аффект может бытьотреагирован почти столь же эффективно. Если же человек лишен такой возможностиотреагирования, сильные аффекты могут закончиться для него плачевно. Так, Гете был потрясен гибелью молодой аристократки Кристель Лассберг, покончившей самоубийством на романтической почве, в кармане которой нашли «Страдания юного Вертера».

Говоря о помощи художественного творчества в адаптации к реальности в противовес простому «фантазированию», Х. Хартманн в качестве наиболее важного отличия между ними говорит о том, что процесс художественного творчества является прототипом синтетического решения, в котором всегда присутствует тенденция к «порядку». «Такая тенденция к “порядку” неотъемлемо присутствует в каждом произведении искусства, даже когда его содержание или намерение представляет “беспорядок”. Это является, следовательно, еще одним примером “регрессивной адаптации”: умственное достижение (чьи корни архаические) приобретает новую значимость как для синтеза, так и для отношения к внешнему миру вследствие того, что идет именно окольным путем – через архаическое»¹⁰.

Хартманн также отмечает еще один фактор огромной биологической ценности: возрастание подвижности Я в художественной деятельности и в художественном наслаждении, связывая ее с подвижностью Я в игре и в комическом. По мнению Хартманна, эта «подвижность» обусловлена свободой от регуляции со стороны внешнего мира. А так как художественное творчество дает доступ к внутреннему миру, оно может иметь также аутопластические воздействия.

Взгляды Хартманна созвучны современному восприятию многими западными аналитиками психики как разновидности паутины, где все взаимосвязано. Встав на позицию признания всеобщей внутренней связи, можно предположить, что Я, обретая в процессе художественного творчества более высокую внутреннюю согласованность и гибкость, способно справляться с конфликтами без дополнительной аналитической терапии. Собственно говоря, психоанализ также содействует достижению пациентом большей гибкости и внутренней согласованности, ибо с герменевтической точки зрения психоанализ представляет собой процесс дескриптивного конструирования, в ходе которого «аналитик и пациент совместно работают над созданием все более сложных, связанных и совершенных версий истории жизни пациента»¹¹.

Однако следует сказать, что сильные чувства зависти, восходящие к фрустрированным и неблагоприятным взаимоотношениям с первичным объектом (осуществляющим уход лицом, обычно матерью), ведут как к негативной терапевтической реакции в психоанализе, так и к удушению творческого процесса. Что касается анализа, то испытывающий зависть пациент может терпеть лишь введенного в заблуждение аналитика и ослабленный анализ, поскольку при контакте с эффективно действующим и полным жизненных сил аналитиком его зависть обостряется. Такие пациенты пугаются всякого очевидного прогресса в ходе лечения, обостряющего их неконтролируемую зависть. Что касается творчества, то, по мнению М. Кляйн, зависть к творческой способности — это главный элемент, разрушающий творческий процесс.

Столкнувшись с проблемой, вызванной желанием пациентов разрушать и уничтожать благополучный, а не фрустрирующий, объект из-за присущих им реакций зависти, современные психоаналитики пришли к выводу, что зависть — это чувство, которое может появляться во время сложного процесса образования жизненной схемы «давать и брать», в которой одинаково существенна роль как дающего (родителя), так и получающего (ребенок). Возникновение зависти, по их мнению, тесно связано с проблемой разъединения, сепарации от матери. Только что «отделившийся» объект является всемогущим владельцем всего самого добро-

го, без чего ребенок не может жить, поскольку ему грозит опасность распада. С этой точки зрения зависть понимается как некая примитивная защитная реакция, «которая пытается уничтожить объект, когда он становится источником невыносимых переживаний унижения и беспомощности. Лишь уничтожение — вычеркивание такого объекта может уменьшить невыносимую боль. Для ума ребенка опасен не только объект, который уходит и которого больше нет, но и объект, который хотя и есть, но не отвечает его нуждам»¹².

Если сложности в отношениях между матерью и ребенком проявляются достаточно часто и интенсивно, то через переносную экстерноризацию зависть может включаться во все более поздние отношения. Завистливый человек постоянно находится в трагической коллизии, ибо любой человек, превосходящий его в каком-либо отношении, порождает в нем депрессивное чувство того, что по сравнению с ним он не имеет никакой ценности, что возбуждает в нем невыносимую боль и желание унижить и уничтожить благополучный объект. Карен Хорни писала о том, что игнорирование личности другого человека частично является выражением базальной враждебности невротика к людям, наиболее частое проявление которой — презрение и зависть, ибо у человека, страдающего неврозом, разрушительный аспект сильнее созидательного: для него важнее видеть других побежденными, чем преуспеть самому.

В этой связи интересно отметить, что в первоначальной редакции пьеса Пушкина «Моцарт и Сальери» называлась «Зависть», т.е. Сальери выведен Пушкиным в образе завистника, удушающего и омертвляющего все, что выше него. Творчество Моцарта мешает Сальери действовать и заставляет видеть собственное ничтожество — всю бесплодность всех его стремлений. Гений Пушкина позволил ему вложить в уста Моцарта гениальные и пророческие слова: «А гений и злодейство две вещи несовместные». Этот вывод целиком подтверждается современными клиническими и теоретическими находками психоанализа. Как считает Мелани Кляйн, способность получать полное удовольствие от первого отношения с грудью образует основу переживания удовольствия из всех прочих источников. «Полное удовлетворение от груди означает, что младенец чувствует, что он получил от своего объекта исключительный дар, который он хотел бы сохранить. Это и составляет основу благодарности. Благодарность тесно связана со щедростью. Внутреннее богатство возникает благодаря усвоению хорошего объекта, так что индивид становится способен поделиться его дарами с другими людьми. Это позволяет интроецировать более дружественный внешний мир, и чувство обогащения усиливается»¹³.

Данные размышления можно было бы подытожить, высказав предположение, что неспособность к установлению удовлетворительных объектных отношений в первые годы жизни делает человека во многом асоциальным существом с ярко выраженной потребностью в сверхкомпенсации. Он заботится единственно о собственных узкокорыстных интересах, руководствуясь чисто формальным рассудочным мышлением, в то время как человек, благоприятно прошедший этот период развития, развивает гармоничные и здоровые отношения с объектным миром, и находится на пути превращения в человека разумного, творческого, для которого забота о своем будущем и будущем своего потомства неразрывно связана с заботой об общем благе.

3. Психоанализ и художник

Успешный психоанализ снимает накал страстей человека, делает его более здоровым, но одновременно лишает его стимула для поэтического творчества, вынимая из его души огонь конфликтов, переплавляемых им в творчество. Именно об этой опасности рассказала Лу Саломе своему кенигсбергскому пациенту в ходе анализа. «Однажды, – говорила Лу, – мы сидели с Рильке в поезде и играли в свободные ассоциации. Вы говорите слово, и партнер говорит любое слово, какое придет в голову. Мы так играли довольно долго. Неожиданно мне пришлось в голову объяснить, почему Рильке захотел написать свою повесть о военной школе, и я сказала ему об этом. Я объяснила ему природу бессознательных сил, которые заставляют его писать, потому что они были подавлены, когда он был в школе. Он сначала засмеялся, а потом стал серьезным и сказал, что теперь он вообще не стал бы писать эту повесть: я вынула ее из его души. Это поразило меня, тут я поняла опасность психоанализа для художника. Здесь вмешаться – значит разрушить. Вот почему я всегда отговаривала Рильке от психоанализа. Потому что успешный анализ может освободить художника от демонов, которые владеют им, но он же может увести с собой ангелов, которые помогают ему творить»¹⁴.

Данная дилемма может приобретать трагическую окраску, как это видно на примере известной писательницы Вирджинии Вульф, впоследствии покончившей жизнь самоубийством. Ее муж, Леонард Вульф, не позволил ей быть проанализированной, так как опасался, что вместе с прекращением ее заболевания могло бы прекратиться и ее творчество¹⁵. В этой связи интересно отметить, что Фрейд высказал аналогичную точку зрения. Когда к нему на консультацию пришел поэт Бруно Гец с жалобами на тяжелую, похожую на мигрень головную боль, не поддающуюся никакому лечению, Фрейд внимательно его выслушал, а затем

принял решение не анализировать молодого человека. Фрейд полагал, что поэт «должен сохранить свой сложный внутренний мир и продолжать писать стихи. Головную боль следовало лечить медикаментами»¹⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Рикер П. Конфликт интерпретаций. – М., 2002. – С. 171.
- ² Там же. – С. 259.
- ³ Там же. – С. 269.
- ⁴ Там же. – С. 191.
- ⁵ Там же. – С. 262.
- ⁶ См.: Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы // Психоаналитический вестник. 2002. № 10. – С. 150 – 151.
- ⁷ Freud S. Studien über Hysterie // Gesammelte Werke. Bd. 1. – S. 227.
- ⁸ Ермаков И.Д. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина. – М., 1923. – С. 164.
- ⁹ См.: Рикер П. Конфликт интерпретаций. – С. 231.
- ¹⁰ Хартманн Х. Эго-психология и проблема адаптации. – М., 2002. – С. 106.
- ¹¹ «Конечный и бесконечный анализ» Зигмунда Фрейда. – М., 1998. – С. 169.
- ¹² Фонда П. Какой бывает зависть // Архетип. 1997. № 14. – С. 39.
- ¹³ Кляйн М. Зависть и благодарность. – СПб., 1997. – С. 45.
- ¹⁴ Эткинд А. Эрос невозможного. – М., 1994. – С. 30.
- ¹⁵ Розен П. Фрейд и его последователи. – СПб., 2005. – С. 378.
- ¹⁶ Энциклопедия глубинной психологии. – М., 1998. Т. 1. – С. 207.

Аннотация

В статье рассматривается проблема творчества и самотворчества человека, а также намерение психоанализа выйти на уровень герменевтики культуры. Показывается, что истолкование символов, нацеленное на предшествующие образы (герменевтика бессознательного), должно быть дополнено прогрессивным истолкованием символов в качестве двух аспектов единого процесса творчества. В противном случае мы получим дурной психоанализ творчества – психоанализ биографический.

Ключевые слова:

Творчество, самотворчество, герменевтика.

Summary

The author discusses the problem of creative work and self-creation of man, as well as the desire of psychoanalysis to rise to the level of hermeneutics of culture. The author shows that interpretation of symbols from the point of view of hermeneutics of the unconscious (regressive analysis) must be added by progressive interpretation of symbols as the two aspects of one creative process. Otherwise, we shall receive an incorrect psychoanalysis of creative work – a biographical psychoanalysis.

Keywords:

Creative work, self-creation, hermeneutics.