

Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы¹

Задача говорить об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы представляется мне, несмотря на трудность, желанным случаем прояснить свою точку зрения в вызывающем столь много споров вопросе об отношении психологии и искусства. Без сомнения, обе области, несмотря на их несравнимость, находятся в ближайших отношениях друг с другом, в отношениях, непосредственно вызывающих к исследованию. Эти отношения основываются на том факте, что конкретное занятие искусством является психологической деятельностью, и, поскольку оно является таковой, оно может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению, потому что под этим углом зрения оно, как и любая вытекающая из психических мотивов человеческая деятельность, является объектом психологии. Это положение, однако, очень четко определяет рамки приложения психологической точки зрения к искусству: *предметом психологии может быть только та часть искусства, которая представляет собою процесс художественного созидания, в противоположность другой,*

¹ Доклад, прочитанный в Обществе по изучению немецкого языка и литературы в Цюрихе, май 1922. Опубликовано в: Wissen und Leben XV (Zürich, September 1922) [Ges. Werke XV]. — *Примеч. ред.*

составляющей собственно сущность искусства. Эта вторая часть, то есть та, что стоит за вопросом, чем является искусство как таковое, — предмет исключительно эстетико-художественного рассмотрения, но отнюдь не психологического.

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

Искусство по своей сущности не есть наука, и наука по своей сущности не есть искусство; поэтому обе данные области человеческого духа имеют свою автономию, проявления которых свойственны только им и которые могут быть объяснены только из нее самой. Следовательно, если мы теперь говорим об отношении психологии к искусству, то трактуем только ту часть искусства, которая вообще может быть подвержена психологическому рассмотрению без вторжения в чужую область. Вопросы из сферы искусства, разрешимые для психологии, ограничиваются психическим процессом художественной деятельности и никогда

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

дифференцирование более общему, пусть и чересчур элементарному понятию.

Эти соображения представляются теперь особенно уместными, поскольку мы не раз сталкивались с такими способами толкования произведений художественной литературы, которые напоминают элементарность докультурного человечества. Можно, конечно, свести условия художественного творчества, его сюжет и индивидуальную трактовку, например, к личным отношениям между поэтом и его родителями. Однако от этого наше понимание его искусства не станет более глубоким. Подобное редуцирование можно производить и во многих других случаях, в особенности при болезненных расстройствах психики. Неврозы и психозы столь же легко можно свести к взаимоотношениям ребенка со своими родителями, как и убеждения, хорошие и дурные привычки, особенности характера, страсти, особые интересы и т. д. Но нельзя, наверное, согласиться с тем, чтобы все эти весьма разнообразные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение. Иначе пришлось бы заключить, что все они являются одним и тем же. Следовательно, если какое-нибудь произведение искусства объясняется точно так же, как и невроз, то тогда либо произведение искусства является неврозом, либо невроз — произведением искусства. В этом утверждении можно видеть парадоксальную игру слов и допустить его как *façon de parler*¹, но ставить на одну доску невроз и произведение искусства противно здравому человеческому смыслу. В крайнем случае врач, занимающийся психоанализом, может взглянуть на невроз через призму профессионального предрас-

¹ Способ выражения (*франц.*). — *Примеч. ред.*

судка, как на своего рода произведение искусства, но здравомыслящему неспециалисту никогда не придет на ум смешивать болезненные явления с искусством, хотя и он также не будет отрицать того факта, что при создании художественного произведения имеют место те же предварительные психологические условия, как и при возникновении невроза. И это естественно, поскольку повсюду существуют определенные сходные психологические предусловия, то есть относительное равенство условий человеческой жизни — всегда одних и тех же, идет ли речь о неврозе ученого, поэта или обычного человека. У всех были родители, у всех есть так называемый отцовский или материнский комплекс, у всех имеется сексуальность, а потому все испытывают и известные, типичные для всех людей, трудности. Если на этого поэта оказывает большее влияние отношение к отцу, на другого — его привязанность к матери и, наконец, третий обнаруживает в своих произведениях несомненные следы сексуального вытеснения, то все это можно также сказать и о невротиках, более того, о всех нормальных людях. Следовательно, для оценки произведения искусства это не дает ничего специфического. В лучшем случае этим расширяется и углубляется знание исторических предпосылок.

И в самом деле, открытое Фрейдом направление медицинской психологии для историка литературы послужило новым толчком к установлению связи определенных своеобразий художественного произведения с личными, интимными переживаниями писателя. Но научное исследование произведений художественной литературы уже давно обнаруживает те нити, которыми личное, интимное переживание писателя вплетено — осознанно или нет — в его произ-

ведение. Во всяком случае, работа Фрейда позволяет более глубоко и исчерпывающе изучить влияние даже самых ранних детских переживаний на художественное творчество. Примененный с известным чувством меры, метод Фрейда часто позволяет получить завораживающую картину того, как произведение искусства, с одной стороны, вплетено в личную жизнь художника, а с другой — из этого сплетения вновь выделяется. В этом отношении так называемый *психоанализ художественного произведения* в принципе ничем не отличается от вглубь идущего и искусно нюансированного литературно-психологического анализа. Самое большее здесь — это различие в степени, причем психоаналитическое исследование подчас поражает нескромными выводами и намеками, которые при более деликатном подходе не упоминаются просто из чувства такта. Эта беззастенчивость перед «человеческим, слишком человеческим» является профессиональной особенностью медицинской психологии, которая, как верно отметил еще Мефистофель, охотно «не за страх... хозяйничает без стыда», где «жаждет кто-нибудь года», к сожалению, однако, не всегда с пользой для себя. Возможность сделать смелые выводы представляет соблазн и легко приводит к насилию над истиной. Немного скандальной хроники — часто соль биографии, но чуть больше этой соли — и биография превращается в продукт нечистоплотной пронырливости, что влечет за собой эстетическую катастрофу. И все это совершается под маской науки. При этом интерес незаметно отворачивается от художественного произведения и блуждает в лабиринте психических предпосылок, а художник становится клиническим случаем, иногда очередным примером *psychopatia sexualis*. Однако из-за этого

и психоанализ художественного произведения также отдалается от своего объекта, а дискуссия переносится в иную, общечеловеческую область, не имеющую ничего специфического для художника, а главное, абсолютно не существенную для его искусства.

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

Редуктивный метод Фрейда представляет собой лишь медицинский метод лечения, объектом которого является привнесенное болезненное образование. Это болезненное образование препятствует нормальной работе и поэтому должно быть разрушено; тем самым освобождается путь для нормального приспособления.

¹ Красное словцо (*франц.*). — *Примеч. ред.*

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

До сих пор я говорил о редуктивном методе Фрейда, не вдаваясь в его детали. Речь идет о медико-психологической технике психического обследования больного, которая занимается исключительно поисками путей и средств, посредством которых можно было бы обойти или разгадать сознательный передний план, чтобы достичь плана заднего, психического — так называемого бессознательного. Эта техника основывается на предположении, что нервно больной человек вытесняет определенные психические содержания из сознания вследствие их несовместимости с последним. Эта несовместимость понимается как моральная; следовательно, вытесненные содержания

должны иметь соответственно негативный характер, а именно инфантильно-сексуальный, непристойный, даже преступный, который представляется сознанию как неприемлемый. Поскольку идеальных людей не существует, то у каждого имеется такой задний план, независимо от того, признает он его существование или нет. Поэтому его можно обнаружить везде, если только применить выработанную Фрейдом технику толкования.

В рамках ограниченного временем доклада мне, естественно, невозможно вдаваться в частности техники толкования. Поэтому я вынужден довольствоваться лишь несколькими пояснениями. Бессознательные задние планы не остаются пассивными, а обнаруживаются в характерном влиянии на содержание сознания. Они порождают, например, продукты фантазии своеобразного свойства, которые иногда можно легко свести к определенным сексуальным представлениям, связанным с глубинными пластами бессознательного. Или же они вызывают известные характерные нарушения течения сознательных процессов, которые также сводимы к вытесненным содержаниям. Весьма важным ключом к изучению бессознательных содержаний являются сновидения — прямые продукты деятельности бессознательного. Суть редуктивного метода Фрейда заключается в том, что сначала собираются все косвенные улики бессознательных глубин, а затем, в результате их анализа и толкования, восстанавливаются элементарные процессы неосознанных влечений. Те содержания сознания, которые позволяют догадываться об отдаленном плане бессознательного, Фрейд называет *символами* и ошибается, ибо в его учении они играют роль *знаков* или *симптомов* процессов заднего плана души, а отнюдь не истинных символов, под

которыми следует понимать выражение для такого воззрения, которое до сих пор не могло быть выражено иначе или лучше. Когда, например, Платон выражает всю гносеологическую проблему образом пещеры или когда Христос понятие Царства Божьего выражает в своих притчах — все это является истинными и подлинными символами, а именно попытками выразить такие представления, для которых еще не существует словесных понятий. Если бы мы стали толковать сравнение Платона по Фрейдю, то естественно пришли бы к материнскому чреву и доказали бы этим, что дух Платона застрял в глубоко первобытном, более того, в инфантильно-сексуальном. Однако при этом мы совершенно упустили бы из виду то, что Платон творческим актом создал из примитивных предусловий своего философского воззрения. Не обратив внимания на самое существенное, мы прошли бы мимо него и просто открыли бы, что у Платона были инфантильно-сексуальные фантазии, как и у всех остальных обыкновенных смертных. Подобная констатация имела бы ценность только для того, кто считал Платона надчеловеческим существом, а теперь с удовольствием обнаружил бы, что *сам* Платон был человеком. Но кто же, однако, мог бы принять Платона за божество? Наверное, только тот, кто находится в плену инфантильных фантазий, то есть человек с невротическим образом мыслей. Для подобной психики сведение к общим для всех людей истинам было бы, конечно, полезно, но лишь по медицинским соображениям. Со смыслом же платоновского иносказательного образа это не имеет ничего общего.

Я намеренно несколько дольше остановился на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, а именно потому, что этот род анализа

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

Чтобы разобраться в художественном произведении, аналитическая психология должна полностью отбросить медицинский предрассудок, потому что художественное произведение не есть болезнь и оно требует совершенно иной ориентации, нежели врачебная. Если врач естественным образом должен исследовать причины болезни, чтобы по возможности ее искоренить, то психолог столь же естественно должен принять по отношению к художественному произведению соответствующую установку. Он не будет затрагивать лишних для художественного произведения вопросов относительно несомненно предшествовавших ему общих для всех людей условий, но задастся вопросом о смысле произведения, а предварительные условия будут его интересовать лишь в той мере, в какой они могут способствовать пониманию искомого смысла. Причинная обусловленность личной

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

Я должен признаться, исходя из собственного опыта, что для врача весьма сложно отказаться от рассмотрения художественного произведения не через призму профессиональной принадлежности и тем самым уклониться в своих воззрениях от привычного биологического детерминизма. Мне пришлось убедиться, что психология, ориентированная чисто биологически, пусть даже в некоторой степени и исправленная, хотя и приложима в известной мере к человеку как таковому, но совершенно неприменима ни к художественному произведению, ни, следовательно, к человеку как к творцу. Чисто каузалистическая психология не может поступать иначе, как сводить каждого человеческого индивидуума к особи вида *homo sapiens*, потому что для нее существует только происшедшее

и производное. Художественное произведение, однако, не есть лишь происшедшее и производное, оно есть творческое преобразование как раз тех самых условий, из которых каузалистическая психология хотела его с необходимостью вывести. Растение не является просто продуктом почвы, оно — самодовлеющий, живой творческий процесс, сущность которого не имеет ничего общего со свойством почвы. Художественное произведение должно рассматриваться как творческое образование, свободно пользующееся всеми предварительными условиями. Его смысл и свойственные ему особенности покоятся в нем самом, а не в его внешних предусловиях; это можно было бы выразить примерно так: оно является неким существом, пользующимся человеком и его личными диспозициями лишь как питательной средой, распоряжающимся его силами по собственным законам и создающим из себя то, что оно хочет из себя создать.

Однако я забегая вперед, предвосхищая особого рода художественные произведения, о которых мне еще придется говорить. Ибо не каждое художественное произведение можно рассматривать в таком аспекте. Существуют произведения как в стихах, так и в прозе, которые написаны автором по заранее намеченному плану и с определенной целью достигнуть того или иного впечатления. В таких случаях автор подвергает свой материал определенно направленной, намеренной обработке, включая что-либо или выбрасывая, подчеркивая этот эффект, смягчая тот, нанося такие-то краски туда, а другие сюда, тщательно взвешивая возможные воздействия и принимая во внимание законы красивых форм и стиля. При этом автор вполне определенно высказывает свои суждения и с полной свободой выбирает выражения. Материал является

для него не более чем материалом, подчиненным его художественному намерению: он хочет изобразить *это*, и ничто другое. При такой работе писатель просто тождествен творческому процессу, безразлично, поставил ли он себя добровольно во главу творческого движения, или же это последнее захватило его и использует в качестве орудия с такой полнотой, что всякое осознание этого факта для него исчезло. Он есть само творческое образование и находится всецело в нем и неотделим от него со всеми своими замыслами и умениями. Наверное, мне не нужно для этого обращаться к примерам из истории литературы и к собственным признаниям писателей.

Без сомнения, я не скажу ничего нового, если буду говорить о художественных произведениях другого рода, уже в более или менее завершенном виде вызывающих к перу автора и появляющихся на свет вполне вооруженными, как Афина Паллада из головы Зевса. Эти произведения прямо-таки навязываются автору, его рука схвачена, а перо пишет такие вещи, которые дух обнаруживает с удивлением. Произведение само приносит свою форму. При этом то, что автору хочется вложить от себя, отклоняется, а то, чего он принять не хочет, ему навязывается. В то время как его сознание растерянно и опустошенно стоит перед этим феноменом, он захлестывается потоком мыслей и образов, которые его намерение никогда не создавало, а воля никогда не желала породить. Вопреки своей воле он все-таки вынужден признать, что через них заявляет о себе его «Я», что его внутренняя природа раскрывает саму себя и громко возвещает о том, чего никогда раньше не доверяла языку. Он может лишь подчиниться и следовать якобы чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение более великое, чем

он сам, и поэтому имеет над ним власть, которой он ничего не может противопоставить. Он не тождествен творческому процессу; он сознает, что стоит ниже своего произведения или в крайнем случае рядом с ним — подобно постороннему лицу, очутившемуся в заколдованном круге чужой воли.

Когда мы говорим о психологии художественного произведения, то должны учитывать помимо прочих вещей эти две совершенно различные возможности возникновения произведения, потому что многое, имеющее значение для психологической оценки, зависит от этого различия. Такая противоположность уже была отмечена Шиллером. Он пытался, как известно, подвести ее под понятия *сентиментального* и *наивного*. Выбор им такой терминологии вытекает, вероятно, из того факта, что он рассматривал главным образом поэтическое творчество. Первый род творчества, в свете психологических представлений, мы обозначим как *интровертированный*, а второй как *экстравертированный*. Интровертированная установка характеризуется утверждением субъекта и его сознательных намерений и целей по отношению к требованиям объекта. Экстравертированная установка, напротив, характеризуется подчинением субъекта требованиям объекта. Драмы Шиллера, так же как и большинство его стихотворений, являются, на мой взгляд, хорошим примером понятия интровертированной установки. Материал здесь подчинен замыслу автора. Прекрасную иллюстрацию противоположной установки представляет вторая часть «Фауста», отличающаяся, напротив, упорным сопротивлением материала. Еще одним наглядным примером может служить «Заратустра» Ницше, где автор сам высказал, что «одно стало двумя».