

Г.Юнг об «автономном комплексе» в искусстве

В ряду психологов истекшего XX столетия фигура К.Юнга занимает совершенно особое место прежде всего вследствие того, очевидного, на наш взгляд факта, что его исследовательская деятельность в значительной мере возвышается и над психологически «равным» ему по рангу психологам, прежде всего — З.Фрейдом, и над последующими последователями и толкователями учения З.Фрейда, — Э.Фроммом, Г.С.Селливаном и др. При том, что, по мнению большинства современных авторов, психологические воззрения К.Юнга не обладают той степенью системности и «стройности», которая характерна, скажем, для учения З.Фрейда, исследовательская мысль психолога затронула в своем развитии столь много аспектов как социокультурных, так и сокрытых от традиционного рационального научного мышления сторон человеческого бытия, что вне каких-либо преувеличений позволяет причислить К.Юнга к своего рода особым, знаковым деятелям не только психологической, но и в самом широком смысле обществоведческой науки ушедшего века.

Уже только простое перечисление, помимо фундаментальной психологии и психологической практики, объектов его анализа, как зримых — общекультурных явлений и феноменов социального сознания и человеческого бытия вообще, стоящих на стыке истории культуры, этнографии, мифологии, теологии, этики, эстетики и т.д., так и незримых, стоящих по ту сторону человеческой души, — символах сновидений, а также тех явлений, которые мы относим ныне к парапсихологическим явлениям, уфологической практике и вообще потусторонним явлениям, сопровождающим человеческое существование на протяжении тысячелетий, характеризует К.Юнга как ученого,

объемлющего своей исследовательской мыслью практически все без исключения разнящиеся и противоречивые стороны человеческого существования.

Основная и определяющая установка исследовательских интенций психолога выражается в простой и ясной формуле — внутренний мир человека связан с бессознательным началом, с живой психикой и всем субъективным миром, из которого вырастает сознательная психика и сама личность. Отталкиваясь от этого постулата, на основе многолетней психологической практики, К.Юнг пришел к выводу о существовании некой архетипической реальности вне пространства и времени, проявляющей себя в качестве организаторов психики субъекта.

Проявление этой реальности осуществляется, по его мнению, также совершенно определенным и естественным образом — через нашу *неосознанную способность организовывать* образы и идеи. По мере накопления этого «материала» в психике субъекта образы и идеи, по мнению психолога, становятся *видимой психической реальностью*, воплощаясь прежде всего в произведениях культуры, искусства, художественного творчества.

Психофизиологические механизмы организации бессознательной образности раскрываются психологом главным образом и в связи с описанием и трактовкой психологического явления так называемого «автономного комплекса», представляющего собой, по мнению психолога, некий универсальный механизм, стоящий на грани осознанного и неосознанного, психической патологии и совершенно естественных проявлений человеческой психики одновременно, который достаточно специфическим и, по словам психолога, *совершенно необыкновенным образом* участвует и в повседневном существовании человека, и в формировании сложнейших в психологическом отношении многообразных явлений и феноменов искусства.

Если для З.Фрейда психика — открытая система, питаемая энергией соматических влечений, то для К.Юнга мир психики, — в первую очередь, — *автономная и закрытая сфера*, функционирующая на основе компенсации, количество психической энергии в которой остается постоянной. Если З.Фрейд рассматривал бессознательное как результат вытеснения, где вытесненный материал подвергается определенной деградации, то К.Юнг уже в ранних своих работах, напротив, выдвигает одно из основных понятий своей психологической системы — понятие комплекса, отражающего некую организацию бессознательного материала в системе устойчивых связей.

Уже 20-х годах теперь уже минувшего столетия К.Юнг обратил внимание на существеннейшую черту современного социального сознания, состоящую в том, что с ориентацией на разум и практически с исчезновением в современную культурную эпоху установки на инстинктивную человеческую природу внутри человека образовалась своеобразная дихотомия. Покидая свою инстинктивную природу, цивилизованный человек неизбежно вовлекается в конфликт между сознанием и бессознательным, духом и природой, знанием и верой, вступает в процесс расщепления своего существа, который становится патологическим с того самого момента, когда сознание не может больше игнорировать или подавлять веление инстинкта. Иными словами, — ту чувственную силу и ткань, которая по своей внутренней действительности, порой превосходит самого человека и которую новая психология обозначает как *область бессознательных проявлений человеческой психики*, или, — шире, — область человеческой души.

И именно эта человеческая душа, писал К.Юнг, в первую очередь ответственная за изменение лица нашей планеты, произведенное в ходе истории, остается пока что неразрешимой загадкой и необъяснимым чудом, а следовательно, предметом постоянных затруднений, свойством, которое роднит ее со всеми остальными тайнами природы. Но если в отношении этих тайн мы можем, не теряя надежды, делать еще много открытий и находить ответы на затруднительные вопросы, то в отношении души и науки о душе имеется своеобразная преграда.

Психология, говорит К.Юнг, как эмпирическая наука появилась сравнительно недавно и ныне испытывает большие трудности в самом подходе к своему предмету. Для суждений же о психических явлениях мы должны учитывать все относящиеся сюда данные, что делает невозможным создание общей науки о душе. Ни строение, ни психофизиология мозга в этом плане, в представлении психолога, не дают возможности объяснить явления сознания, ибо душа обладает своеобразием, несводимым ни к чему другому или подобному. В описании К.Юнга, душа предстает перед нами в образе необъятной страны с равнинами здравого смысла, холмами сознания и горными пиками сверхсознания, речными омутами подсознательного, и морской пучиной коллективного бессознательного. Причем в его представлении она имеет тот же порядок сложности, что и внешний, объективный мир, и находится с ним в отношениях дополнительности.

К.Юнг утверждает, что потерянности сознания в современном мире вытекает прежде всего из потери инстинкта и коренится в самом ходе развития человеческого духа. Полнота жизни, говорит он,

закономерна и закономерно, рациональна и иррациональна, а целостность души никогда не улавливается одним лишь интеллектом. Чем больше человек овладевал природой, тем выше поднимал он голову, восхищаясь собственным умением и собственными знаниями, *тем глубже презирал естественное или иррационально ему данное*, включая и объективную сторону души, которая как раз и есть сознание.

Никогда не было доказано, утверждает К. Юнг, что жизнь и мир *рациональны*. Напротив, существуют серьезные основания полагать, что они иррациональны или, что скорее в своем последнем основании они оказываются по ту сторону человеческого разума. И разум и воля в представлении психолога действительны лишь до определенного предела. То же, что находится за их пределами, — *иррациональные возможности жизни*, разум исключает, так как они искажают действительность. Когда же реальность начинает мстить за свое искажение, современный человек чувствует себя удивленным и подавленным. Ибо, если какая-либо естественная функция лишена осознанного и намеренного выражения, результатом этого становится общее расстройство.

Для западного человека подобная ситуация привела к тому, что *из его сознания были вытеснены элементы крайне грубого, неистового и жестокого свойства*. Вытеснение же подобного содержания психики, уже в силу самого вытеснения, приобретает повышенный энергетический заряд и берет своеобразный реванш, возвращаясь в форме своеобразных массовых культов, индивидуальных и массовых помешательств и т.д.

Боги умирают потому, говорит К. Юнг, что люди время от времени обнаруживают — их боги ничего не значат, сделаны из дерева и камня и совершенно бесполезны. С тех пор, как звезды упали с небес, и поблекли наши высшие символы, сокровенная жизнь пребывает в бессознательном. В противоположность субъективизму сознания бессознательное, утверждает психолог, имеет объективный характер и проявляется главным образом в виде противоборствующих страстей, эмоций, фантазий, мечтаний и импульсов, ни одно из которых не создается нарочно, *но которые охватывают душу с силой объектов* (курсив мой. — А.Л.).

Коль скоро, пишет психолог, потребности и нужды у людей разные, то и достижение социальной адаптации не является стимулом для людей, которым оно дается с детской легкостью. Правильные поступки для того, кто ведет себя правильно, будут всегда скучны, ибо то, что для одних является освобождением, для других — тюрьма. Каждый выхватывает свой собственный фрагмент мира и сооруже-

жает для своего частного мира собственную же частную систему, зачастую с герметичными стенами, так что через некоторое время ему кажется, будто он познал смысл и структуру мира. То же самое относится к нормальности и приспособленности.

Если биология заявляет нам, что человек — стадное животное и достигает полного выздоровления только через реализацию своей социальной сущности, то мы, говорит К.Юнг, могли бы привести массу примеров, *переворачивающих это положение вверх дном* и доказывающих нам противоположное — что человек полностью выздоравливает, когда живет *нормально и асоциально*. «То, что в наше время кажется большинству лишь «тенью», — писал К.Юнг, и представляется лишь неполноценностью человеческой души, содержит больше, чем только отрицательное»¹. В плане человеческой души и психики, заявляет далее К.Юнг, такое положение вещей означает, что деятельность сознания покоится на фундаменте инстинкта, из которого сознание черпает как свои движущие силы, так и основные формы своих представлений.

В уже цитируемом выше сочинении К.Юнга содержится как своеобразная реабилитация человеческих инстинктов, так и одновременно развернутая апология «инстинктивных форм», в которой он, в частности, отмечает, что главные решения человеческой жизни, как правило, в гораздо большей степени подчинены инстинктам и бессознательным факторам, чем сознательной произвольности и благим намерениям разума. По словам психолога, как сам инстинкт древен и наследственен, так и его форма древнеобразна, т.е. архетипична и оказывается даже более древней, чем форма тела.

С одной стороны, говорит К.Юнг, инстинкты крайне консервативны как в смысле динамики, так и в отношении формы своего выражения. С другой — инстинкт не простое, неопределенное и слепое влечение, но всегда оказывается способным приспособиться к определенной внешней обстановке. И именно это обстоятельство определяет его специфическую и неистребимую форму. Инстинкты, утверждает психолог, уже изначально являются не смутными и неопределенными, а точно *сформированными побудительными силами*, которые задолго до возникновения сознания и независимо от его уровня в дальнейшем преследуют свои, присущие им по природе цели². В свете такого понимания инстинктивных влечений им определяется и два основных «значения» инстинктов — значение *динамического фактора* и специфического чувства, которое он определяет *как чувство уверенности в интенции* (курсив мой. — А.Л.).

Наряду с психологическим К.Юнгом формулируется также почти медицинское понимание динамики инстинктов. Инстинкты, в его представлении, так же как и основанный на них мир образов, представляет собой «а ргіогі», которое нельзя отбрасывать, не рискуя опаснейшими последствиями, ибо невнимание к требованиям инстинкта неизбежно ведет к мучительным последствиям психологического или физиологического порядка. Уже З.Фрейд, пишет психолог, выразил свое убеждение в том, что подсознание таит в себе еще многое, что может вызывать «окультурные» толкования. И это действительно имеет место. Это — «архаические пережитки», или коренящиеся в инстинктах и выражающие их архетипические формы реакций, которые нельзя охватить никакими усилиями разума. И если и удастся разрушить то или иное их проявление, то они проявляют себя снова в измененном виде.

Без сознания практически нет никакого мира, ибо мир существует лишь постольку, поскольку он сознательно отражается и выражается в душе. Сознание в этом смысле есть условие возможности его бытия. А этим, утверждает К.Юнг, психическому бытию присваивается значение уже космического принципа, который или *de facto* обеспечивает ему место рядом с принципом бытия материального. При этом недооценка души, заявляет психолог, и другие формы сопротивления психологическому уяснению ее структуры порождаются главным образом страхом перед возможностью открытий в области бессознательного.

В его понимании психика — это комплекс, который постоянно находится в движении и который обнаруживает себя в весьма лабильном равновесии. «Я» человека, говорит психолог, постоянно находится в состоянии, когда его словно мяч двигают и передвигают туда-сюда в великом круговращении между психикой и миром. Взаимная тесная переплетенность психики и мира обусловлена тем, что мир — важнейшие объекты и события нагружены для субъекта психической энергией — чувствами, желаниями, представлениями, ожиданиями и т.д. Проецируемые вовне, эти психические энергии также «психически», по его выражению, «заражают объекты и события». В этом смысле психика как бы изливается в мир. Внутренний мир человека связан с бессознательным началом, с живой психикой и всем субъективным миром, из которого вырастают сознательная психика и сама личность.

И потому, заявляет К.Юнг, очевидно, что психология, будучи наукой о душевных процессах, может быть поставлена в связь не только с наукой, но и с искусством, ибо, по его выражению, материнское

лоно всех наук, как и любого произведения искусства, есть душа. Психолог исходит из того, что конкретное занятие искусством является психологической деятельностью. Поэтому искусство может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению, как и любая вытекающая из психологических мотивов человеческая деятельность. Однако современное состояние психологии, говорит он, таково, что не позволяет установить в этой области строгие казуальные сцепления, ибо твердую причинную связь она может выявить лишь в области полупсихологических рефлексов или инстинктов. Там же, где, собственно, и начинается жизнь души, т.е. в *сфере комплексов*, психология вынуждена удовлетворяться лишь многословным и красочным описанием той изумительной и хитроумной психологической ткани, которая составляет иррациональное творческое начало в искусстве.

Тем не менее, утверждает К. Юнг, психология никогда не сможет отказаться от притязаний на то, чтобы исследовать и устанавливать причинную связь комплексных процессов в художественном сознании. Но очевидно и то, что реализации этого притязания она никогда не дождетя, ибо иррациональное творческое начало, наиболее зримо проявляющееся в искусстве в конечном счете обманет все попытки его рационализировать. В этом смысле «...творческое начало, коренящееся в области бессознательного, будет вечно оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое»³.

В то же время К. Юнг четко определяет рамки приложения психологической теории к искусству — «предметом психологии может быть только та часть искусства, которая представляет собой *процесс художественного созидания*, в противоположность другой, составляющей собственно сущность искусства, где искусство, — *предмет исключительно эстетико-художественного рассмотрения*»⁴. При этом искусствознание и психология, утверждает он, всегда будут зависеть друг от друга, а принципы одной из этих наук не смогут упразднить принципы другой.

В главе «Проблема типичных установок в эстетике» книги «Психологические типы» психолог отстаивает наиболее адекватные и ясные психологические основания эстетики. Эстетика является наиболее совершенной и полной сущностью прикладной, применяемой на практике психологией, имеющая своим предметом не только эстетическую сущность вещи, но также, возможно, еще более высокий уровень — *психологические вопросы на основе эстетической точки зрения*

(курсив мой. — *А.Л.*)⁵. К.Юнг сравнил при этом понятие *вчувствования* Т.Липпса с психоаналитическим понятием *перенесения* (сублимации) и идентифицировал постулированные В.Воррингером основные формы эстетического отношения — *абстракции* и *вчувствования с* фундаментальными соотносимыми понятиями (типами) *интроверсии* и *экстраверсии*, положенными в основу его теории личности.

В представлении К.Юнга, когда мы говорим о психологии художественного произведения, то должны исходить из существования двух различных художественных тенденций и соответственно различных психологических типов, которые были выделены уже Ф.Шиллером в определении *наивного* и *сентиментального* в поэзии. Вслед за Ф.Шиллером психолог выделяет два типа творчества — *интровертированный* и *экстравертированный*. Интровертированная установка характеризуется утверждением субъекта, его намерений и целей в отношении к объекту, экстравертированный тип, напротив, характеризуется подчинением субъекта требованиям объекта. Так, например, драмы Ф.Шиллера К.Юнг оценивает как характерный пример интровертированной установки. И напротив, многообразие противоположной установки представляет собой вторая часть «Фауста» И.Гете.

К.Юнг интерпретировал также обе основные формы эстетического отношения в плане своей *теории либидо*, где вчувствование, по его мнению, «представляет собой такое же движение либидо, которое направлено на объект, но которое в сравнении с ним и в противоположность ему уклоняет либидо от объекта, выходящая до некоторой степени свое интеллектуальное содержание и кристаллизуя из этого, по его словам, «материнского раствора» (Mutterlauge) основное и типичное, что противопоставляется объекту»⁶.

В противоположность З.Фрейду К.Юнг никоим образом не понимал эстетическое отношение только как «направленное побуждение». Это существенное различие коренится в далеко идущей и объемлющей интерпретации, которая и определяется у него как психоаналитическое понятие либидо. Сам К.Юнг обозначает либидо как «гипотетическое стремление», не имеющего исключительно сексуального значения. Либидо, в его представлении, должно быть скорее «энергетическим выражением психологических ценностей», при условии, если сами «психологические ценности являются действующими»⁷.

С другой стороны, он идентифицирует понятие либидо со словом санскрита «tejas», интерпретируя его как «субъективно ощущаемую и воспринимаемую интенсивность различного положения ве-

щей». При этом такого рода высказывания у К.Юнга утверждаются как в полной мере эстетико-психологические постулаты, где своего рода «энергетический способ» рассмотрения эстетических интенций психолог представлял не столько метафизически, сколько эвристически, пытаясь построить, точнее — выстроить изначально адекватные понятия. По его мнению, либидо как побуждению и как психическому явлению нельзя придать конкретную психологическую форму. Либидо, говорил психолог, функционирует исключительно как «форма побуждения», — и эту терминологию и определенность К.Юнг устанавливает с самого начала своих рассуждений об эстетическом отношении.

Примененный со вкусом и с известным чувством меры, пишет психолог, метод З.Фрейда в отношении искусства позволяет получить завораживающую картину того, как произведение искусства, с одной стороны, вплетено в личную жизнь художника, с другой — из этого сплетения вновь выделяется, становясь предметом психоанализа, художественное произведение, которое, с одной стороны, в принципе ничем не отличается от нюансированного литературно-психологического анализа, с другой — все-таки *возвышается над этим переплетением*.

Однако психологическое рассмотрение произведений искусства, говорит К.Юнг, уводит нас от этого произведения в сферу общечеловеческой психологии, из которой может возникнуть все, что угодно. «В применении к художественному произведению метод психоанализа ведет к вылущиванию из сверкающей скорлупы произведения искусства одну только голую повседневность обыкновенного homo sapiens»⁸. Подобное его анатомирование, утверждает К.Юнг, может быть весьма интересным, но в научном отношении представляет такую же ценность, как вскрытие мозга Ф.Ницше, которое могло бы нам показать, от какой атипичной формы паралича от умер. Именно поэтому, говорит К.Юнг, редуктивный метод З.Фрейда в отношении произведений искусства неприемлем, ибо «золотой блеск высшего творчества меркнет, как только его начинают подвергать прижиганию и вытрапливанию»⁹.

Для К.Юнга З.Фрейд, по его собственному замечанию, всегда оставался преимущественно врачом, у которого, чем бы ему помимо своего профессионального долга ни приходилось заниматься, — всегда перед глазами стояла *невротическая духовная конституция*. И потому, говорит К.Юнг, из мира идей З.Фрейда для нас звучит потрясающе пессимистическая оценка бессознательного. Нигде, говорит психолог, у З.Фрейда ни открывается освобождения

ющий его от профессиональной врачебной установки взгляд на помогающие и исцеляющие силы, которое бессознательное направляло бы во благо больному.

Подобная негативистская позиция по отношению к бессознательному, по убеждению К.Юнга, является лишь частично оправданной. В этом смысле З.Фрейда, говорит он, уже неоднократно уподобляли зубному врачу, который безжалостно удаляет следы кариеса. Сравнение это удачно, если только не рассчитывать, что затем будет поставлена золотая пломба. Психология же З.Фрейда не предлагает ничего взамен, кроме удаленного вещества. Аналитическая же психология, говорит К.Юнг, чтобы отдать должное художественному творчеству, должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, что художественное творчество есть болезнь, и тем самым требует иной, не медицинской ориентации.

Если врач обязан проследить причины болезни, то задача психолога состоит в подходе к художественному произведению с совершенно противоположной установкой. Психолог, в представлении К.Юнга, не должен поднимать лишний для художественного творчества вопрос об исходных условиях творчества, ибо казуальная обусловленность личностью художника имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва к произрастающему из нее растению. Познакомившись со свойствами его произрастания, мы, возможно, начнем понимать некоторые особенности растения. Но из этого не следует, что мы узнаем все самое существенное о самом растении.

Равным образом, установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных мотивах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а *нечто сверхличностное*. Особенный смысл подлинного произведения искусства, утверждает психолог, состоит в том, что ему удастся вырваться из теснин и тупиков личностной сферы, оставив позади всю временность и недолговечность всегда ограниченной индивидуальности. С этой точки зрения, как бы не оправдано применение биологически ориентированной психологии к среднему человеку, она, говорит К.Юнг, не применима для художественного произведения и тем самым для человека как творца. В то же время, говоря о психологии художественного произведения, замечает он, мы должны прежде всего иметь в виду *две совершенно различные возможности его возникновения* потому, что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного ниже различия.

По аналогии с растением, которое не только продукт почвы, но еще и самостоятельный живой творческий процесс, сущность которого не имеет никакого отношения к почве, — произведение искусства есть не следствие и не производная величина, а творческое преобразование исходных условий и обстоятельств. В этом плане художественное произведение необходимо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся своими исходными условиями. И его смысл, и его специфическая природа покоятся не во внешних условиях, **но в нем самом**. Разумеется, говорит психолог, существуют вещи стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения их автора достичь с их помощью того или иного воздействия.

В этом случае автор подвергает свой материал целенаправленной обработке, подчеркивая один нюанс и затушевывая другой, нанося здесь одну краску, там другую, тщательнейше взвешивая возможный художественный эффект и соблюдая законы формы и стиля. Материал для него — всего лишь материал, подчиненный его художественной воле, — он хочет изобразить **вот это**, а не что иное. В подобном типе творчества художник совершенно идентичен творческому процессу, независимо от того, намеренно он поставил себя у руля или творческий процесс совершенно завладел им как инструментом так, что у него исчезает всякое сознание этого обстоятельства.

В то же время, говорит К.Юнг, существует и иной вид художественного творчества и художественных произведений, которые простекают из под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое. Подобный тип произведений буквально навязывает себя автору, как будто **водят его рукой**, и рука пишет вещи, которые сам ум художника созерцает в изумлении. Эти произведения не только и не просто привносят с собой свою форму, но и проявляют себя наперекор самому автору, захлестывают его потоком мыслей и образов, которые возникают вне и помимо его сознания и его собственной волей никогда бы не были бы вызваны к жизни.

Художнику остается лишь повиноваться и следовать, казалось бы, совершенно чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение превосходит его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. В этом типе художественных произведений художник, замечает К.Юнг, совершенно не тождествен процессу образотворчества и у него велико сознание того, что сам он стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним, как будто ощущая притяжение и воздействие чужой воли. И здесь, пишет К.Юнг, мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли можно ответить, поло-

жившись лишь на то, что сами поэты и художники говорят о природе своего творчества, ибо здесь имеет место проблема исключительно научного свойства, ответ на которую может дать только аналитическая психология. Ибо именно она обнаруживает множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им.

Опыт аналитической психологии, утверждает К.Юнг, открыл массу возможностей того, как бессознательное не только оказывает влияние на сознание, но даже может вести его за собой. Косвенным доказательством этого могут служить факты проявления высшей повелевающей силы за кажущейся свободой творчества, демонстрирующие силу, проистекающую из бессознательной потребности в созидании, и в то же время — ее капризность и своевольность.

Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества для художника скорее всего просто иллюзия сознания. Художнику кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение. И здесь, естественно, можно было бы ожидать странных образов и форм ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим, возможным образом обозначают еще неведомые субъекту вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам. В пользу этой точки зрения, говорит К.Юнг, можно привести как прямые, так и косвенные доказательства реального художественного процесса.

К прямым доказательствам можно было бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно, говорит больше, чем сам осознает. Косвенными доказательствами можно считать те случаи, когда над кажущейся свободой художественного сознания возвышается неумолимое *должно*, властно заявляющее о своих требованиях при любом произвольном воздержании художника от творческой деятельности, когда за невольным прекращением такой деятельности, как правило, следуют тяжелые психологические осложнения.

Практический анализ психики художников со всей очевидностью показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время — насколько он своенравен и своеволен. При этом само бессознательное, говорит психолог, не может быть просто частью индивидуального сознания, но является неконтролируемой и врывающейся в наше сознание силой. Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и даже насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет

достигать своих целей матушка природа, ни в малейшей степени не заботясь о личном благе или личном горе самого носителя творческого начала.

Бессознательное творческое начало, утверждает К.Юнг, живет и растет в человеке, черпая в нем свою энергию подобно дереву, извлекающему пищу из почвы. Аналитическая психология называет это автономным комплексом, представляющим собой как бы изолированную часть души, не подчиненной иерархии сознания, которая является — выделим здесь специально эту мысль психолога — *одним из нормальных свойств психики*. «Этим термином, — говорит К.Юнг, — я обозначаю не просто всякое психическое, но те, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание лишь тогда, когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог»¹⁰.

Анализируя этот психический феномен, К.Юнг выделяет три уровня бессознательного — *личное бессознательное* художника, автора: мотивы, установки, интенции, т.е. совокупность психических процессов, которые, по его мнению, в принципе способны достичь сознания, нередко и были уже осознаны, но вследствие своей несовместимости с сознанием подлежали вытеснению и задерживались под его порогом. Личному бессознательному К.Юнг противопоставляет *коллективное бессознательное* — врожденный и наиболее глубокий его уровень, общий центр и *ядро психики*, репрезентирующего опыт предшествующих поколений, включающие в себя сверхличное и универсальное содержание, и образцы, выступающие в качестве общего основания душевной жизни — элементарные образы, проявляющиеся в сфере мифологии и являющиеся достоянием всего человечества.

Психологическое его содержание — психические первообразы (архетипы), трактуемые К.Юнгом как результат предшествующего филогенетического опыта, в которых проявляются наиболее распространенные в ту или иную эпоху мифологемы, выражающие «дух времени», не имеющие прямого доступа в сознание и проявляющиеся в нем лишь в виде *всегда аффективно насыщенных*, «коллективных представлений» — мифологических образов, символов, психических расстройств, сновидений, актов творчества¹¹. Это некая интегральная часть бессознательного, определенные идеи, существующие повсеместно и во все времена. «При этом они не творятся самими субъектами, но даже насильственно вторгаются в сознание индивида»¹². Бессознательное здесь как совокупность архетипов является, в представлении К.Юнга осадком всего, что было пережито человечеством, вплоть до его самых темных начал. Но не мертвым осадком, не бро-

шенным полем развалин, но живой *системой реакций и диспозиций*, которые невидимы и потому более действенно определяют индивидуальную жизнь.

Формирование архетипов происходит, как правило, в сходных психологических условиях в различных этносах и потому оставляет схожие друг с другом психологические следы. Опасные ситуации, будь то физическая опасность или угроза душе, вызывают также и *сходные аффективные фантазии*, в результате чего образуются одинаковые архетипы или *мифологические мотивы*. Эти самые обычные и вечно повторяющиеся реальности создают мощнейшие архетипы, постоянную деятельность которых можно распознать даже в наше рациональное время.

И потому, пишет К.Юнг, драконы обитают в реках, чаще всего возле бродов или опасных переправ, джинны и прочая нечисть — в опасных ущельях или безводных пустынях, коварные русалки в водных пучинах, могучие духи предков — в выдающихся людях. И если бессознательное, говорит психолог, понимать как *воспроизведение схемы*, проявляющейся в мифах, сказках, галлюцинациях, произведениях искусства, то в таком их понимании нет ничего мистического. Он образно сравнивает архетипы с некоей системой осей кристалла, которая преформирует кристалл в растворе, будучи неким невещественным полем, распределяющим частицы вещества.

В то же время архетип есть не просто некий гигантский исторический предрассудок, но — *источник инстинктов*, ибо архетипы не что иное, как форма проявления инстинктов. А из жизненного источника инстинктов, говорит психолог, в свою очередь вытекает все творческое. Поэтому бессознательное не только некая историческая и филогенетическая обусловленность, — *оно также порождает и творческий импульс*. И потому, констатирует он, неудивительно, что перед людьми всех времен и народов всегда остро стоял вопрос — как обходиться с этим невидимым условием.

Соответственно автономный комплекс, как некая часть бессознательного, которая в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь, соотносимо своему энергетическому уровню, своей силе, проявляется в *виде произвольно направленных операций сознания*. Он ведет себя, говорит К.Юнг, словно домовый, которого нельзя схватить. И связь, в которую он вступает в сознании, пишет психолог, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции. Это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но осознанному управлению, — будь то сдерживание или произвольное воспроизводство, — подчинен быть не может.

Описывая это психологическое явление, К. Юнг делает акцент на том, что автономный комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что «возникает и исчезает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции, ни в малейшей мере не завися от сознательных желаний»¹³. Причем это свойство, говорит психолог, разделяет со всеми другими явлениями психики и творческий комплекс. И именно здесь мы можем обнаружить возможность аналогии с болезненными душевными явлениями, поскольку именно для этих последних также характерно появление автономных комплексов.

Тем не менее, хотя гениальность художника и имеет реальное сходство с такими заболеваниями, оно, однако, не тождественно им, ибо только лишь факт его наличия сам по себе еще не несет в себе ничего болезненного. Даже нормальные люди, утверждает психолог, порой, временами и даже подолгу находятся под властью автономных комплексов, *ибо этот психический факт принадлежит просто к универсальным свойствам души*¹⁴. И нужна какая-то повышенная степень бессознательности, не без сарказма замечает он, чтобы человек не заметил в себе существование какого-нибудь автономного комплекса.

Так, скажем, любая болезнь или сколько-нибудь развитая типичная установка может иметь тенденцию превратиться в автономный комплекс, и это явление, подчеркивает К. Юнг, в достаточной степени распространено. Именно поэтому, в представлении психолога, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, и лишь его учащающиеся и разрушительные для психики проявления свидетельствуют о патологии. Вопрос же о возникновении и появлении автономного комплекса, а также психологические механизмы этого явления, которое в полной мере, на наш взгляд, можно отнести к области психологических или даже — *эстетико-психологических феноменов*, исследуются К. Юнгом достаточно подробно.

Какая-то ранее не осознававшаяся область психики, пишет он, приходит в движение. Наполняясь жизнью, она разрастается и развивается за счет привлечения сходных ассоциаций. Соответственно необходимая ей на все это энергия отнимается у сознания, если само сознание не предпочтет отождествить себя с комплексом. Если же этого не происходит, то не только внутреннее состояние, но и внешнее поведение художника решительным образом меняется. Интенсивность и сила осознанных интересов постепенно гаснет, сменяясь или апатичной бездеятельностью, или регрессией сознания, или сползанием на низшие, инфантильные и архаичные ступени психики. На поверхность же сознания художника прорываются импульсивные влечения, вместо нравственных норм, порой, наивная инфантиль-

ность и непригодность вместо адекватной социальной адаптации. Причем развитие подобных состояний сознания и поведения у художников, замечает психолог, в искусстве явление не столь уж редкое. Именно на этой, отнятой у сознания энергии и разрастается автономный комплекс.

И очень редко встречается творчески одаренный индивид, замечает психолог в работе «Психология и поэтическое творчество»¹⁵, которому бы не пришлось дорого заплатить подобную искру божью. Самое сильное в нем это его собственное творческое начало, которое пожирает большую часть его творческой энергии. Настоящий художник оказывается обычно настолько обескровлен своим творческим началом, что может как-то жить лишь на более примитивном или вообще «сниженном» (или как бы мы сейчас сказали — низком нравственно-психологическом. — *А.Л.*) уровне. Это обычно, замечает К.Юнг, проявляется как бездумность или ребячество, или как бесцеремонный и наивный эгоизм, как тщеславие и прочие пороки.

Подобные несовершенства оправданы постольку, поскольку лишь таким образом субъективное Я художника может экономить достаточную жизненную силу. Оно объективно нуждается в подобных психологически и нравственно низших формах существования, ибо художник несет гораздо более тяжелое бремя, чем простой смертный, а повышенные способности требуют также и повышенной растраты энергии. В противном случае его я погибло бы от полного истощения¹⁶.

В рамках подобного понимания психологом ставится вопрос и о том — из чего состоит автономный творческий комплекс. Или, иначе говоря, каково психологическое наполнение этого явления. И сразу же К.Юнг отвечает, что этого вообще невозможно знать заранее, пока произведение искусства не завершено и не позволяет нам заглянуть в его сущность. В самом же широком смысле слова художественное произведение являет нам разработанный *образ*, и этот образ доступен нашему сознанию лишь настолько, насколько мы способны распознать в нем *символ*.

До тех же пор, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, у нас нет ни отправной точки, но повода для анализа. Подобный же повод появляется в том случае, и здесь К.Юнг цитирует Г.Гауптмана, — «быть поэтом, значит позволять, чтобы за словами прозвучало *праслово*», — когда у нас появляется осознание того, к какому *прообразу* коллективного бессознательного можно возвести или отнести образ, развернутый в художественном произведении. Подобный символический образ, говорит К.Юнг, следует искать не в *бес-*

*сознательной творческой личности*¹⁷, а в той сфере *бессознательной мифологии*, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Психолог специально выделяет в тексте оба понятия курсивом, чтобы показать, насколько важным и значимым является отнесение подобной символики не к субъективным основаниям личного бессознательного, но к сфере, которую он именует коллективным бессознательным.

В отличие от личного бессознательного, которое представляет собой относительно поверхностный слой под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях неосознаваемо вследствие того, что оно не было ни вытеснено, ни забыто. Само по себе коллективное бессознательное, говорит К.Юнг, вообще не существует, являясь в действительности не чем иным, как возможностью, передаваемой нам по наследству с древнейших времен анатомически, через структуры мозга. Не существует врожденных представлений, но существует врожденная возможность представлений, которая определяет границы даже самой нашей смелой фантазии — это элементарные образы или *архетипы*, которые проявляются в оформленном художественном материале в качестве *регуляторных принципов его оформления*.

В каком-то смысле, замечает он, это априорные идеи, существование которых в то же время не может быть установлено иначе, как через опыт их проявления и восприятия в творчески оформленном материале. Вследствие этого реконструкция изначальной подосновы (архетипа) образов искусства возможно лишь путем обратного заключение от законченного произведения искусства к его истокам.

В самом же архетипе, или первообразе, мы имеем, прежде всего, *мифологическую фигуру*, являющуюся обобщающей равнодействующей бесчисленных типовых опытов ряда поколений, представляющую собой, по выражению К.Юнга, по сути психические остатки бесчисленных переживаний, усредняющих миллионы индивидуальных опытов. В каждом из этих первообразов заключена и часть человеческой психологии, и часть человеческой судьбы, частица стремлений, страданий и наслаждений, несчетное число раз повторяющихся в ряду поколений, бесконечного ряда предков, но всегда имевших одно и то же течение, один и тот же ход. Психолог сравнивает это проявление первообраза с врезавшимся в душу мелководным руслом, течение которого неожиданно попадает в мощную реку. В этом плане, в представлении К.Юнга, все наиболее действенные человеческие идеалы — всегда более или менее откровенные *варианты архе-*

тупа, а приобщенность к архетипу есть мистическая причастность к первобытному в человеке, к почве, на которой он обитает и в которой содержатся лишь духи его предков.

Само же появление архетипа, мифологической ситуации, говорит К.Юнг, характеризуется *особой эмоциональной интенсивностью*, подобно тому, «как если бы в нас была затронута струна, которая никогда не звучала»¹⁸. Связь с архетипом, утверждает он, освобождает в нас голос более могучий, чем наш собственный, ибо тот, кто разговаривает первообразами, говорит тысячью голосами, возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы сущего. И именно в этом, по К.Юнг, состоит тайна художественного воздействия — творческий процесс в искусстве заключается в бессознательном оживлении архетипа, его развитии и оформлении до завершенного произведения, уподобляясь существу, ведущему автономную жизнь в душе человека.

Эмоционально-психологические аспекты взаимосвязи психологического явления автономного комплекса с прообразами коллективного бессознательного подробно описываются К.Юнгом в работе «Психология и художественное творчество». В представлении психолога прояснить подобного рода явления психики и бессознательного позволяет обращение к трактовке двух типов художественного творчества или двух типов художественных литературных произведений, которые он обозначает как *психологический* и *визионерский*.

Первый, психологический, тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах человеческого сознания и опыта. Изначальный материал такого типа творчества происходит из вечно повторяющихся человеческих скорбей и радостей, сводится к содержанию человеческого сознания, которое высветляется и истолковывается в своем поэтическом оформлении, где поэт уже выполнил за психолога всю его работу. И потому, говорит К.Юнг, психологу нет нужды обосновывать, почему Фауст влюбляется в Гретхен или почему Гретхен становится детоубийцей. Все это, утверждает он, — «человеческая судьба миллионы раз повторяющаяся вплоть до жуткой монотонности судебного зала или уголовного кодекса»¹⁹.

Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается им из сферы повседневности и оформляется так, что вещи, сами по себе привычные и в силу этого глухо или неохотно воспринимаемые, из-за их обыденности, убеждающей силы художественной экспрессии, перемещаются в самый освещенный пункт читательского сознания. И какова бы ни была художественная форма этих произведений — романы, трагедии, комедии или поэтическая лирика, — их содержа-

ние неизменно происходит, по словам К. Юнга, из «психики переднего плана», неизменно из областей человеческого опыта. Именно поэтому, говорит он, я называю этот вид литературного творчества *психологическим* на том основании, что он всегда вращается в границах *психологически понятного*.

Напротив, в художественных произведениях «визионерского типа» переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего человечески привычного. Материал такого рода как будто наделен чуждой нам человеческой сущностью и особым потаенным естеством, будто бы исходящим из бездн человеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества. Значимость и весомость этого психологического материала состоит в неимоверном его характере, которое ничего не оставляет из человеческих ценностей и стройных форм. С одной стороны, оно является нам каким-то жутким клубком извечного хаоса, с другой — перед нами откровения, глубины и высоты которого обычному человеку весьма затруднительно себе представить.

Психологические переживания «переднего плана» никогда не раздрают космической завесы и никогда не ломает границы человечески возможного, и потому более или менее легко поддаются оформлению по законам искусства. *Визионерское* же переживание, по словам психолога, напротив, снизу доверху раздрает завесу, распланную образами космоса, и дает возможность заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего. «Куда собственно, — риторически вопрошает К. Юнг, — в состояние помраченного духа? В изначальные основы человеческой души? В будущность нерожденных поколений? На эти вопросы мы не можем ответить ни утвердительно, ни отрицательно»²⁰.

Поскольку же в реальном визионерском переживании ничего из области дневной жизни человека не находит ни тени, ни отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия темных уголков души, то самым непосредственным образом встает вопрос о психологическом материале этого переживания. Но под происхождением визионерского переживания разлит глубокий мрак. И сегодня, утверждает психолог под влиянием психологии З. Фрейда, люди естественным образом склонны предполагать, что за этой вещью мглой должны стоять чрезвычайные и исключительные личные переживания, основываясь на которых только и можно объяснить странные видения хаоса художником.

От этой тенденции истолкования визионерского переживания всего лишь один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни или невроза. А уже отсюда возникает далее неволью и иску-

шение рассматривать весь феномен в целом исключительно под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимых темных видений художника как орудие компенсации и маскировки²¹. Такое объяснение мирно укладывается в рамки упорядоченной человеческой картины мира, где ее неизбежные несовершенства, аномалии и недуги предполагаются принадлежащими к человеческой же природе. Соответственно потрясающие прозрения и бездны, *лежащие по ту сторону человеческого*, оказываются всего-навсего иллюзией.

Последствия проведения такой точки зрения, говорит К. Юнг, неизбежно приводит и сводит проблему визионерского переживания к личной истории болезни, уводит прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта. Моя же задача, заявляет он, состоит в том, чтобы психически объяснить само произведение, а для этого необходимо, чтобы мы всерьез принимали его основу, т. е. изначальное переживание *как нечто непосредственно не соотношенное со всеобщим опытом*.

«Фауст» и «Божественная комедия», пишет К. Юнг, наполнены созвучиями и отголосками первичного человеческого любовного переживания, но свое завершение и увенчание эти произведения получают через визионерское. В этих художественных творениях мы всюду находим личное, любовное переживание в незамаскированном виде не только рядом с визионерским переживанием, но и в *подчинении ему*. Это доказывает, что независимо от личной психологии автора визионерская сфера в пределах самого произведения означает более глубокое и сильное переживание, нежели человеческая страсть. И здесь это переживание не представляет собой нечто вторичное, производное, некий симптом. Оно и есть, утверждает К. Юнг, истинный символ, или иначе говоря, *форма выражения для неведомой сущности*. При этом мы не беремся утверждать, подчеркивает он, какую природу — физическую, душевную или метафизическую — имеет его содержание. Но очевидно то, что перед нами психическая реальность, которая, по меньшей мере, равноценна *физической реальности*.

В то время, как «переживание человеческой страсти находится в пределах сознания, то предмет визионерского переживания лежит вне этих пределов, ибо в чувстве мы всегда переживаем нечто знакомое, а вещь чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам таинственным по самой своей природе. И если они когда-либо и были познаны, то их намеренно утаивали и скрывали, и потому им с незапамятных времен присущ характер тайны, жути и сокрытия»²².

И что же, вновь риторически вопрошает К. Юнг, мы только воображаем, что наши души находятся в нашем управлении и обладании. А в действительности то, что наука называет «психикой», пред-

ставляет собой как бы заключенный в черепную коробку знак вопроса, некую открытую дверь, через которую из нечеловеческого мира время от времени входит нечто непостижимое и неизвестное, чтобы в своем ночном полете вырвать художника из сферы общечеловеческого и принудить служить своим целям.

Между тем история культуры, говорит К.Юнг, с достаточной степенью наглядности свидетельствует о том, что сфера бессознательного, какой бы темной она не была, сама по себе не представляет ничего неизвестного с незапамятных времен. Уже в самых ранних зачатках человеческого общества мы находим следы душевных усилий, направленных на то, чтобы смягчить действие смутно ощущаемых сил. Не существует ни одной первобытной культуры, которая не обладала бы совершенно изумительной развитой системой тайных учений и формул мудрости — учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня.

Так, скажем, уже в родезийских наскальных рисунках каменного века, наряду с изображением зверей, встречается *абстрактный знак* — восьмиконечный, вписанный в круг крест, который в этом своем неизменном виде совершил чрезвычайно длительное странствие через все культуры и века и который мы встречаем и поныне. Не существует ни одной первобытной культуры, утверждает К.Юнг, которая не обладала бы совершенно изумительными и развитыми системами так называемых формул мудрости и тайных учений — учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого сознания. Так называемые тотемные кланы и мужские союзы сохраняли и инициировали в различных действиях это знание. То же самое делала в своих мистериях и античность, где ее богатейшая мифология неизменно представляла рамки более ранних и древних ступеней подобного опыта.

По этой причине нет ничего удивительного в том, что художник обращается в своем творчестве к мифологическим фигурам с тем, чтобы найти соответствующее и наиболее полное выражение своего переживания. Темное естество этого переживания буквально нуждается в мифологических образах. И потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, тем самым на деле художник творит исходя из первопереживания, которое «...лишено слов и форм, ибо это есть «видение в темном зеркале. Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению»²³. Психолог образно сравнивает это переживание с вихрем, который овладевает всеми встречными предметами, вовлекает их в свой порыв и через них приобретает в произведении искусства зримый образ.

И то, что предстает художнику в этом визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, уже определяемого как прирожденный компонент структуры той души, которая является матрицей и предпосылкой сознания. Для понимания же сущности этого сложнейшего и пестрого психологического феномена, утверждает К. Юнг, соответствующий материал должна предоставить прежде всего психология. «По главному филогенетическому закону психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденного прародителями ступеней развития. Именно это и происходит с бессознательным, — при помрачении сознания, во сне, при душевных недугах и т.п., — на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, притом не только по форме, но и по своему смысловому содержанию»²⁴.

И потому художник нуждается в прямо-таки невероятном материале, с тем, чтобы выразить и передать то, что ему примерещилось и здесь он не может обойтись без самопротиворечивых и диковинных форм. Но все равно это выражение никогда не может достичь полноты этого его видения и исчерпать безграничность и жуткую парадоксальность этого эмоционального по психологической своей природе явления.

Высказывания многих художников о том, что воплощенное произведение не может сравниться с первоначальным «видением», ясно указывают на то, что субъективно ощущаемые художником смутные картинные образы, тона, краски и т.д. несут в себе тот массив образной чувственности, который не может найти себе подлинной объективации в реальном мире, погруженном в материальность и смешанным с нею. Наглядным художественным тому примером, говорит К. Юнг, является то, что Данте растягивает свое переживание между *всеми образами* рая, чистилища и ада. Вагнеру для этого понадобилось вся нордическая мифология и сокровища саги о Парцифале, а Ницше вернулся к сакральному стилю, к дифирамбу и сказочным провидцам древности²⁵.

В этом смысле художественное развертывание и оформление первообразов на основе мифологических образов человеческой культуры является, по К. Юнгу, переводом архетипа на язык современности, после чего каждый получает доступ к глубочайшим первоисточникам жизни. И всякий раз, когда коллективное бессознательное прорывается к первообразу и архетипу, являющимися матрицей и предпосылкой сознания, то бессознательное, говорит он, празднует брак с сознанием времени, ибо в этом соединении также осуществ-

ляется творческий акт, значимый для целой эпохи. Такого рода произведение искусства, по К. Юнгу, есть в самом глубинном смысле этого слова — весть, обращенная к современникам. Поэтому «Фауст» и задает что-то в душе каждого немца, а Данте пользуется неумирающей славой. В этом и состоит, замечает психолог, социальная значимость искусства.

Причины подобного *периодического воспроизводства мифических символов в культуре* современной эпохи и культурном развитии цивилизации вообще К. Юнг усматривает в том, что каждая временная эпоха имеет свою душевную жизнь, свои предубеждения и свою однобокость. В этом смысле она подобна, пишет он, индивидуальной душе со специфически ограниченными свойствами сознания, и потому требует компенсации, которая может быть восполнена только в коллективном бессознательном. И восполнена лишь единственным способом — когда поэт или художник выразит все невысказанное содержание своего времени и не реализует в образе искусства то, **что ожидает неосознанная всеобщая потребность**. Неудовлетворенность художника исчезает, как только она достигает в бессознательном того первообраза, который способен самым действенным способом компенсировать несовершенство и однобокость духа времени. При этом и сам первообраз по мере приближения к сознанию также изменяет свой вид, пока не станет доступным современному пониманию. Поэтому характер произведения искусства позволяет нам сделать вывод о характере века, в котором оно возникло.

Так же, как и отдельные индивиды, говорит К. Юнг, народы и времена обладают соответствующими им духовными направлениями или установками. Однако уже само понятие установки обнаруживает обязательную односторонность, свойственную каждому направлению. Но там, где есть направление, есть и исключение, свидетельствующее о том, что многое в психике, что в принципе могло бы существовать как общее и социальное, и действительности существовать не может, ибо противоречит общей установке. В этом смысле искусство и художник, в его понимании, подобны путнику, не способному идти широкой дорогой, а идущему окольным путем, которому скорее откроется то, что лежит в стороне от этой большой дороги и ожидает своего включения в жизнь.

И эта установка художника, говорит К. Юнг, свидетельствующая о его неприспособляемости, является его действительным преимуществом, ибо она позволяет ему не идти по большой дороге, а следовать за своей тоской и обнаружить то, в чем нуждаются остальные. Художник, по словам психолога, время от времени видит образы ночного

мира, духов, демонов и богов, тайные переплетения человеческой судьбы со сверхчеловеческим умыслом и иные непостижимые вещи. И именно он созерцает временами тот психический мир, который составляет для дикаря предмет ужаса, поклонения и надежды. Подобные его путешествия по истории души, писал К.Юнг в статье «Пикассо», имеют своей конечной целью восстановить человечество как целостность, вызывая в его памяти голос крови. В этом смысле нисхождение Фауста в Обитель Матерей служит тому, чтобы вызвать на поверхность греховного человека целиком, того человека, который, заблудившись в однобокости настоящего, оказался в забвении.

И очень ясный в отношении этого пример, замечает далее психолог, дает современное искусство, которое под видом разрешения эстетических проблем производит воспитательную психологическую работу, заключающуюся в разрушении господствующих до сих пор взглядов, понятий формально красивого и осмысленно содержательного. «В его творениях «приятность в картине художника сменяется холодной абстракцией субъективнейшего характера, самым резким образом захлопывающего двери перед носом наивной и романтической чувственности с ее обязательной любовью к предмету. Этим громко заявляется на весь мир, что пророческий дух искусства отрекается от владевшей им до сих пор направленности на внешние предметы и повертывается лицом к пока еще темным и хаотическим предпосылкам субъективности»²⁶.

Искусство в этом смысле так же, как и деятельность художника, включает К.Юнг, корректируется бессознательными реакциями, *представляя собой универсальный процесс духовной саморегуляции* в жизни наций и времен.

* * *

Исследовательская мысль К.Юнга захватывала не только области фундаментальной психологии, но и области истории культуры, религии, мифологии, этнографии, теологии и этики, педагогики, алхимии и учения о спасении души, эстетики и далее, — давая объяснение исторического и культурного процесса, явлений, лежащих в основании не только психики или искусства, но и экономики, социальной жизни. Осуществив в психологическом плане редукцию филогенетически обусловленного коллективного бессознательного психической к эволюционной архаике, выражающейся в архетипах, он

значительно содействовал осмыслению базисных представлений и измерений бессознательного психического и существенно увеличил эвристический потенциал психоаналитической традиции.

Наиболее значительное для последующей науки открытие психолога — явление и понятие *коллективного бессознательного* — означало единый и единообразный, общий для всего человечества психический пласт (Seelenschicht) из которого, в представлении К.Юнга, развивается любая духовная индивидуальность. Это всеобщая, данная историей совокупность связей (Entwicklungszusammenhang), в которую включена индивидуальная душа, как «некое подобие моря, по которому плывет как корабль индивидуальное сознание»²⁷.

Именно поэтому концепция бессознательного психолога была воспринята не только последующей западной психологией, но и художественно «переработана» некоторыми писателями (В.И.Иванов, Г.Гессе и др.), воспринимавших историю как соотнесенную с жизнью цепочку казуального опосредования, рисовавших в тонах «глубинной психологии» путь «индивидуации», продвижения субъекта к целостной личности через встречу со своим бессознательным и понимавших индивидуальную душевную жизнь как некую внутреннюю драму со множеством персонажей.

Высокую оценку концепция коллективного бессознательного психолога, выражающихся в архетипах, получила у В.Гейзенберга и некоторых других представителей точных наук. В статье «Смысл красоты в точных науках» В.Гейзенберг излагает сходное с К.Юнгом понимание архетипов как «образов эмоционального содержания, являющихся выражением еще не самого знания, но некоего предчувствия его, и одновременно как инстинктивных форм идеаций, выступающих, по его мнению, в качестве упорядочивающих операторов и словообразователей в мире символических образов»²⁸.

Идеи К.Юнга нашли свое специфическое преломление в неофрейдистской эстетике. В частности, в методе *шизоанализа* Ж.Делеза и Ф.Гаттари, где целью этого метода было определено выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, кратким путем к которому явилось искусство, обращенное к иррационально-бессознательной сфере»²⁹. При этом систематическое изложение философских и психологических воззрений К.Юнга — задача в достаточной степени сложная и едва ли до конца разрешимая, ибо его мышление, по мнению некоторых авторов, порой страдает очевидной несистематичностью³⁰.

И действительно, стиль и форма изложения психолога иногда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, а формулировки по большей части наделены колеблющимися и

«многомысленными» значениями. Не случайно критики психологического учения К. Юнга, как мы уже отмечали, упрекали его в эюдности изложения и излишней метафоричности стиля даже тогда, когда речь шла о сложных психологических вопросах его концепции бессознательного, когда, казалось бы, сама образная семантика этого стиля способствовала наибольшей наглядности и ясности в изложении сложнейших психологических вопросов его концепции коллективного бессознательного.

В полной мере подобные оценки можно отнести и к представлениям К. Юнга о психологическом механизме «автономного комплекса» в искусстве, которые можно оценить и как привнесенную сущностную, на наш взгляд, психологическую новацию, и как определенное событие в плане получения пусть не вполне оформленных, но в целом адекватных научных гипотез о наиболее сложных и универсальных механизмах психики, не оцененное ни современниками К. Юнга, ни в ходе дальнейшего развития психоаналитических представлений о бессознательном. При этом важно отметить, что явление «автономного комплекса» в его понимании являлось не только неким психологическим и одновременно творческим механизмом в искусстве. Психолог обозначает это понятие и как своего рода знаковый термин, проецируя и «экспандируя» свойства автономности *на все* бессознательные явления, обосновывает не только автономный, но и объективный характер бессознательных процессов, выходящих на поверхность в виде также объективных в психологическом плане реалий — в видениях, трансах, образах, создаваемых художниками и поэтами.

Примечательно, что анализ этого явления у психолога основывался не только на его личных наблюдениях современной ему художественной тактики, но и во многом на обобщении им многолетних и многочисленных клинических наблюдений. В том числе и случаев аномальных и патологических проявлений психического мира, а также на тех объективных параллелях, которые он усматривал между психологией искусства и мифологией, этнографией, историей культуры в целом. Именно К. Юнг ввел в психоанализ метод проведения параллелей между фантазиями, сновидениями и религиозно-мифологическими символами в различных культурах. В этом смысле первобытное мифологическое мышление для него предмет не только давнего прошлого, но некая *биопсихологическая константа*, важнейшее измерение человеческого бытия.

В работах К. Юнга достаточно много рассуждений не только о психологии художника, но и попыток осмысления различных культурных символов — от общекультурных «мифологем» и символов сно-

видения до «архетипических структур» тех или иных произведений искусства. Некоторые феномены литературы, например «Фауст» Гете, музыкальные *драмы* Р.Вагнера и др., — занимали его всю жизнь, а замечания, их касающиеся, рассеяны по самым разным книгам и статьям психолога. В этом смысле можно сказать, что психология К.Юнга не только весьма интенсивно искала контакты с искусством, но и обобщала значительный период «культурно-психологической» практики человеческой истории.

В оценке же современных ему видов искусства и художественных произведений психолог проявляет исключительный такт и осторожность, заявляя, что опасно в этом плане говорить о собственной эпохе, ибо слишком велик размах сил, вовлеченных сегодня в игру. Тайна же творческого начала, утверждал он, так же, как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, *но не разрешить.*

К сожалению, невзирая на явный эвристический потенциал, описание и объяснение явления «автономного комплекса» в искусстве, которое, как мы уже сказали, с полным правом можно отнести к области эстетико-психологических феноменов, не получило в дальнейшем необходимых элементов понятийно-концептуального оформления ни у самого психолога, ни у его последователей. И поныне описание К.Юнгом психологического механизма этого явления представляет собой попытку осмысления скорее феноменологического, чем строго научного характера, основанного на специфических формах допущений, метафор и не до конца сформулированных рабочих гипотезах, порой не без блеска литературно и стилистически выдержанных автором.

Тем не менее о чем бы ни говорил К.Юнг — будь то психология художественного творчества или невротические симптомы и символы алхимии, психолога неизменно занимали внутренние, наиболее сокрытые и от интроспекции, и от научного анализа законы образотворческой способности человека, а его исследовательские интенции, как правило, соприкасались с конкретным изучением литературы и искусства. Вследствие этого отдельные стороны намеченной К.Юнгом концепции душевных структур поддаются некоторой эстетической и моральной экспликацией, а его работы в этом плане содержат немало оговорок относительно возможности для психологии решить задачи литературоведения, искусствознания и эстетики.

Примечания

- ¹ *Юнг К.* Современность и будущее. Минск, 1992. С. 58.
- ² См.: *Юнг К.* Сознание и бессознательное. СПб., 1997. С. 71.
- ³ *Юнг К.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 125.
- ⁴ Последней формулировкой психолог обозначает искусствознание.
- ⁵ По-видимому, столь мажорное для эстетики определение нуждается и в соответствующем комментарии. На наш взгляд, трудно было бы назвать здесь какого-либо иного автора в истории науки Нового или Новейшего времени, который дал бы столь исключительно высокую и значимую оценку эстетике как области философско-психологического знания.
- ⁶ Цит по кн.: *Geschichte der psychologischen Aesthetik.* Von C.G.Allesch. Zurich, 1987. S. 429.
- ⁷ Подобного рода в достаточной степени туманные и неопределенные формулировки свойственны стилю изложения психолога вообще и содержатся практически во всех его работах. В этой связи критики К.Юнга неоднократно и, возможно, справедливо упрекали его не только в этюдности изложения, но и в том, что многие из его формулировок наделены «колеблющимися» и многоплановыми значениями.
- ⁸ *Geschichte der psychologischen Aesthetik...* S. 428.
- ⁹ *Ibidem.*
- ¹⁰ *Юнг К.Г.* Феномен духа в науке и искусстве. С. 113.
- ¹¹ В основе и личного, и коллективного бессознательного у К.Юнга лежит еще один, наиболее фундаментальный уровень бессознательного — *психoidное бессознательное*, обладающее свойствами, общими с органическим миром и относительно нейтральным «характером», в силу чего оно, не будучи в полной мере ни психическим, ни физиологическим явлением, практически не подлежит осознанию, ни соответственно рациональному осмыслению.
- ¹² *Юнг К.Г.* О психологии восточных религий. М., 1994. С. 133.
- ¹³ *Юнг К.* Феномен духа... С. 114.
- ¹⁴ Там же. С. 116, курсив мой. — *А.Л.*
- ¹⁵ См.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 103—129.
- ¹⁶ В этом контексте мы полагаем важным обратить внимание на одно из интереснейших и глубоких, на наш взгляд, психологических наблюдений К.Юнга, выраженном, в частности, в его замечании о том, что психология творческого индивида — это, собственно, *женская психология*, ибо творческое начало вырастает из бессознательных бездн, в настоящем смысле этого слова — из царства Матерей.
- ¹⁷ Из сферы личного бессознательного, замечает психолог, в искусство также вливаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное творчество не символическим, а *симптоматическим*, и этот род искусства и творчества, вновь иронизирует К.Юнг, мы без особого ущерба и сожаления можем перепоручить фрейдовской методике психологического промывания.
- ¹⁸ Цит по: *Geschichte der psychologischen Aesthetik...* S. 430.
- ¹⁹ *Юнг К.* Феномен духа.... С. 128.
- ²⁰ Там же. С. 130.
- ²¹ «Подобный подход к психологии творческой индивидуальности, — пишет психолог, — получил определенное признание и широкую известность. Однако я утверждаю, — говорит он, — что простое сведение визионерского переживания к

личному опыту художника делает это переживание чем-то ненастоящим, ибо оно теряет свой «характер изначальности», свое изначальное видение, становясь *симптомом*, а мрак и хаос, за ним стоящие, снижаются до уровня простой психической помехи» (Там же. С. 131).

22 Там же. С. 136.

23 Там же. С. 139.

24 Там же. С. 140.

25 См.: Там же. С. 139.

26 *Юнг К.Г.* Современность и будущее. Минск, 1992. С. 59.

27 Цит. по: *Geschichte der psychologischen Aesthetic...* S. 430.

28 См., напр.: Вопросы философии. 1979. № 12. С. 58. Напомним читателю, что один из создателей квантовой механики, лауреат Нобелевской премии (1933) Вернер Гейзенберг являлся одним из выдающихся немецких физиков последнего столетия.

29 Подробнее об этом см.: *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. С. 57-72.

30 См., напр.: *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 141.