

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

ПУТРА Виолетта Анатольевна

**ИДЕЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Элькан Ольга Борисовна,
доктор искусствоведения, доцент

Симферополь
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
Идея бессознательного в системе культуры: теоретический аспект	19
1.1 Имманентное единство культуры и «бессознательного»: ретроспективный анализ.....	19
1.2 Идея бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века.....	38
1.3 Эвристическая роль идеи бессознательного в художественном творчестве.....	58
ГЛАВА 2	
Особенности воплощения идеи бессознательного в текстах западной культуры XX века	85
2.1 Культурологический смысл идеи бессознательного в мировой литературе	85
2.2 Элитарное кино и психоанализ	105
2.3 Массовое кино и психоанализ	135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	156

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы диссертационного исследования определяется необходимостью выявления в культуре XX века оснований, характеризующих, с одной стороны, имманентную связь с традиционными ценностями прошлого, а, с другой, творческий процесс моделирования новых смыслообразных форм, проектирующих будущий вектор социально-культурной эволюции человечества. На наш взгляд точкой бифуркации этих двух разнонаправленных тенденций развития культуры и является сфера бессознательного, сама идея существования которой возникает одновременно в научно-гуманитарных концепциях психоанализа и в художественной литературе XX века.

Указанные процессы были инициированы и наиболее активно развивались в прошлом столетии в рамках так называемой «западной культуры» – так в отечественной гуманитаристике принято обозначать культуру, регионом формирования и развития которой стали изначально западноевропейские страны, а впоследствии также страны, развивавшие «западный культурный канон» за пределами Европы (США, Канада, Австралия).

Выявление и обоснование архетипических структур сознания человека способствует формированию представлений об эвристической роли бессознательного как в становлении самой творческой личности, так и в создании различных текстов культуры, среди которых наиболее значимым и авторитетным по воздействию на современного реципиента является кинематограф.

Актуальность диссертационного исследования заключается еще и в том, что художественно-кинематографические объекты, воплощающие в образно-символической форме комплексы бессознательного, доступны «массовому субъекту», аксиологические основания которого не изучены. Выявление ценностной структуры такового субъекта, сформированного художественно-кинематографической культурой XX века, представляется

перспективной тенденцией развития культурологических исследований. В данном контексте сама идея бессознательного, воплощенная как в психоаналитических концепциях современности, так и в различных текстах культуры, требует внимательного изучения и аргументированного обоснования.

Обращая внимание на проблему реализации бессознательных структур психики в условиях глобализации социокультурной среды, необходимо подчеркнуть, что актуальным будет также процесс изучения того влияния, которое оказывает культура «массового кинематографа» на становление личности, формирующейся в гармоничном сочетании внутренних, бессознательных интенций и внешних факторов, детерминированных средствами массовой коммуникации. Осмысление необходимости гармоничного согласования архетипических оснований сознания с художественно-кинематографическими текстами является гарантией дальнейшего развития цивилизации по пути творчества, свободы, добра.

Степень разработанности темы характеризуется несколькими аспектами.

Во-первых, *теоретический аспект* разработанности темы определяется выбором учений, которые характеризуют бессознательную сферу внутреннего мира человека с позиции объекта научно-гуманитарного знания. В этой связи методология изучения бессознательного является двойственной: метафизической и диалектической.

Метафизическая методология основана на теории репрезентации действительности. В контексте данной теории объективные свойства реально существующих предметов и явлений замещаются мыслительными конструкциями субъекта. В целом метафизический подход осуществляется в теоретических системах, которые выражают образную, символическую, языковую законченность созданной репрезентации. Данная методология представлена в исследованиях бессознательной сферы, осуществленных в рамках *психоанализа*, и сфокусирована в произведениях З. Фрейда,

А. Адлера, К. Бассиони, Б. Беттельхейма, М. Кляйн. Концепции *неофредизма* представлены в работах Э. Фромма, К. Хорни. *Аналитическая психология*, основанная на метафизической методологии, разрабатывалась такими авторами как Э. Нойманн, К. Г. Юнг, М. Якоби, *структурный психоанализ* – Ж. Лаканом. В рамках *гуманистической психологии* данная методология применялась в исследованиях А. Маслоу, К. Роджерса, в *транзакционном анализе* ее применял Э. Берн, в *трансперсональной психологии* – С. Гроф, в *шизоанализе* – Ж. Делез, в *психоистории* – Э. Эрикссон, в *логотерапии* – В. Франкл, в *герменевтике* – Г. Гадамер, в *нейролингвистическом программировании* – Ф. Перлз, М. Эрикссон.

Диалектическая методология рассматривает сферу бессознательного в виде отражения, образ которого имеет первообраз. Эта методология ориентирована на выявлении сущности первообраза. Субъект изучения представляет собой единство противоположностей: сознания и бессознательного, рационального и иррационального. Исходя из диалектической методологии можно утверждать, что рациональная сфера изначально содержит в себе момент иррационального, так же как и в структуре иррационального присутствует элемент рациональности. Представленная методология является основой христианских учений Максима Грека, Феодосия Печерского, Нила Сорского, а также русской философии, разрабатываемой такими авторами как: С. А. Алексеевым (Аскольдовым), Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, В. В. Зеньковским, И. А. Ильиным, К. Д. Кавелиным, И. В. Киреевским, К. Н. Леонтьевым, А. Ф. Лосевым, Н. О. Лосским, В. В. Розановым, В. С. Соловьевым, Е. Н. Трубецким, Н. Ф. Федоровым, С. Л. Франком, Л. И. Шестовым, П. Д. Юркевичем.

Современная отечественная теоретическая мысль продолжает развивать диалектическую линию русских мыслителей в исследовании бессознательной сферы личности. Диалектическая методология

прослеживается в произведениях Н. С. Автономовой, А. Е. Архангельского¹, А. Г. Асмолова, Н. Н. Бауровой, П. Я. Гальперина, П. С. Гуревича, А. И. Давыдова², А. И. Дмитриева, Д. И. Дубровского, Н. Ф. Калины, С. В. Ковалевой³, С. Н. Мареева, Е. В. Мареевой⁴, Д. А. Ольшанского⁵, Н. Х. Орловой⁶, П. В. Симонова, С. С. Степанова, А. Юран⁷, М. Г. Ярошевского и других ученых.

Во-вторых, *практический аспект* разработанности темы определяется выбором культурологических исследований, в которых идея бессознательного реализуется через различные тексты культуры: научные, художественные, литературные, кинематографические, мультипликационные. В контексте диссертации, согласно концепции А. А. Брудного, под текстом культуры понимается связанная, логическая последовательность знаков, символов, образов, растянутая по стреле времени, обладающая содержанием, а котором заключен смысл доступный пониманию⁸.

Рассматривая сознание в качестве потока, культурология изучает реконструкцию непосредственного восприятия сознанием человека процесса непрерывного «функционирования бессознательного», возникающего как искажение пространственно-временной последовательности ситуаций и связанных с ними переживаний. Такое понимание «потока сознания» обнаруживается в литературных произведениях Дж. Джойса, В. Йенсена, В. Вулф, в исследовательских работах Р. Эллманна, Е. Ю. Гениевой⁹,

¹ Архангельский А.Е., Баурова Н. Н. и др. Психотерапия. – СПб.: СпецЛит, 2011. – 330 с.

² Давыдов А.И. Психоанализ как методология исследования российской культуры: дисс. ... канд. филос. наук. – Омск, 2011. – 183 с.

³ Ковалева С.В. Феноменальность акта ЭГО // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2014. – Вып 7. – С. 93–100.

⁴ Мареев С. Н., Мареева Е. В. З. Фрейд и философия XX века // История философии. – М.: Академический Проект, 2004. С. 626.

⁵ Ольшанский Д. А. Психоаналитические концепции у Жака Деррида. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 132 с.

⁶ Орлова Н. Х. Психологические интерпретации культуры. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. – 208 с.

⁷ Юран А. Размышления у зеркала или пространство и время в психоанализе. – URL: <http://https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan/> (дата обращения 28.01.2021).

⁸ Брудный А. А. Психологическая герменевтика. – М.: Лабиринт, 2005. – 336 с.

⁹ Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса // Джеймс Джойс. Избранное. – М.: Радуга. – 2000. – С. 7–18.

С. С. Хоружего¹. Культурологическое понимание «потока сознания» можно обнаружить в литературоведческих исследованиях Н. А. Анастасьева, Л. С. Выготского, Д. В. Затонского², В. В. Ивашевой, Т. Л. Мотылевой, Д. М. Урнова.

Изучение проблем бессознательного, осуществленное в пространстве художественной литературы, встречается в трудах З. Фрейда³, К. Г. Юнга⁴, Л. Г. Андреева, Н. Ю. Жлуктенко⁵, А. Кейзина⁶, В. Н. Руднева⁷, Р. М. Самарина, Н. И. Шевченко⁸, О. Б. Элькан⁹, в произведениях зарубежных авторов L. Barone¹⁰, J. Briggs, В. Н. R. Da Costa, G. H. Hartman¹¹, J. N. Ward¹².

Культурологические исследования художественного творчества, обращенного к массовому субъекту, связаны с такими именами как Т. Адорно, Д. Белл, Д. Гербнер, Г. Иннис, Н. Б. Кириллова, П. Лазарсфельд, Г. Маркузе, О. Тоффлер, У. Эко, Р. Якобсон. В России изучение продукции кинематографа с позиции культурологии, семиотики, теории коммуникативности, музыкознания осуществлялось в трудах В. С. Библера, П. С. Волковой¹³, С. В. Ковалевой¹, М. С. Кагана, М. Ф. Казючица², Г. Г. Почепцова, К. Э. Разлогова, Ю. Н. Тынянова, М. Б. Ямпольского.

¹ Хоружий С. С. Комментарии // Джойс Дж. Улисс / пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. – М.: Терра, 1997. – С. 363–558., Хоружий С. С. Улисс в русском зеркале. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.

² Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М.: Высшая школа, 1972. – 136 с.

³ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Йенсена // Градива: Вильгельм Йенсен, Зигмунд Фрейд, Карл-Густав Юнг, Андре Бретон, Ролан Барт, Жак Деррида / послесл. И. Соболевой. – Б. м.: Salamandra P. V. V., 2012. – 177 с.

⁴ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и художественная литература: хрестоматия. – СПб: Питер, 2002.

⁵ Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.

⁶ Кейзин А. Мудрость, обретенная в изгнании // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / отв. ред. Н. Г. Мельников. – М.: Изд-во Москва, 2000.

⁷ Руднев В. Н. Эстетика. История мировой литературы и искусства. – М.: Директ-Медиа, 2015. – 362 с.

⁸ Шевченко Н. И. Психоанализ как основа методологии изучения литературы // Молодой ученый. – 2015. – №3. – С. 995–998.

⁹ Элькан О. Б., Путра В. А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 100–109.

¹⁰ Barone L., Da Costa B. H. R. Psychoanalysis, Fiction, and Cure: between Fields Theory and Theory of Aesthetic Response // Psicologia USP. 2017. – Vol. 28. – No. 2.

¹¹ Hartman, Geoffrey H. Virginia's Web // Bloom H. Clarissa Dalloway. – N. Y.: Chelsea House, 1990.

¹² Ward Jouve N. Virginia Woolf and psychoanalysis // The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Cambridge Companions to Literature, - Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 245–272.

¹³ Волкова П. С. Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт реинтерпретации// Медиамызыка. – 2015. – № 4. – С. 3; Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херрманна: опыт

Кинематографические тексты как часть медиакультурного пространства исследовали такие авторы, как: О. А. Аронсон, Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Г. Дебор, Ж. Делез, С. Жижек, П. А. Колычев³, М. Маклюэн, М. Мерло-Понти, Ч. Пирс, Н. Х. Орлова⁴, М. Н. Ромадин, М. А. Туровская, Д. Чалмерс, М. Б. Ямпольский. Изучение сферы бессознательного посредством создания кинематографических лент, посредством осуществления рефлексии различных аспектов кинопроцесса можно обнаружить в трудах режиссеров прошлого: М. Антониони, А. Брессон, Д. Вертов, Л. Годар, Р. Канудо, Г. Мюстенберг, П. Пазолини, А. А. Тарковский, Э. Уорхолл, Ф. Феллини, С. Хепуод, А. Хичкок, С. М. Эйзенштейн.

Исследование продукции кинематографа как особой артформы, использующей специфический язык знаков, символов, образов осуществляли следующие авторы: А. Базен, Д. Бордвелл, Г. Вёльфлин, А. Я. Гуревич, З. Кракауэр, Ю. М. Лотман, М. Минегегги, Ж. Митри, Э. Морен, М. К. Рыклин, Э. Сорье, В. Б. Устьянцев, В. Н. Ярская.

Объектом исследования является литературно-кинематографическое творчество в культуре XX века;

Предметом – идея бессознательного и ее реализация в литературно-кинематографическом творчестве культуры XX века.

Цель исследования заключается в выявлении конструктивных особенностей реализации идеи бессознательного в литературно-кинематографическом творчестве культуры XX века.

реинтерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4. – С. 43–50; Волкова П. С. Музыка Бизе-Щедрина в мультипликационном фильме Гарри Бардина (к вопросу реинтерпретации) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 233–238.

¹ Ковалева С. В. Философия анимации: концептуальность образа «синей птицы» // Aspectus». – 2016. – № 1. – С. 17–27; Ковалева С. В., Жукова Т. А. Формирование личности средствами искусства: анимационная форма вербализации смысла // Национальное здоровье. – 2018. – № 2. – URL: <https://www.national-zdorov.ru/m/products/Philosophical%20sciences/gid339/>.

² Казюниц М. Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. – 2011. – № 2. – С. 42–51.

³ Колычев П. М. Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике // Соловьёвские исследования. – 2012. – Вып. 3. – С. 46–57.

⁴ Орлова Н. Х. Андрей Тарковский: преодоление временных дистанций // Соловьёвские исследования. – 2012. – Вып. 3. – С. 57–67; Орлова Н. Х. Русская литература в итальянском кинематографе // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2015. – № 5. – С. 164–170.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Проанализировать взаимоотношения, складывавшиеся между бессознательной сферой сознания личности и западной культурой в XX веке.
2. Дать характеристику осуществления идеи бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века.
3. Определить эвристическую функцию идеи бессознательного в западной художественной культуре XX века.
4. Выявить и охарактеризовать смысл идеи бессознательного в европейской и американской литературе XX века.
5. Рассмотреть связь и единство смыслов «элитарного» кинематографа и психоанализа.
6. Изучить культуру «массового» кинематографа в контексте психоаналитических концепций XX века.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описать процесс появления и становления идеи бессознательного в культуре XX века. Для этого в диссертации применяется ретроспективный анализ творчества ученых психоаналитиков – З. Фрейда, К. Юнга, профессиональные отношения между которыми послужили причиной распространения идеи бессознательного в художественной культуре XX века.

Территориальные границы исследования определяются спецификой литературного и кинематографического творчества, основанного на глубинных мотивах поведения личности, которые в условиях культуры XX века становятся массовыми и определяют структуру сознания большинства людей Запада.

Источники исследования представлены литературными и кинематографическими материалами, которые определяют сущность западной культуры XX века:

- литература – произведения Дж. Джойса, В. Вульф, Э. Хемингуэя, Г. Гессе, Ф. Кафки, Т. Манна, Л. Фейхтвангера;

– кинематограф в форме продукции элитарного характера представлен произведениями Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Формана, А. Тарковского;

– кинематограф в форме продукции массового характера представлен произведениями А. Хичкока, Ланы и Лилли Вачовски, Крис Коламбус, Альфонсо Куарон, Майкл Ньюэлл, Дэвид Йейтс.

Здесь необходимо уточнить, что кинематографическое творчество А. А. Тарковского, хотя и не представляющее непосредственно «западную» культуру, рассматривается нами в связи с огромным влиянием, оказанным этим режиссером на все дальнейшее развитие европейской и американской кинематографии именно в анализируемом в настоящей работе аспекте.

Методология и методы исследования определены проблематикой темы, поставленной целью и необходимыми задачами. Методологические основы исследования составляют систему методов: философских (базовых); общенаучных и специальных (конкретно-научные).

Такой философский метод как *анализ* применялся для изучения идеи бессознательного, возникшей в системе психоаналитической теории. Именно анализ произведений З. Фрейда, К. Юнга и их учеников позволил выявить сущность идеи бессознательного и процесс ее развития в структуре гуманитарного знания XX века. *Метод синтеза* был использован для характеристики воплощения идеи бессознательного в литературном и кинематографическом творчестве культуры указанного периода. Кроме того, такой философский метод как *распредмечивание* позволил выявить комплексы бессознательного как основу творческого, авторского эйдоса в литературно-кинематографической продукции культуры прошлого века.

Получение новых знаний о предмете исследования основано и на общенаучных методах, к которым относятся описательный, сравнительный, структурный. С помощью *описательного метода* осуществлялась работа по отображению идеи бессознательного в учениях различных психоаналитических школ, возникших в гуманитарной научной сфере

XX века. Этот метод использовался для описания особенностей англо- и немецкоязычной литературы, в содержании которой присутствует та или иная ситуация, связанная с воплощением идеи бессознательного. *Сравнительный метод* применялся для сопоставления и выявления общего и особенного в учениях о бессознательной сфере в психоанализе, а также в других науках, в литературе, в кинематографе. С помощью *структурного метода* осуществлялось обнаружение и раскрытие определенных комплексов (структур) в системе бессознательного, которые, воздействуя на сознание человека, способствовали проявлению той или иной патологии в поведении личности. Этот же метод применялся и в характеристике особенностей деятельности героев в литературных и кинематографических произведениях, которая явилась результатом осуществления определенной системы комплексов.

В исследовательской практике диссертации применялись и специальные методы. В частности, *метод моделирования культурных объектов* использовался в создании психоаналитической системы различных комплексов, которая определяла авторскую идею в литературном или кинематографическом произведении как объекте исследования культуры XX века. Применение *сравнительно-типологического и формально-стилистического методов* позволили сформулировать выводы, которые определенным образом способствовали подведению итогов исследования по главам и в целом по диссертации.

Научная новизна исследования заключается в системном анализе конструктивных особенностей реализации идеи бессознательного в художественно-кинематографической культуре XX века:

— впервые в системе отечественного гуманитарно-культурологического знания было проанализировано развитие взаимоотношений между бессознательной сферой сознания личности и культурой XX век, определена тенденция их эволюции;

- представлена характеристика осуществления идеи бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века: в языковом психоанализе Ж. Лакана, в социально-идеологической концепции С. Жижека, в экзистенциально-культурологическом учении Ж. Делеза, в антропологических, этнографических, экономических науках;
- определена и описана эвристическая функция идеи бессознательного в художественной культуре XX века, в которой параллельно с психоаналитическими концепциями эта идея реализовывалась в форме образных моделей;
- выявлен и охарактеризован смысл идеи бессознательного в мировой литературе XX века, которая раскрывает механизмы проявления различных комплексов бессознательного;
- рассмотрена связь и проанализировано единство смыслов «элитарного» кинематографа и психоанализа, которые, развиваясь, объясняют процесс формирования «массового» субъекта;
- изучена культура «массового» кинематографа в контексте психоаналитических концепций XX века, который по своим структурно-сематическим знакам соответствует коллективной сфере бессознательного.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Провозглашенная Ф. Ницше «Смерть Бога» стала причиной поиска устойчивого фундамента жизни человека и новых культурных форм в парадигмах, возникавших на рубеже XIX–XX веков. Открытая З. Фрейдом сфера бессознательного послужила источником развития новых антропологических, психоаналитических, культурологических концепций, в которых исследователи стремились обосновать взаимоотношения человека и создававшейся новой культурной реальности. Возникновение и развитие психоаналитических концепций в XX в. было непосредственно связано с обоснованием культурных оснований общественной жизни. В контексте психоаналитических учений можно проследить тенденцию развития указанных взглядов:

– отрицательное воздействие культуры на сознание человека, в котором подавляются основные аффективные желания. Такая позиция разрабатывалась в учениях З. Фрейда, К. Г. Юнга;

– нейтральные отношения между человеком и культурной сферой деятельности, рассматриваемые в исследованиях А. Адлера, Фуртмюллер, Оппенхайм, Грюнер, Клемперер, Хильфердинг, Ж. Лакана;

– гармоничное согласование между ценностями культуры и внутренним миром личности (Э. Фромм).

2. Различные сферы гуманитарного знания, развивавшегося в XX веке, основывались в своих исследованиях на идее бессознательного. В философско-культурологической теории, разрабатываемой французскими учеными, представлены лингвистический, социальный, экзистенциальный аспект идеи (Ж. Лакан, Ж. Деррида, Ж.-П. Сартр). В словенской культуре изучались процессы бессознательного, проявлявшиеся в идеологической, социальной, политической сферах деятельности (С. Жижек). Принципы прикладного психоанализа стали основанием в исследованиях антропологии и этнологии. Ведущая роль бессознательных факторов отражена и в экономических учениях, в теории управления.

3. В художественно-кинематографической культуре XX века осуществлялось творческое воплощение идеи бессознательной сферы, отражавшее комплексы, структуру и механизмы, действующее в ней. Процесс становления «бессознательных» сюжетов в литературе осуществлялся параллельно с исследованиями психоаналитического характера, демонстрируя тем самым независимость подходов и методов к решению однородных проблем. Исследование кинематографических текстов показало, что воплощающийся в них «движущийся образ» вызывает психофизический «шок», который радикально изменяет мышление воспринимающего субъекта. Воспринимающий кинематографический индивид представляет собой массового, «несобранного» субъекта

восприятия, структура которого соответствует коллективной бессознательной сфере.

4. Литературные тексты культуры XX века, используя метод «потока сознания», раскрывают в художественной форме англоязычного повествования основные концепты бессознательной сферы: Дж. Джойс – «эдипов комплекс», В. Вульф – теория нарциссизма, Э. Хемингуэй – комплекс единства Эроса и Танатоса. В немецкоязычных текстах культуры в форме абсурдистских фантазий изображается вполне реальный драматический процесс отчуждения человека от собственной сущности, причастной духовности и бытию (Ф. Кафка). В творчестве Т. Манна и Л. Фейхтвангера представлены «фрейдистские мотивы», мотивы «юнгианские» – Г. Гессе.

5. Проявление бессознательных концептов, свойственных теориям З. Фрейда, К. Юнга, в форме кинематографических образов можно наблюдать в творчестве Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Формана, А. Тарковского. В творчестве Ф. Феллини, П. Пазолини «бессознательное» и «фантастическое» часто почти сливаются; фантастическое (отличное от «реального») выступает в качестве инструмента передачи бессознательных содержаний. В творчестве А. Тарковского, оказавшего огромное воздействие на дальнейшее развитие западного кинематографа именно в плане «воплощения» режиссерами бессознательных психических содержаний, в образах «фантастического» особо выделяется научно-фантастическое литературное содержание, выступающее основой создания фильмов.

6. Культура массового кинематографа является наиболее репрезентативной для реализации психоаналитических идей. В фильмах А. Хичкока в символической форме представлено воплощение «эдиповых» фантазий, а также «эффект катарсиса», тесно связанный с психоаналитической практикой исследования бессознательного. Фильм «Матрица», созданный сестрами Ланой и Лилли Вачовски, в кинематографических образах раскрывает представление З. Фрейда о борьбе

культурной цивилизации с базовыми комплексами, скрывающимися в бессознательной сфере. Франшиза «Гарри Поттер», созданная группой режиссеров Крис Коламбус (1 – 2), Альфонсо Куарон (3), Майкл Ньюэлл (4), Дэвид Йейтс (5 – 10), продемонстрировала в образно-кинематографической форме «эдипов комплекс» бессознательного. Тот же последовательно выраженный мотив присутствует в блокбастере «Звездные войны».

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что основные результаты диссертации характеризуют идею бессознательного в качестве основания как психоаналитических концепций, так и художественно-кинематографических текстов культуры XX века, возникших, по сути, одновременно и независимо друг от друга. Художественная литература и кинематографические ленты прошлого века раскрывают в образно-символической форме структуру, комплексы и механизмы бессознательного, описываемые психоаналитическими научными исследованиями.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть применены в разработке образовательного комплекса гуманитарных дисциплин, преподаваемых в ВУЗах России, таких как культурология, искусствознание, философия, психология. Появляется возможность на базе диссертации создания учебников, учебных и учебно-методических пособий, необходимых для различных специальностей и направлений подготовки высшего образования, в практике социокультурных мероприятий. Кроме того, проведенное исследование может быть реализовано в виде целевых проектов, социокультурных программ развития художественно-кинематографической культуры на современном этапе ее развития.

Личный вклад соискателя состоит в:

– постановке проблемы, которая связана с выявлением и обоснованием конструктивных особенностей реализации идеи

бессознательного в литературно-кинематографическом творчестве культуры XX века;

- формулировке авторских подходов для характеристики осуществления идеи бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века;

- выявлении особенностей воплощения эвристической функции идеи бессознательного в художественной культуре XX века;

- определении и анализе смысла идеи бессознательного в мировой литературе XX века;

- осмыслении связи и имманентного единство смыслов «элитарного» кинематографа и психоанализа;

- изучении культуры «массового» кинематографа в контексте психоаналитических концепций XX века.

Соответствие диссертации паспорту специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли культурологии, в том числе пунктам: 1.8 Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.11 Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии; 1.12. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; 1.16. Традиции и механизмы культурного наследования; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.24. Культура и коммуникация; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность полученных в процессе диссертационного исследования положений и выводов подтверждается результатами анализа источников по проблеме, а также применяемыми методами, методологическими подходами

в ходе изучения классических психоаналитических концепций и современных систем, текстов литературного и кинематографического характера.

Полученные в процессе проведенного исследования результаты были апробированы в научно-публицистической, педагогической практике. Фундаментальные положения диссертационного исследования представлены в 8 научных публикациях общим объёмом 3,68 п.л., в том числе в 5 статьях, опубликованных в ведущих научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, включая 1 статью, опубликованную в журнале, индексируемом в международной наукометрической базе данных Web of Science, а также научных статьях в изданиях, индексируемых в РИНЦ, тезисах докладов, опубликованных по результатам выступления на конференциях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, в том числе: V международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, 2016 г., 2018 г., 2019 г., 2020 г.); научно-практическая конференция «Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы (Симферополь, 2016 г., 2020 г., 2021 г.); международная междисциплинарная научно-практическая конференция «Первые Гурзуфские чтения» (Ялта, 2018 г.); VII всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Крымский мир: культурное наследие» (Симферополь, 2018 г.); международный научный симпозиум «Искусство и культура в контексте времени: традиции, инновации, перспективы», приуроченный к 800-летию со дня рождения князя Александра Невского (Волгоград, 2021 г.); XLVI Международная научно-практическая конференция в рамках научного форума «Филология, искусствоведение и культурология» (Москва, 2021 г.).

Структура диссертации определена целями и задачами исследования, состоит из введения, двух глав, включающих по 3 параграфа каждая, заключения, списка литературы. Общий объем диссертации – 170 страниц. Список литературы включает 168 наименований.

ГЛАВА 1

ИДЕЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1 Имманентное единство культуры и «бессознательного»: ретроспективный анализ

*«Бессознательное»: психоаналитический дискурс и его связь с культурой.
Классический психоанализ: культура «против» индивида.*

Термин «психоаналитическое движение» может быть понят двояко: 1) в более широком смысле – как определенное научное движение (направление) в психологии и психотерапии; 2) и в смысле более узком – как исторические процессы, происходящие в рамках этого направления. Оба этих смысла тесно и многообразно взаимосвязаны. В настоящей работе психоаналитическое движение рассматривается в обоих указанных аспектах.

Поскольку именно *Зигмунд Фрейд* является «отцом» психоанализа и вся «постфрейдовская» психоаналитическая мысль базируется на разработанных им концептуальных подходах, основное внимание будет уделено именно ему и его окружению.

Среди непосредственных предшественников Фрейда называют В. Вундта, психолога, который стремился применить существующие методологии естественных наук к изучению внутреннего, субъективного опыта человека – или того, что он называл «мыслительной материей», – и Й. Брейера – фактически учителя Фрейда, с написания совместной работы с которым («Этюды об истерии») началась его научная карьера.

Однако именно Фрейду принадлежит заслуга открытия бессознательного и той огромной роли, которую оно играет в психических процессах. Согласно Фрейду и всем его последователям, сущность

человеческой природы определяется базирующимися в бессознательном влечениями. Еще одно положение Фрейда оказало огромное влияние на всех его последователей: утверждение о крайне тонкой границе, существующей между «нормальной» психикой и психикой невротизированной; так что, по сути, любой индивид оказывается во власти тех или иных неврозов – а разница заключается в основном в их осознанности либо неосознанности.

На первом этапе развития психоанализа Фрейд – одиночка, пытающийся «продвинуть» свои идеи. Так, в 1900 г. он публикует ставшее впоследствии знаменитым «Толкование сновидений»¹, демонстрируя уже целостную психоаналитическую концепцию, в рамках которой сновидения понимаются как одна из форм фантазии, защитный механизм против неприемлемых побуждений. Фантазия позволяет человеку – часто даже против его сознательной воли – разыгрывать в своем воображении события, способные удовлетворить репрессированные влечения и побуждения. В 1901 увидела свет «Психопатология обыденной жизни» – до сих пор самая популярная из всех работ Фрейда. Хотя неверно было бы сказать, что «массы» действительно активно читают ее, – тем не менее, некоторые положения этой работы уже достаточно устоялись в массовом сознании. Поскольку именно здесь автор подводит серьезную теоретическую базу под явление, ныне широко известное как «оговорка по Фрейду».

Второй этап начинается примерно с 1902 г. Показательно, что обе «главных» теории XX века – теория относительности А. Эйнштейна и психоаналитическая теория З. Фрейда – являются, говоря метафорически, ровесниками самого XX века. Поворотным этапом в истории психоаналитического движения сам Фрейд называл 1907 год.

Вокруг него начинают собираться единомышленники, активизируется их совместная работа: сначала это «Психоаналитический кружок по средам», из которого в 1908 развивается Венское Психоаналитическое общество. В 1910 создана уже Международная психоаналитическая ассоциация. В этот

¹ Фрейд З. Толкование сновидений. – М.: Азбука, 2012.

период создаются также общества психоаналитиков в разных странах (напр., в Швейцарии Цюрихское, членом которого был Э. Блейлер) и печатаются первые психоаналитические журналы – «Международный журнал психоанализа», впервые вышедший в 1909, с 1912 – журнал «Имаго», редактируемый Отто Ранком и Гансом Заксом, и др. В 1912 по инициативе Э. Джонса был создан также так называемый «тайный комитет», чьей задачей ставилась поддержка Фрейда.

Однако уже 10-е годы XX века становятся периодом серьезных проблем и расколов в психоаналитическом движении, что привело к созданию новых психоаналитических школ и направлений.

Современное состояние мира и социума, балансирующих на грани, существующих в состоянии непрекращающегося кризиса – социального, экономического, политического и духовного, - убедительно свидетельствует о необходимости выработки представлений, адекватных самой природе человека и человечества. Философы, антропологи, психологи, культурологи с каждым новым поколением дают различные ответы на вопрос о взаимоотношении культуры и индивида. Безусловно, ни один из этих ответов не может быть истиной в конечной инстанции, да и мнения исследователей действительно бывают очень разными, вплоть до диаметрально противоположных.

Однако размышления на подобные темы не являются пустым теоретизированием. Ведь поставить правильный диагноз – это самый первый шаг к успешной терапии. В центре внимания психоанализа стоит, безусловно, индивидуальная психика. Однако это не означает, что психоанализ обязан быть строго ограничен этими рамками; уже Фрейдом была заложена традиция более широкого подхода – рассмотрения индивидуально-психического в его сопоставлении с социокультурными феноменами.

Весь комплекс работ Фрейда может быть условно разделен на 3 массивных блока:

- «популяризаторские» (излагающие и поясняющие сущностные аспекты психоаналитической теории);
- клинические (отчеты о клинических случаях из практики самого Фрейда);
- относящиеся к так называемому «прикладному психоанализу».

Основы прикладного психоанализа также заложил уже основатель собственно психоаналитического метода Фрейд в таких известных работах «внеклинической» направленности, как «Бред и сны в «Градиве» Йенсена» (1907), «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства» (1910), «Тотем и табу» (1912–1913) и др., предметом которых служили мифология, антропология, религия и биографии известных личностей. В этих работах Фрейд распространяет принципы психоанализа из сферы индивидуальной психики на область групповой и массовой психологии, антропологии, культурологии, социологии и др., применяя свои клинические открытия (метод толкования сновидений, теория психического аппарата, теория невроза) к анализу литературных и исторических источников и/или фактов.

Психоаналитическую «метафору» культуры легко увидеть во фразе Фрейда из работы «Влечения и их судьба» (1915): «... можно рассматривать судьбу влечений как своего рода отражение, защиту индивида против открытого проявления этих влечений»¹ именно подобную «защиту против открытого проявления влечений индивида» видит в культуре классический психоанализ. Однако наиболее интересна в плане рассматриваемой проблемы работа Фрейда «Неудобства культуры» (1929). Эта работа должна пониматься в контексте современных ей событий: Первая мировая война, несомненно, повлияла на Фрейда и оказала, в том числе, огромное влияние на его центральный тезис – о напряженности в отношениях между человеком и культурой.

¹ Фрейд З. Влечения и их судьба // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998. С. 48.

Посреди бушующего мира, еще не оправившего от жестокой войны, Фрейд разрабатывает идеи, высказанные им еще за 2 года до того в работе «Будущее одной иллюзии» (1927), в которой он подверг критике организованную религию как проявление коллективного невроза. Фрейд, будучи атеистом, утверждал, что религия «приручила» асоциальные инстинкты и создает чувство общности вокруг общего набора убеждений, тем самым помогая культуре и цивилизации. Но в то же время организованная религия также налагает тяжелые психологические обязательства на индивида, заставляя его постоянно подчиняться первичной фигуре «отца», воплощенной в образе Бога.

Важнейшее положение, разрабатываемое в работе «Неудобства культуры», – конфликт между культурой и инстинктивными влечениями и потребностями человека.

В свою очередь, важнейшим среди подобных инстинктивных влечений называется внутренне присущая человеку агрессивность. В произведении «Неудобства культуры» З. Фрейд пишет: «Человек не является мягким и любящим существом... к его влечениям принадлежит и большая доля агрессивности. Поэтому ближний является для него не только возможным помощником или сексуальным объектом; всегда есть искушение сделать ближнего своего средством удовлетворения агрессивности, воспользоваться его рабочей силой без вознаграждения, использовать как сексуальный объект, не спрашивая согласия, лишить имущества, унижить, причинить боль, мучить и убивать»¹.

Агрессивные влечения в рамках индивидуальной психики – проявления «инстинкта смерти» (Танатос), во фрейдовской концепции противопоставленного «инстинкту жизни» (Эросу). Мелани Кляйн была одной из очень немногочисленных последователей Фрейда, кто разделял его убежденность в существовании в человеческой психике стремления к смерти.

¹ Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура», М.: Ренессанс, 1992. – С.65-134. С. 75.

Кляйн в работе «Развитие одного ребенка»¹, в полном соответствии с фрейдовской концепцией психосексуального развития, описываются орально-анальные садистские атаки ребенка на собственную мать, представляющие собой результат развития жесткого и преследующего Суперэго (внутренний образ матери). Помимо нее, Карен Хорни отмечала особенное сходство собственной концепции «ненависти к себе», присущей каждому индивиду, и «постулата Фрейда об инстинкте саморазрушения или инстинкте смерти»². Но здесь различие в подходах состоит в том, что Фрейд, как и Кляйн позднее, подчеркивал инстинктивный, биологический характер таких влечений, а значит и их принципиальную неискоренимость, - тогда как Хорни усиленно искала возможность положительной их корректировки, в частности, в процессе воспитания.

Соответственно, и культура вынуждена считаться с изначальной человеческой агрессивностью. Однако помимо конфликта между культурой и агрессивными влечениями, присущими человеческой психике, Фрейд выводит также противоречие между культурой и «основным инстинктом» - человеческой сексуальностью. «Культура мобилизует все силы заторможенного по цели либидо, чтобы подкрепить общественные союзы отношениями дружбы. Для исполнения этого намерения она неизбежно ограничивает сексуальную жизнь...»³.

Фрейд утверждает, что культура несет ответственность за наши страдания: мы организуем себя в цивилизованные общества, чтобы избежать страданий, однако достигаем противоположного – страдания только усиливаются в связи с тем, что цивилизация сурово ограничивает и репрессирует свободное выражение инстинктивных импульсов. Здесь, пишет Фрейд, «мы сталкиваемся с одним предположением, столь поразительным, что стоит на нем остановиться. Оно гласит, что большую часть вины за наши

¹ Кляйн М. Развитие одного ребенка // Кляйн М. Психоаналитические труды: в 7 томах. — Т. I. — Ижевск: ERGO, 2008.

² Хорни К. Невроз и личностный рост. Борьба за само реализацию. СПб.: БСК, 1997. С. 77.

³ Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура», М., Ренессанс, 1992. - С.65-134. С. 79.

несчастья несет наша так называемая культура; мы были бы несравнимо счастливее, если бы от нее отказались и вернулись к первобытности. Я называю это утверждение поразительным, поскольку, как бы мы ни определяли понятие культуры, все же не вызывает сомнений, что все наши средства защиты от угрожающих страданий принадлежат именно культуре»¹.

Фрейд выделяет три ключевые исторические события, приведшие к разочарованию в человеческой цивилизации:

- 1) победа христианства над языческими религиями (Фрейд отмечает, какое малое значение уделяется земной жизни в христианском учении),
- 2) открытие и завоевание первобытных племен и народов, которые, как казалось европейцам, живут более счастливо в «естественном состоянии», близком к природе,
- 3) научная разработка механизма неврозов, которые оказываются вызванными разочарованием в требованиях, предъявляемых индивиду современным обществом.

Именно культура и цивилизация оказываются, по Фрейду, врагами человеческой свободы и индивидуальности. Культура ограничивает возможности личного удовлетворения в интересах законности, порядка и справедливости. Цивилизованное общество демонстрирует верховенство закона над индивидуальными инстинктами. Здесь Фрейд проводит аналогию между развитием цивилизации и индивидуальным развитием либидо, выявляя три параллельных этапа, имеющих место в обеих схемах развития:

- 1) формирование («приобретение личности»),
- 2) сублимация (направление сексуальной энергии на не-сексуальную физическую, психологическую или интеллектуальную деятельность),
- 3) неудовлетворенность/подавление инстинктов (вытеснение агрессивных импульсов в индивидуальной психике; введение верховенства закона в обществе).

¹ Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., Ренессанс, 1992. – С.65-134. С. 79.

В заключающей работу главе Фрейд высказывает основное свое намерение – «представить чувство вины как важнейшую проблему развития культуры показать, что платой за культурный прогресс является убыток счастья вследствие роста чувства вины»¹.

Аналитическая психология: современная культура «против» архаичной культуры

Карл Густав Юнг, по рекомендации Фрейда, был избран президентом Международной психоаналитической ассоциации со времени ее основания в 1910 г. Дж. Кэмпбелл писал, что Фрейд поначалу видел в молодом талантливом Юнге, разделявшем его страсть к становящейся новой дисциплине, «наследного принца». Эрих Фромм позднее утверждал даже, что Юнг выполнял ту же роль, как и апостол Павла в распространении новой религии. Однако со временем эта идиллия была резко нарушена.

В работе «Символы трансформации», опубликованной Юнгом в 1912 г., он позволил себе оспорить некоторые важные положения Фрейда – например, сексуальный характер психической энергии либидо. Это привело к научному и личному разрыву между учеными, который Юнг очень тяжело переживал – но, как признавался впоследствии, решил преодолеть чувство вины, поскольку ощущал себя правым.

Основой разногласий между двумя великими психологами, Фрейдом и Юнгом, исследователи считают крайне негативное отношение Фрейда к склонности Юнга к таким трактовкам психологических реалий, в которых последовательно и непримиримо рационалистичный Фрейд видел мистические и парапсихологические элементы, даже элементы суеверия, «полную чушь», – тогда как для Юнга они выступали проявлениями глубинных психических процессов. Фрейд призывал Юнга отказаться от подобных подходов, чтобы вместе развивать строго научную концепцию

¹ Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура», М., Ренессанс, 1992. – С.65-134. С. 131.

психоанализа, разработанную им самим. Когда же он понял, что этот призыв не возымел того действия, на которое он рассчитывал, Фрейд разочаровался в своем бывшем ученике и последователе, который в связи с этим был вынужден покинуть ряды Психологического общества, возглавляемого Фрейдом.

Авторитет Фрейда как великого пионера, открывшего возможность совершенно нового подхода к «прочтению» человеческой психики, был для Юнга бесспорен. Однако именно излишний рационализм и академизм Фрейда в изучении психических процессов был тем пунктом, который никак не мог разделить Юнг, искавший подтверждения своим собственным представлениям в идеях, наработанных человечеством за все время его существования. В частности, это относится к пониманию обоими бессознательной сферы: для Фрейда бессознательное – несомненно и неоспоримо индивидуально, в то время как Юнгу индивидуальное бессознательное виделось всего лишь не очень существенной частью огромного психического океана, открытого им «коллективного бессознательного». На этом понятии фактически базируется учение Юнга, названное им «аналитическая психология». Бессознательное, говорит он, содержит в себе не только личностные накопления: в самой основе любых таких личных, индивидуальных приобретений всегда лежит нечто более глубинное, базовое, то, что принадлежит не одной только психике отдельного конкретного индивида, а всему человечеству в целом.

Учение Карла Густава Юнга, названное им «аналитическая психология», далеко не все исследователи соглашались относить к «линии преемственности» психоанализа. И, тем не менее, оснований к тому, чтобы считать Юнга «продолжателем» дела Фрейда, существует немало. В первую очередь это тот акцент, который оба делают на бессознательном; хотя структура человеческой природы «по Юнгу» (индивидуальная психика = сознательное + бессознательное, при этом бессознательное = индивидуальное бессознательное + коллективное бессознательное) выглядит более сложной,

чем структура психики «по Фрейду» (индивидуальная психика = сознательное + личное бессознательное).

Близко к подходу Фрейда, выраженному в основной формуле «платой за культурный прогресс является убыток счастья», и противопоставление Юнгом современной культуре культуры архаичной, сделанное им в рамках концепции «архаичного человека» в работе «Проблемы души нашего времени» (1931)¹.

В отличие от современного, первобытный человек ни в коем случае не чувствует, что он может в той или иной мере, теми или иными способами господствовать над окружающим миром. Все, что у него есть, досталось ему как бы не совсем по праву, а лишь по милости высших сил, а потому его обладание чем угодно достаточно непрочное и ненадежное и всегда зависит от тех же сил. Современный человек, взявший на себя роль Бога, считает, что природа – его лаборатория, что ему по плечу полностью господствовать над ней. Эта вера, столь же мало обоснованная, как и вера архаичного человека, формируется, когда человек перестает верить в существование доминирующих над ним или независимых от него сил.

Таким образом, Юнг обосновывает агностицизм или атеизм современного человека именно его претензией на полное господство над природой – претензией, которая уже приводит и будет приводить в будущем к таким чудовищным последствиям, как существование ядерного, химического и биологического оружия, а также тоталитаризма. Для того чтобы поверить, что он способен до такой степени управлять природой, современный человек должен интроецировать все свои архаичные проекции – а именно Бога или божеств.

При том, что эти некогда внешние проекции собственного сознания вновь интернализированы, однако репрессированы вместо того, чтобы стать осознанными и объективированными, современный человек на самом деле обладает гораздо меньшей способностью контролировать даже свои

¹ Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс, 1994.

собственные психические проявления, и особенно свою «темную сторону» («Тень», по терминологии Юнга), чем раньше. Так что, как это ни парадоксально, результатом того, что человек, в настоящее время оснащен такой огромной технологической мощью является то, что она все больше и чаще может использоваться во зло. Это происходит каждый раз, когда внутриспсихическое бессознательное «вспыхивает» и проецирует себя на образ врага.

Читая Юнга, можно прийти к выводу, что история человеческой культуры имеет не прогрессивный характер, как мы привыкли думать, а скорее регрессивный. Юнг ссылается на представителей философской и психологической мысли – Канта, Лейбница, и Фрейда – как на тех, кто особо подчеркивал и утверждал силу сознания, но не был в свое время по-настоящему услышан, так что современный человек до сих пор отрицает само существование подобной силы. Юнг не считал, что для нас возможно вернуться к более «гигиеничной» и «экологичной» психической жизни архаичного человека, хотя не считал также подобное возвращение нежелательным. Вместо этого, критикуя достойные критики элементы современности, он высказывает предположение, что исторический процесс должен наконец привести к «золотой середине» между двумя крайностями.

Юнг показывает, как, по его представлениям, конкретные события истории развития культуры воплощались в тех или иных колебаниях духовной истории человечества, которые привели в итоге современный мир к духовному тупику. Юнг утверждает, что корни неприятия религии в пользу строгого эмпиризма можно найти в эпоху Просвещения и в «духовной катастрофе» эпохи Реформации, которая положила конец эпохе готики с ее безудержным стремлением к вершинам и ее ограниченным взглядом на мир. Произошла своего рода интеллектуальная революция, имевшая наибольшее влияние на простые или слабые умы (всегда составляющие подавляющее большинство) – тех, кто не вдавался в сложный анализ нового образа мышления, но на практически бессознательном уровне впитал в себя грубую

парадигму: сверхъестественному уже отказано в существовании. Важнейший статус отныне – стремление к обретению материальных благ и светской власти. Таким образом, промышленная революция, с ее акцентом на материализме и удовлетворении «земных» нужд, завершила исторический процесс «отпадения» человека от Бога.

Все эти события формируют наш менталитет, склад ума, формы мышления – все то, что Юнг, вслед за Гегелем, называет «духом времени», который охватывает практически все индивидуальные умы. Дух эпохи превратил материю в свое божество, а материализм – в свою религию. Причина, по которой наш век столь целеустремленно фокусируется на материальном и рациональном аспектах культуры, не в последнюю очередь заключается в том, что предыдущая эпоха слишком фокусировалась на ее духовном аспекте.

*Психоаналитические концепции, нейтральные к обоснованию культуры.
Индивидуальная психология А. Адлера.*

С момента официального создания Венской психологической ассоциации *Альфред Адлер* становится его официальным председателем. Однако вскоре он отказался от этого поста якобы в связи с несовместимостью с преподавательской деятельностью: 11 декабря 1911 г. на собрании психоаналитического общества Фрейд исключает из числа его членов Адлера и еще 5 его сторонников (Фуртмюллер, Оппенхайм, Грюнер, Клемперер, Хильфердинг). Президентом общества стал сам Фрейд, который поначалу не хотел занимать эту должность, чтобы не «давить авторитетом» на своих учеников и последователей.

Как и в случае с Юнгом, причиной разрыва послужили идейные разногласия: Адлер, как и Юнг, не принимал некоторые базовые положения фрейдизма. Адлер, который поначалу придерживался «канонической» фрейдистской ориентации, впоследствии, при разработке собственной «индивидуальной психологии», во многом отошел от нее. Так, если по

Фрейду в основе всей психической активности лежит сексуальная энергия и подавленные (вытесненные) влечения, – для Адлера место такой главной основы занимают стремление к превосходству и связанное с ним чувство неполноценности (характерные, согласно адлерианской концепции, для всех людей начиная с детства).

Структурный психоанализ Ж. Лакана: социально-лингвистический аспект.

Базовое положение Фрейда, согласно которому культурный прогресс ведет к утрате счастья и возрастанию чувства вины в человеке, развивает в своих работах и «главный» представитель современного классического психоанализа – Ж. Лакан. Как указывает в своих исследованиях Петров Д. Б., «на базе эмпирических и теоретических открытий Фрейда, исходя из собственной клинической практики, Лакан выстраивает свою концепцию субъекта бессознательного, которая проливает свет на то, как и в какой мере суть человека конституирована природой и культурой, и о бытии их самих. Лакановская теория концентрируется вокруг прерывности между природой и культурой, культурой и обществом, необходимостью исследовать тот разрыв, который отделяет культуру от «некультуры», от природы и общества, и выявить, описать механизм перехода между ними...»¹.

Фрейд видел в созданном им психоанализе не только психотерапевтическую теорию, но и адекватный инструмент для исследования различных явлений, строго говоря, выходящих за рамки психологии и относящихся скорее к сфере антропологии, культуры, литературы, искусства и т.д. (так называемый «прикладной психоанализ»).

Жак Лакан, которого считают великим современным последователем Фрейда, пошел в этом отношении даже дальше основателя психоанализа. В его версии психоанализа «слились» собственно психоанализ, структурализм и лингвистика. И в данном случае мы имеем дело уже не с чем-то

¹ Петров Д.Б. Культура, наука и религия в структурном психоанализе Жака Лакана // Известия Саратовского университета. – 2009. - Т. 9. - Сер. Философия. Психология. Педагогика. Вып. 1. – С. 41

«прикладным» – а, напротив, с внутренней, сущностной характеристикой всей лакановской системы, поскольку, по сути, революционный подход Лакана заключался в первую очередь в решении исцелять психические нарушения посредством исправления нарушений речевых. Сам Лакан, впрочем, не признавал за своим учением особой революционности – он утверждал, что за послефрейдовское время психоанализ подвергся многочисленным искажениям, и собственную задачу видел в том, чтобы «вернуться к Фрейду», или к ортодоксальному фрейдизму.

Согласно Дьякову А. В., «смысл открытия Фрейда, по Лакану, заключается в том, что желание не сводится к животному инстинкту и что решающее значение в нем имеет *символ*. Поэтому желание оказывается в центре этических размышлений современности. Бессознательное может быть расшифровано, причем его технической характеристикой и вместе с тем элементом оказывается означающее. Раскрывая смысл концепции Лакана, Дьяков А. В. пишет, что «подлинный психоанализ основывается на связи человека с речью». Бессознательное подчиняется законам языка, «каузальности, которую следует назвать скорее логической, чем психической»¹.

Центральное для концепции Лакана понятие – Другой. Вся психическая активность индивида – сознательная и особенно бессознательная, – согласно Лакану, направлена на взаимодействие со значимыми Другими. И хотя Лакан критиковал попытки трактовать с психоаналитических позиций социальные явления, его собственная версия психоанализа, по сути, очень «социальна», поскольку в центре его внимания – всегда именно взаимодействия между людьми. В этой сфере разворачивается его знаменитая триада «Воображаемое – Символическое – Реальное». Дьяков А. В. констатирует, что «психоанализ для Лакана — не

¹ Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа. — М.: Территория будущего, 2010. С. 333.

мировоззрение или философия, дающие ключ к мирозданию, но, скорее, особенное видение, исторически связанное с понятием субъекта»¹.

Гуманистический психоанализ: обоснование гармонии между культурой и индивидом. Неофрейдизм Франкфуртской школы: социально-гуманистический аспект

Одно из наиболее ярких и интересных социально-философских и культурологических направлений в истории XX века – воззрения, разрабатываемые представителями так называемой Франкфуртской школы – Г. Маркузе, Г. Салливан, Э. Фромм, В. Райх, Т. Адорно, М. Хоркхаймер. Их положения, в достаточно неожиданном на первый взгляд синтезе, развивают одновременно как традиции марксистской мысли (в первую очередь ее внимание к экономическим и социальным условиям как базовым для развития индивидуальной личности и общества в целом), так и традиции фрейдовского психоанализа – именно поэтому большинство представителей Франкфуртской школы принято относить также к неофрейдистским направлениям или к «постклассическому» («постфрейдистскому») психоанализу.

Среди наиболее авторитетных представителей неофрейдистского направления следует назвать Эриха Фромма. Он также развивал свои идеи под сильным влиянием не только Фрейда, но и Карла Маркса. В соответствии с этим, Фромм в исследовании человеческой природы уделяет особое внимание ее социальной составляющей. Работы Фромма проникнуты культурой гуманизма. Он исследует социокультурные возможности эволюции физических и интеллектуальных способностей современного человека.

В мире, развивающемся в направлении бездушного механистического существования, он искал способы сохранения человеческого духа, источник жизненной силы человека и общества. Фромм анализирует возможные

¹ Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа. — М.: Территория будущего, 2010. С. 339.

ужасающие последствия развития современных технологий в деле «расчеловечивания» человека. Он твердо верил, что развитие позитивных способностей отдельного субъекта вместе с гармоническим и взаимоувязанным развитием всех культур Земли – единственная реальная основа для построения более позитивного и счастливого будущего для всего человечества.

Особое место в социально-гуманистическом направлении неопрейдизма Франкфуртской школы занимает так называемый «гуманистический психоанализ».

«Гуманистическим психоанализом» принято называть учение, развиваемое немецким психологом, философом и социологом Эрихом Фроммом, представителем «фрейдомарксизма». Фромм в исследовании человеческой природы уделяет особое внимание ее социальной составляющей. И хотя в целом Фромм согласен с Фрейдом и Юнгом в их оценке роли культуры как «репрессивной» по отношению к индивиду и индивидуальной психике, он – в отличие в первую очередь от того же Фрейда, заявлявшего: «Что же касается терапии, то даже самый приближенный к реальности анализ социального невроза ничем бы не помог – кто располагает таким авторитетом, чтобы принудить массу лечиться?...»¹ – не видит ситуацию столь безнадежной.

Фромм, хотя и будучи одним из наиболее известных неопрейдистов, рассматривает людей с исторической и культурной точки зрения, а не «строго психологически». Главной задачей разрабатываемого им «гуманистического психоанализа» он видел задачу найти пути разрешения «экзистенциальных» и «исторических» дихотомий (противоречий), без которых невозможно человеческое существование. К экзистенциальным (имманентным для жизни, внутренне присущим ей) дихотомиям он относил

¹ Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура», М., Ренессанс, 1992. - С.65-134. С. 129.

противоречие между жизнью и смертью, а также между человеческим потенциалом и трудностями его реализации.

Поскольку экзистенциальные дихотомии имманентно присущи человеческому существованию, разрешить их возможно лишь до определенной степени. Исторические же (в сущности – культурные) противоречия специфичны для каждой эпохи; тем не менее, в каждую конкретную эпоху они существуют, пусть и принимают различные формы. Фромм полагал, что растущее отчуждение человечества от естественного состояния мира производит чувства одиночества и изоляции.

По мнению Фромма, существуют две противоположных жизненных установки, определяющих качество сегодняшней и будущей жизни – как отдельных людей, так и всего человечества в целом. Первая установка (модус «иметь») опирается на стремление к потреблению и владению. Эта установка имеет своим источником жажду власти и приводит к изоляции и страху. Вторая установка (модус «быть»), которая ориентируется на сам факт экзистенции (существования), со всеми характерными для этого существования радостями, проблемами и противоречиями, является источником продуктивного подхода к жизни, развития истинной любви и созидательной активности. Программа, предлагаемая Фроммом, направлена в первую очередь на трансформацию человеческого сознания, индивидуальной и коллективной (массовой) психологии, и уже на этой основе – на общественные и социокультурные преобразования. В этом проявляются факторы, определяющие одно из основных отличий его системы от системы Карла Маркса, послужившего в свое время одним из важнейших источников вдохновения для самого Фромма.

Подчеркнем, что трансформация индивидуального сознания как основание социокультурных преобразований, согласно Фромму, должна осуществляться в первую очередь с позиций психоанализа. В современном обществе человек вынужден подавлять наиболее естественные свои стремления и влечения, в том числе сексуальные. Это зачастую вызывает

стремление к бунту, к завоеванию свободы. Однако свобода, в отличие от того как ее представляют многие бунтари, «это отнюдь не вседозволенность и своеволие. Человеческие существа – как и особи любого другого вида – обладают специфической структурой и могут развиваться лишь в соответствии с этой структурой. Свобода не означает свободу от всех руководящих принципов. Она означает свободу расти и развиваться в соответствии с законами человеческого существования... А это означает подчинение законам оптимального развития человека»¹. С этим должна считаться любая по-настоящему «рациональная» власть в обществе.

Фромм оспаривает распространенное мнение, будто только модус обладания («иметь») изначально присущ человеческой природе «по праву рождения», а способность «быть» может быть только развита путем длительной «тренировки» – например, в рамках какой-то религиозной группы и пр. Фромм уверен, что эта способность потенциально всегда в нас присутствует, необходимо, в первую очередь, осознать ее наличие: «...оба способа существования – и обладание, и бытие – суть потенциальные возможности человеческой природы. Природа обладания вытекает из природы частной собственности. При таком способе существования самое важное – это приобретение собственности и мое неограниченное право сохранять ее...»² – это рассуждение продолжает предыдущее: преобладание модуса «владеть», по мнению Фромма, вызвано как раз своего рода длительной «тренировкой» – многовековым существованием в рамках частнособственнического общества.

В мире, развивающемся в направлении бездушного механистического существования, он искал способы сохранения человеческого духа, источник жизненной силы человека и общества. Фромм анализирует возможные ужасающие последствия развития современной технокультуры в деле «расчеловечивания» человека. Он твердо верил, что развитие позитивных

¹ Фромм Э. Иметь или быть. – М.: Прогресс, 1990. С. 214.

² Фромм Э. Иметь или быть. – М.: Прогресс, 1990. С. 41.

способностей, психологическое развитие и совершенствование отдельного человека вместе с гармоническим и взаимоувязанным развитием всех культур Земли – единственная реальная основа для построения более позитивного и счастливого будущего для всего человечества.

Фромм очень привлекала теория отчуждения К. Маркса; он посвящает ей специальную главу в своей работе «Концепция человека у К. Маркса»¹. Маркс рассматривал ее в первую очередь как проблему отчуждения человека от продукта своего труда. Фромм – как проблему отчуждения человека от других людей, от своей собственной природы, в которой «быть» и «иметь» уравновешены изначально гораздо гармоничней, чем в современном частнособственническом обществе. Фромм пишет, что «при ориентации на обладание нет живой связи между мной и тем, чем я владею. И объект моего обладания, и я превратились в вещи... Но здесь имеет место и обратная связь: объект обладает мной...»².

Необходимость изменения человека и человечества Фромм рассматривает как «обязательное условие физического выживания рода человеческого... Впервые в истории физическое выживание человеческого рода зависит от радикального изменения человеческого сердца»³. Это фактически главный итог его размышлений. По его мнению, большинство существующих проектов общественного переустройства с целью избежать культурной деградации и катастрофы страдают одним существенным недостатком: они не учитывают, что для реальных преобразований человечество должно быть переориентировано с модуса «иметь» на модус «быть».

При этом без социальных преобразований все-таки обойтись невозможно. На сегодня духовное и культурное развитие оказывается уже не индивидуальным, а общественным делом, значит, и общество должно развиваться таким образом, чтобы способствовать такому развитию.

¹ Фромм Э. Концепция человека у К. Маркса // Душа человека. — М.: Республика, 1992. — С. 375—414.

² Фромм Э. Иметь или быть. — М.: Прогресс, 1990. С. 43.

³ Фромм Э. Иметь или быть. — М.: Прогресс, 1990. С. 43.

Его видение современного культурного и духовного развития человечества сочетает свободу и производительную силу западного капитализма, централизованное планирование и рациональность социалистической системы и «не-материалистическую» сосредоточенность на метафизической сфере, характерную для буддизма (который, по словам Фромма, модус обладания называет «ненасытностью») и европейской мистики (Мейстер Экхарт). Социум, организованный в соответствии с этими принципами, может существовать, например, в виде экономически связанных между собой небольших поселений – например, по сто семей в каждом. Они будут добровольно поддерживать друг друга, удовлетворяя законные потребности своих членов на основе свободного обмена товарами и услугами, ограничивая тем самым «ненасытность» модуса «иметь» человеческими отношениями нравственного характера. Социальные преобразования, осуществляемые по представленной Э. Фроммом модели, будут формировать новую культуру человечества, основанную на гармонии внутреннего мира человека и социокультурной сферы его жизни.

Вывод. Завершая исследование в этом параграфе можно сказать, что развитие психоаналитических концепций в XX в. было непосредственно связано с обоснованием культурных оснований общественной жизни. Тенденция развития: от отрицательного воздействия культуры на сознание человека, в котором подавляются основные желания сферы бессознательного (З. Фрейд, К.Г. Юнг), до гармоничного согласования между ценностями культуры и внутренним миром личности (Э. Фромм).

1.2 Идея бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века

Двадцатый век едва успел «перевалить» за половину – а на Западе уже увидел свет, в связи со 100-летней годовщиной Фрейда, фундаментальный

сборник «Фрейд и XX век» под общей редакцией известного культуролога Бенджамина Нельсона (в 1957 сборник выходит в нью-йоркском издательстве «Meridian Books», в 1958–1959 – в лондонском «Allen & Unwin»). Авторы, писавшие статьи сборника, тем самым выразили свое глубочайшее уважение человеку, личность и труды которого, по их общему признанию, на протяжении более пятидесяти лет все в большей мере стимулировали научное и культурное развитие всего цивилизованного мира.

Это общее мнение выразил Б. Нельсон, написавший в своем предисловии к сборнику: «Нынешнему столетию осталось слишком мало времени, чтобы исчерпать колоссальный резерв фрейдовской мысли». Помимо того, эта задача превышает рамки компетенции какой-либо одной интеллектуальной дисциплины. Но именно эту характеристику Нельсон относит к одному из достоинств современной ему науки, в которой профессиональные культурологи, искусствоведы, философы, теологи и религиоведы, историки, социологи, антропологи, представители экспериментальной науки (и этот спектр дисциплин только расширятся со временем) используют в своей работе открытия Фрейда, ранее считавшиеся полезными только для узкого круга психологов-клиницистов.

Авторы сборника не только ставят Зигмунда Фрейда «в один ряд» с Карлом Марксом и Альбертом Эйнштейном по масштабам влияния этих ученых на развитие человеческой культуры в XX веке, но даже отводят ему первое место в этом списке. Они исходят из признания, что именно Фрейду больше чем любому другому ученому принадлежит заслуга полного переворота в представлениях о человеке – от идущей из эпохи Просвещения идеи о торжестве человеческого разума до психоаналитического представления о доминировании бессознательного в человеческой психике, реакциях, поведении, образе жизни.

Впоследствии множество авторов писали о колоссальном значении открытой Фрейдом роли бессознательного для культуры, а также о влиянии, которое фрейдизм и психоанализ в целом, разработавший принципы работы

с бессознательным, оказали не только на современные психологические исследования и клиническую практику, на также на медицину в целом, социологические и антропологические дисциплины, на искусство и литературу.

С. Мареев предлагает рассматривать психоанализ не просто как конкретное направление конкретной дисциплины – но как одну из трех наиболее значимых философско-мировоззренческих систем XX века (к которым он относит, помимо психоанализа, марксизм и христианство). Важнейший вклад Фрейда в философию и психологию исследователь видит в преодолении традиционного дуалистического подхода, противопоставлявшего «материальный» мир «нематериальной» человеческой душе или психике. По мнению автора, «... душевная жизнь человека вовсе не есть поток впечатлений и реакций, а содержит в себе некую субстанцию, некую константу, которая не только не поддается влиянию внешних впечатлений, а, наоборот, изнутри их определяет, придавая им такое значение, которое совершенно необъяснимо ни из настоящего, ни из прошлого опыта»¹. Таким образом, Фрейд представил убедительные аргументы против бытовавших до того эмпирически-материалистических представлений о душе, вернув тем самым понятиям «душа» и «психика» строгое научное понимание.

Главная «заслуга» психоанализа как культурфилософского направления гуманитарного знания – оригинальное решение проблемы соотношения рационального и иррационального, которое в контексте исследования рассматривается на основе взаимосвязи культуры со сферой бессознательного. Идея бессознательного в философии XX века связана, прежде всего, с французской культурой. Ее развитию именно в «психоаналитическом» направлении способствовала та роль, которую играли исследования Ж. Лакана в общем круге проблем, занимавших французских

¹ Мареев С. Н., Мареева Е. В. 3. Фрейд и философия XX века // Мареев С. Н., Мареева Е. В. История философии. — М.: Академический Проект, 2004. С. 626.

гуманитариев XX века, больше известных как кружок так называемых «французских интеллектуалов».

Лакан, который видел за учением Фрейда роль «коперниканского переворота» в культуре XX века, и сегодня сам также считается одним из самых авторитетных и влиятельных и в то же время – одним из наиболее противоречивых представителей психоаналитической традиции со времен Фрейда. Его идеи оказали огромное воздействие на развитие критической теории, теории литературы, всей французской академической культуры XX века, в том числе культурологии, социологии, феминистской теории, теории кино и клинического психоанализа.

Фрейд видел в созданном им психоанализе не только психотерапевтическую теорию, но и адекватный инструмент для исследования различных явлений, строго говоря, выходящих за рамки психологии и относящихся скорее к сфере культуры, антропологии, литературы, искусства (так называемый «прикладной психоанализ»). Жак Лакан, которого считают великим современным последователем Фрейда, пошел в этом отношении даже дальше основателя психоанализа. В его версии психоанализа «слились» собственно психоанализ, структурализм и лингвистика. И в данном случае мы имеем дело уже не с чем-то «прикладным» (к «прикладному психоанализу» часто относят произведения Фрейда, в которых он распространяет базовые принципы психоаналитической теории на исследование «непсихологических» сфер – литературы и искусства, социально-исторического развития человечества и т.д.: в первую очередь это «Тотем и табу», «Недовольство культурой», «Массовая психология и анализ человеческого Я», «Моисей и монотеизм») – а, напротив, с внутренней, сущностной характеристикой всей лакановской системы, поскольку по сути революционный подход Лакана заключался в первую очередь в решении исцелять психические нарушения посредством исправления нарушений речевых.

Сам Лакан, впрочем, не признавал за своим учением особой революционности – он утверждал, что за послефрейдовское время психоанализ подвергся многочисленным искажениям, и собственную задачу видел в том, чтобы «вернуться к Фрейду», или к ортодоксальному фрейдизму. «Внося что-то новое, мы вовсе не склонны ставить себе это в заслугу, – заявлял он. – Поскольку предмет наш обязан своей научной ценностью исключительно тем концепциям, которые были выработаны Фрейдом в ходе его исследований»¹. В другом же широко известном высказывании Лакан говорит своим последователям: вы можете, если хотите, быть «лаканистами» или «лаканианцами» – я же был и навсегда останусь «фрейдистом».

Центральное для концепции Лакана понятие – Другой. Вся психическая активность индивида – сознательная и особенно бессознательная, согласно Лакану, направлена на взаимодействие со значимыми Другими. И хотя Лакан критиковал попытки трактовать с психоаналитических позиций социальные явления, его собственная версия психоанализа, по сути, очень «социальна», поскольку в центре его внимания – всегда именно взаимодействия между людьми. В этой сфере разворачивается его знаменитая триада «Воображаемое – Символическое – Реальное». Это выделение особых этапов развития психического опыта индивида явилось одной из важных «инноваций» Лакана в сравнении с классическим фрейдистским психоанализом.

При этом необходимо сразу подчеркнуть значительное различие в интерпретации Фрейдом и Лаканом фундаментального для их концепций понятия «Я» (лат. Ego у Фрейда, франц. moi у Лакана) – различие, существенное для понимания всего лакановского подхода. Для Фрейда Ego – часть психического аппарата, в значительной мере сознательная и сознающая, во всяком случае, представляющая собой психическую инстанцию, напрямую взаимодействующую с окружающей реальностью,

¹ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. - М.: Издательство «Гнозис», 1995. С. 34.

руководствуясь при этом «принципом реальности» и пытаюсь сгладить противоречия между враждующими Id и Super- Ego. Лакан же видит в moi психическое образование практически полностью бессознательное, формирующееся в процессе восприятия бессознательных образов и самоидентификации с ними.

В разные периоды своей научной биографии Лакан по-разному трактовал и развивал эти понятия. Потому и к самим этапам его научного творчества принято относить те же определения (этап «воображаемого», этап «символического», этап «реального»).

Важный элемент в критическом переосмыслении Лаканом классических положений психоаналитической теории Фрейда представляет также его знаменитая идея о «стадии зеркала».

Лакан ищет в интересующей его относительно новой на тот период дисциплине – этологии (изучающей психические процессы и поведение животных) – факты, подтверждающие его представления о раннем индивидуально-психическом развитии человека. И действительно обнаруживает в этой сфере эффекты, сравнимые с описанной им «стадией зеркала». Опираясь на работы в области физиологии и психологии животных – в частности, на результаты экспериментов с животными известного французского философа и психиатра Анри Валлона – Лакан предполагает, что человеческие младенцы проходят через стадию, в которой внешний образ тела (отраженный в зеркале) служит импульсом для развития ответной психической реакции, которая выступает базисом формирования представления ребенка о собственном «Я».

Ребенок идентифицирует себя с собственным отражением в зеркале, на основе чего складываются последующие восприятия младенцем своей самости. Однако поскольку тот «единый» образ, который он видит в зеркале, не соответствует реальной физической уязвимости и слабости ребенка, этот «*imago*» устанавливается в качестве некоего психического конструкта,

близкого к фрейдовскому «Я-Идеалу», к достижению которого субъект будет отныне постоянно стремиться на протяжении всей своей жизни.

По Фрейду, «Я-Идеал» или Супер-Эго формируется в рамках и на основе Эго. У Лакана же Воображаемое предстает как интериоризированный образ идеального целого «Я». В какой-то степени оно напоминает и фрейдовское Эго именно как посредника между внутренним и внешним миром, но в первую очередь Воображаемое есть то пространство, в рамках которого формируются и развиваются отношения «Я» и его образов.

Именно для обозначения зеркального образа, с которым идентифицирует себя младенец и который играет такую важную роль в формировании ребенком собственного «Я», Лакан вводит в научный оборот термин «*imago*». На «стадии зеркала» ребенок осознает связь между «*imago*» зеркального отражения и своей собственной сущностью как «Я». При этом важно, однако, что изначально «*imago*» входит в жизнь ребенка как нечто внешнее по отношению к нему, как образ «Другого». И лишь в процессе самоидентификации начинает осознаваться как образ Я.

Экзистенциальную проблему, влияющую на все дальнейшее психическое развитие индивида, создает именно то, что зеркальное «*imago*» не есть в полной мере наш образ себя, а зарождается на основе образа Другого, за которого ребенок поначалу принимал свое отражение. Лакан фактически не признает возможности формирования адекватного реальности самоосознания, в первую очередь как раз в связи с формированием самоосознания из бессознательных сфер психики.

Согласно Лакану, стадия зеркала устанавливает эго (*moi*) как фундаментально зависящее от внешних объектов. По мере того как индивид взрослеет и вступает в социальные отношения (в первые очередь вербальные, осуществляемые посредством речевой коммуникации, играющей, по мнению Лакана, системообразующую роль в индивидуальном психическом развитии), это представление о «Другом» будет развиваться в рамках социальных и языковых структур, которые дадут индивидуальности каждого

субъекта (а также специфическим для него невротическим и прочим психическим расстройствам) свои особые характеристики.

Исследователи отмечают, что лакановская стадия зеркала, по существу, оборачивается для индивида кошмаром первичного самоотчуждения. По мнению Айтен Юран, «... в “стадии зеркала” ребенком будет обретено то конститутивное пространство психики, которое впоследствии, на выходе из зеркальной стадии и после освоения языка, займет Другой»¹. Кроме представленной концепции, существует и теория феноменологии, согласно которой сущность акта Эго выражена феноменами, главным из которых является свобода. Для формирования человека в качестве личности, определенной феноменальной свободой, необходимо осуществление нравственных отношений с Другим².

Возвращаясь к концепции Ж. Лакана необходимо сказать, что, следующий «порядок» или «психическая инстанция в лакановской триаде – Символическое.

Символический порядок психического – второй и по месту в структурной иерархии бессознательных процессов, и по хронологическому периоду, когда Лакан уделяет этому понятию особенно много внимания. Лакан описал Символическое как сферу символов (в первую очередь проявленных в речи), в которой индивид формируется как субъект. Он утверждал, и в этом утверждении заключалось его коренное отличие от всей предшествующей психоаналитической традиции, что главными импульсами бессознательных процессов выступают не подавленные и вытесненные желания, а определенные вербальные структуры, используемые человеком и его окружением. В соответствии с этим, само бессознательное структурируется подобно тому, как структурирована человеческая речь; и даже невротические нарушения, согласно Лакану, необходимо лечить с помощью «исправления» речевой практики индивида.

¹ Юран А. Размышления у зеркала или пространство и время в психоанализе / Статья. Текст: электронный URL: <http://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan/> (Дата обращения 28.01.2021)

² Ковалева С.В. Феноменальность акта ЭГО / Научно-методический журнал «Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова». 2014 г. – Вып. №7.

Человеческое действие, как выводит Лакан из фрейдовских работ, по преимуществу изначально основано на существовании мира символа. Символическое, через язык, оказывается неким подобием договора или пакта, который связывает объекты вместе в одном действии.

Символическое, в отличие от Воображаемого, предполагает доминирующую роль языковых знаков (символов), буквально опутывающих сетью жизнь каждого человека не только с самых ранних лет его психического развития – но даже определенным образом «соединяющих» вместе его родителей еще до его рождения. Именно в этом смысле, согласно Лакану, символ сделал человека человеком. Эта позиция перекликается с характеристикой, данной человеку другим крупным мыслителем XX века – Эрнстом Кассирером: «animal symbolicum», т.е. «животное символическое», специфика существования которого определяется тем, что это существование протекает в «символическом универсуме».

Следующий этап развития личности Лакан определяет как «Реальное». Понять до конца концепцию «Реального» действительно очень непросто; потому и в интерпретациях ее комментаторы могут сильно расходиться. Самое общее, что можно сказать об этой сфере психического, – что она находится уже «за пределами» как Воображаемого, так и Символического. Это – то, что существует не как нечто, поддающееся интерпретации либо уже проинтерпретированное субъектом, но как данность, неопределяемая и неуловимая по самой своей природе, однако реально существующая.

С другой стороны, именно в рамках общей концепции Лакана «Реальное» может быть понято только в связи с понятиями Воображаемого и Символического: именно как то, что по своей сущности не является ни тем, ни другим и в определенной степени противоположно им. Лакан определяет Реальное как нечто, не поддающееся символизации: о нем невозможно говорить, его нельзя описать – оно невыразимо вербальными способами. «Мысль изреченная есть ложь», писал Ф. Тютчев; еще ближе по смыслу к лакановскому видению «Реального» один из важнейших постулатов Лао-цзы,

которым открывается его «Дао дэ цзин»: «*Дао*, которое может быть выражено словами, не есть постоянное *дао*. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли...»¹.

И именно потому, что Реальное не может быть сведено к какому-либо определенному «значению» (то есть фактически к символу, поскольку любое означающее представляет собой именно знак, символ того или иного обозначаемого им объекта), оно в равной степени не может быть и определенным образом «воображено»: таким образом, Реальное как бы дает Воображаемому и Символическому надлежащую диспозицию, располагая их на «правильных местах» (топосах; отсюда и об этой концепции Лакана, по аналогии с «топической» концепцией Фрейда, говорят иногда как о «лакановской топике»).

Лакановские теории не только оказали значительное влияние на общее развитие культуры XX века; у Лакана было множество и непосредственных последователей – наиболее известен среди них культовый современный словенский мыслитель Славой Жижек.

Жижек в своих теориях также часто обращается к понятию «Реальное» – трактуя его, следуя традиции, заложенной Лаканом, с позиций которого он развивает и многие другие проблемы. Лакан для Жижека – пожалуй, наиболее авторитетный мыслитель современности. Лакан противопоставляет Реальному, с одной стороны «Символическое», с другой – «фантазм» (как содержание и процесс фрейдовского понятия «*Phantasie*»). Жижек, провозглашая «принципиальную недостижимость Реального», объединяет оба лакановских понятия в термин, заимствованный им у Петрарки, – «чума фантазий». Он также использует термин, взятый им из физической оптики, обозначая исследуемое явление как «параллакс Реального». Поясняя смысл понятия, С. Жижек пишет, что «лакановское Реальное не обладает

¹ Дао дэ цзин / Пер. и примеч. Ян Хин-шуна. - СПб.: Азбука, Азбука-Классика, 2015. С. 3.

позитивно-субстанциальной консистентностью, это просто разрыв между множеством точек зрения на него»¹.

Именно «с легкой руки» С. Жижека психоаналитический подход оказался также весьма востребован, в том числе и в социальной, и политической философии. В этом контексте в центре внимания словенского философа оказывается в первую очередь такой социально-политический феномен, как идеология. Идеология, по Жижеку, выступает не в качестве иллюзии, которую человеческие сообщества возводят с целью сформировать некое укрытие от тягот и проблем окружающей реальности, а как сложная и комплексная система, служащая надежной опорой для нашего представления о «действительности». Данный «фантазм» распределяет конкретные и реальные социальные и социально-политические взаимодействия людей в некоем упорядоченном континууме, тем самым скрывая («прикрывая») непостижимую, а потому и невыносимую, сущность реального – в данном контексте социального реального. С. Жижек поясняет, что «функция идеологии заключается в том, чтобы представить социальную реальность как укрытие от некой травмирующей, реальной сущности»².

Жижек, представляющий леволиберальный фланг социально-философской мысли, бросает вызов многим представлениям и положениям, устоявшимся в том числе и в леволиберальной академической среде, демонстрируя перманентно скептическое отношение к любым попыткам четко дифференцировать «истинное» от «ложного» и «благое» от «дурного». Некоторые из высказываемых им взглядов оказываются настолько радикальны, что порой даже возглавляемое им Общество теоретического психоанализа иронично называют «Обществом террористического психоанализа».

Следует выделить также Жака Деррида, который ввел в философско-культурологический дискурс знаменитые в XX веке понятия

¹ Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. - М.: Европа, 2008. С. 21.

² Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. - М.: Изд-во «Художественный журнал», 1999. С.

«деконструкция» и «деконструктивизм». Деррида восстает против глобальной «метафоричности» современного мира (под которой он понимал навязывание смысла произвольных интерпретаций в качестве «прописных истин», обязательных для каждого) и призывает «деконструировать» эту метафоричность до тех же самых «простых», основных, системообразующих форм – так, как это было сделано Фрейдом в отношении человеческой психики и культуры.

При разработке собственной культурологической концепции Деррида неоднократно обращался к работам Фрейда, хотя во многом и был не согласен с более поздней «версией фрейдизма» Ж. Лакана. Осмысление культурных процессов, обозначенное как «практическая философия», считает Деррида, может очень многое почерпнуть из психоаналитического опыта. Так, его собственный основной метод – метод деконструкции текста – во многом совпадает с фрейдовской интерпретацией невротических симптомов. Деррида воспринимает психоанализ как «привилегированный материал» именно потому, что в его рамках объединяются все составляющие культуры: наука, искусство, биография, институты и т.д.

В свою очередь, концепция Деррида оказала огромное влияние на формирование и развитие одного из самых популярных течений в современной архитектуре – деконструктивизма. Если его основная работа «Грамматология» посвящена собственно «грамме» (букве, письменному знаку) и ее роли в деконструкции текста, то быстро последовавшая за ней «*Ousia et grammæ*» — «грамме», как «линии, штриху». Возможно, именно это обстоятельство позволило архитекторам – Даниэль Либескинд, Фрэнк Гери, Питер Айзенман, Рем Кулхас, Заха Хадид – увидеть в системе Деррида нечто особенно близкое их собственной сфере. Главными особенностями стиля «патриархов деконструктивизма» выступали: стремление, в полном соответствии с концепцией Деррида, к «деконструкции» привычных приемов построения архитектурной формы, к разрушению привычных представлений

о формообразовании в архитектуре. Однако здесь мы уже касаемся другой области – влияния идеи бессознательного на искусство XX века.

Непосредственное, хотя и не всегда легко прослеживаемое влияние оказала идея бессознательного и на такое авторитетное философское направление XX века, как экзистенциализм. Экзистенциализм, как и психоанализ, стремится сосредоточить внимание на вопросе о человеческом существовании, на «внутренних» характеристиках и «внешних» условиях этого существования. При этом – опять же как это было принято в психоанализе, начиная с самого Фрейда, – под существованием подразумевается конкретная, индивидуальная, уникальная жизненная ситуация каждого человека и конкретные, индивидуальные, уникальные способы его бытия в мире. Центральный тезис экзистенциализма – общий трагизм положения человека в мире; в этом заключается «пессимистическая» сторона их учения, в которой часто обвиняют экзистенциалистов и которая также во многом объединяет экзистенциализм с классическим психоанализом, выдвинувшим на первый план проблему бытия человека в мире, по сути, враждебной ему культуры и цивилизации.

Влияние психоанализа можно проследить и в отдельных положениях философии экзистенциалистов. Так, согласно так называемому «атеистическому экзистенциализму» Жан-Поль Сартра, человек свободен, независим, не обусловлен ничем, включая любые проявления веры. От Бога он тоже не зависим. Бог у Сартра – это «направленный на меня взгляд», пронзающий и вездесущий, наблюдающий за человеком из самых глубин его сознания. Человек, по мнению Сартра, сам «создает» богов. В этом отношении он продолжает, прежде всего, традицию Зигмунда Фрейда. Так, Фрейд свое положение о том, что «Бог есть проекция человеческой потребности в отце», выводил из теории Фейербаха, согласно которой Бог – не более чем проекция человеческого разума.

Источник религии и религиозных представлений человечества Фейербах видел в «перенесении» (используя фрейдовский термин, близкий

по значению) специфических человеческих представлений о самих себе «вовне», в окружающий мир. Именно эти взгляды Фейербаха позднее вдохновили на подобный подход и Зигмунда Фрейда, огромная часть научного наследия которого посвящена как раз такому «перенесению», или «проекции». Безусловно, такая проекция не могла бы осуществляться механически – наоборот, она по самой своей сути требует полной вовлеченности в процесс «проецирующего» субъекта, использования всего спектра имеющихся у него душевных и психических сил.

Фрейд утверждал, что религия была создана человеческим разумом как форма достижения психологического комфорта и что эта общечеловеческая потребность в психологическом комфорте сопоставима с аналогичной потребностью младенца. Он полагал, что когда люди смотрят на Бога как высшую силу, – это аналогично восприятию ребенком своих родителей, их силы и способности руководить им. В числе основных источников религиозных установлений человеческого общества Фрейд рассматривал следующие:

- *«Эдипов комплекс»*. Примечательно, что систему своих аргументов Фрейд начинает строить с отсылки к запомнившемуся многим выступлению Карла-Густава Юнга, в котором последний продемонстрировал поразительное сходство невротических фантазий некоторых пациентов с космогоническими представлениями и магическими практиками, составлявшими основу существования первобытных обществ. Юнг, как известно, позже во многом разошелся с Фрейдом – однако именно это его наблюдение послужило своего рода пусковым механизмом для формирования того комплекса идей, которые Фрейд отстаивает в работе *«Тотем и табу»*. В частности, он последовательно прослеживает многочисленные феномены, аналогичные проявлениям «эдипова комплекса», в характерной для древних обществ практике жертвенного убийства вождя. Эту тему активно разрабатывал в своем знаменитом многотомном исследовании *«Золотая ветвь»* великий культуролог Дж. Фрэзер, также

оказавший влияние на развитие представлений Фрейда. В работе «Тотем и табу» Фрейд, в частности, сравнивает первобытные тотемистические религии с детскими фобиями по отношению к животным, особенно к тем, к которым они когда-то были привязаны. Здесь он опять исходит из концепции «эдипова комплекса», считая, что в этих фобиях животные «замещают» отца. Это связано с первобытным отношением к тотемному животному как «праотцу» всего племени. Снова проводя аналогию между индивидуальным и коллективным развитием, Фрейд видит проявление «эдипова комплекса» в распространенном повсюду мифе об отцеубийстве, и все развитие человеческой истории – как базирующееся на чувстве вины «культуры отцеубийц».

- *Либинозная энергия.* Как писал Фрейд в «Психологии масс и анализе человеческого Я»: «... начать с предпосылки, что любовные отношения (выражаясь безлично, - эмоциональные связи) представляют собой также и сущность массовой души». Для иллюстрации своих положений Фрейд выбирает две «искусственные массы, т. е. такие, где необходимо известное внешнее принуждение, чтобы удержать их от распада», – церковь и армию. И в церкви, и в армии «каждый отдельный человек либинозно связан, с одной стороны, с вождем (Христом, полководцем), а с другой стороны – с другими массовыми индивидами»¹. Демонстрируя деструктивное, разлагающее воздействие потери или ослабления «либинозной» привязанности членов группы к ее лидеру или друг к другу, автор приходит к выводу, что, в соответствии с психоаналитической динамикой, только власть любви способна преодолеть нарциссизм и агрессию, гнездящиеся в недрах бессознательного и разъединяющие людей. Именно либидо, как считает Фрейд, обеспечивает сплоченность любого человеческого сообщества – в том числе церкви, тем более что, например, церковь христианская активно провозглашает «любовь к ближнему» в качестве своего высшего идеала.

¹ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я. - Минск: Беларусь, 1999. С. 144.

- *«Я-Идеал»*. Фрейд полагал, что, создавая в своем воображении образ Бога, люди переносили («проецировали») на него собственное СуперЭго. Таким образом, отношения «грешного» человека и божества отображают сложные отношения, складывающиеся между ребенком, еще не имеющим реальных навыков общежития, и родителями, чьи требования, как правило, всегда превышают наличную способность ребенка к социальному взаимодействию. Фрейд большое внимание уделяет понятию «Я-Идеал», фактически представляющему собой проекцию вовне существующей в каждой индивидуальной психике инстанции – СуперЭго; именно «Я-Идеал» (и именно как проекция СуперЭго), по мнению Фрейда, представлен в образах не только религиозных вождей, но и самого Бога. И в этом, по Фрейду, - самая суть религиозных иллюзий, которые, подобно большинству прочих иллюзий, выполняют защитную функцию (защита от страха перед грозными силами природы, защита от чувства собственной незначительности и т.п.) В соответствии со своим пониманием массовой психологии как аналогичной развитию индивидуальной психики, Фрейд утверждал, что по мере «взросления» общества оно постепенно будет избавляться от религиозных иллюзий – как, например, индивидуальная психика «перерастает» инфантильный «эдипов комплекс».

В целом же религиозные установления выступают у Фрейда как проекции вовне внутренних содержаний психики. Практически то же самое «проповедовал» и Сартр. Если Бог существует, говорил он, тогда все люди – Его пророки, в ином же случае Бог не существует и не может существовать как нечто отдельное от людей и их сознания. Стремление человека к поиску смысла жизни, по мнению Сартра, завершается отождествлением Бога и природы. Отсюда и необходимость освободиться от любых стремлений упорядочить мир, найти в нем закономерности. Это и есть истинное безбожие, атеизм в понимании мира.

В силу того, что Бог понимается Сартром как «направленный на меня взгляд», который является вездесущим и который пронзает, наблюдает за

человеком из самых глубин его сознания, то этот Всевышний и есть «другой». Этот «другой» гораздо более велик, чем другие люди, даже чем человечество в целом. Ведь отвергая веру в Бога, Сартр на «Его место» ставит абсолютную свободу человека, определяя ее как единственную настоящую причину, цель и критерий нравственности и морали. То есть, вполне в стиле Сартра, можно сказать, что наша личная свобода представляет собой единственный истинный источник моральных ценностей, существующих в социуме. Необходимо быть свободным, пользоваться этой свободой и при этом (скорее даже именно на основании этого) быть самим собой – не потакая, однако, самому себе, а предъявляя к себе самые высокие требования и стараясь соответствовать им.

Десятилетиями психоанализ как учение, исследующее бессознательные процессы, развивался в рамках узкого кружка исследователей – самого Фрейда и его непосредственных учеников и последователей. В 10-х годах прошлого века это учение начинает распространяться по свету, завоевывая себе все большее число сторонников в разных странах и со временем проникая также в такие области исследования, которые поначалу казались очень далекими от той сферы, в которой были сформированы его основные идеи (психология, психиатрия и особенно психотерапия). Послевоенные годы (имеется в виду II мировая война) стали периодом настоящего расцвета психоанализа. Его теории становятся доминирующими в психиатрических, психологических и педагогических сферах – особенно в Соединенных Штатах, – и широко используются также в целом ряде других гуманитарных исследованиях. Идея бессознательного, как главной движущей силы человеческого поведения и человеческих отношений, оказалась чрезвычайно плодотворной для всех этих областей науки.

В социокультурных исследованиях потенциал изучения бессознательного также признается высоким. Еще в рамках психоанализа было установлено, что социальные девиации (так называемое «отклоняющееся поведение»: имеется в виду «отклонение» от

существующих социальных норм и ценностей, принятых в том или ином обществе) очень часто имеют действующими факторами не «огрехи» в воспитании и не социальные, культурные условия существования индивида, а непроработанные и фрустрированные бессознательные влечения. В этом случае и меры противодействия девиантным тенденциям разумнее искать (во всяком случае, в единстве с другими направлениями поиска) в психической жизни индивида и бессознательных паттернах его отношений с окружающей действительностью.

Особенно сильным признается влияние психоанализа на антропологию и этнографию. Основы подхода, в котором особое внимание уделяется бессознательным процессам в этих сферах, заложил опять же сам Фрейд в работах по «прикладному психоанализу» – так называют как раз направление, в рамках которого принципы психоанализа распространяются на сферу исследования человеческой культуры (работ Фрейда «Тотем и табу», «Массовая психология и анализ человеческого Я», «Будущее одной иллюзии» и др.). Собственно психоаналитический подход в антропологии развивали, например, Г. Рохейм, Б. Малиновский, Р. Бенедикт и М. Мид, которые, хотя во многом и полемизировали с Фрейдом, тем не менее, активно развивали этот подход, создавали новые научные школы и направления.

Открытие универсальности эдипова комплекса и инцестуозных табу предлагало новое понимание примитивных систем родства и общей природы социальной организации. В полевых исследованиях, проведенных этнографами, знающими психоаналитические теории и методологию, было собрано множество фактов, связанных с сексуальной идентификацией, ролевыми моделями, динамикой воспитания детей и формирования характера, смыслом церемоний инициации, значением ритуалов в анимистических и религиозных культах.

Любопытно, что специалисты отмечают влияние на этнологию и антропологию не столько собственно «этнографических» идей Фрейда,

сколько положений, изложенных им в работе «Толкование сновидений», которую он писал, основываясь полностью на клиническом материале собственной психотерапевтической практики. В числе таких положений, например:

- динамическая концепция человеческой психики и доминирование в ее рамках бессознательных процессов;
- вытеснение в бессознательное травмирующих переживаний;
- действие психосимволического механизма: вытесненные в бессознательное импульсы, влечения и фантазии преобразуются в образы, которые могут стать сознательными, при этом не травмируя психику человека; и т.д.

Психоаналитические понятия и методы успешно прилагались и к проблемам социальных отношений в технически развитых обществах. Изучение взаимовлияния между конфликтами, характерными для разных фаз индивидуального развития, и опытом взросления в определенной культуре породило новую науку – этнопсихологию. Аналогичное изучение взаимозависимости между конфликтами в жизни одаренных лидеров и национальным историческим контекстом дало жизнь еще одной дисциплине – исторической психологии.

Кроме того, некоторые результаты психоаналитических исследований оказалось возможным экстраполировать на такую область, как связи между людьми и психологические механизмы, приводящие к групповому взаимодействию и сплоченности. В частности, на основе этих данных были разработаны представления о «групповой динамике», широко используемые в анализе функционирования малых групп, различных объединений и национальных политических движений.

Вслед за психиатрией и психологией влиянию психоаналитических принципов в значительной мере подверглась и деятельность социальных служб, работники которых при оценке нужд клиента и в своих контактах с ним тоже стали учитывать динамику сознательного и бессознательного. Во

многих случаях исчезает различие между социальной работой и психотерапией. Ясно, что к таким проблемам, как размещение детей в семьях, усыновление и воспитание в чужой семье, а также ко многим другим вопросам, связанным с детьми, необходимо подходить с учетом психоаналитических открытий, касающихся динамики психологических процессов.

Развитие психоаналитических идей К.-Г. Юнгом и А. Адлером привело к тому, что их собственные идеи оказались очень востребованы, например, в Соединенных Штатах: в социальной психологии (в первую очередь теории Юнга) и в теории управления (в первую очередь теории Адлера).

В период после Второй мировой войны, когда наблюдалось взрывное развитие естественных наук, одновременно провозглашался лозунг «реальности» и «позитивности» социально-политических наук, их следование строгому научному методу; в связи с чем некоторые исследователи увидели в этом стремлении «зависть к физике» (по аналогии с «завистью к фаллосу», свойственной, согласно фрейдистскому психоанализу, женскому бессознательному)¹.

Серьезные «отголоски» идеи бессознательного, ведущей роли иррациональных факторов в поведении человека можно обнаружить даже в экономических теориях XX века. Так, институциональный экономический подход, в отличие от классического и неоклассического, главной характеристикой субъекта экономических отношений признает именно его так называемую «ограниченную рациональность»: «Эгоистичный и рациональный Homo economicus, который выступает основным субъектом неоклассического экономического анализа, весьма значительно отличается от субъекта анализа институционального, которого отличают, с одной стороны,

¹ Scott W.R. Institutional Theory: Contributing to a Theoretical Research Program // Smith K.G., Hitt M.A. (eds.) Great Minds in Management: The Process of Theory Development, Oxford UK: Oxford University Press, 1983. – 460-484.

куда более развитые эгоистические тенденции, с другой же – достаточно скромная способность к анализу («ограниченная рациональность»)¹.

Вывод. По окончании исследования, представленного в данном параграфе, необходимо констатировать, что идеи психоанализа нашли свое отражение и продолжение в гуманитарных концепциях культуры XX века. Прежде всего, в исследованиях в сфере культурологии, социальной и экзистенциальной философии, политологии, этнологии, прикладной психологии, в аналитической экономике.

1.3 Эвристическая роль идеи

бессознательного в художественном творчестве

Важные положения о функционировании бессознательного в механизме культуры, сделанные в диссертационном исследовании М. Г. Шклярник, на наш взгляд, в наибольшей степени отражают процессы и феномены «бытования» бессознательного в рамках именно и в первую очередь культуры художественной – что обусловлено, конечно, глубиной ее связью со сферой индивидуального и массового сознания. В творческой деятельности человека сфера бессознательного связана с такими важнейшими функциями искусства (выступающего главным элементом художественной культуры), как эстетическая, компенсаторная, гедонистическая, рекреационная. Кроме того художественные произведения способны отражать, выражать, «контейнировать» глубинные эмоционально-психологические состояния своих авторов, о которых даже сами авторы зачастую могут и не подозревать.

¹ Неоинституциональная экономическая теория: Учебное пособие / под ред. В.В. Разумова. – М.: Финансовая академия при Правительстве РФ, 2005. – С. 20.

Рассматривая характеристику воздействия бессознательной сферы на личность в процессе ее культурного развития, Шклярник М.Г. приходит к следующим выводам:

«1. Интеллект является не единственным средством взаимодействия человека с окружающим миром. В человеческой психике сознательное взаимодействует с бессознательным, что необходимо постоянно учитывать при исследовании духовной культуры.

2. Механизм культуры следует рассматривать как трехуровневую систему, нижним уровнем которой является синтез сознания и бессознательного, обнаруживаемый затем на уровнях языка и символических форм культуры.

3. Бессознательное сочетается с сознанием в научном и художественном творчестве, но их соотношение выступает по-разному в процессе и в способе творческой деятельности.

4. Рассматривая элементы бессознательного в поведении толпы, следует относить их не к специфике общественных отношений, а к некоторым ее конкретным социальным проявлениям.

5. Бессознательное фиксируется в виде символов и устойчивых формообразований в генетической памяти народов, выступая основой этнической культуры и сохраняясь в неявном этническом слое национальной культуры.

6. Представления о бессознательном существовали давно, но путь к его научному постижению открыли психоаналитики. Дополнение открытий Фрейда вкладом, который внес в психоанализ Юнг, является важным аргументом в пользу соединения антропоцентрического подхода к изучению культуры с социоцентрическим»¹.

В рамках настоящей работы нас особенно интересует теоретический анализ форм и механизмов функционирования идеи бессознательного в таких сферах художественной культуры XX века, как литература и киноискусство

¹ Шклярник М.Г. Бессознательное в механизме культуры: дисс. канд. филос. наук - М., 2002. С. 9.

(конкретные примеры которых будут рассмотрены в соответствующем параграфе практической части работы).

Психоанализ и литература: «точки соприкосновения».

Существуют многочисленные «совпадения» между сферами, с которыми имеют дело литература и психоаналитическая теория.

Психоанализ нередко определяют как «talking cure» (в переводе с английского – «лечение разговором»). Действительно, речь в процессе психоаналитической терапии имеет основополагающее значение – причем это касается как речи терапевта, так и речи пациента. В некотором смысле сеансы психоаналитической терапии представляют собой восстановление той роли, которую слово должно играть в культуре человеческой жизни.

Психоанализ часто имеет дело с такими элементами, которые привычно воспринимаются как литературные и/или поэтические – в том числе, например, метафоры, которые Фрейд особенно глубоко исследует в своей работе «Толкование сновидений». Лакан также, следуя подходу Фрейда, признает основополагающее значение метафоры для деятельности человеческого сознания.

Культурологическое значение психоанализа связано с интерпретацией, потому что в основе его подхода лежит идея о существовании некоторых замаскированных мотивов и значений, которые «работают» через другие значения. Психоанализ призван открывать социокультурную природу субъекта: кем является тот, кто переживает тот или иной опыт, что представляет собой этот опыт в рамках тех психических и культурных сил, которые так много определяют в нашем существовании. Психоанализ исследует связь наших самых личных тревог, страхов, желаний и других жизненно важных для нас эмоций с общекультурной ситуацией наших социумов. При этом культура рассматривается как важный источник информации о психической жизни индивида.

Многие базовые представления фрейдизма имеют в основе своего происхождения художественную культуру, представленную литературой и литературоведением. Его собственные работы пестрят ссылками на Аристотеля, Гете, Грильпарцера, Гейне, Гофмана, Келлера, Ибсена, К. Ф. Мейера, Ницше, Шопенгауэра, Шекспира, Софокла, Стриндберга, Золя и многих других писателей. Следует заметить, что в начале прошлого столетия исследователи-гуманитарии изучали непосредственную связь психоанализа и литературы, к которой обращались профессиональные психоаналитики с целью поиска аргументации в пользу тех или иных гипотез. Аналитик, писатель, поэт рассматривались в некотором смысле «коллегами».

В своих исследованиях душевных процессов Фрейд вплотную подошел к границам естественнонаучных методов, но не остановился на достигнутом и не стал поспешно объявлять несостоятельным все, что не поддавалось естественнонаучному объяснению. Основы «литературоориентированного» психоаналитического подхода Фрейд заложил в своей работе «Бред и сны в “Градиве” В. Йенсена» (1907). Фрейд написал это эссе за год до его публикации – летом 1906 года. Оно, как считается, было навеяно некоторыми мыслями Карла-Густава Юнга, привлекшего его внимание к рассказу немецкого писателя Вильгельма Йенсена, представлявшему определенный интерес для психоанализа в силу того факта, что его «отправной точкой» служило сновидение.

В своем эссе Фрейд сначала кратко резюмировал и прокомментировал рассказанную Йенсеном историю о Норберте Ганольде, молодом археологе, одержимом своей работой, для которого другие человеческие увлечения – в том числе женщины – просто не существуют. Посетив музей, он поражается красоте барельефа «легконогой» молодой римлянки, которую он окрестил «Градива» («шагающая вперед»). Он покупает репродукцию и вешает ее на стену своей мастерской. Постепенно его сознание, увлеченное загадочностью этой молодой женщины, сосредотачивается на ее образе. Однажды ночью

ему снится, что он находится в Помпеях в августе 79 года, то есть незадолго до знаменитого извержения Везувия. Во сне он встречает в Помпеях Градиву и хочет предупредить ее об ужасной катастрофе, которая вот-вот произойдет, но он бессилён спасти ее.

После пробуждения Ганольда охватывает желание встретиться с Градивой. Он отправляется в Помпеи, где действительно встречает молодую женщину, которую принимает за Градиву. В ходе последующих встреч развивается своеобразная мания – археолог постоянно «отслеживает» и интерпретирует «получаемые» им знаки. Женщина пытается исцелить его, постепенно открывая ему свою личность. Благодаря этому приключению Норберт наконец видит «Градиву» такой, какова она на самом деле: она оказывается его соседкой и подругой детства Зоей Бертганг («Бертганг» – немецкий эквивалент «Градивы»). Много лет он не видел ее и не желал видеть, но, сам того не ведая, влюбился в молодую женщину, похожую с барельефа, Градиву. К счастью, мания уступает место реальности, и Норберт излечивается.

Постоянно цитируя в этом эссе собственную работу «Толкование сновидений», Фрейд в своих комментариях предположил, что сновидения, «придуманные» писателем, могут быть проанализированы тем же методом, что и реальные. Он тщательно проанализировал два сновидения, фигурирующие в рассказе Йенсена, связав их с «остатками» дневных событий, происходивших в его бодрственной жизни. Таким образом, он показывает здесь, что сновидения Норберта замещают исполнение его желаний, и установил, что они представляют собой «возвращение» вытесненного прежде материала. Источником мании Норберта Ганольда является подавление его сексуальности, заставившее его забыть Зою Бертганг, чтобы не дать ему узнать ее. (Позднее Фрейд назвал такие явления «негативными галлюцинациями»). Фрейд показывает, что последовательные бессознательные мотивации управляют поведением и сновидениями героя.

Заблуждение Ганольда относительно фигуры Градивы является следствием сильного сексуального подавления: только мрамор и бронза были для него по-настоящему живыми; только они выражали цель и ценность человеческой жизни. Видимо, необходимо было пройти серьезное лечение, чтобы вернуть героя к реальности. Но то, что вытеснено сознанием в сферу бессознательного, неизбежно вернется – хотя бы во сне.

Сновидение и мания, которая делает сновидение «реальным», функционируют посредством сгущения и смещения, посредством образов. Правильное предположение – я, Норберт, живу в то же время и в том же месте, что и Зоя, — переносится в Помпеи, в 79 год нашей эры. Зоя обращается с Норбертом как хороший психоаналитик, осторожно доводя до сознания то, что психика Норберта вытеснила когда-то.

Фрейд нашел в книге Йенсена не только поэтическое описание подавления и сексуального невроза - но, прежде всего, процесса их разрешения, отреагирования. Исцеление происходило через перенос – процесс, посредством которого чувства пациента к значимой фигуре переносятся на аналитика – «исцеление через любовь». «И настоящее лечение такого болезненного состояния не могло бы быть проведено иначе: необходимо сначала стать на почву бредовой системы, чтоб затем возможно полно ее исследовать»¹.

В «Толковании сновидений» Фрейд показал, что нет четкой границы между нормальным и «ненормальным» мышлением. В сновидениях мы все мыслим «патологически» под влиянием бессознательных желаний. «Градива» Йенсена дала Фрейду шанс сделать психоаналитические идеи доступными и приемлемыми, показав их скрытыми в произведениях популярной художественной литературы.

Во сне Ганольд видел живую Градиву в древних Помпеях. За этим «манифестным» (явным) содержанием, как показал Фрейд, выступает

¹ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Йенсена // Градива: Вильгельм Йенсен, Зигмунд Фрейд, Карл-Густав Юнг, Андре Бретон, Ролан Барт, Жак Деррида / Послесл. И. Соболевой. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. – С. 70.

«латентное содержание» сновидения – его желание снова превратить статую в живую девушку, которая на самом деле представляет его детскую любовь Зою Бертганг. Ганольд выбрал археологию как убежище от любви. Но именно археологический объект, скульптура Градивы, пробудил в нем желание. Таким образом, его вытесненная сексуальность использовала сам инструмент своего вытеснения (археологию), чтобы получить доступ к сознанию. Симптом его расстройства, иллюзия, что скульптура была настоящей женщиной, – компромисс между сексуальным влечением и подавлением. Сновидение дает сознанию доступ к этому бессознательному процессу.

На самом деле, говорит Фрейд, нет лучшей аналогии для подавления, посредством которого нечто в уме делается недоступным и сохраняется, чем погребение того рода, жертвой которого пали Помпеи. Показательно, что от анализа персонажа Фрейд переходит затем к психоанализу самого автора. (С выводами которого, впрочем, Йенсен не согласился.)

Всю свою дальнейшую жизнь Фрейд следовал «окольным путем» – через психотерапевтическую реконструкцию биографии отдельного человека. «В свое время Фрейд заметил, что истории болезни, которые он пишет, читаются как новеллы. Несмотря на то, что литературоведы на первых порах довольно скептически восприняли многие психоаналитические подходы и концепции, последние не могли не привлечь к себе внимание специалистов и со временем стали предметом широкой научной полемики, которая касалась как отдельных интерпретаций, так и психоаналитической эстетики и методологии в целом»¹.

Все вышеуказанные факторы привели к тому, что на сегодня психоанализ – как в отечественном, так и особенно в западном литературоведении – считается одним из наиболее адекватных и востребованных методов анализа литературно-художественного текста.

¹ Психотерапевтическая энциклопедия / под ред. Карвасарского Б.Д.; 2-е изд. – СПб.: Питер, 2002. – С. 67

Сложилось даже целое направление, так и называемое «психоаналитическое литературоведение» либо «литературоведческий психоанализ». Такое положение обусловлено именно значительной приближенностью психоаналитической методики исследования к давно апробированным методам литературоведения. Об этом, в частности, пишет в своем исследовании Шевченко Н. И.: «Он (психоанализ), пожалуй, больше других заслуживает подробное изучение специфики функционирования и особенностей самой методики исследования. Посредством утверждения теоретических концепций, проверенных и описанных в психоаналитических исследованиях, исследователи литературы имеют возможность отыскивать внутренние побуждения автора к созданию художественного текста и определенной системы образов, что ему присуща. Ведь художественный текст — явление синтетическое. Он является результатом творческой деятельности писателя, синтезируя и давая понять переход идеального в материальное, общего в частное, бессознательного в сознательное, внутреннего во внешнее. То есть художественный текст как литературоведческая категория имеет в своей основе такие характеристики, которые не могли оставаться вне поля зрения психоаналитиков»¹.

Подобный подход, как мы показали выше, был заложен уже самим Зигмундом Фрейдом в рамках так называемого «прикладного психоанализа», целью которого было применение ключевых психоаналитических методик по отношению к материалу, выходящему за рамки собственно психологических и/или психиатрических исследований – истории, культуре, литературе, науке, религии и т.п. Фрейд активно разрабатывает общие методики подобных подходов в таких работах, как «Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена», «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства», «Достоевский и отцеубийство», «Тотем и табу», «Человек Моисей и монотеистическая религия» и др.

¹ Шевченко Н. И. Психоанализ как основа методологии изучения литературы // Молодой ученый. — 2015. — №3. — С. 996.

Несомненную близость художественной литературы и психоаналитической традиции (в первую очередь, конечно, представляемой им традицией аналитической психологии) по многим основополагающим позициям отмечал также и Карл-Густав Юнг: «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 психологических 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 собой процесс художественного созидания, в противоположность другой, составляющей собственно сущность искусства. Это вторая часть, то есть то, что стоит за вопросом, чем является искусство как таковое, - предмет исключительно эстетико-художественного рассмотрения, но отнюдь не психологического»¹.

Юнг представляет художественную литературу как один из возможных вариантов «воплощения» общечеловеческих архетипов, как «высшую форму выражения глубин всеобщего духа». Однако не всякое литературное произведение является по своей природе «архетипичным», то есть выражающим архетипы – а значит, не всякое литературное произведение является «приобщенным к общечеловеческому бессознательному»². Этот коллективный опыт может отразить в своих произведениях только такой писатель, который способен, как любил выражаться сам Юнг, «слышать голос глубин» – поскольку он «фиксирует не только свой сознательно осмысленный опыт (как писатель психологического типа), но и воссоздает в тексте страхи, сны, предчувствия, восходящие к коллективной психологии.

¹ Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. – СПб: Питер, 2002. – С. 107

² Пугра В.А Репрезентация эдипова комплекса в образе Гарри Поттера: опыт психоанализа / В.А. Пугра // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2019. – №2 (38), Том 2. – С. 27-31.

Вне рациональной установки автора архетипическую инструментовку могут получить сюжет, мотив, образ, деталь. В этом случае базовым будет архетипический смысл, на который налагаются более поздние напластования – мифологические, религиозные, научные, индивидуальные, в этом случае основной целью анализа литературного текста выступает цель «выявить индивидуально-авторскую специфику архетипа»¹.

Современный психоаналитик из Германии Андреас Гамбургер выделяет следующие важные связи между литературой и психоанализом:

1. Психоаналитическая рецепция (восприятие) литературы, означающая заимствование психоанализом категориального аппарата понятий из литературы и литературоведческой науки. (будет добавлена).

2. Сам по себе психоанализ можно рассматривать в качестве литературы, то есть как «часть целебного литературного дискурса, развитие которого наметилось в эпоху романтизма».

3. Психоаналитическая интерпретация литературы.

4. Психоаналитическое влияние на литературу.

Читатели обычно приписывают терапевтическую функцию акту чтения художественного текста, и его «восстанавливающая» природа была широко признана с течением времени. Утверждая это, Л. Барон и Б.Х.Р. Да Коста предлагают вспомнить в качестве наглядных примеров ту роль, которую литература сыграла для столь многих депортированных в нацистские лагеря, для жертв геноцида армян или сталинских ссыльных. Авторы задаются вопросами: как объяснить силу литературы? Зачем людям нужна художественная литература, это «притворство», которое и является литературой? Авторы в своем ответе на эти вопросы опираются на теоретические изыскания известного современного бразильского психоаналитика Фабио Германна. По мнению Л. Барона и Б.Х.Р. Да Косты, вся его работа отражает то значение, которое автор придает эвристической

¹ Путра В.А Репрезентация эдипова комплекса в образе Гарри Поттера: опыт психоанализа / В.А. Путра // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2019. – №2 (38), Том 2. – С. 27-31

силе художественной литературы, и именно поэтому он считает ее полезной для работы психоаналитиков. Для Германна литература является аналогом психоанализа; он утверждает, что художественная литература играет в психоанализе ту же роль, что математика в физике. Эта идея, широко продемонстрированная им при анализе работ Фрейда, в значительной степени присутствует и в его собственных работах¹.

Однако в своей критике современного состояния психоанализа Германн признает огромную диспропорцию, возникшую между работами самого Фрейда и его сегодняшних последователей, особенно в отношении их эвристической природы, и приписывает этот факт трудностям, с которыми сталкиваются аналитики при дифференциации (разграничении) метода от теории и практики психоанализа.

Психоанализ и киноискусство

К настоящему времени кинематограф занял ведущее место в социокультурном пространстве в связи со своей доступностью, массовостью аудитории, высочайшим потенциалом влияния как на отдельного индивидуума, так и на значительные по своим масштабам социальные общности. Благодаря тем грандиозным эстетическим и технико-технологическим возможностям, которыми обладает кинематограф, своей способности выразить мировоззренческие смыслы стремительных изменений, ускорения социальных и культурных процессов, характерных для XX-XXI вв., кино оказалось на передовых позициях современной культуры.

Томас Маклелланд в своем исследовании, опубликованном в электронном философско-культурологическом журнале «Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image», вводит понятие *film as philosophy (FAP)*, что мы перевели бы «фильм как философский акт»². Можно несколько расширить понятие FAP: ведь в современном киноискусстве, как отрасли

¹ Barone L., Da Costa B.H.R. Psychoanalysis, fiction, and cure: between Fields Theory and Theory of Aesthetic Response // Psicologia USP vol.28 no.2 São Paulo May/Aug. 2017.

² McClelland T. The Philosophy of Film and Film as Philosophy // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. [Online] Available from: <http://cjpmpm.ifilnova.pt/2-mcclelland>. (Accessed: 28th February 2021).

культурологического дискурса, существуют и такие фильмы, которые можно определить как «*film as psychology*», фильмы, несущие значительную психологическую нагрузку. Речь даже не о тех произведениях, о которых обычно говорят как о «психологических», «отличающихся психологической глубиной» и т.д. – эта категория слишком обширна и расплывчата. «*Film as psychology*» – такой фильм, в котором психологическая проблематика, говоря культурологическим языком, не остается неким подразумеваемым фоном, а выходит на первый план.

Огромный пласт в этом массиве представляют фильмы XX века, в той или иной мере репрезентирующие психоаналитическую тематику. «В наше время кино стало источником психологических образов, поэтому совершенно неудивительно, что в последние десятилетия именно киноискусство является излюбленной областью для приложения концепций психоаналитиками. Психоаналитический разбор фильмов – достаточно распространенная практика в наши дни, так, например, почти в каждом номере «Международного журнала психоанализа» сейчас можно найти психоаналитический обзор того или иного фильма. Кроме того, художественные фильмы стали использовать в учебных целях – в качестве иллюстрации различных видов психопатологии»¹.

Философско-культурологический подход, определяемый как «философия (культура) кино», складывается в 80-х годах прошлого столетия на базе объединения применительно к киноискусству идей философского постструктурализма и культурологии (концепции Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Деррида, Ц. Тодорова, Ю. Кристевой) с психоаналитической теорией Зигмунда Фрейда и структурного психоанализа Жака Лакана.

Наиболее известные представители этого направления в современной гуманитарной культуре – Кристиан Метц, Жиль Делез и уже упомянутый нами Славой Жижек. Главным и общим в подходах этих и других

¹ Пুത്ര В.А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века / В. А. Пুತ್ರ, О. Б. Элькан // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение . 2018. № 32. С.7.

представителей данного направления стало смещение акцентов, перенесение внимание с конкретных сюжетно-фабульных и/или изобразительно-выразительных аспектов кинематографа на саму его способность служить неким полигоном, формирующим в своей аудитории новый способ видения, так называемую культуру мышления.

Бесспорно, однако, что существенным фактором, объединяющим этих трех исследователей кино, стало и повышенное их внимание к проблеме бессознательного и его репрезентации в культуре, в частности, в киноискусстве. В этой связи отметим сразу, что, если Метц и Жижек рассматривают данную проблему с позиций психоанализа (первый в основном классического, второй – структурного психоанализа Ж. Лакана), то позиция Делеза представляется совершенно уникальной.

Кристиан Метц (1931–1993) – французский культуролог, семиотик, теоретик киноискусства, труды которого в прошлом веке оказали большое влияние на теорию киноискусства во Франции, Великобритании, Латинской Америке и Соединенных Штатах. В своей работе «Язык фильма: семиотика кино» Метц фокусируется на повествовательной структуре фильмов. Исследователь разработал так называемую «Великую синтагматику» – собственную систему классификации сюжетов («синтагмов») в фильмах. Метц применил к кино психологию Фрейда и Лакана, предположив, что популярность кино напрямую связана с двоякой природой киноискусства – его «способностью» служить как несовершенным отражением реальности (отсылка к лакановской «теории зеркала»), так и способом погрузиться в состояние бессознательного сна (отсылка к Фрейду):

Делёз пишет об искусстве не как критик, а как философ и культуролог; его книги и эссе о различных искусствах, в том числе о кино (двухтомный сборник «Кино»), литературе («Критика и клиника») и живописи («Фрэнсис Бэкон: логика ощущения»), следует читать как философско-культурологические исследования искусства, рассматриваемого в качестве трансцендентальной области человеческих ощущений. Делез в процессе

накопления культуры видения кино пытался осознать роль философско-культурологического понимания кинематографического текста, а также обосновать гипотезу, что кино непоправимо изменило и в культуре, и в философии. Этот исследователь стремился, анализируя кино, мыслить с помощью кино.

Со времен Канта и следуя его подходу, эстетику принято делить на два основных раздела: теория чувственности как формы возможного опыта («трансцендентальная эстетика», положения которой были изложены в «Критике чистого разума» Канта) и теория искусства как отражения реального, наличного человеческого опыта («критика эстетического суждения» в кантовской «Критике способности суждения»). В работах Делеза, как принято считать, эта антиномия согласовывается и оба аспекта эстетики «воссоединяются»: если самой общей целью искусства является «производство ощущений», то сами принципы функционирования и развития человеческих ощущений в то же время определяют принципы создания произведений искусства; с другой стороны, именно произведения искусства лучше всего способны выявить и «актуализировать» естественные принципы, лежащие в основе человеческих чувств и ощущений.

Делез, по воспоминаниям его современников, был «подлинным синефилом», ранее других осознавшим, «что в каком-то смысле само общество — это кино». Двухтомный труд Ж. Делеза «Кино» («Кино-1. Образ-в-движении», 1983, и «Кино-2. Образ-во-времени», 1985) является беспрецедентным по глубине философско-культурологическим исследованием кинематографии.

Уникальность книги Делеза заключается в том, что при ее написании он использует не только традиционные философские системы понятий и категорий, свойственные культуре человеческой мыследеятельности, но и собственные понятия, которые вырабатывал на протяжении своей философской и культурологической карьеры. И все же, даже учитывая «особый характер» написания, содержание обоих томов - не история кино, не

теория кинематографа как искусства, а упражнение в «философии кинематографа». В предисловии к французскому изданию Делез говорит, что представляемое читателю исследование есть исследование «таксономическое», рассматриваемое как попытка культурологической классификации образов и знаков. Кинофильмы, упоминаемые в книге, охватывают целую эпоху – от немых фильмов до 1970-х годов, включая в себя работы Д. В. Гриффита, А. Ганса, Э. фон Штройхэма, Чарли Чаплина, Сергея Эйзенштейна, Луиса Бунюэля, Говарда Хокс, Роберта Брессона, Жан-Люка Годара, Сидни Люмет и Роберта Альтмана. В обеих книгах кинематограф выступает как «повод» для концептуализации времени, движения и жизни в целом.

В связи с необычностью подхода, книга Делеза «Кино» была встречена в научных кругах с некоторым недоверием – и даже сегодня, когда она признана классической и в обязательном порядке входит в программу киноведческих факультетов на Западе, многие исследователи признаются, что не понимают ее – поскольку не понимают, с чем из известного им ее можно сопоставить. Для теоретиков киноискусства в ней «слишком много философии», для философов – «слишком много кино». Таким образом, это произведение отражает междисциплинарный характер исследования, который носит культурологический характер.

Делез исследует кино как особую сферу, которая в XX веке оказала колоссальное влияние не только на другие искусства – такие как театр, танец, живопись и фотография, – но и на современную культуру и даже в целом на человеческое восприятие реальности, опирающееся на бессознательные процессы человеческой психики. Само кино Делёз определяет как «систему, воспроизводящую движение и соотносящую его с произвольно взятыми моментами» – не неких «привилегированных мгновений», а именно произвольных, «каких угодно»; этим обусловлена и революция в восприятии: отныне зритель воспринимает не смену статичных поз или изображений, но само движение.

Зародившись как (в том числе) одна из отраслей нарративного (повествовательного, «рассказывающего») искусства, в кино благодаря шоку, вызываемому его воздействием на восприятие, наше привычное стремление к анализу (в философско-логическом смысле – то есть стремление разложить объект на составные части) сменяется «синтезирующим» эффектом; киновосприятие наиболее тотально из всех видов искусств. Делёз пишет, что «шок оказывает воздействие на дух, он вынуждает его мыслить, и мыслить именно Целое. Ведь целое только и можно, что помыслить, так как оно представляет собой косвенную репрезентацию времени, вытекающего из движения. Целое вытекает из движения не как некое логическое следствие, не аналитически, но синтетически, как динамическое воздействие образов "на кору мозга в целом" [...] это не сумма, а скорее "произведение", единство высокого порядка»¹.

Тесные взаимоотношения, существующие между киноискусством и множеством самых разнообразных сфер человеческой жизни и активности, связь «реальной», физической, и «виртуальной» (в данном контексте – экранной, а конкретно в понимании Делеза – потенциальной, возможной, противоположенной «актуальному») реальностью, а также весьма специфический способ аудиовизуальной рецепции зрителем экранного искусства, обеспечили киноискусству на рубеже тысячелетий почетную функцию - «впередсмотрящего» в художественной культуре. «Способный с наибольшей полнотой выразить существо культурного самосознания и психологии своего времени»², кинематограф предлагает и новые решения в сфере восприятия искусства.

Подход Делеза оказался весьма специфичным, скорее даже уникальным. До него никто в контексте культурологических исследований не рассматривал киноискусство в этом ракурсе. Хотя материалом для своей работы он выбирает огромный массив кинолент – сотни названий, десятки

¹ Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004. С. 470.

² Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – с. 53

режиссеров – и хотя часто ссылается при этом на работы признанных теоретиков киноискусства, его «Кино» совершенно вырывается из круга этих работ. Все привычные понятия оказываются словно бы впервые вводимыми именно им, Делезом; даже специфическим техническим терминам кинопроизводства (таким как «кадр», «план», «монтаж») он словно бы придает новое значение – непривычное и гораздо более глубокое, более философско-культурологическое, чем то, какое придавалось ему ранее.

Книга «Кино» Делёза учит нас лучше понимать киноискусство и чувствовать его более остро. Эта книга была написана не только для исследователей культуры, философов или кинолюбителей, но и для каждого человека, желающего лучше понимать современный мир, насквозь пронизанный всевозможными движущимися изображениями. Употребляемое автором словосочетание «Педагогика перцепции» (то есть обучение восприятию) как нельзя лучше отображает эту функцию книги. Вопреки устоявшемуся представлению о том, что обучать можно пониманию либо интерпретации воспринимаемого, само же восприятие такого обучения не требует, поскольку обуславливается чисто физическими и физиологическими процессами, – Делёз полагает, что именно перцептивная сфера сегодня нуждается в особом внимании и соответствующем «воспитании». Ведь кино – это шок, оно производит вибрации, сами по себе воздействующие на восприятие и меняющие его; а «если бы какой угодно вид искусства производил шок или вибрацию, мир давно изменился бы, а люди стали бы мыслителями»¹. Слова «шок» и «вибрации» Делёз неоднократно повторяет в своей книге в тех же контекстах.

Кинематограф отличается от других, веками существовавших видов искусства, *визуальность, наглядность, эффект присутствия*, весьма немаловажный в процессе усвоения и *интериоризации* зрителем авторских культурных и культурфилософских установок. Уточним, что под

¹ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004. – С. 478.

интериоризацией мы понимаем здесь не обязательно согласие с явно или неявно высказываемыми в картине взглядами автора – скорее их полноценное понимание и адекватное встраивание в контекст собственных представлений зрителя.

Кристиан Метц свое понимание кинематографа возводил напрямую к психоаналитической теории Фрейда; Делёз идет другим путем. Вместе с Ф. Гваттари, соавтором своих работ «Анти-Эдип» и «Капитализм и шизофрения», он активно критикует фрейдистский подход. Это не значит, однако, что Делёз вообще отрицает роль бессознательных психических содержаний. Как указывает Гиренок Ф.И., «Делез отдает предпочтение высказыванию. Дискурсу. Хотя и настаивает на несводимости видимого к высказываемому. Глаза — к голосу»¹. Он осмысливает их в собственном ключе и в двух основных аспектах:

– Во-первых, в концепции Делеза и Гваттари практически отсутствует понятие «бессознательное»; его заменяют понятия «желание» и «производство желания». Желание столь же бессознательно, однако, в отличие от Фрейда, видящего главные истоки бессознательных образований в ранних семейных отношениях, Делёз и Гваттари видят их в социальной жизни.

– Во-вторых, для Фрейда бессознательное влечение всегда базируется на «принципе неудовольствия», на дефиците чего-либо, – а эти авторы полагают, что лежащее в основе всякой деятельности «желание», наоборот, избыточно, оно формируется из существования избытка творческой энергии – и потому имеет не негативный, а позитивный характер.

Кроме того, в концепции Делёза и Гваттари понятия «индивид» или «общество» заменяются словом «машина» или «желающая машина». Это не механистическое представление; сегодня, в компьютерную эпоху, мы могли бы обозначить делезовскую «машину» термином «программа» (или, скорее, «нечто, реализующее заданную программу» – будь это нечто механизмом

¹ Гиренок Ф.И. Фигуры и складки. – М.: Академический Проект, 2014. С. 153

или организмом). Аспект, существенный именно в контексте восприятия кино.

Само это восприятие Делёз рассматривает как целостный феномен, в котором базовая роль отводится не сознанию или мысли, а внесознательному ощущению: именно ощущения представляют собой самый первый «акт» восприятия, основу, говоря словами Делеза, «сенсорно-моторной схемы действия». В своей более ранней работе о Фрэнсисе Бэконе Делёз, следуя подходу психолога Э. Штрауса, разделял «ощущение» как чувственный опыт и «восприятие»: последнее есть вторичное от ощущения образование, в котором определенную роль играет уже рациональная рефлексия. И от ощущения как основы восприятия до сознательной рефлексии воспринимаемого – очень далеко. По свидетельству Аронсона О.А., «для Делёза субъект восприятия кино и сознающий субъект (совершающий рефлексивные акты) принципиально различны...» И хотя, говоря о великих режиссерах, Делёз сравнивает их «не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями», он тут же делает существенную оговорку: «Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время»¹.

Именно специфика человеческих ощущений, связанных с восприятием киноискусства, определяет тот факт, что кинематограф формирует у человека новый способ мышления. Для Делеза ощущение и мысль настолько тесно взаимосвязаны, что представляют некое неразрывное единство. Аронсон О.А. говорит об этом единстве как об опыте «инового типа, неотличимого от всегда неясных оснований мышления, кто рискует расположиться в области, где привычки мышления и восприятия должны уступить место образам, для которых еще нет территории, ибо они располагаются вне пространства власти языка и активного восприятия»².

¹ Аронсон О. Язык времени // Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 11-36.

² Делез Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 10.

Кино, таким образом, выступает как пространство, в котором происходит взаимодействие тех или иных сил («интенсивностей») человеческого восприятия. В этом взаимодействии включены аффекты и желания, в том числе и не осознаваемые самим человеком, и в этом же взаимодействии они «формируют субъекта и субъективность». Движение в кино, в отличие от других видов искусства (танец, пантомима и т.д.) происходит автоматически, «мысль претерпевает шок, в коре мозга начинаются вибрации, нервная и церебральная система задеваются непосредственно. Поскольку кинематографический образ "совершает" движение сам, поскольку он делает то, чего другие виды искусств лишь требуют (или о чем говорят), он вбирает в себя сущность прочих искусств, становится их наследником, использует образы другого рода в собственном режиме, наделяет мощью то, что было лишь возможностью. Автоматическое движение пробуждает в нас духовный автомат, а тот, в свою очередь, на него реагирует»¹. Делёз пишет, что подобный опыт наблюдается в творчестве Эпштейна, для которого «автоматизм образа и механизм камеры имеют своим коррелятом "автоматическую субъективность", способную преобразовывать и преодолевать реальность»².

Сам субъект восприятия (зритель) в процессе восприятия меняется, меняется сам характер его опыта, в процессе которого исчезают индивидуально-психологические характеристики его сознания, именно по этой причине Делёз считает, осуществить депсихологизацию теории восприятия. По сути, исследователь считает, что особенностью кинематографа как особой визуально-аудиальной культуры является то, что оно изменяет саму чувственность человека. В процессе присмотра кинематографических текстов формируется «несобранный (массовый) субъект».

¹ Делёз Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 477.

² Делёз Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 477.

Эту идею можно пояснить следующим образом. Киноаудитория не представляет собой простой конгломерат воспринимающих индивидов или сумму индивидуальных восприятий. Не случайно, само кино зародилось как массовое искусство и словно бы даже «требует» массовости как одного из важных условий своего существования. Когда мы смотрим его в одиночестве, мы воспринимаем его совсем иначе. Скорость движения киноленты так высока, что оказывается практически невозможным связать происходящее на экране с собственным индивидуальным опытом, памятью и т.д.; в связи с этим массу индивидов в кинозале словно бы объединяет своего рода общее психическое поле, которое можно обозначить как «коллективное тело» или «совокупного кинозрителя». И именно это «поле» оказывается в роли воспринимающего субъекта – при всем различии реакций отдельных зрителей.

Доминирующими оказываются «память сообщества, несобственные воспоминания. Переведя делезовский язык на более привычный, мы получим что-то вроде коллективного опыта, социальной памяти или архетипов мышления. Получается, что кино актуализирует какие-то архаические слои и пространства внутреннего мира современного человека»¹. Это поле можно было бы сравнить с коллективным бессознательным Юнга, однако Юнг представлял его как динамичное «собрание» древних архетипов, общих для всех людей. Киноискусство же создает подобные «архетипы» в каждый настоящий момент, в самом буквальном смысле «на глазах у зрителей». Таким образом, кино создает уже не столько субъекта, сколько «субъективность» как таковую. Для Делеза неприемлемо привычное представление о кино как «движущейся картинке»: его образы имеют совершенно специфический характер – и, соответственно, требуют иного типа восприятия и иного опыта.

¹ Терещенко Н. А., Шатунова Т. М. Кино и массы Казанский социально-гуманитарный вестник. - 2010 г. – № 2. - С. 99.

Именно понимание кинематографа как «движущихся картин», характерное в том числе и для психоаналитически-ориентированной теории кино (К. Метц, Ж.-Л. Бодри), вызывает критику Делезом этих теорий. В них каждая отдельная «картинка» может трактоваться как воплощающая определенные бессознательные влечения и импульсы (например, бессознательные влечения и импульсы своего создателя). То же можно отнести и к теориям, в которых каждое «изображение» или их серии интерпретируются подобно языковым знакам, и происходит своеобразная вербализация происходящего на экране («язык кино»).

Делез воспринимает киносреду не только как не вербальную (визуальную, темпоральную – то есть тесно связанную с категорией времени), но и не поддающуюся вербализации. Развивая эту мысль, Аронсон О.А. говорит о кино как объекте «нетеоретизируемом» в том смысле, в каком мы привыкли понимать объекты теоретизирования и концептуализации. Автор сравнивает это положение с представлением античных мыслителей (в частности, Аристотеля) как не подлежащим и не поддающимся «эпистеме» (знанию). Античные философы не знали индивидуального понятия «душа»; «душа» для них нечто, рассеянное в пространстве. Вот так же и Делёз, говорит Аронсон, видит кино не как нечто индивидуальное в плане его восприятия, а как формирующее на основе образов и ощущений новый тип воспринимающего субъекта – не индивидуализированный, а массовый.

«В отличие от большинства киноведа, для Делеза кино не выводится из фотографии («движущаяся картинка»), а является чем-то ей противоположным: фотография – изначально статичный, застывший феномен, фильм – изначально динамический *образ-движение*, не сводимый к отдельно взятому образу-изображению. Зритель в этом случае – не активный субъект, и воспринимающий, и воспроизводящий образы, связывая их в свою личную систему восприятия, а пассивный, только воспринимающий субъект. Такая пассивность позволяет ему видеть образы как единичные, случайно повторяющиеся, и эта случайность дает зрителю возможность понять смысл

увиденного (а не создать взамен него свой собственный смысл). По Делезу, кино – система образов, которая принципиально хаотична, не имеет никакого центра»¹.

Как видим, важнейшая роль в этой схеме отводится восприятию тех или иных кинематографических образов. Логика подхода Делеза такова: отслеживая в своей книге перемены, происходящие с течением времени в кинематографе (главным образом именно в используемых им образах), он связывает с этими изменениями и изменения, происходящие в человеческом восприятии и мышлении.

Делёз отводит основной объем своего труда «таксономии» – классификации этих образов и, в зависимости от места в этой классификации, их значению в процессе зрительского восприятия. Делезовская «логика кино» представляет собой, по сути, «новую семиотику импульсов и рефлексов, которые вызывают кинематографические образы»².

Кинематограф, как положено искусству, оперирует образами – и именно соответствующая специфика кинематографических образов создает специфику кино. Образ – понятие, связывающее происходящее на экране и воспринимающего субъекта. То, что происходит на экране, передается посредством особых знаков, которые М.Ф. Казючиц определяет как «особые элементы-указатели, или "индексы"»³. С этими знаками или «индексами», «предъявляемыми» киноэкраном, зрительское восприятие непосредственно связывает те или иные внутренние содержания собственного сознания, провоцируемые или активизируемые данным конкретным «индексом».

Если у животных в качестве триггеров (запускающих механизмов), инициирующих активизацию тех или иных рефлексов, выступают преимущественно еда и секс, то человечество за время своего развития

¹ Жиль Делез / Поселягин Н. В., Зубов А. А. Слово и кино (Семиотика и нарративное устройство кинотекста). Спецсеминар / Текст электронный URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/kino23.doc> (Дата обращения 28.01.2021)

² Аронсон О. Кино после „Кино“ Делеза [Видео] / Текст электронный URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m9CNBIEppNU&t=10s> (Дата обращения 22.02.2021)

³ Казючиц М. Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. – 2011. – № 2 (2)

выработало способность создания образов, вызывающих рефлекторную и импульсивную реакцию. И Делез создает такую таксономическую систему, в которой присутствуют знаки – однако отсутствует то, что обычно связывает знаки (семантика, смысловое значение знаков). Он рассматривает конфигурацию знаков, тем или иным образом воздействующих на человеческие импульсы и рефлексы, хотя они и не имеют при этом точно заданных значений. В своей книге он называет их «образы-действия», «образы-перцепции», «образы-аффекты»¹.

При этом, тем не менее, у режиссера, создающего киноленту, и у ее аудитории имеется общий для обеих сторон «лексикон» подобных образов – то есть, хотя и не конкретизированное и не выраженное вербально, некое «значение» каждому из них все-таки оказывается заданным и относительно общепризнанным. Кинодокумент оказывается возможным в некотором смысле «прочитать». Как утверждает Делёз: «функция образа не только в том, чтобы его увидеть. Образ прочитывается в такой же мере, что и "смотрится"»². В этой связи эти индексальные знаки представляют собой своего рода элементы киноязыка – с учетом, опять же, того факта, что возможность установления их конкретных значений и тем самым вербализации киноискусства Делёз активно отрицал.

Свою позицию исследователь поясняет следующим образом: «Эти элементы оформлялись стихийно в процессе эволюции экранных искусств. Одним из ярких применений системы индексов стал крупный план в кино. Исходная функция последнего как приближения объекта достаточно быстро утратила свое первостепенное значение (для кино и его теории). В дальнейшем он применялся в качестве блокирования, перебивки серии

¹ Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004

² Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004. С. 30.

планов иной крупности, а это резко расширяло границы его интерпретации в контексте всего фильма»¹.

В связи с беспрецедентным вниманием, которое уделяется в делезовской концепции сущности и содержанию понятия «образ», некоторые исследователи саму систему Делеза обозначают как «эстетическую имажинацию» (от латинского слово *imago* – «образ»).

Вывод. Заканчивая исследование в этом параграфе, необходимо констатировать, что идеи психоаналитического характера проявлялись в процессе становления и развития художественной культуры XX века.

Во-первых, смыслообразы, возникающие в прозаических текстах литературы, создавались самостоятельно и независимо от психоаналитической теории, однако их характер непосредственно отражал структуру и механизмы, действующие в бессознательной сфере. Таким образом, и литература, и концепции психоанализа, по сути, самостоятельно и независимо друг от друга актуализировали, выявили и обосновали процессы, происходящие во внутреннем мире человека, обусловленном бессознательной областью психики.

Во-вторых, в культуре кино особое внимание уделяется составляющим его бессознательным элементам – таким, как психофизический «шок», который вызывается создаваемыми кинематографическим текстом «вибрациями», воздействующими на восприятие и кардинально изменяющими мышление воспринимающего субъекта. Воспринимающий кинематографический индивид представляет собой массового, «несобранного» субъекта восприятия, структура которого соответствует коллективной бессознательной сфере.

¹ Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004. С. 30.

Выводы к главе 1

Представители различных школ психоанализа различно трактуют проблему взаимодействия человека и культуры. Так, согласно самому З. Фрейду, конфликт между культурой и инстинктивными влечениями и потребностями человека делает культуру и цивилизацию врагами человеческой свободы и индивидуальности. К. Юнг видит главный фактор такого противостояния в постепенном отходе человечества от «естественной», архаичной культуры. Нейтральные взаимоотношения человека и культуры, при которых процесс становления человека, борьба с бессознательными влечениями в его внутреннем мире не влияют на развитие культуры, обосновывают в своих исследованиях Адлер и Ж. Лакан. Представители Франкфуртской школы, в частности Э. Фромм, рассматривают возможность гармоничного взаимодействия человека и культуры, которое формируется в процессе совершенствования жизни от «модуса обладания» к «модусу бытия». Таким образом, развитие психоаналитических концепций в XX в. было непосредственно связано с обоснованием культурных оснований общественной жизни. Тенденция развития: от отрицательного воздействия культуры на сознание человека, в котором подавляются основные желания сферы бессознательного (З. Фрейд, К.Г. Юнг), до гармоничного согласования между ценностями культуры и внутренним миром личности (Э. Фромм).

Психоаналитическая концепция З. Фрейда была продолжена в различных сферах гуманитарного знания в культуре XX века. Прежде всего, основные взгляды на проблему бессознательной сферы, оказывающей влияние на сознание человека и его деятельность, нашли отражение во французской культурной традиции, воплотившись в философско-культурологической теории Ж. Лакана, Ж. Деррида. В словенской культуре С. Жижек, продолжая развивать взгляды Ж. Лакана, рассматривает влияние бессознательного на процессы, происходящие в социальной и политической жизни, обосновывая смысл идеологии. Принцип «деконструкции» Ж.

Деррида нашел воплощение в архитектуре. Экзистенциальная философия, в частности, концепция Ж.-П. Сартра, непосредственно связана с учением З. Фрейда. Принципы прикладного психоанализа стали основанием в исследованиях антропологии и этнологии. Ведущая роль бессознательных факторов отражена и в экономических учениях XX века.

В художественной культуре XX века, в частности, в литературе создавались произведения, которые отражали проблематику бессознательного, структуру и механизмы, действующие в этой сфере. Причем процесс становления «бессознательных» сюжетов в литературе осуществлялся параллельно с исследованиями психоаналитического характера, демонстрируя тем самым независимость подходов и методов к решению однородных проблем. Еще одна область культуры, непосредственно связанная с психоаналитическими исследованиями, – сфера кинематографа. Исследование показало, что кинематографический текст создается в опоре на элементы бессознательного. «Движущийся образ» вызывает психофизический «шок», который связан с «вибрациями» кинематографического текста, воздействующими на восприятие и кардинально изменяющими мышление воспринимающего субъекта. Воспринимающий кинематографический индивид представляет собой массового, «несобранного» субъекта восприятия, структура которого соответствует коллективной бессознательной сфере.

ГЛАВА 2

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ИДЕИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ТЕКСТАХ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

2.1 Культурологический смысл идеи бессознательного в западной литературе

Англоязычная литература.

Выше мы рассматривали ранние попытки применения метода психоаналитической интерпретации к литературным произведениям в работах самого Фрейда и его ближайших последователей. В течение XX века в литературоведении и литературной критике психоаналитическое направление (PLC, Psychoanalytic literary criticism), иногда называемое «психокритицизм», даже выделяется как отдельное, вполне самостоятельное и весьма популярное. Его представители:

- с одной стороны, активно используют идеи фрейдовского прикладного психоанализа в своих критических разборах произведений разных стран и эпох,

- с другой стороны, изначально создавали произведения, абсолютно безотносительные к каким-либо психоаналитическим концепциям, и сами не имели знакомства с этими концепциями, зачастую просто в силу исторического периода их жизни, – а, следовательно, априори не были подвержены их влиянию в процессе написания тех или иных книг.

Такой подход, фактически, призван был продемонстрировать, с той или иной степенью убедительности, что любое литературно-художественное творение не только может служить объектом психоаналитического исследования, но и в процессе такого исследования его содержание открывает новые грани, раскрывается со значительно большей глубиной,

нежели при обычных литературоведческих и литературно-критических подходах. Притом, как считается, хотя выводы, к которым приводит подобное исследование, относятся в первую очередь к психической жизни автора произведения, проявлениям нормальных и патологических психологических фактов и феноменов, - все же зачастую эти выводы в существенной степени возможно распространить и на психическую жизнь человека как такового (или конкретного типа людей), то есть обнаружить в ней определенные типические характеристики.

Последнее (тенденция на экстраполяцию выводов психоаналитической интерпретации на достаточно широкие человеческие массы, в пределе – на все человечество) особенно характерно для представителей юнгианской школы, рассматривающих любое психическое явление сквозь призму концепции архетипов и коллективного бессознательного. Фрейдисты же, и особенно сторонники классического фрейдовского психоанализа, больше фокусируют внимание на характеристиках индивидуально-личностных, конкретно – авторских. Существует, однако, и особая категория произведений художественной литературы XX века, авторы которых были безусловно хорошо осведомлены об основных идеях и принципах психоанализа и с высокой степенью вероятности сами имели намерение, сознательное или бессознательное, отразить их в своих книгах.

Общепризнанным считается, например, тезис об огромном влиянии, оказанном психоанализом на формирование и развитие модернизма и постмодернизма – этой «визитной карточки» всей культуры (и, в частности, литературы) XX столетия. Известный исследователь этой культурной традиции В. Н. Руднев, автор завоевавшего широкую популярность «Словаря культуры XX века», пишет: «Большой популярностью в эпоху модернизма пользуется теория психоанализа австрийского врача-психиатра Зигмунда Фрейда»¹. Советский и российский философ и культуролог Н. С. Автономова

¹ Руднев В. Н. Эстетика. История мировой литературы и искусства. – М.: Директ-Медиа, 2015. С. 251.

говорит о развитии модернистской и постмодернистской литературы как «особой культуры обращения со словом, чувствительной к открытиям психоанализа»¹.

Взаимосвязь психоанализа и модернистской литературы принято рассматривать, прежде всего, в контексте их общей «революционности» в условиях начала XX века, разработки совершенно новых дискурсов субъективности и культуры. Модернистская литература и психоанализ многими исследователями рассматриваются вообще как параллельные и порой даже конкурирующие дискурсы, нацеленные на:

- изучение сходных проблем и текстов, а также взаимосвязи между субъективностью, сексуальностью и языком;
- включение концепции «примитивных форм» в дискуссии о сексуальности и агрессии;
- жизнеспособность симптома интерпретационной матрицы как для отдельных субъектов, так и для групповых структур;
- появление «культуры» и этнического фактора как центральных упорядочивающих концепций для организации дискуссии о художественном производстве в начале XX века.

Этот последний элемент связан с «дополняющим» фактором: исследованием форм модернистского «соучастия» в тоталитарных политических проектах, а также возможностей и ограничений психоанализа как критического политического дискурса. Психоанализ превращается в мощное орудие метаязыка для обсуждения художественных текстов.

С одной стороны, модернистское течение, как и подход Фрейда, буквально пронизывает неприятие современной культуры, ее сковывающих индивидуальность ограничений. Согласно А. Кейзину, «модернизм... был экспериментален по стилю и приемам; по сути же он был протестом против массового общества и присущего ему конформизма, вызовом гениев –

¹ Автономова Н.С. Познание и перевод: опыты философии языка. – М.: РОССПЭН, 2008. С. 441.

одинок жизни...»¹. Однако в качестве еще более важной характеристики данного направления, в отличие от реалистического художественного метода, господствовавшего в предыдущий период, исследователи называют смену внутренних парадигм, в корне меняющую общий смысл произведений: «у реалистов психологизм, у модернистов психоанализ; у реалистов в основе образа индивидуальность, у модернистов — индивидуализм...»².

В частности, это напрямую касается романа Джеймса Джойса «Улисс» – произведения, которое называют «романом века» и которое не только стало фактически «главной книгой» как модернистской, так и постмодернистской литературы, но и в целом оказало огромное влияние на все дальнейшее развитие мировой литературы. В частности, Гениева Е, размышляя об этом романе, пишет: «... если задаться вопросом, кто ученики Джойса, то без преувеличения придется вспомнить имена крупнейших прозаиков современного Запада – Фолкнера, Хемингуэя, Г. Грина, Борхеса, Набокова, Апдайка и многих – многих других»³.

Сам Джойс воспринимал и фигуры Фрейда, Юнга, и психоанализ в целом весьма скептически и даже пренебрежительно. На Джойса произвело неприятное впечатление эссе К.-Г. Юнга, посвященное его роману «Улисс», и еще более неприятное – манера обращения с его дочерью Люцией, проходившей анализ у Юнга. Джойс полагал воззрения «Новой венской школы» существенным шагом назад в человеческой культуре в сравнении, например, с прозрениями Фомы Аквинского.

С другой стороны, его творчество всегда вызывало и продолжает вызывать повышенный интерес со стороны психоаналитического сообщества. Так, Жак Лакан, в системе которого приоритетное место, как известно, отводится именно взаимосвязи и взаимовлиянию психоанализа и

¹ Кейзин А. Мудрость, обретенная в изгнании // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Отв. ред. Мельников Н.Г. – М.: Изд-во Москва, 2000. С. 597.

²Современные проблемы реализма и модернизм: сб. статей; отв. ред. А. С. Мясников. – М.: Наука, 1965. С. 450.

³ Гениева Е. Перечитывая Джойса // Джеймс Джойс. Избранное. – М.: Радуга. – 2000. – С. 7–18.

языка, на своем семинаре 1975–1976 гг., уделил особое внимание инновационному литературному языку, «созданному» Джойсом. Да и сами работы Джойса, при всенеприязненном отношении автора к психоанализу, несли, тем не менее, отчетливый отпечаток интереса к этому направлению. И это, вероятно, вызывает в свою очередь еще более интенсивный интерес к творчеству Джойса в его «психоаналитическом аспекте», чем к любому автору и/или произведению, открыто демонстрирующему свою приверженность психоаналитическому дискурсу.

Как утверждал в этой связи Лакан, в случае Джойса мы наблюдаем такое простейшее следствие отречения от психоанализа, которое, в результате, оказывается самой наглядной иллюстрацией его собственных книг. Месть психоанализа Джойсу состоит в том, что хотя Джойс, возможно, больше всех других писателей стремился отвернуться от него, именно на примере его творчества Лакан рассматривает психоанализ как «встречу с языком». Джойс, как говорит Б. Нойз, «забывает» психоанализ, чтобы вспомнить о языке, то есть в данном случае о письменном, литературном языке. Нойз ссылается на Ж. Деррида, утверждавшего: то, что Джойс находит в письменной форме, является усилиями, направленными на структурное единство всей эмпирической культуры¹. Единство это проявляется в постоянной двусмысленности всего написанного Джойсом: он словно стремится не «переводить» с одного языка на другой в привычном для нас смысле, а «объединить» эти языки на основе их общих смысловых ядер смысла; аккумулируя их энергию, Джойс актуализирует свои самые сокровенные созвучия, раскрывает и развивает их ассоциативные синтезы.

Сам факт «забвения психоанализа» Джойсом Б. Нойз остроумно рассматривает как яркий пример случаев ненамеренного, бессознательного, но тем не менее вполне целенаправленного забывания, вытеснения психикой неприятных содержаний сознания, отвергаемых внутриспсихической цензурой; как известно, множество случаев подобного забывания как и

¹ Noys B. Forget Psychoanalysis! // Problemi international. 2018. - Vol. 2. - № 2. – P. 279. — P. 279-296.

знаменитых «оговорок по Фрейду», опечаток, описок, очиток и т.п. сам Фрейд приводит в своей работе «Психопатология обыденной жизни». Нойз также, вполне в духе лакановского отождествления психоанализа с речью, говорит: этот «акт забывания», репрессирования материала сознания и вытеснения его тем самым в бессознательную сферу со стороны Джойса можно рассматривать как языковую риторическую фигуру, называемую по-гречески «апосиопезис» («[внезапное] замолкание») и указывающую на охваченность персонажа сильными эмоциями – страстью, яростью, испугом и др.¹

Рассмотрение же собственно «психоаналитического аспекта» творчества Джойса логично начать с «Портрета художника в юности» – раннего романа Джойса, написанного еще в традиционном реалистическом стиле. Стивена Дедала, героя романа, молодого поэта и интеллектуала, называют «альтер эго» автора, поскольку роман в значительной мере автобиографический. Сюжетная схема «Портрета», во-первых, воспроизводит так называемые «инфантильные» психологические травмы героя, которые в системе Фрейда выступают в качестве ключевых, определяя общий подход к невротизированию и в целом к генезису патологических психических симптомов как к тесно связанным с травмирующими событиями и ситуациями детства.

Важнее, однако, общий нонконформистский пафос романа: юный Стивен после серьезной психологической ломки рвет с привычной для себя культурной средой (католицизм) и устанавливает для себя правила, которые на тот момент представляются ему вполне рациональными. Свод этих правил составляет целый манифест – и, как и положено манифесту, звучит он весьма торжественно: «Послушай, Крэнли, – сказал он. – Ты спрашиваешь меня, что я хотел бы сделать и чего бы я не стал делать. Я тебе скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не буду служить тому, во что я больше не верю, даже если это называется моим домом, родиной или церковью. Но я буду стараться

¹ Noys B. Forget Psychoanalysis! // Problemi international. 2018. - Vol. 2. - № 2. – P. 279. — P. 279-296.

выразить себя в той или иной форме жизни или искусства так полно и свободно, как могу, защищаясь лишь тем оружием, которое считаю для себя возможным, – молчанием, изгнанием и хитроумием...»¹.

В «Улиссе» Стивен снова появляется, но главный герой «Улисса» – не этот рафинированный поэт и интеллектуал, а «обычный» дублинский еврей, рекламный агент Леопольд Блум. Весь «Улисс» – это настоящий гимн обыденной жизни и обыденным людям – для Джойса это было принципиальным моментом. И вот в «Улиссе» читатель уже наблюдает, что «рациональные и разумные принципы», к которым пришел в «Портрете» Стивен Дедал, в постоянном сравнении с Блумом выглядят очередным витком романтических иллюзий. Дедал – невротик-интеллектуал и духовный безотцовщина: воспитанный, как и сам автор, в традициях и идеалах католицизма, с детства его восхищавших, – не так давно он отрекся от всего «католического, слишком католического» в себе самом. И теперь пребывает в нескончаемом поиске новой опоры для своего мятущегося духа. То же самое, вероятно, можно сказать о человечестве XX и XXI веков: от старых берегов оно уже отчалило, а к новым не только не пристало, но и не знает пока – где их искать.

Жлуктенко Н.Ю. в исследовании «Английский психологический роман XX века» отводит даже специальную главу теме «Джойс и психоанализ», в которой она заявляет, в частности: «Джойс и подсознательное — особенно в «Улиссе» — величины зависимые...»². Но основной вклад в разработку этой темы среди отечественных исследователей внес С. Хоружий в своей работе «Улисс в русском зеркале». Напомнив, что именно Джойс является первооткрывателем так называемого «потока сознания» в литературе, он отмечает далее: «Толкованиям, полагающим в основу поток сознания, родственны психоаналитические интерпретации, утверждавшие, что в «Улиссе» Джойс следует по стопам Фрейда и производит анализ

¹ Джойс Дж. Портрет художника в юности. - М.: ООО Изд-во «Эксмо», 2007. С. 67.

² Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Вища школа, 1988. С.97.

подсознания, вскрывая его фобии и комплексы по фрейдистским рецептам... В двадцатые годы психоанализ достиг пика своей популярности, и появление подобных интерпретаций было неизбежностью...»¹.

Объясняя единство литературного творчества и психоанализа, С. Хоружий пишет, «... главная связь проста: как Джойс, так и психоанализ стремятся проникнуть в работу сознания гораздо глубже, пристальнее, микроскопичней, чем это раньше делала литература... Бесспорно также, что в романе используется техника «реализации подсознательного», и автору не раз случалось признавать это. Далее, проникая в (под)сознание, Джойс находил там весьма многое из того, что находит и психоанализ (и что не желал находить старый, якобы «здоровый» взгляд на внутренний мир человека): патологии обыденного сознания, страхи, сексуальные извращения. Эту общность психологических открытий признал сам Юнг... Что же до Фрейда, то довольно указать центральный момент: как бы ни разнились решения, но сама тема отцовства как неразрывной, но и болезненной связи, амбивалентной симпатии-антипатии отца и сына, – важное сближение...»².

Фрейд использует античную историю царя Эдипа, по незнанию убившего отца и женившегося на собственной матери, чтобы добраться до корней психологических конфликтов, связанных в бессознательной сфере мальчиков с их отцами. Детская психологическая травма, служащая «пусковым механизмом» эдипова комплекса, берет начало в раннем детстве, когда младенец, привыкший к тому, что мать «полностью принадлежит» ему, становится немного старше и обнаруживает, что у него есть соперник – обладающий к тому же гораздо большими правами и полномочиями относительно матери.

«Улисс», как известно, вдохновлен «Одиссеей» Гомера, и основная идея Джойса – показать, что со времен Одиссея человек и его мир не особо изменились. Телемах у Гомера ищет отца (Одиссея), а Джойс на протяжении

¹ Хоружий С. Улисс в русском зеркале. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 37.

² Хоружий С. Улисс в русском зеркале. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 37.

всего романа ведет навстречу друг другу «Телемаха» (Стивена) и «Одиссея» (Блума). Однако в итоге они встречаются и... расходятся. Как пишет переводчик и комментатор Джойса С. Хоружий: «Соединение «отца» и «сына» не состоялось, и то, что между ними произошло, лучше всего можно обозначить словом Анны Ахматовой: не встреча. Две линии, сойдясь, снова разошлись...»¹. Другие комментаторы видят в этой линии джойсовскую интерпретацию «эдиповой темы», столь важной для творчества Фрейда.

Вирджиния Вульф, как и Дж. Джойс, принадлежит к когорте «основателей» и классиков столь авторитетного в XX веке литературного направления, как модернизм; с другой стороны, ее причисляют к «основательницам» и классикам феминистской литературы, литературы о сильных и самодостаточных женщинах.

Она же поделила с Джойсом и славу первых авторов, с таким размахом использовавших технику «поток сознания». «Субъективное содержание в повествовании гармонично сочетается в романах Вульф с объективным; для ее творческой манеры свойственны постоянные, почти незаметные переходы от объективности к субъективности и наоборот. Таким образом, плетется так называемая «вульфовская паутина». Повествователь плавно переходит от описания внешних событий к отображению скрытых от окружающих мыслей героини...»².

Поначалу Вульф относилась к психоанализу с прохладцей, но со временем не только изменила отношение, но и поддерживала тесные личные отношения с «отцом психоанализа». В 1936 году писательница приняла активное участие в сборе подписей 350 деятелей искусства под поздравлением к восьмидесятилетию Фрейда. В январе 1939 года Вирджиния и Леонард Вульфы посетили Зигмунда Фрейда в его доме в северной части Лондона. В издательстве «Хогарт Пресс», принадлежащем Вульфам, активно публиковались работы Фрейда и других психоаналитиков. Считается

¹ Хоружий С. Комментарии // Джойс Дж. *Ulysses* / Пер. С. Хоружий, В. Хинкис. М.: Терра, 1997. С. 351.

² Hartman, Geoffrey H. *Virginia's Web* / Geoffrey H. Hartman // Bloom, Harold. *Clarissa Dalloway* [Text] / Harold Bloom. N.Y. : Chelsea House, 1990. P. 78-86.

общепризнанным, что особенно вдохновляющей для В. Вульф оказалась фрейдовская теория нарциссизма.

«Отношение Вульф к психоанализу было многообразным. Критики трактуют ее творчество в основном тремя способами: в терминах ее собственного психического заболевания; ее вовлеченности, знания и отношения к Фрейду и его последователям; влияния психоаналитических концепций на ее собственное письмо и появления в ее письме и отношении к языку концепций и практик, сходных или альтернативных психоаналитическим. Кроме того, [различными авторами] были предложены психоаналитические интерпретации как ее жизни, так и ее работ. Подобное «тройное» или «четверное» отношение [Вульф к психоанализу] чревато многочисленными парадоксами...»¹

Несмотря на существенные и порой непримиримые различия в мировоззрении, Фрейд и Вульф разделяли многие ценности и некоторые переживания; они представляли собой продукт одного и того же «культурного момента». По мнению Бриггс Дж., «Идеи Фрейда воспринимались как угроза романистами, выросшими в его тени, в особенности – Вульф и Джеймсом Джойсом. Оба должны были найти способ ответить на теории, которые влияли на то, как они представляли мысли своих персонажей (в то время, когда роман был все больше связан с такими мыслями); и его теории также подвергали сомнению природу их творческих сил. И Вульф, и Джойс активно сопротивлялись угрозе, которую, казалось, представлял Фрейд, – и это был именно тот тип сопротивления, которое теория Фрейда вполне могла бы предсказать. [...] И Джойс, и Вульф действительно "сопротивлялись" чтению фрейдовских работ – либо же заявляли, что сопротивляются; однако влияния его идей избежать они не могли. Представление Вульф о семейной жизни в романе «К маяку» было сформировано прозрениями Фрейда, хотя позже она утверждала: «Я не

¹ Ward Jouve N. Virginia Woolf and psychoanalysis // The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Cambridge Companions to Literature, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 245-272.

изучала доктора Фрейда или какого-либо психоаналитика – на самом деле я думаю, что никогда не читала ни одной из их книг: мои знания [по психоанализу] получены просто из поверхностных разговоров. Поэтому любое применение их методов [в моих книгах] было, должно быть, чисто инстинктивным»¹.

Общим для Фрейда и Вульфа был глубокий интерес к работе человеческого разума, хотя Фрейд подходил к ней через наблюдение и анализ, в то время как Вульф постигал ее работу через сам полет разума, через акты фантазии и воображения. Для них обоих природа памяти и ее неуловимая работа имели решающее значение.

Даже если признавать, что художники создают свои произведения на основе собственных переживаний и воспоминаний, психоанализ грозил разрушить творческое напряжение, порождавшее такие произведения, разоблачая их корни. Аликс Стрейчи, практикующий психоаналитик и старый друг Вульфов, обсуждая, почему Леонард не убедил Вирджинию обратиться к психоаналитику по поводу ее психических расстройств, пришел к выводу: «воображение Вирджинии, помимо ее художественного творчества, было настолько переплетено с ее фантазиями – и даже с ее безумием, – что если бы вы остановили безумие, вы могли бы остановить и творчество тоже»².

Однако хотя исследователи подчеркивают особое влияние психоанализа на модернистскую и постмодернистскую литературу, это влияние не обошло также и литературу традиционного реалистического направления. В XX веке подобная англоязычная литература во многом связана с именами Эрнеста Хемингуэя и его последователей. И именно в шедевре Хемингуэя «Прощай, оружие» часто видят «литературную иллюстрацию» одного из главных фрейдовских концептов – концепта Эроса и Танатоса.

¹ Briggs J. Virginia Woolf meets Sigmund Freud [Online] // URL: <https://www.charleston.org.uk/virginia-woolf-meets-sigmund-freud/> (Accessed: 28th February 2021).

² Briggs J. Virginia Woolf meets Sigmund Freud [Online] // URL: <https://www.charleston.org.uk/virginia-woolf-meets-sigmund-freud/> (Accessed: 28th February 2021).

«В литературе рассматриваемого периода Эрос – не только секс, пол и эротика, но и космическая сила любви и вражды, энергия связи между полярностями жизни»¹ – эти слова написаны о русской литературе начала прошлого века, однако их с не меньшим основанием можно отнести и к роману «Прощай, оружие!». Роман (во многом автобиографический) считается выдающимся антивоенным произведением, с пронзительной искренностью показавшим всю жестокость и бессмысленность войны. Почему же, несмотря на эту жестокую бессмысленность практически любой войны, человечество вновь и вновь «наступает на те же грабли»? Вот как отвечает на этот вопрос психоанализ – уже в преддверии Второй мировой войны, в 1932 г., по инициативе членов Лиги Наций, обеспокоенных нагнетанием в Европе провоенного психоза, два величайших ученых XX века – Альберт Эйнштейн и Зигмунд Фрейд – обменялись письменными соображениями о том, почему происходят войны.

Вопрос был задан Эйнштейном Фрейду; ответ Фрейда известен под названием «Почему война?». В нем Фрейд выводит категории массовой психологии из своего понимания психологии личности – в частности, из понятия амбивалентности (двойственности), выступающей одной из базовых характеристик индивидуальной психики: влечение и неприятие, стремление и отвергание, Эрос – инстинкт жизни – и Танатос – инстинкт смерти, – и все это в рамках одной личности. «Мы полагаем, что человеческие влечения бывают только двух родов. Во-первых, те, что направлены на сохранение и объединение; мы называем их эротическими (в том смысле, в каком Эрос понимается в платоновском «Пире»), или сексуальными влечениями, сознательно расширяя известное понятие "сексуальность". Либо те, что направлены на разрушение и убийство: мы сводим их к инстинкту агрессии, или инстинкту деструктивности...» – и завершается письмо весьма пессимистическим выводом: «Следствием всех военных усилий было,

¹ История русской литературы XX века. Первая половина. Книга 1: Общие вопросы. М.: Litres, 2014.

кажется, лишь то, что человечество поменяло бесчисленные, беспрестанные малые войны на более редкие, но тем более опустошительные великие войны...»¹.

Вторым важным моментом выступают особенности массовой психологии, исследованные Фрейдом в его работе «Психология масс и анализ человеческого Я» и также вносящие некоторую ясность в вопрос «почему война?» (притом что практически каждый индивид в отдельности может понимать ее ненужность и даже недопустимость). «...в совокупности индивидов, составляющих массу, отпадают все индивидуальные задержки; и все жестокие, грубые, разрушительные инстинкты, дремлющие в человеке как пережиток первобытных времен, пробуждаются...» Черты, свойственные массе («недостаток самостоятельности и инициативы у индивида, однородность его реакций с реакциями всех других, его снижение, так сказать, до массового индивида»), демонстрируют «несомненную картину регрессии душевной деятельности до более ранней ступени, какую мы обычно находим у дикарей и у детей»².

Третий аспект, который можно выделить, – фрейдовское деление психики на три элемента: Id («Оно» – животное, инстинктивное начало психики и одновременно вместилище вытесненных впечатлений), Ego («Я», или собственно сознание) и Super-Ego («Сверх-Я», или «Я-Идеал»), выполняющее в некотором смысле «полицейские» функции внутреннего контроля за поведением индивида. В человеческом «Я», утверждает Фрейд, развивается инстанция, «которая может обособиться от остального "Я" и вступить с ним в конфликт. Мы назвали ее "Я"-идеалом и приписали ей функции самонаблюдения, моральной совести, цензуры сновидения и главную роль при вытеснении...»³.

По мнению Фрейда, во внешней жизни мы отождествляем «Я-Идеал» с органами внешнего контроля – с официальной властью и т.п. В этом смысле

¹ Фрейд З. Почему война? (Письмо А. Эйнштейну) // Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 204.

² Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я. Минск: Беларусь, 1999. С. 34.

³ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я. Минск: Беларусь, 1999. С. 34.

роман Хемингуэя можно прочитать как повествование о «бунте» сознания против чрезмерно раздутых полномочий «Я-Идеала», символизированного в романе милитаристски настроенными властными органами, от которых герои бегут в нейтральную Швейцарию...

Наконец, то же противостояние Эроса и Танатоса, о котором шла речь выше, мы можем наблюдать и в рамках индивидуальной психики – в данном случае оно особенно наглядно, ведь изначально Генри, главный герой романа Э. Хемингуэя, принял участие в войне в качестве добровольца. Силы Эроса (любви) побеждают силы Танатоса (смерти): между любовью и войной Генри и Кэтрин выбирают любовь. Печально и символично, однако, что исповедуемое Фрейдом «равновесие» восстанавливается трагическим финалом романа: Генри не будет больше воевать, тем не менее, его ребенок и любимая погибают...

Здесь можно вспомнить слова, сказанные самим Фрейдом о Достоевском, психологической достоверностью творчества которого он восхищался: «Когда за дело берется писатель, психоаналитик может сложить свое оружие»¹.

Немецкоязычная литература.

В немецкоязычной литературе практически ни один из авторов рассматриваемого периода, в силу того что именно в этом регионе зародилось и само психоаналитическое движение, «не мог бы сказать, что он избежал влияния фрейдистского психоанализа»². Пожалуй, воздействие психоаналитической традиции наиболее ярко проявилось здесь в творчестве австрийского прозаика Франца Кафки. В Краткой литературной энциклопедии можно прочесть, что «наиболее крупные и искренние художники модернизма проявили сострадательную отзывчивость к мукам человека, находящегося под властью «отчуждения» в современном мире. Не

¹ Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование: Сб. М.: Республика, 1995. С. 290.

² Андреев Л.Г., Самарин Р.М. История зарубежной литературы после Октябрьской революции. Ч. 1. Т. 1. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. С. 59.

в силах подняться до гармонического преодоления страдания, они видели в нем «единственный позитивный элемент этого мира» (Кафка). Их болезненное искусство трагически, а подчас героически осуществляло себя как средство «обратной связи» между тоскующей, подавленной личностью и ненормальным обществом»¹.

Франц Кафка принадлежит к тем из писателей XX века, чьи фантастические видения воспринимаются как в некотором смысле «реалистические», отражая в форме абсурдистских фантазий вполне реальный драматический перелом в современном человеческом сознании. Кафка, к сожалению, не успел при жизни насладиться признанием широкой читательской аудитории, его в буквальном смысле мировая слава пришла к нему только после смерти. Его детально проработанные модернистские притчи часто не имеют никакого фиксированного значения, но этот факт сам по себе по мере углубления в кафкианский мир приобретает особенное значение: он словно служит наглядной иллюстрацией этого мира, в котором вера, принципы и убеждения прежних поколений оказались не просто поколебленными, но во многих отношениях фактически разрушенными.

Кафка и сам неоднократно проходил психоаналитическую терапию, причем его терапевты (Гельмут Кайзер, Чарлз Нейдер и др.) считали его «безумцем, «гениальным параноиком», видящим мир яснее, чем самый здоровый из здоровых...»².

Рассказ Кафки «Превращение» признается одним из наиболее часто анализируемых работ в литературе. «Виной» тому – некая «неуловимость» сюжета рассказываемой Кафкой истории, в рамках которой прослеживается метаморфоза главного героя (его зовут Грегор Замза, а сам рассказ в оригинале так и называется – «Metamorphosis»), превращающегося из человека в огромное насекомое. Этот сюжет особо прославился своей способностью вдохновлять литературоведов и читателей на самые

¹ Краткая литературная энциклопедия: [в 9 т.] / Под ред. А. А. Суркова. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 43.

² Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М.: Высшая школа, 1972. С. 23.

разнообразные, иногда взаимоисключающие интерпретации. По этой причине «Превращение» считается одной из главных загадок современной литературы. Тем не менее, критики обычно очень высоко оценивают мощный символизм Кафки, метафорическое изображение процессов человеческого отчуждения, в котором используется метафора человека как насекомого.

Кафка, вопреки общепринятым в литературе правилам, обходится без завязки: рассказ фактически начинается с кульминации. Грегор Замза, коммивояжер, проснувшись, обнаруживает себя превратившимся в чудовищное гигантское насекомое. Открытие кошмарное – но автор находит нужным специально подчеркнуть: «Это не было сном», и даже добавляет для пущей достоверности: «Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах». «Это не было сном...» – пожалуй, эту фразу можно было бы поставить эпиграфом ко всему творчеству Кафки: в его работах перед читателем предстают не кошмарные видения воспаленного мозга – а некая особая реальность, за которой внимательный читатель, приглядевшись, без особого труда узнает знакомые черты реальности привычной и повседневной.

Особенно активное внимание психоаналитиков, как и читательской аудитории в целом, вызывал и вызывает роман Кафки «Процесс». Сюжет романа кажется довольно простым: Йозефа К. арестовывают без предъявления конкретного обвинения – и весь роман его главный герой пытается (правда, довольно вяло) сопротивляться или хотя бы узнать истинную причину своего ареста – которую он так никогда и не узнает.

Роман начинается сразу с завязки, без какой-либо экспозиции. Кафка сразу бросает читателя, как называл это Вергилий, «в гущу событий». Из первой же фразы мы узнаем главную интригу всего произведения: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест». Уже в открывающих действие событиях мы можем

составить некоторое представление о самом К. Он - очень обычный человек в том смысле, что он не вызывает ни особого неприятия, ни антипатии. Главная его особенность – как раз обычность; но это такая характеристика, которую даже «особенностью» назвать сложно. Он определенно не бунтарь и не герой, вся его надежда – на то, что случившиеся с ним неприятности как-нибудь рассосутся «сами собой». Возможно, будь он настойчивей и сильнее духом, он мог бы добиться хотя бы внятного ответа – в чем его обвиняют. Но это кажется очень спорным: абсурд, изображаемый Кафкой, потому и абсурден, что ему невозможно не только противопоставить осмысленное сопротивление – невозможно его просто рационально осмыслить.

Весь последующий год дело не сдвигается с мертвой точки. К. остается по-видимому свободен – во всяком случае, он живет в своей квартире и пользуется свободой передвижения, - но сам он знает, что он «арестован» и в отношении его персоны ведется судебный процесс. Вины за собой К. не знает и не чувствует. Он пытается «бороться» - но именно потому, что он не знает своей вины, эти попытки носят хаотический, бессистемный и, главное, совершенно непродуктивный характер. Так, на следующий день после «ареста» К. идет в банк и работает, как обычно; но после работы отказывается от других привычных дел (например, пропустил «визит» к официантке Эльзе, к которой обычно заходит по вечерам) и спешит домой, а в воскресенье отправляется в суд.

Сцена в суде по-настоящему сюрреалистична. Кафка даже не пытается как-то объяснить поведение своего героя. Только что он покорно принимал то, что ему выпало, и старался ничего не «принимать близко к сердцу». – И вдруг откуда-то этот взрыв, о котором К. совсем не жалеет. Впечатление, что ему просто захотелось, не думая о последствиях, выплеснуть накопившееся напряжение.

Напряженное, но, в сущности, пустое ожидание, заполненное совершенно бессмысленной суетой, продолжается, кажется, целую вечность.

Один из самых сильных и зловещих сцен романа – эпизод наказания ничем его не заслуживших (как и К. ничем не заслужил свое наказание) Виллема и Франца – двух молодых людей, первыми сообщивших ему о его аресте. Причина – в том, что К. жаловался на их поведение на первом допросе. К. ужасается. Он объясняет, что не имел представления, что они будут наказаны, и абсолютно не желал видеть их наказанными. можно «прочитать» под разными углами зрения. Во-первых, конечно, как и во всем романе, очень явственно звучит мотив бессмысленного и ничем не спровоцированного жестокого наказания. Никакая вина Виллема и Франца, по сути, не доказана – их обвинил человек, сам находящийся под следствием; к тому же он при этом абсолютно не хотел их наказания, тем более такого жестокого. Фактически они разделяют с ним общее наказание «неизвестно за что». Жалуясь на них, К. в сущности обвинял не конкретно их, а несправедливую систему; система в итоге нисколько не пострадала – пострадали только Виллем и Франц, игравшие роль пешек, всего лишь передавшие К. приказ об аресте.

Часто отмечается удачно выбранный Кафкой символ – место, где проводится наказание (темная и тесная кладовка, словно специально скрытая от посторонних глаз). Безусловно, этот образ, как и еще более мощные образы завершающей роман «Процесс» зловещей и иррациональной притчи о Вратах Закона, у начитанной публики невольно вызывали в памяти образы, используемые Фрейдом для описания бессознательной части человеческой психики, - особо учитывая тот факт, что период написания романа (1914-15) был одновременно периодом взрывного роста популярности фрейдовских идей и концепций.

Роману «Процесс» посвятил специальное исследование с психоаналитических позиций основатель гуманистического психоанализа Эрих Фромм. «Процесс» Франца Кафки, – писал Фромм, – выдающийся пример произведения, написанного на языке символов. Как и во многих сновидениях, здесь представлены события, каждое из которых само по себе

конкретно и реалистично, но общая картина при этом неправдоподобна и фантастична. Чтобы понять этот роман, его нужно читать так, как будто нам рассказывают сон – длинный, сложный сон, в котором внешние события, происходящие в пространстве и во времени, выражают мысли и чувства человека, видящего сон, в данном случае – Йозефа К.»¹.

Йозефу К., утверждает Фромм, присуще лишь «авторитарное сознание, для которого величайшая добродетель – послушание и величайшее преступление – непокорность. Вряд ли К. подозревал о существовании другого типа сознания – гуманистического, истинно человеческого, которое есть наш собственный внутренний голос, зовущий нас вернуться к самим себе. В романе оба типа сознания представлены в символах: гуманистическое сознание представлено в образе инспектора и позднее – священника; авторитарное сознание – это суд, судьи, помощники судей, жулики-адвокаты и все прочие, связанные с этим делом. Трагическая ошибка К. состояла в том, что, слыша голос своего истинно человеческого сознания, он принимал этот голос за голос авторитарного сознания и защищался от обвиняющих его представителей авторитаризма, отчасти подчиняясь, отчасти бунтуя, в то время как ему нужно было бороться за себя, за свою человеческую сущность»².

Анализ одного из самых известных и читаемых произведений Кафки позволит Фромму увидеть, каким образом этот автор достигает столь глубокого выражения опыта человеческих чувств отчуждения и вины – чувств, по какой-то причине оказавшихся доминирующими в современном мире. Показательно, что как раз обсуждение причин, приведших к такому положению, Кафка всегда как бы оставляет за скобками своего творчества: он не анализирует – он лишь фиксирует; не прописывает лекарство, но ставит точный и беспристрастный диагноз. Роман «Процесс», по сути, сам представляет такой «диагноз».

¹ Фромм Э. «Процесс» Франца Кафки // Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. СПб: Питер, 2002. С. 134.

² Фромм Э. «Процесс» Франца Кафки // Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. СПб: Питер, 2002. С. 134.

В самой Германии первым вполне сознательно вводит в свое творчество «фрейдистские мотивы» лауреат Нобелевской премии Томас Манн. Это заметно уже в ранних его новеллах и повестях, особенно в «Смерти в Венеции» и последнем, самом знаменитом романе Манна «Доктор Фаустус». В «Романе одного романа», посвященной истории создания «Доктора Фаустуса», Манн вспоминал, что в процессе подготовки к написанию романа «читал такие вещи, как ... «Моисея» Фрейда»¹.

Манн посвятил Фрейду несколько серьезных статей и поддерживал дружескую переписку с основателем психоанализа. Несколько статей, посвященных психоанализу Фрейда и его роли в литературно-художественном творчестве современных ему писателей, посвятил и Герман Гессе. Однако в жизни он предпочитал юнгианскую форму психоанализа. Известно, что Гессе проходил психоаналитическую терапию у самого Карла Густава Юнга, колоссальное воздействие идей которого сказалось на всем его творчестве.

«Отношение Гессе к психологии К. Г. Юнга начинает складываться весной 1916 года, с момента нервного срыва писателя и последовавшего за этим психотерапевтического лечения у И. Б. Ланга, сподвижника К. Г. Юнга... Гессе уже тогда реагирует на Юнга в известной степени с характерной двойственностью, которая позднее станет определяющей в его отношении к Юнгу и глубинной психологии вообще... сильные впечатления от Юнга явились, вероятно, причиной того, почему Гессе в следующий кризисный период своей жизни, во время развода с первой женой и трудностей творческого характера при написании «Сиддхартхи», сам попросил помощи у мага терапии. Так летом 1921 года он проходит в течение нескольких недель курс психоанализа на квартире у Юнга в Кюснахте. Письма Гессе этого периода свидетельствуют о его прямо-таки

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа //Собрание сочинений. Т. IX. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 61.

эйфористическом восхищении личностью и аналитическими способностями своего лечащего врача»¹.

Юнг восхищался повестью Гессе «Демиян»; в той или иной мере типично «юнгианские» мотивы – такие, как единство и взаимовлияние полярных противоположностей или поиск «своего пути» - присутствуют и во множестве других произведений Гессе: в романах «Степной волк», «Нарцисс и Златоуст», «Паломничество в Страну Востока», «Игра в бисер» и др.

Большое влияние Фрейда и фрейдистского психоанализа отмечается также на мировоззрение и творчество Лиона Фейхтвангера, автора романа «Братья Лаутензак» и известных исторических романов «Иосиф Флавий», «Иудейская война», «Гойя, или тяжкий путь познания», «Мудрость чудака».

Вывод: в мировой литературе XX в., представленной произведениями англо- и немецкоязычных авторов, наблюдается влияние психоаналитических концепций на творческий процесс создания культурных текстов. В частности, романы англоязычных писателей, демонстрируя деятельность сознания в качестве «потока» переживаний, раскрывают смысл таких бессознательных концептов, как «эдипов комплекс», нарциссизм, борьба Эроса и Танатоса (Дж. Джойс, В. Вульф, Э. Хемингуэй). В немецкоязычной литературе наблюдается образно-символичная характеристика процесса отчуждения человека от собственной сущности, выраженная в форме абсурдистских фантазий (Ф. Кафка, Т. Манн, Л. Фейхтвангер, Г. Гессе).

2.2. Элитарное кино и психоанализ

В первую очередь исследователи отмечают влияние классического фрейдизма на киноискусство немецкого экспрессионизма – с одной стороны,

¹ Бауман Г. «Дело доходит до того, что душа кровоточит, это причиняет боль. Но и приносит облегчение...» Герман Гессе и психология К. Г. Юнга: Доклад на 9 Международном colloquium, посвященном Гессе, Кальв, 1997 // Текст электронный URL: https://www.hermann-hesse.de/files/pdfs/ru_lebenskrise.pdf (Дата обращения 22.02.2021)

«напрямую», с другой – через экспрессионистскую немецкую живопись. Согласно О.А. Аронсону, главное, что почерпнул экспрессионизм в психоанализе, стало «признание наличия в области психики человека сферы бессознательного, т.е. совокупности психических процессов, операций и состояний, не представленных в сознании субъекта. А само творчество и является результатом художественного экспонирования личностных переживаний и страхов автора...Влияние экспрессионизма на киноискусство выразилось в формировании в нем целого направления – фильмов ужасов. Так, например, фильм, снятый в 1913 режиссером С. Рие, "Студент из Праги", во многом пронизанный именно экспрессионистскими мотивами, признается первым кинопроизведением, обладавшим наиболее характерными чертами нового жанра»¹.

Немецкий экспрессионизм не только сам по себе представляет важное явление в развитии кинематографа – он, в свою очередь, и сам очень сильно повлиял на дальнейшее его развитие, в частности, на творчество А. Хичкока (подробнее см. в следующем параграфе).

Известный российский философ и психоаналитик Виктор Мазин, посвятивший рассматриваемой теме объемный труд «Сновидения кино и психоанализа», видит некое символическое совпадение в практически одновременном зарождении психоанализа и кинематографа, на развитие которого психоанализ оказал в дальнейшем такое мощное влияние. Правда, сам Фрейд кинематограф не принял и не признавал за ним серьезного потенциала. В. Мазин приводит слова Катрин Клеман о продолжающемся «долгоиграющем флирте» между кино и психоанализом: «Отношения психоанализа и кинематографа, – пишет он, – настолько разнообразны, что даже и пытаться не стоит рассказать о них «все» и навсегда закрыть тему. К тому же отношения эти находятся в постоянном развитии, вновь и вновь пересматриваются. Более того, эти отношения во многом остаются

¹ Аронсон О. Язык времени // Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 17.

бессознательными»¹.

Особенно актуализируется это взаимодействие в 60-е годы, в период так называемой «сексуальной революции», которая и сама была во многом «детищем» популярности теорий Фрейда. Ведь, как писал еще в 1968 г. выдающийся советский психолог Л. С. Выготский, «... именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, т.е. отклонение от ее непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, т.е. несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т.п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения и наслаждения художественной формой»².

Один из разделов работы В. Мазина красноречиво озаглавлен «Секс + Кино = Революция». И действительно, уже в том же 1968 г. вышел в прокат поистине революционный фильм Микеланджело Антониони «Забриски-пойнт» (Zabriskie Point). В историю кино навсегда вошла кульминационная сцена фильма, в которой раскаленный воздух Долины Смерти множит и множит фантомы влюбленных пар (прямо по Фрейду: Эрос, инстинкт жизни, противостоит Танатосу – инстинкту смерти). Так творилась сексуальная революция, и сокрушались устои.

Общий пафос картины, направленный против современной культуры, также созвучен «антикультурной» позиции Фрейда. Когда такой красивый роман юной пары заканчивается – он заканчивается потому, что общество тем или иным способом наложило свою тяжелую лапу на эту любовь, как это явно прослеживается в финале «Забриски».

Еще более «фрейдистским» можно назвать творчество другого великого итальянского режиссера – Паоло Пазолини. Многие его фильмы

¹ Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. С. 3.

² Выготский Л.С. Искусство и психоанализ // Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 111.

стали, с одной стороны, вершиной эротического художественного кинематографа, с другой – признавались шокирующими и скандальными и неоднократно запрещались в разных странах (особенно «Салои, или 120 дней Содома» о последних днях итальянской фашистской республики, Салои – фильм, за который, как считается, режиссер был убит фашиствующими молодчиками.)

«Фрейдистской» направленности своих фильмов Пазолини не скрывал. Напротив, в 1967 он снимает прямо «отсылающую к Фрейду» картину «Эдип», состоящую из 2 частей: в одной «эдипова ситуация» происходит в Италии XX века, в другой пересказывается античная история о царе Эдипе, на которую опирался в свое время и Фрейд при создании теории эдипова комплекса. Однако кульминацией «фрейдистского» творчества Пазолини называют обычно не «Эдипа», а «Теорему» (1968).

Сюжет «Теоремы» сам по себе очень нетривиален, чтобы не сказать скандален. Сначала мы наблюдаем скучную и размеренную жизнь типичной буржуазной семьи – успешного бизнесмена Паоло, его жены Лусии, их детей Пьетро и Одетты, а также служанки Эмилии. Внезапно в эту скучную жизнь непонятным образом вторгается столь же непонятный Гость, умудрившийся в течение короткого времени вступить в интимную связь со всеми обитателями дома – начиная со служанки и заканчивая хозяином.

После неожиданного отъезда Гостя существование каждого из них коренным образом изменяется: Паоло отдает свою фабрику рабочим и публично раздевается; Лусия заводит новых и новых молодых любовников, словно надеясь таким образом «вернуть» Гостя; Пьетро пытается сказать новое слово в изобразительном искусстве; Одетта впадает в кататонию; Эмилия становится святой, которая питается одной крапивой, исцеляет больных взглядом и умеет левитировать.

Психологическая подоплека фильма почти очевидна для любого более-менее подготовленного зрителя. Вспомним хотя бы те эпизоды, в которых Гость беседует с соблазненными им домочадцами. Собственно, говорят

только они, изливая накопившиеся эмоции, прежде не находившие выхода; он лишь внимательно слушает, поддакивает и поддерживает. Это не разговоры любовников, а самые настоящие психотерапевтические сессии. Эмилия требует «похоронить» себя, чтобы «выплакаться», Паоло в финале издает протяжный вой, словно присутствует на сеансе «терапии первичного крика».

Психологическая метафора в целом тоже кажется довольно прозрачной: с одной стороны, персонажам в их обычной жизни явно не хватает душевного тепла, понимания, любви, которые так щедро дарит им Гость. С другой стороны, в образе Гостя реализуются самые затаенные и подавленные влечения персонажей. Резкое изменение течения их жизни после общения с ним – также вполне психологически оправданный сюжетный поворот: привычные устои расшатаны, и теперь героям придется «с нуля» устанавливать новые отношения с собственной жизнью.

Фактически, мы видим на экране сказку для взрослых; своего рода «Мэри Поппинс», снятую в категории 16+. В «детском» варианте волшебная няня приходит, чтобы принести в обыденную жизнь волшебство и улететь в неизвестном направлении, оставив детей полностью изменившимися; разве здесь мы не наблюдаем то же самое? Даже если не все изменения, произошедшие в результате этого «волшебства», кажутся нам позитивными, – любой грамотный психолог подтвердит, что в подобных случаях позитивным и конструктивным может оказаться сам факт случившихся перемен.

Пазолини снял «Теорему» как притчу. И основной темой этой притчи выступает, безусловно, «духовная смерть». Практика «духовной смерти», означающей полный отказ от своей прошлой жизни и личности, существует в любой серьезной мистической, духовной или религиозной традиции: без подобной «смерти» переход на более высокие духовные уровни считается просто невозможным. Знаменитое *memento mori* масонов и розенкрейцеров очень явственно слышится и в фильме Пазолини: вспомним, как часто в нем

звучит «Реквием» Моцарта – притом, что на первом, «сюжетном» уровне этот почти навязчивый мотив вообще трудно поддается объяснению, ведь мотив смерти в сюжете вроде бы отсутствует.

Однако, вспомним символические «похороны» Эмилии, смертеподобную кататонию Одетты, слова Пьетро при его прощании с Гостем: «Я не узнаю самого себя. Ты сделал меня иным, полностью оторвав от окружающего мира», почти дословно повторенные Паоло при его собственном прощании: он утверждает, что Гость явился с целью «все разрушить», в том числе и «мое собственное Я». «Все происшедшее, – говорит Паоло, – подобно гражданской смерти, потере самого себя...».

Огромный интерес всех исследователей «психоаналитического кино» вызывал и вызывает также «Полет над гнездом кукушки» (1975) – культовый фильм Милоша Формана, снятый по одноименному роману Кена Кизи, картина крайне высокой психологической насыщенности. И не потому (как минимум не только потому), что его сюжет разворачивается в психиатрической клинике, а герои по ходу действия бросаются именами Фрейда, Юнга и Максвелла Джонса. Этот фильм можно рассматривать как развернутую психологическую метафору, которой, пожалуй, те же Фрейд и Юнг могли бы воспользоваться для иллюстрации, причем не одного конкретного постулата, а в целом их собственных теорий. При таком подходе метафорическое качество приобретает все, что мы видим в фильме, – начиная с психбольницы (хотя фильм и снимался в реальной психиатрической клинике, и ее реальные пациенты принимали участие в съемках).

Здесь Клиника предстает «сценой», тем самым пространством сознания, на которой и в котором разыгрываются драмы психики. И хотя сюжет едко пародирует психоанализ, действие, разыгрывающееся на этой «сцене», построено по тому же принципу, по какому Фрейд выстраивает структуру человеческой психики. Возможно, и сама эта параллель не проводилась сознательно, а была воспроизведена в соответствии с алгоритмами, свойственными работе подсознания. В том числе и юнговского

«коллективного бессознательного».

Сестра Рэтчед олицетворяет здесь Super Ego, выделяемое Фрейдом как важный элемент индивидуальной психики. Рассматривая характеристику фрейдовского Super Ego, исследователи творчества этого психоаналитика Р. Фрейджер и Дж. Фейдимен пишут: «Суперэго служит судьей или цензором поступков и мыслей эго. Это хранилище моральных норм, стандартов поведения и тех образований, которые формируют запреты для личности. Фрейд описал три функции суперэго: совесть, самонаблюдение и формирование идеалов. В качестве совести суперэго выполняет роль по ограничению, запрещению или осуждению деятельности сознания, а также бессознательных действий»¹ – причем в самой застывшей, патологичной его форме.

Противопоставленный же ей борец за свободу Макмерфи должен символизировать противостоящее Суперэго и с необходимостью ему сопутствующее «Оно» – Id, включающее в себя примитивные мысли, которые никогда не осознаются, и мысли, которые сознание отвергает и обосновывает для себя как неприемлемые. Согласно Фрейду, переживания, которые отвергаются или подавляются, все же обладают способностью воздействовать на поведение человека с неослабевающей интенсивностью и без участия какого-либо контроля сознания.

Взглянув под таким углом зрения, мы увидим в сюжете фильма уже не столько борьбу тирана и тираноборца, сколько войну двух самолюбий, двух эгоизмов – в конечном счете, двух невротизмов, или двух крайних проявлений невротизированного сознания: сущность одного – «держат и не пущать», другого – «если нельзя, но очень хочется, то можно». При этом каждый из двоих выступает внешней проекцией содержаний, вытесненных из сознания его антагониста, не признаваемых им; так, Рэндалл – это всего лишь «Тень» сестры Рэтчед, в том смысле, в каком Юнг употребляет этот свой любимый

¹ Фрейджер Р., Фейдимен Дж. Личность. Теории, упражнения, эксперименты. СПб.: Издательство Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. С. 56.

термин: «Фигура Тени персонифицирует собой все, что субъект не признает в себе и что все-таки – напрямую или же косвенно – снова и снова всплывает в его сознании, например, ущербные черты его характера или прочие неприемлемые тенденции»¹. И точно так же сама сестра выступает объектом проекций ненавистного Макмерфи.

Однако Фрейд выделял и третий элемент человеческой психики – Ego, «Я», структурную компоненту психики, которая находится в контакте с реальностью внешнего мира. Цитируя Фрейда, Фрейджер и Фейдимен пишут: «[Мы] могли бы сказать, что это символизирует разум и здравый смысл, тогда как ид символизирует необузданные страсти»². Исследователи фильма психоаналитической направленности и для этой психической инстанции «нашли соответствие»: с Эго они сопоставляют образ одного из главных героев – друга Макмерфи, пациента-индейца Бромдена по кличке «Вождь», действительно представляющего в фильме некий вариант «золотой середины» между здравым смыслом и страстью к свободе.

Внимание психоаналитиков привлекает еще один персонаж, который обычно остается обойденным вниманием, – да и в фильме этот персонаж присутствует только незримо, ни разу не появляясь перед зрителями. Речь идет о матери Билли Биббита, спокойствием которой шантажирует его Рэтчед. Мать, сумевшая настолько запугать собственного ребенка, что он готов предпочесть смерть ее неодобрению и/или гневу, – классический образчик юнговского архетипа Грозной Матери, а если брать шире – легко прочитываемый образ авторитарной Системы, под гнетом которого невротизация индивидуальной психики достигает своего апогея.

В данном случае Система не обязательно представляет государство, хотя Форман, «выбравший свободу» (так называли на Западе эмигрантов из-за Железного занавеса, каким был и сам режиссер), говорил: «Дом для умалишенных, который я показал в ленте «Полет над гнездом кукушки», –

¹ Юнг К.-Г. Сознание и бессознательное. – СПб – М.: Университетская книга, 1997. С. 186.

² Фрейджер Р., Фейдимен Дж. Личность. Теории, упражнения, эксперименты. СПб.: Издательство Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. С. 35.

это не клиника для психически больных. Это государственный институт, который мы сами создали, создали для того, чтобы спокойно жить. Но получилось так, что эти институты стали нами управлять, диктовать, что нам делать, короче – угнетать нас...»¹. «Система», как и положено настоящему архетипу, может принять любую форму, если эта форма адекватно отражает ее архетипическую суть: это может быть тоталитарный режим, государство как таковое, система авторитарного родительского воспитания или конформистских норм и ценностей, принятых в обществе. Модель «Билли и его Мать» прекрасно может вместить в себя любое из этих содержаний и еще, вероятно, десятки других. Вплоть до психоанализа.

Поскольку к тому времени психоанализ, когда-то совершивший революцию во взглядах, во многом превратился в феномен, получивший от бунтарей и нон-конформистов 60-х (а это как раз родная среда для Кизи и Формана) презрительный ярлык «религия сытых». Когда Хардинг иронизирует над Макмерфи: «— Вот, оказывается, как просто... Вы в палате шесть часов, а уже упростили всю работу Фрейда, Юнга и Максвелла Джонса и свели ее к одной аналогии: побоище на птичьем дворе», – в действительности «бунтари» в лице авторов иронизируют над Хардингом, а в его лице над всем так называемым средним классом: социально успешным, интеллектуально подкованным и морально закрепощенным (причем добровольно! – Хардинг, как и прочие пациенты и в отличие от Макмерфи, находится в клинике по собственному желанию).

Когда Рэндалл протестует в ответ: «Я говорю не про юнгу Фрейда...», – этот «юнга» оказывается не столько свидетельством его невежества, как, вероятно, было задумано, сколько насмешкой опять же над всем вышеперечисленным. А этот несчастный врач, такой неубедительный в своих разглагольствованиях, когда он пытается донести до Макмерфи принципы «терапевтической общины», которые якобы развиваются и поддерживаются

¹ Как снимали фильм «Пролетая над гнездом кукушки». URL: <http://www.mywebs.su/blog/interestingly/7540.html> (дата обращения 20.02.2021).

в клинике!

Для справки: тот самый Максвелл Джонс, которого с чувством интеллектуального превосходства над невежественным Рэндаллом вскользь упоминает Хардинг, «разработал устройство терапевтической общины как больницы, которая скорее повышает, чем снижает опыт автономии пациента. Режим больничной палаты был реорганизован таким образом, что пациенты несли широкую ответственность за свое лечение и свою среду. Орган управления пациентов имеет право утверждать или отменять больничные правила поведения, отпуска, решения низшего медицинского персонала, даже выписку и режим приема препаратов...»¹.

А теперь попытаемся мысленно соотнести этот благостный образ с образом отделения, в котором железной рукой правит сестра Рэтчед: под ее пристальным наблюдением и в ее единоличном распоряжении пребывают не только пациенты, об «автономии» которых так печется доктор, но и сам доктор, не смеющий возражать сестре и при этом с таким упоением рассуждающий об этой самой «автономии». Вероятно, Фрейд или Юнг могли бы увидеть в самом этом упоении явный признак затаенной и бессознательной тоски по свободе, которой он, как и его пациенты, лишен. Мелкая, но весьма показательная деталь: даже психотерапевтическое занятие с пациентами проводит не доктор, которому «сам Фрейд велел», а все та же сестра, явно не имеющая на то никаких официальных полномочий....

Одним из киномастеров, чье пристрастие к психоанализу было наиболее откровенным и широко демонстрируемым в его работах, - *Федерико Феллини*, творчеству которого свойственны высокая степень психологизма и практически «исповедальной» автобиографичности. «Реформаторство» Феллини в киноискусстве, инновационность его подхода не означает, конечно, что его творчество стояло «вне» основных тенденций развития киноискусства XX века; напротив, оно не только во многом определяло это развитие, но и, со своей стороны, в значительной мере

¹ Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / Пер. с англ. Т.С. Драбкиной. М.: Класс, 1999. С. 363.

следовало основным его трендам. Одним из таких трендов, как было показано, стало повышенное внимание как киноискусства, так и в целом искусства и культуры к подсознательным и бессознательным мотивам деятельности персонажей, к иррациональной стороне их психической жизни и деятельности. И в своих произведениях этот режиссер в полной мере отразил господствующее положение данного направления в современном им искусстве.

Так, общепризнано, что многие из фильмов Феллини – такие, например, как «Восемь с половиной» или «Сатирикон» (Satyricon, 1969), снятый по одноименному латинскому роману Гая Петронис, - создавались под влиянием трудов Карла-Густава Юнга. Особенно явно прослеживается отражение в творчестве Феллини главных юнговских идей – о роли «коллективного бессознательного» и «архетипов» как главных его проявлений, об «Аниме» (женский архетип в мужской психике) и «Анимусе» (мужской архетип в психике женщины) и необходимости гармонического их сочетания, о «Тени» как средоточии всего, что индивид отвергает и отторгает в собственной личности.

Правда, трактует он эти образы по-своему, часто совсем непохоже на интерпретацию их самим Юнгом. Так, в образах и коллизиях фильма «Сатирикон» видят воплощение еще одного юнгианского архетипа – «Матери» или «Матери-Земли». То, что герой вступает в физическую связь не с женщиной (как было в оригинале Петрония), а с «Матерью-Землей», по замыслу Феллини, означает его исцеление и возвращение «к истокам». Сам Юнг видел художественное творчество как базирующееся на двух параллельных психических процессах: 1) интериоризация (то есть внутреннее усвоение индивидуальной психикой архетипов коллективного бессознательного) и 2) экстериоризация – обратный процесс, «выведение вовне» индивидуальных психических содержаний – на этом этапе они сами превращаются в значимые образы.

Именно высокая степень символизации, метафоризации, даже

«архетипизации» основных образов и мотивов в картинах Феллини составляет основную трудность для их понимания и истолкования. В пример можно привести фильм этого режиссера «Сладкая жизнь» (итал. *La Dolce Vita*), вышедший на экраны в 1960 году. Относительно смысла киноленты особенно интересны многочисленные и разнообразные, часто абсолютно противоречащие друг другу попытки интерпретации двух «главных» символов, появляющихся в начальных кадрах картины (деревянный Христос, которого несет вертолет, пролетающий над Римом) и в ее финале (мертвая рыба с открытыми глазами, которую вытаскивают из воды). Общеизвестно, что рыба – символ христианства, особенно раннего. Сам Феллини никогда внятно так и не ответил на вопросы досаждавших ему критиков: что символизирует эта рыба, как она связана – и связана ли – со статуей Христа в начале фильма и т.д.

Фильм «Восемь с половиной», вышедший в 1963 году, как и предшествовавшая ему «Сладкая жизнь», снят в технике, близкой к современному понятию «рваного кадра» и часто обозначаемой как «поток сознания»¹. Использование данного приема в значительной степени определяется тем важнейшим значением, которое придавалось психологическому прошлому индивида (и в первую очередь детским впечатлениям) в его дальнейшем развитии в рамках как психоаналитической теории, так и клинической практики. Мы вправе назвать «Восемь с половиной» исповедальной картиной, поскольку здесь прямые совпадения биографических деталей с реальной биографией автора уже практически полностью потеряли свою значимость.

Значение имеет лишь душа художника, тонкие психологические нюансы его мировосприятия и – в первую очередь – его одиночество. Он одинок, хотя постоянно окружен людьми. Истоки этого ощущения себя одиноким в наполненном людьми мире мы находим в картинах детства,

¹ Постмодернистский термин, поначалу употреблявшийся по отношению к произведениям классиков литературного постмодернизма Дж. Джойса и В. Вульф; после выхода фильма Ингрида Бергмана «Земляничная поляна» получил распространение и в кинокритике. Особый эмоциональный эффект данный прием создает в фильме Феллини в сочетании с приемом ретроспективы.

хаотично (на первый взгляд) всплывающих в памяти режиссера. И здесь опять же совсем неважным кажется соответствие этих картин реальным событиям. Как писал сам Феллини о собственных воспоминаниях детства: «Некоторые уже невозможно передать словами, они живут в моем сознании только как образы. Часто я даже не уверен, было ли что-то на самом деле. С течением времени я все менее понимаю, действительно ли это мои воспоминания или чьи-то еще, просто присвоенные мною, как это иногда бывает...»¹.

Потому и критики практически никогда не пытались сопоставить те или иные эпизоды с реальными событиями из жизни автора; это представляется совершенно лишним – именно потому, что почти каждое «событие» в фильме обретает статус символа, метафоры. «Сплетаясь», они образуют особый символический ряд, который, собственно, и составляет главное содержание всей картины и представляет собой единую и достаточно согласованную систему – в то время как сюжетная линия остается намеренно хаотичной и часто даже кажется лишенной внутренней связи.

На тех же принципах построен и «Амаркорд» (Amarcord, 1973). Само название переводится с итальянского «Я вспоминаю», а события происходят в 30-е годы в провинциальном итальянском городке, прообразом которого послужил Римини. Та же калейдоскопичность и внешняя бессвязность сюжета, обладающего, тем не менее, глубинной, внутренней логикой. В «Амаркорде», однако, на первый план выходит мотив ностальгии. В детском мироощущении, воплощенном в образе школьника Титта, режиссер ищет уже не столько истоки взрослых исканий и метаний, сколько те тепло и цельность, которые мы теряем в процессе взросления.

После получения Большого приза за картину «Восемь с половиной» на Третьем Московском международном кинофестивале Федерико Феллини дал интервью, в котором прямо сравнил создание фильма с сеансом психоанализа. В том же интервью он подчеркивает иррациональные основы

¹ Феллини Ф., Чэндлер Ш. Мой трюк: режиссура. – М.: Киноведческие записки, 2001. С. 5.

кинотворчества, доказывая, что «созидательный процесс как таковой, сопровождаемый адскими муками, остаётся бесценным, даже если не получает своим итогом конкретное произведение. Ибо неделание подчас включает в себя больше истинного творчества (отрадно, что глубокомысленные слова о сохранении истинного «я» автор вложил в уста Карини – кинокритика-интеллектуала), нежели готовый опус – порождение извечной суеты сует. Ближе к развязке непременно наступает понимание, что трагедия, полнее всего выраженная в игре француженки Анук Эме, просто обязана быть смешной, а фарс – передавать весь драматизм ситуации»¹.

Уже фильм «Дорога» сам Феллини называл «полным каталогом всего своего мифологического мира», а в 1960-х годах он взял за правило записывать в тетрадь собственные сны, ведь «толкование сновидений» составляет основу психоаналитического подхода не только в концепции его основателя Зигмунда Фрейда, но и в работах К.-Г. Юнга. Позднее собственноручно записанные сны предоставили режиссеру богатый материал для воплощения на экране собственного бессознательного. Как выразилась одна из героинь «Белого шейха»: «Реальная жизнь – это жизнь мечты...». Слова эти могли бы прозвучать из уст очень многих его персонажей, которые, кажется, действительно не делают принципиального различия между реальностью и мечтой, фантазией либо сновидением. Сам мастер говорил в том числе, что снимает фильмы он точно так же, как видит сны.

Именно эту сторону дарования Феллини подчеркивает в своих воспоминаниях Эльдар Рязанов, утверждавший: «Фантастическое преобразование реальности, реальность самой невероятной фантазии, проникновение в глубины человеческого духа, подсознания не только через словесный ряд, через характер героя, но и через особую пластическую образность — все это Феллини одним из первых сумел воплотить на экране. Феллини рассказывал нам, что ему снятся удивительные сны, и он часто

¹ Нефедов Е. Лучшие фильмы в рецензиях: Авторский проект. URL: <http://allofcinema.com/vosem-s-polovinoj-8-1-2-1963/#ixzz4wepq3lS> (дата обращения: 20.02.2021)

делает эти сны предметом своего искусства. Он полагает, что настоящим реалистом может быть только фантазер: "ведь фантазер свидетельствует о событиях, являющихся его реальной действительностью, то есть самым реальным из всего, что есть на свете". В этом высказывании нет ничего от хитроумного софизма: просто герой Феллини оказывается в иных измерениях реальной действительности, которые и есть суть его реальности»¹.

В этой реальности, «реальности Феллини», которого А. Васильев с полным основанием называет «сочинителем реальности», может происходить все что угодно – совмещение несовместимого, искажение причинно-следственных связей, совпадения, которые выглядят мистическими, но которым не придается намеренный «мистический» смысл, скорее их можно назвать «чисто экранными» совпадениями, подчиняющимися особой логике разворачивания событий в произведении. Очень показательный пример: в том же «Белом шейхе» семья молодожена Ивана, не знающего куда пропала его сбежавшая жена Ванда и старающегося скрыть ее исчезновение от своих родственников, идет в оперу. На сцене – «Дон Жуан» Моцарта. В момент, когда артисты исполняют знаменитую арию «Là ci darem la mano» («Дадим друг другу руки») – то есть в момент соблазнения развратным дворянином наивной селяночки, - «Белый шейх» в параллельных кадрах помогаете Ванду на собственном паруснике. И этот пример далеко не единственный.

В фильмах Феллини экранная реальность выступает всего лишь как фон происходящего действия. Например, в «Восемь с половиной» такой «реальный» фон представлен курортным лечением, которое проходит режиссер Гвидо Ансельми, но этот «фон» постоянно перекрывается и закрывается кадрами, представляющими его внутреннюю жизнь. Граница между реальностью и фантазией размывается почти до полного ее исчезновения. Любовница Гвидо в какой-то момент превращается в другую

¹ Рязанов Э. Гуманист по призванию // Искусство кино. – 1983. – №12. – С. 178–181.

женщину, мать – в жену, все его прежние и нынешние увлечения, коллеги, его работа и т.п. сливаются в единый образ. Временная перспектива также уничтожается: например, героини воспоминаний, относящихся к 1930-м годам, появляются в современной одежде. Особенно символичным оказывается окончательное примирение героя со всеми остальными персонажами. С одной стороны, здесь реализуется юнгианское требование «принятия» всех сторон собственной личности, без которого невозможны катарсис и личностная самореализация; с другой стороны, этот личный катарсис преподносится автором и как необходимое средство исцеления и даже спасения всего современного искусства.

Главными приемами передачи бессознательного остается отсутствие четкой сюжетной линии, бессистемность и хаотичность преподнесения материала – именно так, как этот материал представлен в собственном бессознательном, отсутствие четкой грани между «реальным» и «нереальным». При этом у Феллини – в отличие, например, от Тарковского, – часто отсутствует также и грань между «бессознательным» и «фантастическим». К какой из этих категорий можно отнести, скажем, «вознесение» главного героя в «Восемь с половиной»: оно сознательно «нафантазировано» им – или же служит выражением неких бессознательных импульсов и устремлений? Ответа на этот и подобные вопросы не может дать не только зритель или критик, но и, судя по всему, сам режиссер. Больше того: кажется, и своим героям он, в соответствии с внутренней логикой развития сюжета, часто «не позволяет» догадаться о смысле образов, встречающихся им на пути и символизирующих их собственное бессознательное.

Применительно к «Сладкой жизни» эту мысль выразил А. Васильев: «Жанр «Сладкой жизни» мистериального свойства. В прологе по небу летит статуя Господа. Мы видим не только статую, но и как тень от нее поднимается по вертикали вверх по зданию. А заканчивает он фильм ангелом на земле, этой девочкой, которую Марчелло когда-то встретил, а потом не

узнал. Он не слышит, что девушка ему говорит, но он не слышит и — в другом толковании — то, что говорит ему ангел. Он отлучен от чего-то. Но если не слышит, то должен прочитать хотя бы условные знаки, которые она ему подает. Он их тоже не прочитывает. Он не слышит или потому, что раннее утро, и он пьян, или потому, что море шумит, — но он и не видит, не угадывает лица девочки»¹.

Если в основном в образах Феллини видят юнговские архетипы, то насыщенный эротизм некоторых его картин, особенно поздних – например, «К а з а н о в а Ф е д е р и к о Ф е л л и н и» («Il Casanova di Federico Fellini», 1976) или «Г о р о д ж е н щ и н» (La Città Delle Donne, 1980), могут прямо отсылать к теории З. Фрейда о «пансексуальности» человеческой психики, о доминирующей роли бессознательной энергии либидо во всех психических процессах, особенно учитывая тот факт, что и эротическая тематика в этих картинах представлена преимущественно в виде бессвязно-хаотических воспоминаний, видений и фантазий. Так, герой «Города женщин» случайно оказывается пленником в этом фантастическом городе – тем не менее, легко предположить, что эта ситуация воплощает его потаенные эротические мечты. Еще более это можно отнести к герою «Искушения святого Антония» – одной из четырех киноновелл фильма «Б о к к а ч ч о - 7 0» (Boccaccio '70, 1970), остроумной сатире, снятой Феллини: персонаж актера П. де Филиппо посвятил свою жизнь разоблачению «порока» и «сладострастия», царящих в современной Италии, но за этой борьбой кроется его собственное неутоленное вожделение, в итоге сводящее его с ума.

Это безумие стоит в одном ряду с безумием еще одного персонажа Феллини – дяди Тео из «Амаркорда», который, вырвавшись на волю, влезает на дерево и кричит во всеуслышание, что хочет женщину. Однако этот символ сам по себе воспринимается как гораздо более глубокий: по задумке режиссера, именно подавленные естественные желания жителей городка, в котором происходит действие «Амаркорда», реализуются в безобразной

¹ Васильев А. Феллини, сочинитель реальности // Искусство кино. 2004. № 5. С. 16.

форме символов фашистского режима.

Наиболее показательными в рассматриваемом отношении по праву начальные сцены фильма «Восемь с половиной» (пробка, «вознесение»), в которых, можно сказать, воплощена квинтэссенция творческого подхода Феллини к передаче бессознательного. Эти сцены с полной мощью продемонстрировали способность режиссера использовать кино в качестве инструмента для изучения человеческой психики. Ему удалось создать великолепную картину, во многом воспроизводящую человеческий ум. Другая особенность, отличающая Феллини, - он рассматривает человека в развитии, от детства к зрелости, и бессознательные картины, всплывающие перед героями, служат одним из наиболее частых приемов исследования этого развития.

Развитие же самого режиссерского подхода можно проследить по линии «личное бессознательное» – «национальное бессознательное», проявившееся, например, в итальянском фашизме, который также оказывается темой некоторых картин Феллини. Таким образом, «фантастическое» (понимаемое как выходящее за рамки объективной реальности) выступает основой кинопоэтики Феллини, при этом в большинстве случаев служа средством передачи бессознательных и полуосознанных содержаний (сны, мечты и страхи, воспоминания).

Когда мы говорим о фантастическом как средстве передачи бессознательного – это можно отнести и к поэтике *Андрея Тарковского* – с одним серьезным уточнением. Это уточнение касается самого понятия «фантастическое». В случае Тарковского в рамках этого понятия следует выделять категорию «научно-фантастическое» – тот материал из литературной научной фантастики, который положен в основу сценариев некоторых его фильмов («Солярис», 1972, «Сталкер», 1979, «Жервоприношение», 1986).

«Официально» Тарковский представляет советский кинематограф, однако все понимают, что это соотнесение в некотором роде условно.

Наиболее яркую и заметную «белая ворона» в советской кинематографической панораме, чье творчество во многом шло в разрез с ее каноническими требованиями, Тарковского с полным основанием причисляют к лидерам общемировой художественной режиссуры, «космополитам от кино». Культуролог Дж Серл, видевший эволюцию западного культурного канона как «определенной западной интеллектуальной традиции, идущей в философии от Сократа до Витгенштейна и от Гомера до Джеймса Джойса в литературе, справедливо указывал, тем не менее, что существенную, а часто и определяющую роль в этой эволюции сыграли культурные артефакты иных географических регионов – например, библейские (восточные) образы и сюжеты¹. Тот же подход мы можем применить и к творчеству Андрея Тарковского, влияние наследия которого на кинематографический культурный канон западных стран прошлого столетия сложно переоценить.

«Вот уже несколько десятилетий существует всеобщее мнение о том, что советский режиссер Андрей Тарковский является одним из величайших режиссеров всех времен. За свою 25-летнюю карьеру Тарковский снял всего семь художественных фильмов, но каждый из них является почти безупречным примером кинематографического блеска. От его экспериментов с жанром научной фантастики в таких шедеврах, как “Солярис” и “Сталкер”, до его размышлений о состоянии человека в “Андрее Рублеве” и “Зеркале”, фильмография Тарковского настолько совершенна, насколько это возможно [...] Что остается абсолютно ясным, так это тот факт, что его наследие окажется монументальным, не только вдохновляющим его современников, но и завораживающим будущие поколения кинематографистов»². Одним из главных направлений, по которому продолжалось и продолжается

¹ Searle J. The Storm Over the University // The New York Review of Books. — 1990. — 6 December. — P. 34—42.

² Bose S.D. The everlasting influence of Andrei Tarkovsky [Эл. источник] / URL: <https://faroutmagazine.co.uk/andrei-tarkovsky-director-influence/>

воздействие этого наследия на работу западных кинематографистов, всегда оставался именно повышенный психологизм фильмов Тарковского. Так, то же сочетание углубленной проработки бессознательных психологических архетипов и столь же глубокой философски-экзистенциальной проблематики, как в работах советского мастера, мы можем видеть даже в некоторых примерах массового западного киноискусства – например, в мегапопулярной франшизе «Матрица», речь о которой пойдет ниже.

Автобиографические, исповедальные мотивы в творчестве Андрея Тарковского звучат, пожалуй, еще весомее, чем у Феллини, – начиная уже с первого его фильма, «Иваново детство» (1962), снятом по мотивам повести «Иван» В. Богомолова. Этот фильм сам по себе не является автобиографическим и полностью базируется на литературном материале. Здесь уже используются технические приемы, при помощи которых Тарковский в дальнейшем будет воспроизводить на экране в том числе и собственные «реальные» воспоминания: нелинейное построение сюжетной линии с частыми вставками-реминисценциями и снами. С одного из таких снов Ивана начинается фильм, заканчивается же он его воспоминаниями об утерянном счастливом детстве – несмотря на то, что по сюжету сам Иван уже погиб.

Андрея Тарковского объединяет с Феллини стремление показать более глубокий уровень психической деятельности человека, чем это было принято до них в киноискусстве, «заглянуть» в самые ее глубины. Как Феллини в своем интервью сравнивал свои фильмы с сеансами психоанализа – так и Тарковский признавался, что, например, «Зеркало» планировалось поначалу как «нечто вроде психоаналитического сеанса, где надо вспомнить свой самый постыдный поступок, самое трагическое или самое счастливое переживание; рассказать о любви к мужу и любви к детям»¹.

«Зеркало» (1975) не только общепризнано как наиболее автобиографический его фильм, «самое полное выражение авторской

¹ Туровская М. 7 с ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 69.

личности Тарковского», но и считается одной из наиболее сильных его работ, без сомнения украсивших золотой фонд кинематографа. Так же не вызывает сомнения, что эстетические решения Тарковского в «Зеркале», с одной стороны, развивают некоторые подходы самого режиссера, заложенные уже в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве», с другой – отражают сильное влияние эстетики фильмов Ф. Феллини. В первую очередь, конечно, фильма «Восемь с половиной», о котором сам Тарковский отзывался так: «Кажется, никто из современных художников не сумел выразить с такой глубиной и пониманием проблему творчества, душевного состояния художника и вообще творящей человеческой личности и мире, как это сделал Федерико Феллини в картине "8 1/2". История режиссера, находящегося в состоянии тяжелого душевного кризиса, — его растерянность и метания в поисках собственной темы, его беспомощность, усталость — стала основой удивительного, ярчайшего, во всем самобытного фильма»¹.

Фильм «Зеркало» «изображает» мысли, эмоции и воспоминания главного героя (Алексея, или Алеши), а также его окружение – в детстве, отрочестве и зрелом (сорокалетнем) возрасте. «Зеркало» представляет собой свободную импровизацию на автобиографические темы, что отразилось и в нетрадиционной структуре фильма (включающего стихи, сочиненные и прочитанные за кадром отцом режиссера, известным поэтом Арсением Тарковским).

Как и «Восемь с половиной» Феллини, «Зеркало» Тарковского воспринимается как некий коллаж, не имеющий четкой сюжетной линии и составленный из снов и воспоминаний вперемешку с отголосками реальных событий. Важную эмоциональную нагрузку несут также включенные в этот «коллаж» документальные кадры и кинохроника; сам фильм, словно в подражание документальным лентам, снят в черно-белой гамме и сепии. При этом, если феллиниевский «Восемь с половиной» словно призван ошеломить зрителя постоянной сменой разнородных кадров, бьющей в глаза

¹ Тарковский А. Федерико Феллини // Искусство кино. – 1980, № 12. – С. 158.

бессистемностью, бессвязностью и даже сумбурностью, фильм Тарковского, хотя и построенный на тех же принципах, воспринимается как повествование гораздо более спокойное; к нему скорее подошло бы слово «задумчивое».

На общее ощущение бессистемности и хаотичности (которые так свойственны сну и воспоминаниям) работает и «раздвоение» в фильме Маргариты Тереховой, сыгравшей и мать героя в молодости, и его жену Наталью (эффект «удвоения» прошлого настоящим).

Здесь следует, видимо, отметить влияние не только Феллини, но также «Земляничной поляны» Ингмара Бергмана, первым освоившего в кино такой прием, как «поток сознания»¹. И все же, конечно, особое «сродство» с психоаналитической парадигмой можно увидеть не столько даже в «автобиографических» работах Тарковского, сколько в тех его фильмах, которые официально относят к категории научно-фантастических. Любопытно, что вообще-то Тарковский не любил научную фантастику. Так, художник «Соляриса» Михаил Ромадин вспоминает: «объединяла нас нелюбовь к научной фантастике вообще». Почему же, задается он вопросом, Тарковский обратился именно к экранизации научно-фантастического романа Лема? – и сам же отвечает на этот вопрос, призывая вспомнить ситуацию, сложившуюся на тот период в советском кинематографе². Многочисленные замыслы Тарковского неоднократно отвергались представителями Госкино; сфера же научной фантастики казалась не очень серьезной и потому «неопасной».

В период начала работы над «Солярисом» режиссер и его группа получили возможность увидеть популярный фильм Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея». Можно сказать, что она выражала общее понимание современного научно-фантастического кино на тот момент: «каждый кадр «Одиссеи» – это иллюстрация из научно-популярного журнала, то есть то же

¹ Еще в молодости Андрей восклицал: «Земляничная поляна» Бергмана – это невероятно!.. – Границы сна и яви размыты. Нет границ! Ты погружаешься в некую совершенно неведомую атмосферу, в которой все предстает в иных обликах...»

² Ромадин М.Н. В зоне "Соляриса" / М.Н. Ромадин // Ностальгия по Тарковскому : [сборник] / сост. Я. Ярополов. – М. : Алгоритм, 2007. – С. 59-68.

изобразительное искусство, прямо перенесенное в кино, к тому же не лучшего качества»¹. Однако на практике именно фантастические сюжеты с присущей им свободой творческого поиска стали для Тарковского настоящим полигоном, используя который он сумел воплотить очень глубокие эстетические, философские и психологические принципы.

Характерно, что и эта конкретная категория «фантастического» (научно-фантастическая литература как материал для создания фильмов) в творчестве Тарковского оказывается тесно связана с передачей и раскрытием бессознательных содержаний человеческой психики. Так, сюжет «Сталкера» строится на существовании в аномальной Зоне, образовавшейся после падения метеорита, некой Комнаты, исполняющей желания попавших в нее людей. Тарковский не старается «приукрасить картинку», наоборот, он почти реалистично показывает зрителю огромное пространство Зоны, заброшенной и опасной. Однако персонажи фильма словно бы чувствуют, что они – не больше чем персонажи чьего-то творения. Как выражает эту мысль один из них: «Здесь все кем-то выдуманно... все это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете? Вам, конечно, до зарезу нужно знать – чья... а почему?... что толку от ваших знаний... чья совесть от них заболит?..» (в подобных мотивах можно видеть предвосхищение Тарковским основной тематики современного киберпанка).

Хотя основная часть фильма посвящена перипетиям тяжелого путешествия Писателя и Профессора в сопровождении Сталкера (проводника), ищущих Комнату, главную смысловую нагрузку несет финал. Найдя Комнату, персонажи уходят, так и не загадав желание. Это связано как раз с пониманием того, что подсознательные мотивы, руководящие человеком, могут оказаться очень далеки от сознательных его желаний и намерений. Еще в ходе поиска мы узнаем о тех, кто, как гласит молва, уже добирался до Комнаты, реализовавшей не их сознательные желания, а именно

¹ Ромадин М.Н. В зоне "Соляриса" / М.Н. Ромадин // Ностальгия по Тарковскому : [сборник] / сост. Я. Ярополов. – М. : Алгоритм, 2007. – С. 59-68.

бессознательные устремления – например, уничтожая других людей; не выдержав гнета вины, один из таких «счастливчиков» покончил жизнь самоубийством.

В этом, как выясняется, причина, побудившая Профессора искать Комнату: он мечтает уничтожить ее из страха, что реализация неосознанных и опасных желаний большого количества людей может привести к гибели цивилизации: «Вы представляете, что будет, когда в эту самую Комнату поверят *все*? Когда они *все* кинутся сюда?.. А ведь это вопрос времени – не сегодня так завтра. И не десятки, а тысячи – все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей, этикие благодетели рода человеческого...»¹

Разочарованным, изверившимся интеллектуалам – Профессору и Писателю – в картине противостоит фигура Сталкера. Он верит (может быть, и наивно), что человека должна вести мечта и что те мечты, которые исполняет Комната, не могут быть направлены против людей. Его логика проста: вы смогли дойти – значит, вы хорошие люди. И отказ путников загадать желание, после стольких тягот и препятствия достигнув своей цели, почти разрушает его мир. Здесь поднимается очень важный вопрос. Действительно ли жизнь и все поведение людей так сильно зависят от присущих им инстинктивных, животных влечений и импульсов, как это доказывал Фрейд? Тарковский вместе со Сталкером пытаются показать нам, что существует и другая сторона. Что человеческая природа, возможно, все-таки больше, чем просто животная природа вида *Homo sapiens*...

В «Солярисе» взаимосвязь «фантастического» (научно-фантастического) с бессознательным оказывается еще более наглядной. Солярийский Океан – не просто разумное существо, он каким-то таинственным образом отражает бессознательные чувства людей – страхи, душевную боль, чувство вины – и транслирует их, создавая некие фантомные

¹ Впрочем, некоторые многозначительные детали подсказывают, что и Профессором руководит, возможно, не столько тревога о будущем мира, сколько – и тоже, вероятно, уже почти неосознаваемое – стремление отомстить сопернику, двадцать лет назад переспавшему с его женой.

образы, преследующие тех, в чьей психике они «обитают». Такова, например, Хари – фантом жены главного героя Кельвина, когда-то покончившей с собой (после того как он бросил ее) и теперь, на Солярисе, постоянно «возвращающейся» к нему.

По свидетельству Жижека С., «в конце концов Кельвин осознает, что Хари — материализация его самых глубинных травматических фантазий. Этим объясняется загадка странных пробелов в ее памяти — разумеется, ей неизвестно многое о настоящей Хари, что предположительно она должна была бы знать, но ведь она не личность, а всего лишь продукт его воображения со всей их несовместимостью. Проблема именно в том, что Хари не реальная личность, она приобретает статус Реального, постоянно утверждаясь и возвращаясь на прежнее место, она всюду неотступно следует за героем, не оставляя его ни на минуту. Хари, этот хрупкий призрак, обладающий полнейшим сходством, не может когда-либо быть стертым из памяти, она "бессмертна", всякий раз "воскрешаясь" после очередной смерти»¹.

В Океане можно видеть не только художественную переработку юнговской идеи о коллективном бессознательном, но и отголоски гораздо более древних мистических представлений об Акаше – особом пространстве, хранящем в себе все не только сделанное или сказанное, но даже помысленное когда-либо каждым человеком.

В «Солярисе» можно отметить и еще один мотив, граничащий с мистическим. Это один из лейтмотивов фильма, который позднее оказался и одним из лейтмотивов всего творчества Тарковского, – мотив ностальгии. В фильме это тоска по родному дому, по Земле, передаваемая множеством на первый взгляд неприметных деталей. А ведь до отъезда режиссера из родной страны (и, следовательно, до «реальной» ностальгии) еще очень далеко.

Поневоле вспоминаются строки отца режиссера, Арсения Тарковского:

¹ Жижек С. Вещь из внутреннего пространства / Текст: электронный URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=94945> (Дата обращения 20.02.2021)

Не описывай заранее
Ни сражений, ни любви.
Опасайся предсказаний,
Смерти лучше не зови!
Слово только оболочка,
Пленка жребиев людских.
На тебя любая строчка
Точит нож в стихах твоих¹.

Можно добавить, что современные исследователи уже обращаются и к теме «мистическое в творчестве Тарковского». Как пишет, напр., П.М. Колычев, «почти во всех фильмах А. Тарковского присутствуют мистические сюжеты. Например, в фильме "Андрей Рублев" явный оттенок мистичности носит эпизод разговора Андрея Рублева с Феофаном Греком после смерти последнего. Если обратиться к фильму "Сталкер", то и в нем присутствует явный мистический мотив – способность к телекинезу, которую демонстрирует в финале дочь Сталкера. В фильме "Зеркало" также есть мистические эпизоды, например, левитация героини фильма. В фильме "Ностальгия", безусловно, мистический характер носит акт пронесения свечи через бассейн, воспринимаемый как акт творения мира...»².

Безусловно, и эта тема – взаимосвязь фантастического и мистического в творчестве Тарковского, а также их совместное использование как приема для передачи бессознательного – представляется очень перспективной для дальнейших исследований.

Работы Тарковского «оказали огромное влияние на стиль и структуру современного европейского [и мирового] кино»³. Так, в конце 1980-х гг. широкую известность среди специалистов получил мини-сериал «Декалог» польского кинорежиссера *Кишиштофа Кесьлевского* (серьезное воздействие, на которого творчества А. Тарковского отмечают многие авторы, в

¹ Тарковский А. Слово // Текст: электронный URL: <http://mspu.org.ua/re/3747-malyutka-zhizn.html> (Дата обращения 20.02.2021)

² Колычев П.М. Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике // Соловьёвские исследования. – 2012. - Выпуск 3(35). – С. 46-56.

³ Bird R. *Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema*. – London: Reaktion, 2008. – 228 p. – P. 15.

частности, Д. Боze¹). «Декалог» – название, данное греческой патристикой т.н. «десяти заповедям Моисея», содержащимся в Ветхом Завете (Исх. 20:3-17), и так же привычно называют эти ветхозаветные 10 заповедей в католической литургии. Необходимо напомнить, что Польша – страна преимущественно католическая. 10 серий «Декалога» Кесьлёвского непосредственно соответствуют десяти библейским заповедям Декалога.

Между тем «Декалог» вовсе не иллюстрирует Библию. Напротив, действие всех десяти картин происходит здесь и сейчас, в современной Польше, так что обнаружить в них прямую и буквальную связь с той или иной строкой скрижалей может быть достаточно затруднительным. Десять мини-фильмов вместе образуют сложное и единое целое. Как отмечал Кесьлёвским, его намерение состояло не в том, чтобы сделать десять фильмов о десяти библейских заповедях, а в том, чтобы заставить зрителей задаться некоторыми вопросами о собственной жизни в сегодняшнем сверхсовременном обществе. «Мои герои, – пояснял режиссер, – заняты обыденными делами. Свое внимание я сосредоточил на том, что происходит в их внутренней жизни...»².

Понятно, что режиссер не случайно объединил все десять историй; однозначного понимания идеи, лежащей в основе этого объединения, у критиков нет. С. Жижек в «Киногиде извращенца», анализируя связь между десятью фильмами, ищет ее именно в «пространстве Других» – то есть в социальных связях, которые можно проследить между персонажами, во взаимодействиях, «обеспечивающих связь между эпизодами, начиная с мотива самой связи, невидимой сети, соединяющей людей». Однако сквозь «пространства Других» словно бы проглядывает пространство еще более высокого порядка, способное и объединять, и разъединять людей. Это виртуальное пространство – одно из «любимых» тем размышлений Жижека.

В первом фильме, «Декалог I», виртуальное пространство представлено

¹ Bose S.D. The everlasting influence of Andrei Tarkovsky / URL: <https://faroutmagazine.co.uk/andrei-tarkovsky-director-influence/>

² Кесьлёвский К. Кесьлёвский К. О себе. URL: <http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/2007/08/decalogue-1988.html> (Дата обращения: 20.02. 2021)

компьютерными технологиями и тонкими нюансами тех значений, которые они обретают в жизни современного человека. Сюжетная основа фильма следующая. Кшиштоф, успешный молодой профессор университета, живет один с 11-летним сыном Павлом. Мать Павла живет в другом месте и почти не принимает участия в жизни Павла: когда отец на занятиях, присматривает за ним его тетя Ирена. Кшиштоф приобщает сына к тайнам «непогрешимой» компьютерной техники. Между делом они ведут также долгие философские беседы – в том числе и о смерти. «...И ничего не остается?» – спрашивает сын. И отец отвечает: «Остается то, что человек сделал... память о нем. Память – вот что важно...»

На улице зима. Павлу не терпится опробовать новую пару коньков, он спрашивает отца – может ли он пойти покататься на местном пруду, недавно замерзшем. Они вновь обращаются к «непогрешимому» компьютеру; согласно выданной им информации, лед выдержит вес мальчика, так что он смело может идти кататься. Однако Павел с катка уже не вернется. Компьютер «ошибся» - на улице оттепель, лед растаял, мальчик утонул. Кшиштоф бежит к церкви и, в знак протеста и отчаяния, падает на алтарь. Восковые брызги свечи падают на лицо черной Мадонны и высыхают на ее щеках, словно слезы.

Самое простое и наивное понимание – будто Бог наказал Кшиштофа за чрезмерную веру в науку и технику. Однако фильм, конечно, намного глубже. Возможно, Кесьлевский вообще не ставит перед собой никаких дидактических целей; его задача – показать мир человеческих чувств во всей его глубине и многообразии. Жижек же так резюмирует собственное впечатление от фильма: «... крайне важно не толковать ‘Декалог 1’ лишь как утверждение о ненадежной и обманчивой природе ‘ложного Бога’ разума и науки: его урок не в том, что, когда наше доверие к ложному идолу Науки (символом которого является персональный компьютер отца) рушится, перед нами открывается ‘более глубокое’ религиозное измерение; напротив, когда наука нас подводит, религиозные основы также подрываются — именно это

испытывает на себе доведенный до отчаяния отец в конце 'Декалога 1'».

Жижек проделал специальную работу по сравнению текстов сценариев «Декалога» Кесьлевского с готовыми фильмами – что позволяет существенно углубить понимание режиссерского посыла. Так, например, в сценарии «Декалога 1» была прямо указана конкретная техническая причина того, что компьютер показал неправильные расчеты по глубине льда; в самом же фильме эта причина не называется – что придает случившемуся событию некий бытийный, экзистенциальный уровень.

На примере Кесьлевского Жижек показывает эволюцию представлений режиссера о реальности и приближении к его собственным (и, конечно же, лакановским) воззрениям на Реальное. Реальное как стадия психического развития индивида, в отличие от предшествующего ему Символического, не может быть «схвачена» в символах и знаках (например, в словах). Она может лишь восприниматься и чувствоваться, и даже это большинству людей недоступно – между ними и Реальным всегда стоит какой-либо барьер из сферы «Символического» - так называемые «Имена-Отца» (термин Лакана): слова, понятия, концепции и т.д., которые лежат в основе практически всякого общественного образования. Кесьлевский начинал с кинодокументалистики – поскольку стремился в своих фильмах отражать реальность. Однако со временем он разочаровался в подобном подходе, и художественные его киноработы отличаются как раз повышенной степенью субъективности и творческой индивидуальности.

Роль Символического в функционировании человека для Жижека очень велика. «Жижек обращается к Гегелю, который описывает растение как животное с вынесенным вовне кишечником в виде корней, и переносит эту метафору так, что можно представить себе человека как растение с корнями вовне, получающее питание из символического: "не является ли символический порядок своеобразным духовным кишечником человеческого существа, находящимся с внешней стороны его Я"».

В целом влияние Фрейда и его многочисленных последователей на

массовую культуру (и в том числе кинематограф) оказалось настолько велико, что современные классики неотрейдизма – такие, как Ж. Лакан и выдающийся словенский культуролог и социальный философ Славой Жижек – выстраивают свои психоаналитические исследования именно на материале масскульты; например, одна из знаменитых книг С. Жижека так и называется «То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока». В предисловии к русскому переводу еще одной культурологической работы С. Жижека, «Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда», Александр Павлов пишет: «Свой длительный опыт «философствования на тему кино» Жижек обобщил в документальной картине «Киногид извращенца», в которой философ гуляет по сценам из самых разных фильмов и объясняет их «извращенный» смысл. Здесь Жижек отдает дань своим увлечениям – Альфреду Хичкоку и «Матрице», Чарли Чаплину и «Бойцовскому клубу», братьям Маркс и Ридли Скоту, Фрицу Лангу и, конечно, Дэвиду Линчу... каждый кинопример для Жижека – очередной шаг в объяснении его особого видения окружающего нас мира...»¹.

Вывод: заканчивая исследование в этом параграфе, необходимо констатировать влияние классических психоаналитических концепций на формирование кинематографа немецкого экспрессионизма, который, в свою очередь, является фундаментом массовой культуры. Кроме того, модели поведения, исследуемые в классических психоаналитических концепциях, становятся с конца 60-х годов прошлого века объектом кинематографических текстов, созданных Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Форманом, А. Тарковским. Современные теории, изучающие бессознательную сферу и представленные в трудах Ж. Лакана, С. Жижека, основаны на кинематографическом материале культурологического содержания.

¹ Павлов А. Предисловие // Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда».- М.: Изд-во «Европа», 2011. С. 19.

2.3 Массовое кино и психоанализ

Альфред Хичкок (1899–1980) – гениальный режиссер, создавший в течение своей карьеры (охватывающей шесть десятилетий) более пятидесяти полнометражных художественных фильмов, до сих пор причисляемых к классике мирового кинематографа. Хичкок и сегодня остается одним из самых авторитетных и популярных режиссеров в мире.

Мы уже отмечали влияние психоанализа на киноискусство немецкого экспрессионизма – которое, в свою очередь, само оказало непосредственное и серьезное влияние на А. Хичкока, особенно на его шедевр «Психо» («Psycho», 1960), который был признан одним из наиболее выдающихся фильмов в жанрах «хоррор» и «психологический триллер» и даже одним из «величайших фильмов всех времен». Здесь вновь можно отметить «двойкий» путь воздействия – прямое влияние фрейдизма и опосредованное через немецкий экспрессионизм».

Все творчество Альфреда Хичкока тесно связано, во-первых, с жанром «триллер» (от англ. thrill — «трепет», в общеупотребительном значении слова – «любая криминально-приключенческая история с опциональным элементом тайны и квеста», сочетающая в себе, как отмечал голливудский сценарист Джон Труби, «криминальность и неожиданность детективной формы с опасностью и напряжением фильма ужасов»¹; и, во-вторых, с понятием «саспенс», без которого настоящий триллер просто немыслим.

В русскоязычных словарях этот прием или эффект обычно обозначается как «неизвестность, неопределенность, беспокойство, тревога ожидания, нерешенность», похожие определения даются и в словарях англоязычных – «uncertainty, anxiety», «anxiety or apprehension resulting from uncertainty»². В английском языке слово anxiety имеет, помимо значений

¹ Труби Дж. Триллер / Библиотека сценариста // Текст электронный URL: <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/05/24/truby-thriller/> (Дата обращения 20.02.2021).

² Oxford Dictionary [Online] // URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>. The American Heritage Dictionary. – N.Y.: Dell Publishing. 1989. P. 685.

«тревога» и «тревожность», также такие значения, как «беспокойство», «страх», «забота». Во многих романских и германских языках имеются подобные слова, восходящие к латинскому корню *ango* – «давить». Соответственно, под *anxiety* изначально подразумевалось нечто «давящее» человека изнутри (ср. с русским «печаль» – то, что печет, «горе» – то, что жжет, горит).

По наблюдению О. Давыдовой, «Хичкок знаменит... своим умением вселять в зрителя чувство страха и напряженности без демонстрации страшного как такового...»¹. Можно говорить, что понятие саспенс, конечно, ближе не столько к угнетающей эмоции страха, сколько к эмоциям и чувствам, поддерживающим зрительское возбуждение: тревожности, напряженности, неопределенности, своеобразной «подвешенности». Это подтверждается и тем, что сам термин *suspense* напрямую восходит к латинскому *suspendo* – «висеть, подвешивать».

В связи с этим эффектом вспоминается знаменитый в современной физике мысленный эксперимент, иллюстрирующий столь же знаменитый «принцип неопределенности» современной физической картины мира, - т.н. «кот Шредингера». Покуда кот находится в закрытой коробке, исследователь не может не только знать, но даже с достаточной уверенностью предполагать – жив он или нет. Наиболее точным физическим описанием подобной ситуации оказывается такое: кот не «или жив, или мертв» - он «жив и мертв одновременно», с равной вероятностью. Вот так же и зритель саспенса (в том числе и хичкоковского) постоянно оказывается в положении исследователя, держащего в руках коробку с «одновременно живым и мертвым котом», запертым в ней.

Фильм «Психо» («Psycho», 1960) – одна из самых знаменитых картин мастера, и именно с этим фильмом обычно в первую очередь связывают «хичкоковский кино-психоанализ». Это экранизация романа Р. Блоха с тем

¹ Давыдова О.С. Цена свободы (Опыт этического анализа фильма А. Хичкока «Головокружение») // Вестник Ленинградского Государственного Университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – Т. 2. - N 1. С. 120.

же названием. Однако, как выяснилось позднее, сюжет и романа Блоха, и соответственно фильма строился на основе реально происходивших событий и реальных преступлений висконсинского убийцы Эда Гейна. В центре сюжета – встреча в уединенном мотеле секретарши Марион Крэйн, «случайно» укравшей деньги у своего босса, и владельца этого мотеля Нормана Бейтса, парня с нарушенной психикой и раздвоением личности. Бейтс влюбляется в Марион, но одна из его «субличностей» (его собственная мать, деспотичная и авторитарная) запрещает ему строить отношения с девушкой и, взбешенная его нежеланием поступить согласно ее приказам, убивает сначала Марион, а потом и разыскивающего ее детектива.

«Психо» первоначально получил достаточно сдержанные отзывы кинокритиков, но со временем был признан одним из наиболее выдающихся фильмов в жанрах «хоррор» и «психологический триллер» и даже одним из «величайших фильмов всех времен». В его активе – несколько номинаций на премию Американской киноакадемии. Этот фильм, как считается, надолго вперед установил «критерии приемлемости» демонстрации насилия и девиантного поведения в американских фильмах.

В 2012 по книге Стивена Ребелло «Хичкок. Ужас, порожденный «Психо», в которой детально рассказывается о создании знаменитого фильма и о выпавшем на ее долю потрясающем успехе в мировом кинопрокате, в США была снята биографическая драма «Хичкок». Мастерство Альфреда Хичкока позволяло ему «играть на публике как на органе», к обоюдному удовольствию режиссировать эмоции зрителей, искусно вовлекая их в происходящие на экране события, воздействуя на них страхом, позволяя пережить острые ощущения в напряженном ожидании – «что-же-будет-дальше».

В своем диссертационном исследовании, Б. Рогинский говорит об «ультрареализме» Хичкока, узловым и едва ли не единственным объектом которого выступает «внутренний мир человека, перипетии его развития и

становления в фантастических обстоятельствах действительности»¹.

Хичкок одним из первых широко использовал прием демонстрации эмоционального состояния героев путем крупнопланового изображения их глаз в момент той или иной эмоции – главным образом страха, трепета, тревоги, ужаса. Используя эту технику, он мог не только показать чувства героев, но и в некотором роде управлять чувствами аудитории. В фильме «Головокружение», например, после длительного преследования Скоттом Джуди (здесь для нагнетания напряженности и чувства неотвратимой опасности, нависшей над персонажами, использовался и такой прием, как долгое и томительное, виток за витком, «раскручивание» лестничных спиралей) и в момент, когда он оказывается свидетелем ее падения, камера фокусируется на лице Скотта, показывая зрителю весь спектр эмоций – переход от гнева и недоверия к осознанию ужасной действительности.

В 1979 увидело свет исследование киноведа Раймона Беллур. В этом исследовании, ставшем впоследствии знаменитым, Беллур производит «анализ фильмов Хичкока сквозь призму эдиповых фантазий. Эдипова модель желания и повествования обнаруживается им в структуре семейных отношений, сексуальности и агрессивности. Фрейд и Лакан описали на основе древнегреческой трагедии вхождение субъекта в мир дифференцированных сексуальных отношений, в структуру культуры и ее субъекта»². Беллур, опираясь в первую очередь на психоаналитические теории и на феномен сверхпопулярности фильмов Хичкока, строит собственную модель восприятия зрителем кинокартины: «Что, в конце концов, хочет понять Беллур? Как фильм привлекает зрителя в процессе просмотра. Почему зритель смотрит и пересматривает тот или иной фильм иногда десятки раз? Каков аппарат захвата и поглощения кинозрителя?...»³.

Говоря о глубинных философских и психологических смыслах и

¹ Рогинский Б. Эстетика трагического у Альфреда Хичкока: Автореф. дисс. ... к.ф.н. - СПб, 1999. С. 17.

² Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. – С. 39.

³ Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. – С. 39.

значениях саспенса, нельзя не упомянуть и знаменитый «эффект катарсиса».

Греческое слово *katarsis* переводится как «очищение». Этот термин использовал еще Аристотель в своей «Поэтике», объясняя этим эффектом воздействие на зрителя классической греческой трагедии. Отождествляя себя с героями трагедии, зрители сопереживают им так, словно в некотором смысле сами проходят вместе с ними все суровые испытания, выпавшие на их долю, и оплакивают их смерть как смерть близких, успевших реально полюбить людей. В результате зритель уходит из зрительного зала «очищенным», психологически преображенным, испытав на себе волшебное действие высокого искусства. Как говорил по схожему поводу Э.-М. Ремарк, «Чудо всегда ждет нас где-то рядом с отчаяньем»¹.

Мотив катарсиса, пусть не всегда явный, очень популярен в русской культуре: «через тернии к звездам», к нравственному перерождению и самосовершенствованию, двигаются герои «Преступления и наказания» Достоевского, «Воскресения» Толстого и др. Однако в этих примерах катарсический аспект все-таки, во-первых, характеризует не столько читателя, сколько значимых персонажей, и во-вторых, оказывается слишком выраженным. Как правило же, о катарсисе в связи с художественным произведением говорят, имея в виду восприятие этого произведения читателем или зрителем.

В современной психологии (в первую очередь в классическом психоанализе и юнгианской школе) понятие «катарсис» широко используется для описания «очистительного» характера психотерапевтического воздействия, в результате которого пациент восстанавливает собственную самоидентичность и способность адекватно реагировать на сложные вызовы окружающей реальности.

Позиция самого Хичкока очень близка к высказанной Аристотелем. «Моя задача – обеспечить публике благодетельный шок, – говорил сам

¹ Ремарк Э.М. Время жить и время умирать / Эрих Мария Ремарк. Время жить и время умирать. М.: АСТ. 2018. С. 382

мастер. – Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвения...можно только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино»¹.

В эти моменты ожидания неизбежного проверяется судьба, следуя линии которой, герой испытывает свое существование на прочность и праведность. В эти моменты необоснованного ожидания страх и желание находят друг друга, а преступление, в котором герой несправедливо обвинен, оказывается божественным испытанием. В таких фильмах Хичкока, как «Не тот человек» и «Я исповедуюсь», этот теологический мотив звучит прямо. И момент кульминации здесь естественно разрешается молитвой.

«Катарсично» и глубоко символично повествование о детективе Скотти («Головокружение»), который, пройдя страшные испытания – как результат пройденных испытаний – излечивается от боязни высоты (а возможно, и от вызвавшего эту фобию невыносимого чувства вины). Во многих других картинах катарсический эффект затрагивает не только и даже не столько персонажей, сколько воспринимающих – т.е. зрителей.

Согласно представлениям О.С. Давыдовой, «Хичкок знаменит... и тем, что в его фильмах человек сталкивается с самим собой»². Здесь уместно вспомнить изощренную метафору, в которую превращается фильм «Окно во двор»: фотограф Джефф, наблюдающий в окно за жизнью своих соседей, олицетворяет здесь зрителей, наблюдающих через экранное «окно» собственную жизнь самого Джеффа. В результате они в некотором смысле «наблюдают» самих себя, или даже вопрос «кто за кем наблюдает», теряет возможность простого, четкого и ясного ответа.

Однако дело даже не в том, что зритель Хичкока узнает в его героях и персонажах «самого себя», собственную личность, конкретную индивидуальность – элементы собственной внешности, характера, речи или

¹ Цит. по: Рогинский Б. Эстетика трагического у Альфреда Хичкока: Автореф. дисс. ... к.ф.н. - СПб, 1999.

² Давыдова О.С. Цена свободы (Опыт этического анализа фильма А. Хичкока «Головокружение») // Вестник Ленинградского Государственного Университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – Т. 2. - N 1. С. 120.

привычных моделей поведения. Это было бы слишком просто, да и реальной философски-психологической значимости скорее всего не имело бы. Его сюжеты относятся к категории тех «историй», которые Роберт Макки называет «архетипическими» – в отличие от сюжетов обыденных, «стереотипных». «Архетипическая история, – пишет Макки, – раскрывает универсальный опыт человека посредством уникальных средств выражения, соответствующих определенной культуре. Стереотипной истории, напротив, присуща скудость содержания и формы. Она не выходит за узкие рамки отдельных представлений и облачается в устаревшие одежды, лишенные своеобразия»¹. То же самое, пусть немного другими словами, говорил и сам Хичкок: «Создать фильм – это прежде всего рассказать историю. История может быть невероятной, но ни в коем случае не банальной. Она должна быть драматичной и человеческой. А что такое драма, если не сама жизнь, освобожденная от своих наиболее скучных подробностей?..»².

Сегодня «хичкоковская тема» в рамках психоанализа получила новое развитие в уже упоминавшихся выше трудах Славоя Жижека – таких, например, как «Киногид извращенца», вышедший под редакцией Жижека сборник «То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока» и др. Фильмы Хичкока представляются Жижеку своего рода квинтэссенцией наиболее «психоаналитичных» характеристик современного кинематографа. «Хичкок, – отмечает Жижек, – как теоретический феномен, наблюдаемый в течение последних десятилетий – бесконечный поток книг, статей, курсов лекций, докладов на конференциях, – суть постмодернистский феномен... Он основывается на невероятном переносе, вызванном его творениями: для подлинных ценителей Хичкока в его фильмах все имеет значение и любой кажущийся незатейливым сюжет таит в себе самые неожиданные философские тонкости (наша книга – бесполезно отрицать это – без зазрения совести участвует в

¹ Макки Р. История на миллион долларов: Мастеркласс для сценаристов, писателей и не только. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 10.

² Альфред Хичкок о сценарии / Хичкок / Библиотека сценариста. Текст электронный URL: <https://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script/> (Дата обращения: 20.02. 2021).

этом безумии)»¹.

Творчество Хичкока особо привлекает Жижека, причем в первую очередь именно как отличная иллюстрация для его собственных и лакановских идей. Так, он специально рассматривает «феномен Хичкока» и «синтом Хичкока» (синтом есть «синтез, гибрид симптома и фантазма, атрибут синтетического (synthetic) и в то же время святого (saint) человека, субъекта терапевтического фантазма») – заключающиеся, по его мнению, в существовании «напряжения между двумя уровнями нарратива, на зазор, разделяющий прямую линию повествования и размытое угрожающее послание, читаемое между строк этого повествования»².

В связи с этим Жижек рассматривает множество деталей в фильмах Хичкокка, которые сами по себе могут быть не связаны друг с другом или даже вообще не иметь смысла в контексте разворачивающегося на экране сюжета; именно в связи с этими деталями Жижек вспоминает лакановский термин «синтом» и объясняет его: «мы имеем дело с уровнем материальных знаков, сопротивляющихся смыслу и устанавливающих связи, не укорененные в символических структурах нарратива, — они просто соотносятся друг с другом в своеобразном досимволическом перекрестном резонансе. Это не означающие и не знаменитые хичкоковские "пятна" — это элементы того, что пару десятилетий назад назвали бы кинематографическим письмом, *écriture*. В последние годы своего преподавания Жак Лакан провел границу между симптомом и синтомом: в отличие от симптома, являющегося шифром к смыслу, который он представляет, синтом не имеет определенного смысла»³.

Симптом соотносится с Символическим, синтом соотносится с Реальным: ведь на уровне символов Реальное «не имеет смысла», поскольку

¹ Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане но боялись спросить у Хичкока. - М.: Логос, 2004. – С. 9.

² Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане но боялись спросить у Хичкока. - М.: Логос, 2004. – С. 113

³ Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане но боялись спросить у Хичкока. - М.: Логос, 2004. С. 120-121.

не может быть подвергнуто процедуре символизации.\

«Матрица»¹

«Популярность, конечно, не идет психоанализу на пользу. Психоаналитические абстракции, которые тщательно оберегал Зигмунд Фрейд, не просто оказываются в голливудском изображении безвкусными и нелепыми, но – упрощенными и извращенными. Эффект психоанализа представляется Голливуду чудом, мгновенным исцелением. Главное найти сцену преступления, травмирующую сцену, и тогда герой исцелится. В итоге, там, где психоанализ только начинается, на голливудском экране появляется надпись (happy) end. Сюжет психоаналитического фильма развивается по хорошо известному сценарию фильма детективного. Психоанализ, как пишет британский его историк Джон Форрестер, не выносит уготовленной ему судьбы поп-науки»².

Это утверждение В. Мазина сложно оспорить – однако бесспорно и то, что в отдельных случаях именно массово популярные фильмы – как это было и в случаях с фильмами Хичкока, Пазолини или Формана – оказываются наиболее адекватными «репрезентантами» психоаналитических идей. Сценарии, положенные в основу того или иного фильма, могут «репрезентировать» те или иные философские представления (в том числе и философию психоанализа), облекая их в привлекательную для зрителя форму – таким образом, что даже весьма сложные концептуально-теоретические построения оказываются воспринятыми воистину «массовой аудиторией».

Академические философы были некогда весьма шокированы заявлением отдельных своих коллег, что блокбастер «Чужие» (1979) и его сиквелы следует воспринимать как фильмы философские; что в

¹ «Матрица» (англ. *The Matrix*) — американско-австралийский научно-фантастический фильм, созданный в жанре «боевик». Режиссеры: братья Вачовски. В фильме снимались актеры: Киану Ривз, Керри-Энн Мосс, Лоуренс Фишборн, Дата выхода фильма в США: 31 марта 1999 года. На основе данного фильма была создана трилогия.

² Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. С. 50.

размышлениях персонажей над складывающимися в ходе сюжета обстоятельствами, в оценке ими этих обстоятельств, в выстраивании системы аргументов и пр. – и в особенности в зрительском восприятии и осмыслении фильма – присутствуют элементы, свойственные классическому философскому восприятию и осмыслению. Однако ко времени – и особенно со времени – выхода в свет первого фильма «Матрицы» (1999) ситуация коренным образом изменилась.

Позиция некоторой высокомерной снисходительности, свойственная академическому миру по отношению к массовой культуре, была уже в какой-то мере поколеблена (хотя в целом эта тенденция, видимо, останется долгосрочной, отражая вполне реальный разрыв между академическим и «масскультовым» уровнями рецепции). Во всяком случае, «Матрица» знаменовала момент определенного «пересечения» этих уровней: фильм, собиравший многомиллионные аудитории, оказался также предметом многочисленных ученых штудий и дискуссий.

«Матрица» насквозь полна намеками, отсылками и аллюзиями, начиная с названия, позаимствованного из романа Уильяма Гибсона «Нейромант». Фильм изображает будущее, в котором реальность, существующая для большинства людей, — есть в действительности симуляция, созданная разумными машинами, чтобы подчинить и усмирить человеческое население, в то время как тепло и электрическая активность их тел используются машинами в качестве источника энергии. Узнав об этом, хакер по кличке Нео оказывается втянут в повстанческую борьбу против машин, в которую также вовлечены другие люди, освободившиеся из «мира снов» и выбравшиеся в реальность.

Этот фильм, неожиданно для многих, ввел в поле массовой культуры разнообразные философско-антропологические вопросы, заставив каждого зрителя потратить некоторое время на обдумывание мировоззренческих проблем. Уже в том же 1999 г. в Карлсруэ прошла весьма представительная конференция, посвященная фильму; в ней, в частности, принимал участие

Славой Жижек. Позже вышел также солидный том «"Матрица" как философия» (возможно, здесь присутствует «интертекстуальная» отсылка к концепции Маклелланда *film as philosophy*), в котором Уильям Ирвин собрал исследования известных американских философов, посвященные «Матрице». Так, Дэвид Веберман пристально рассматривает обнаруженные им связи «Матрицы» с постмодернистской философией¹.

В русском издании книги напечатан и текст выступления С. Жижера на посвященной «Матрице» конференции 1999 года. Жижек находит в фильме и подробно разбирает фрейдистские мотивы, переключку с идеями Лакана и позициями окказионализма. Приведем некоторые наиболее показательные положения из этого текста Жижера. Согласно этому исследователю, в восприятии «Матрицы» психоаналитиками различных школ «выступает различие в подходах Франкфуртской школы и Лакана: следует ли нам толковать (в историософском плане) "Матрицу" как метафору Капитала, который колонизовал культуру и индивидуальность, или же это овеществленный символический порядок как таковой?... Опыт современности вновь и вновь ставит нас в ситуацию, когда мы вынуждены принимать во внимание то, что смысл реальности и наше к ней нормальное отношение основаны на символической фикции (т.е. "большой Другой" определяет, что считать нормой и принимать за истину, в чем состоит горизонт значения в данном обществе) и никоим образом не основаны на "фактах", как пытается представить это научное "знание в реальном"»².

В специальной главе, озаглавленной «Налет фрейдизма», автор уточняет свою позицию: «... главная несообразность фильма: ощущение некоей помехи якобы свидетельствует о том, что мы воспринимаем реальность как "неправильную". Однако к финалу фильма Смит, агент Матрицы, дает другое, фрейдистское объяснение: "Знаете ли вы, что первая

¹ Веберман Д. Симуляция в «Матрице» и эпоха постмодерна // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 77.

² Жижек С. Матрица, или две стороны извращения // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 117.

Матрица задумывалась как совершенный человеческий мир? Мир, где никто не страдает, где все счастливы? Это кончилось провалом. Никто не принял этой программы... Кое-кто считал, что у нас нет языка программирования для описания совершенного мира. Но я думаю, что человек как вид определяет свою реальность через страдание. Совершенный мир был сном, и примитивный мозг пытался очнуться от него. Вот почему Матрица была переконструирована – вот он, пик вашей цивилизации". Несовершенство нашего мира выступает, таким образом, и знаком его виртуальности, и знаком его реальности. Могут возразить, что агент Смит (не забудем, что сам он не человек, как другие, а виртуальное воплощение Матрицы – большой Другой) занимает в универсуме фильма место аналитика. Его урок состоит в том, что столкновение с непреодолимым препятствием является положительным условием для восприятия чего-либо в качестве реальности; реальность в конечном итоге – это то, что оказывает сопротивление»¹.

В. Мазин собственное «психоаналитическое прочтение» «Матрицы» формулирует так. Изображенная в «Матрице» и других подобных фильмах виртуальная реальность, подчеркивает он, – «реальность возможная. Возможность и есть то, что есть. Именно это открытие Фрейда задало тон психоанализу. Именно это открытие кинематографа превратило его в самое массовое искусство XX века»².

*Киноэпопея «Гарри Поттер»*³.

Сериал о Гарри Поттере снят по книгам Дж. Роулинг, написанным на рубеже XX-XXI вв. И хотя сами фильмы снимались в первое десятилетие нового века, они так явно продолжают «психоаналитическую» традицию в современном кинематографе, что без них этот культурологический обзор остался бы слишком неполным.

¹ Жижек С. Матрица, или две стороны извращения // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 117.

² Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. С. 81.

³ Серия фильмов, последовательно вышедших на экраны с 2001 по 2018 годы. Над серией работали 4 режиссёра: Крис Коламбус, Альфонсо Куарон, Майк Ньюэлл и Дэвид Йейтс.

И «литературный сериал», и особенно киноэпопея нашли отклик в сердцах миллионов читателей и зрителей. Этот феномен породил обширную академическую литературу, в том числе психоаналитическую, которую называют даже «Potteriana psychological». Исследователей интересуют самые разнообразные культурологические и, в том числе, психоаналитические характеристики эпопеи. И все же основное их внимание сосредоточено на ярко выраженном, по их мнению, в сюжетной линии «эдиповом» материале.

Мы можем видеть фрейдистскую так называемую «первичную сцену» или инфантильную травму, которая связана с воспоминаниями Гарри о том эпизоде его детства, когда Волдеморт явился в дом Поттеров и попытался убить его. В этом свете Волдеморт выступает как образ «отца-соперника» Гарри, отделяя его навсегда от матери, и он действительно, как это свойственно образам и проекциям, остается в сознании Гарри на протяжении большей части эпопеи. Но поскольку наше сознательное Эго обычно отказывается воспринимать родного отца как нечто враждебное, – Гарри узнает, что когда-то у него был прекрасный отец (Джеймс), убитый тем самым Волдемортом, который хотел убить и самого Гарри. Во многих сказках присутствует этот мотив: идеальная (идеализированная, сказал бы психолог) мать умирает и заменяется злой мачехой. Фрейд называет этот процесс «расщеплением Я».

К. Ноэль-Смит пишет: «Учитывая, что каждый ребенок, согласно Фрейду, время от времени фантазирует о том, как избавится от «конкуренции» одного из родителей посредством его смерти, чтобы насладиться исключительным «обладанием» вторым родителем, – читатель "Гарри Поттера" может увидеть в тексте исполнение самых затаенных собственных фантазий, однако без горя и без стыда, которые обычно сопровождают эти бессознательные фантазии при их случайном проникновении в сознание: ведь мы знаем, на сознательном уровне, что это на самом деле не так; бессознательно же, смерть родителей Гарри

представляет собой впечатляющее исполнение эдиповых фантазий»¹.

С этих позиций, мы имеем здесь классический пример эдипова комплекса – один в один с тем, как описывал его сам Фрейд, в частности, в работе «Анализ фобии пятилетнего мальчика»: «В своих отношениях к отцу и матери Ганс самым ярким образом подтверждает все то, что я в своих работах "Толкование сновидений" и "Три очерка по теории сексуальности" говорил о сексуальных отношениях детей к родителям. Он действительно маленький Эдип, который хотел бы "устранить" отца, чтобы остаться самому с красивой матерью, спать с ней... Исходящий из этого желания смерти отца и, следовательно, нормально мотивированный страх перед ним образовал самое большое препятствие для анализа, пока оно не было устранено»².

В более позднем возрасте, в котором мы встречаем Гарри, у него есть фактический отец, имя которого – Вернон Дарсли. Гарри видит Вернона в том же критическом ракурсе, в каком многие подростки видят своих отцов: возможно, «реальный» Дарсли показался бы нам совсем не таким отвратительным (правда, тут фантазия ребенка подкрепляется авторитетом автора книги: мы ведь читаем не описание фантазий Гарри, а его «реальную» историю). С этого пункта начинается процесс, который Юнг называет «индивидуацией» – обретением собственной индивидуальности. Перед нами есть и пример неудачной индивидуации – Дадли, кузен Гарри. Если Гарри не хочет превратиться в избалованного и инфантильного Дадли, ему предстоит успешно пройти испытания, стоящие между ним и взрослой жизнью. Этот процесс происходит в Хогвартсе, но, в конце концов, Гарри должен покинуть даже Хогвартс и показать, что он может справиться с проблемами взрослой жизни.

Идентификация с образом отца (и/или с другими героями, которые в романе играют роль «заместителей» отца Гарри), помогает ему обрести уверенность в себе, а также найти и новых друзей. «Для этого он, в

¹ Noel-Smith K. Harry Potter's Oedipal Issues // Psychoanalytic Studies. – 2001. – No. 3.2. P. 203.

² Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. Психология бессознательного. М: Просвещение, 1990. С. 76.

частности, должен деидеализировать не только отца и Дамблдора, но и их противника – темного лорда Волдеморта (инфантильное восприятие которого включало то, что можно назвать «негативной идеализацией», то есть переоценку мощи и силы Волдеморта и страх перед ним), образ которого таким образом становится более человечным, понятным и в долгосрочной перспективе, вероятно, не таким пугающим»¹.

Список значимых фигур в жизни Гарри, в которых можно видеть «заместителей» отца, достаточно обширен. Некоторые из них выступают как доброжелательные проводники и помощники (Альбус Дамблдор, Сириус Блэк – который является крестным отцом Гарри, – Люпин, мистер Уизли), существует еще и Северус Снэйп – строгий педант, который, как кажется Гарри, враждебен ему, что в итоге оказывается иллюзией. Напротив, Снэйп во многом даже более эмоционально относится к Гарри, чем даже профессор Дамблдор. Знаком постепенного взросления Гарри становится то, что он уже не воспринимает их образы в категориях крайностей: как идеальный (Джеймс) или злодейский (Снэйп). В символическом смысле, оба сливаются в одно лицо, которых объединяет любовь к матери Гарри – хотя в реальной жизни эта любовь, напротив, заставила обоих относиться друг к другу враждебно.

Драматичность отношения «отец/сын» наиболее ярко проявляется в сценах, где Гарри «противостоит»² Волдеморту и Дамблдору. Символично здесь и то, что Гарри обретает свою истинную силу только тогда, когда Дамблдор покидает сцену, якобы предательски убитый «плохим отцом Гарри» (Снэйпом). И этой иллюзии тоже предстоит быть развеянной: мнимое предательство Снэйпа окажется, по сути, подвигом, а сам Снэйп – защитником Гарри и истинным героем. Не случайно в конце мы узнаем, что Гарри дал собственному сыну имена своих «отцов» – Дамблдора и Снэйпа

¹ Пугра В.А. Репрезентация эдипова комплекса в образе Гарри Поттера: опыт психоанализа / В.А. Пугра // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2019. – №2 (38), Том 2. – С. 27-31.

² Поясним, что кавычки здесь потому, что противостояние Дамблдору, конечно, скорее символично: Гарри не борется с профессором, однако утрачивает часть своих иллюзий относительно него.

(сына Гарри зовут Альбус Северус Поттер).

Все эти персонажи, включая и Волдеморта, являются символическими версиями фактического отца Гарри. Мы сознаем, что мы действительно повзрослели, когда мы видим наших отцов, как они существуют «сами по себе», а не как проекции внутренних драм нашего взросления. Хотя, наверно, мы никогда не сможем добиться абсолютной ясности в этом вопросе, как никогда не достигнем и/или абсолютной зрелости. Но это цель, к которой стоит стремиться...

Показательно, что та же «эдипова» линия оказывается стержневой и для сюжета другого суперпопулярного блокбастера – «Звездные войны». В эпизоде V, «Империя наносит ответный удар» (1980), Люк Скайуокер узнает долго скрываемую от него страшную правду: его вечный антагонист, «Темный Ситх» Дарт Вейдер, является его биологическим отцом. Эта «фрейдистская» история находит завершение также вполне во фрейдистском духе в эпизоде VI, «Возвращение джедая» (1983): «искупление» Дарта Вейдера, его примирение с сыном, возвращение на Светлую сторону и героическая смерть.

Наконец, тот же мотив мы находим даже в «первом российском блокбастере» – дилогии «Ночной дозор» и «Дневной дозор»: Егор, сын главного героя – Светлого мага Антона Городецкого, – в результате коварной «многоходовки» главы Темных магов Завулونا переходит на Темную сторону.

Выводы: Культура массового кинематографа основывается на творчестве А. Хичкока, впервые использовавшего прием демонстрации эмоционального состояния героев путем крупнопланового изображения их глаз в момент чувственно-эмоционального состояния, определенного страхом, трепетом, тревогой. Исследователи выявляют в хичкоковских фильмах воплощение «эдиповых» фантазий, а также «эффект катарсиса», тесно связанный с психоаналитической практикой исследования бессознательного. Фильм «Матрица» изображает виртуальную реальность,

как возможную, которая, по сути, и обладает бытием. Возможность, как реальность бытия, – это, одновременно, и открытие психоанализа и источник возникновения массового кинематографа XX века.

Выводы к главе 2

Культура XX века, основанная на идеях модернизма и постмодернизма, воплотила в своих литературных текстах образы бессознательного, выявленные в психоаналитических концепциях. В частности, литературный прием «поток сознания», используемый Дж. Джойсом в романе «Улисс», коррелирует с понятиями «бессознательное» и «предсознательное», анализируемыми З. Фрейдом. В смысловой системе романа разворачивается ситуация «эдипового комплекса», исследуемая психоаналитиками, что позволяет критикам утверждать, что в «Улиссе» Джойс следует по стопам Фрейда и производит анализ подсознания, вскрывая его фобии и комплексы. В работах такого классика англоязычной постмодернистской литературы как В. Вульф осуществляется тот же прием «потока сознания» и «реализации подсознательного», в частности, в образно-повествовательной форме раскрывается фрейдовская теория нарциссизма. В романах Э. Хемингуэя представлена «литературная иллюстрация» одного из главных концептов бессознательного пространства – концепта Эроса и Танатоса.

В немецкоязычной литературе, в частности, в творчестве австрийского писателя Ф. Кафки (роман «Превращение») фантастические видения воспринимаются как «реалистические», отражая в форме абсурдистских фантазий вполне реальный драматический процесс отчуждения человека от собственной сущности, причастной духовности и бытию. Символичность и метафоричность, свойственные проявлению бессознательных структур, характеризуют и роман «Процесс». В Германии первыми вводят в свое творчество «фрейдистские мотивы» Т. Манн и Л. Фейхтвангер, мотивы «юнгианские» – Г. Гессе.

В кинематографических текстах культуры XX в. также представлена

проблематика, связанная с проявлениями сферы бессознательного. В частности, отмечается влияние классического фрейдизма на киноискусство немецкого экспрессионизма, а через него – на формирование нового направления – фильмов ужасов и «саспенс»-фильмах. Проявление бессознательных концептов, свойственных теориям З. Фрейда, К. Юнга, в форме кинематографических образов можно наблюдать в творчестве Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Формана, А. Тарковского. Так, в частности, «Бессознательное» и «фантастическое» в творчестве Феллини часто почти сливаются; фантастическое (отличное от «реального»), как правило, выступает в качестве инструмента передачи бессознательных содержаний. То же можно сказать и о Тарковском, с серьезным уточнением: в его творчестве в рамках «фантастического» особо выделяется такая категория, как научно-фантастический литературный материал как основа создания фильмов.

Кроме того, культура массового кинематографа является наиболее репрезентативной для психоаналитических идей. В фильмах А. Хичкока в символической форме представлено воплощение «эдиповых» фантазий, а также «эффект катарсиса», тесно связанный с психоаналитической практикой исследования бессознательного. Фильм «Матрица» в кинематографических образах раскрывает представление З. Фрейда о борьбе культурной цивилизации с базовыми комплексами, скрывающимися в бессознательной сфере. Франшиза «Гарри Поттер» породила множество психоаналитических интерпретаций «Potteriana psychological». Основное внимание привлекают ярко выраженный в киноэпопее «эдипов» материал. Тот же последовательно выраженный мотив мы находим в суперпопулярном блокбастере «Звездные войны».

Таким образом, базовые положения психоанализа в той или иной творческой интерпретации возможно проследить в культуре XX века, в частности, литературе, в кинематографических текстах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации проанализирован и обобщен широкий спектр материалов, которые характеризуют проблему научного и художественного воплощения идеи бессознательного в различных текстах культуры XX века. В ходе исследования с учетом эволюции психоаналитических концепций, гуманитарных наук, литературного и кинематографического жанров искусства были последовательно изучены и раскрыты теоретические и практические особенности изображения идеи бессознательного в процессе становления западной культуры XX века.

В диссертации были проанализированы взаимоотношения, складывавшиеся между бессознательной сферой сознания личности и культурой в XX веке. Исследование показало, что развитие психоаналитических концепций в XX в. было непосредственно связано с обоснованием культурных оснований общественной жизни. Выявлена тенденция развития указанных отношений – от отрицательного воздействия культуры на сознание человека, в котором подавляются основные желания сферы бессознательного (З. Фрейд, К.Г. Юнг), до гармоничного согласования между ценностями культуры и внутренним миром личности (Э. Фромм).

Исследование представило характеристику осуществления идеи бессознательного в гуманитарных исследованиях XX века. Было показано, что идея бессознательного имела воплощение во французской культурной традиции, в частности в философско-культурологической теории Ж. Лакана, Ж. Деррида, в экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра. Принцип «деконструкции» Ж. Деррида нашел воплощение в архитектуре. В словенской культуре С. Жижек изучал влияние бессознательного на процессы, происходящие в социальной, идеологической и политической жизни. Принципы прикладного психоанализа стали основанием в исследованиях антропологии и этнологии. Ведущая роль бессознательных факторов отражена в теории управления, в экономических учениях XX века.

В диссертации обоснована эвристическая функция идеи

бессознательного, представленной в художественно-кинематографической культуре XX века. В литературе создавались произведения, которые отражали проблематику бессознательного, структуру и механизмы, действующие в этой сфере. Смысловое содержание «бессознательных» сюжетов в литературных текстах соответствовало исследованиям, которые осуществлялись в психоаналитических концепциях. Кроме того и кинематографические тексты создавались на фундаменте проблематики, связанной с изучением бессознательной сферы человека. Кинолента, проецируя на экран «движущийся образ», разблокирует сферу бессознательного, тем самым меняя, и восприятие и процесс мышления субъекта. Кинематографическая продукция формирует человека в форме «массового, несобранного» субъекта, сознание которого коррелирует со структурой коллективной бессознательной сферы.

Исследование позволило выявить и охарактеризовать смысл идеи бессознательного, представленной в западной литературе XX века. Используя прием «потока сознания», англоязычные писатели Дж. Джойс, В. Вульф, Э. Хемингуэй осуществляют в художественно-повествовательной форме реализацию идеи бессознательного, представленной различными комплексами. Дж. Джойс в романе воплощает смысл «эдипова комплекса», В. Вульф – концепты нарциссизма, Э. Хемингуэй – единство Эроса и Танатоса, как главных комплексов бессознательной сферы, определяющих динамику жизни. Ф. Кафка, как представитель немецкоязычного пространства литературы, в своих произведениях в виде ситуаций абсурда раскрывает процесс забвения человеком собственной духовности. Характеристика проявления сферы бессознательного в образно-символической форме обнаруживается в творчестве Т. Манна, Л. Фейхтвангера, Г. Гессе.

В рамках данного диссертационного исследования была проанализирована смысловая связь кинематографических текстов с концепциями психоанализа. Влияние теории классического фрейдизма обнаруживается на киноискусство немецкого экспрессионизма, которое

является источником нового направления – фильмов ужасов и «саспенс»-фильмов. В творчестве таких кинематографистов как Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Формана, А. Тарковского происходит реализация механизма бессознательных процессов, основных комплексах этой сферы.

В результате изучения культуры «массового» кинематографа, рассматриваемого в контексте психоаналитических концепций XX века, можно сделать вывод, что в особенности в фильмах ужаса, созданных А. Хичкоком, наблюдается характеристика «эдипового комплекса» в форме фантазий. Кинематографический текст «Матрица» в образно-символической форме раскрывает смысл оппозиции «культура-человек», показывая борьбу культурной цивилизации с архетипами и комплексами бессознательной сферы. В виде кинематографических знаков осуществляется интерпретация «эдипова комплекса» и в фильмах, посвященных процессу взросления Гарри Поттера.

Таким образом, базовые положения проявления сферы бессознательного можно проследить как в процессе развития психоаналитических концепций, так и в творческой интерпретации, осуществленной в различных сферах культуры XX века, в частности, литературе, в кинематографических текстах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философии языка. – М.: РОССПЭН, 2008. – 704 с.
2. Андреев Л.Г., Самарин Р.М. История зарубежной литературы после Октябрьской революции. Ч. 1. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 592 с.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика. М.: Азбука, 2014. – 320 с.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делёзу // Киноведческие записки. 2000, N 46. – С. 62-67.
5. Аронсон О. Язык времени // Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 11-36.
6. Архангельский А.Е., Баурова Н. и др. Психотерапия. – СПб.: СпецЛит, 2011. – 330 с.
7. Беляев Д.А. Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф. Ницше // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008 – Вып. № 73-1. – С. 65-68.
8. Берестовская Д.С. Человек и культура / Д.С. Берестовская // Гражданское общество в эпоху тотальной глобализации [науч. ред. проф. И.И. Кальной, доц. А.В. Горбань]. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – С. 109-128.
9. Бояджиева Л. Андрей Тарковский – жизнь на кресте. Альпина нон-фикшн, 2012. – 317 с.
10. Васильев А. Феллини, сочинитель реальности // Искусство кино. – 2004. - № 5. – С. 116-123.
11. Веберман Д. Симуляция в «Матрице» и эпоха постмодерна // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – С. 308-328.
12. Выготский Л.С. Искусство и психоанализ // Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – С. 95-113.
13. Гаккебуш В. Ответ председателю Русского психоаналитического о-ва д-ру М. В. Вульффу // История психоанализа в Украине. – Харьков:

«Основа», 1996. – С. 228-303.

14. Гениева Е. Перечитывая Джойса // Джеймс Джойс. Избранное. – М.: Радуга. – 2000. – С. 7-18.

15. Гиренок Ф.И. Фигуры и складки. – М.: Академический Проект, 2014. – 244 с.

16. Давыдов А.И. Психоанализ как методология исследования российской культуры: дисс. ... канд. филос. наук. – Омск, 2011. – 183 с.

17. Давыдова О.С. Цена свободы (Опыт этического анализа фильма А. Хичкока «Головокружение») // Вестник Ленинградского Государственного Университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – Т. 2. – N 1. – С. 120-127.

18. Дао дэ цзин / Пер. и примеч. Ян Хин-шуна. – СПб.: Азбука, Азбука-Классика, 2015. – 144 с.

19. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004. – 624 с.

20. Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.

21. Демурова Н. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» // Джейн Остин. Гордость и предубеждение. – М.: Наука, 1967. – С. 538-589.

22. Джойс Дж. Портрет художника в юности. – М.: ООО Изд-во «Эксмо», 2007. – 528 с.

23. Джойс Дж. Улисс / Дж. Джойс. Избранное в 2 т. – Т. 1; сост. С. Хоружий; пер. с англ. С. Хоружего, В. Хинкиса. – М.: Терра, 1997. – 672 с.

24. Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа. — М.: Территория будущего, 2010. – 560 с.

25. Жаринов Е. Серил как искусство. Лекции-путеводитель. – М.: АСТ, 2015. – 304 с.

26. Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. – М.: Изд-во

«Художественный журнал», 1999. – 234 с.

27. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Изд-во «Европа», 2011. – 168 с.

28. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология / Предисл. А. Павлова. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.

29. Жижек С. Матрица, или две стороны извращения // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – С. 329-371.

30. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока. – М.: Логос, 2004. – 336 с.

31. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. – М.: Европа, 2008. – 516 с.

32. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Вища школа, 1988. – 163 с.

33. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М.: Высшая школа, 1972. – 136 с.

34. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе. – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. – 178 с.

35. Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / Антология / пер. с англ. О. Турухиной. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 384 с.

36. История русской литературы XX века. Первая половина. В 2 кн. – Кн. 1: Общие вопросы / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. – 2-е изд., перераб. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 450 с.

37. Кадыров «И. М. Двойник» Ф. М. Достоевского: попытка психоаналитической интерпретации // Психоанализ и искусство / Сост. Е. А. Спиркина. – М.: КогитоЦентр, 2011. – С. 117-137.

38. Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. – 2011. – № 2 (2) – С. 42-51.

39. Карцев И.В. Жиль Делез. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имажинация. – М.: ОГНИ ТД, 2005. – 230 с.
40. Калина Н.Ф. Основы психоанализа. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001. – 352 с.
41. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. / Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3-30.
42. Кейзин А. Мудрость, обретенная в изгнании // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Отв. ред. Мельников Н.Г. – М.: Изд-во Москва, 2000. – С. 596–598.
43. Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. – СПб: Питер, 2002. – 445 с.
44. Кляйн М. Развитие одного ребенка // Кляйн М. Психоаналитические труды: в 7 томах. – Т. I. – Ижевск: ERGO, 2008. – 374 с.
45. Ковалева С.В. Феноменальность акта ЭГО / Научно-методический журнал «Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова». – 2014 г. – Вып. №7 – С. 130-133.
46. Ковалева С.В., Терещенко В.С. Проблема свободы в творчестве Ж.-П. Сартра / Международный научный журнал «Aspectus». Краснодар: Светочъ. – 2015. № 3. – С. 30-36.
47. Ковалева С.В. Философия анимации: концептуальность образа «синей птицы» / Международный научный журнал «Aspectus». Краснодар: Светочъ. 2016. №1. – С. 17-27.
48. Ковалева С.В., Жукова Т.А. Формирование личности средствами искусства: анимационная форма вербализации смысла / Национальное здоровье. – 2018. № 2. – С. 229-237.
49. Колычев П.М. Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике // Соловьёвские исследования. – 2012. - Выпуск 3(35). – С. 46-56.
50. Краткая литературная энциклопедия: [в 9 т.] / Под ред. А. А.

Суркова. Т. 4. – М.: Советская энциклопедия,. 1967. – 1024 стб.

51. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. – М.: Наука, 1992. – 299 с.

52. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М.: Издательство «Гнозис», 1995. – 192 с.

53. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. – М.: Логос, 2009. – 520 с.

54. Лапланш Ж., Понталис Ж. Словарь по психоанализу. – М.: Высшая школа, 1996. – 623 с.

55. Лейбин В. Психоанализ. 2-е изд. – СПб: Питер, 2008. – 592 с.

56. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. – М.: АСТ, 2010. – 956 с.

57. Ленин В.И. Беседа с А.В. Луначарским // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 44. – М.: изд-во политической литературы, 1970. – 725 с.

58. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. Изд-е 2-2, дополн. М.: Скифия-принт, 2012. – 258 с.

59. Макки Р. История на миллион долларов: Мастеркласс для сценаристов, писателей и не только. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.

60. Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн Собрание сочинений в 10 т. – Т. 9. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 199-364.

61. Маньковская Н.Б. Мец Кристиан // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб: Университетская книга, 1998. — Т. 2: М—Я. – С. 47-48.

62. Мареев С.Н., Мареева Е.В. 3. Фрейд и философия XX века // Мареев С. Н., Мареева Е. В. История философии. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 624-641.

63. Неоинституциональная экономическая теория: Учебное пособие / Под ред. В.В. Разумова. – М.: Финансовая академия при Правительстве РФ,

2005. – 338 с.

64. Обнорская М.Е., Полосина Е.В. Техника создания саспенса в романах М. Стюарт // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 4 (16). – С. 29-33.

65. Олышанский Д. Психоаналитические концепции у Жака Деррида. – Gmbh: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 132 с.

66. Онуфриенко Г. Ф. Король саспенса Альфред Хичкок (К 110-летию со дня рождения) // Обсерватория культуры. – 2010. – № 2. – С. 76–83.

67. Орлова Н. Х. Психологические интерпретации культуры. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. – 208 с.

68. Орлова Н. Х. Андрей Тарковский: преодоление временных дистанций // Соловьёвские исследования. – 2012. – Вып. 3. – С. 57–67.

69. Орлова Н. Х. Русская литература в итальянском кинематографе // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2015. – № 5. – С. 164–170.

70. Павлов А. Предисловие // Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Изд-во «Европа», 2011. – С. 7-32.

71. Паркер И. Славой Жижек: критическое введение. – М.: ERGO, 2011. – 220 с.

72. Петров Д.Б. Культура, наука и религия в структурном психоанализе Жака Лакана // Известия Саратовского университета. – 2009. – Т. 9. – Сер. Философия. Психология. Педагогика. Вып. 1. – С. 40-44.

73. Попов Д.А. Влияние психоаналитических представлений о человеке на развитие искусства XX века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – Т.14. Вып. № 3-1. – С. 35-42.

74. Психоанализ и искусство / Сост. Е. А. Спиркина. – М.: Когито-Центр, Институт практической психологии и психоанализа, 2011. – 176 с.

75. Психотерапевтическая энциклопедия / под ред. Карвасарского

Б.Д.; 2-е изд. – СПб.: Питер, 2002. – 1024 с.

76. Путра В.А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века / В. А. Путра, О. Б. Элькан // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение . 2018. № 32. – С. 100-109.

77. Путра В.А Репрезентация эдипова комплекса в образе Гарри Поттера: опыт психоанализа / В.А. Путра // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2019. – №2 (38), Том 2. – С. 27-31.

78. Путра В.А., Элькан О.Б. Механизмы символообразования в психоанализе З. Фрейда / О.Б. Элькан, В.А. Путра // Вестник МГУКИ, 2016. №4 (72). – С.59-64.

79. Путра В.А., Элькан О.Б. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К.Г. Юнга / О.Б. Элькан, В.А. Путра // Культурная жизнь Юга России. – 2017. №3 (66). – С. 20-24.

80. Ребелло С. Хичкок. Ужас, порожденный «Психо». – М.: ЭКСМО, 2013. – 320 с.

81. Ремарк Э.М. Время жить и время умирать. – М.: АСТ. 2018. – 448 с.

82. Рогинский Б. Эстетика трагического у Альфреда Хичкока: Автореф. дисс. ... к.ф.н. – СПб, 1999. – 271 с.

83. Рождественский Д.С. Специфика развития психоанализа в России: дисс. канд. псих. наук. – Хабаровск, 2002. – 201 с.

84. Ромадин М.Н. В зоне "Соляриса" / М.Н. Ромадин // Ностальгия по Тарковскому : [сборник] / сост. Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2007. – С. 59-68.

85. Руднев В. Н. Эстетика. История мировой литературы и искусства. – М.: Директ-Медиа, 2015. – 362 с.

86. Рыклин М. Жиль Делёз: «Кино в свете философии» // Искусство кино. – 1997. – № 4 (апрель). – С. 132-137.

87. Рязанов Э. Гуманист по призванию // Искусство кино. – 1983. – №12. – С. 178-181.
88. Современные проблемы реализма и модернизм. – М.: Наука, 1965. – 615 с.
89. Сошкин Е. Детективный сериал и серийный убийца: Жанр как дилемма // Новое литературное обозрение (НЛО). – 2011. – №108. – С. 184-213.
90. Спиркина Е.А. Вступительное слово к серии «Библиотека Института практической психологии и психоанализа» // Психоанализ и искусство / Сост. Е. А. Спиркина. – М.: Когито-Центр, 2011. – С. 5-10.
91. Степанов С.С. Век психологии: Имена и судьбы. — М.: ЭКСМО, 2002. – 592 с.
92. Сулова О.Ю. «Введение в чтение Лакана: «Стадия зеркала»» // Кабинет А: Картины Мира. – СПб.: Инапресс, 1998. – С. 143-161.
93. Тарковский А. Федерико Феллини // Искусство кино. – 1980, № 12. – С. 161-188.
94. Терещенко Н.А., Шатунова Т. М. Кино и массы.// Казанский социально-гуманитарный вестник. – 2010 г. – № 2. – С. 98-101.
95. Титов М.П. Место и роль идеологии в современном обществе // Дни науки – 2013. 68-я научно-техническая конференция студентов и магистрантов САМГТУ. Сборник тезисов докладов. – Самара: Самарский государственный технический университет, 2013 – С. 194-195.
96. Туровская М. 7 с ½, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.
97. Феллини Ф., Чэндлер Ш. Мой трюк: режиссура. – М.: Киноведческие записки, 2001. - 151 с.
98. Флиер А.Я. Культура как символическая деятельность: этап становления // Культура культуры. 2015. №1 (5). – С.27-40.
99. Флиер А.Я. Культурология: прогноз погоды на завтра // Культура культуры. – 2015. №4 (8). – С.33-39.

100. Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. Психология бессознательного. М: Просвещение, 1990. – С. 39-121.
101. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Йенсена // Градива: Вильгельм Йенсен, Зигмунд Фрейд, Карл-Густав Юнг, Андре Бретон, Ролан Барт, Жак Деррида / Послесл. И. Соболевой. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. – С. 60-121.
102. Фрейд З. Будущее одной иллюзии. – Харьков: Фолио, 2013. – 160 с.
103. Фрейд З. Влечения и их судьба // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998. – С. 125-150.
104. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование: Сб. – М.: Республика, 1995. – С. 285-294.
105. Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., Ренессанс, 1992. – С.65-134.
106. Фрейд З. Почему война? (Письмо А. Эйнштейну) // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 197-204.
107. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я. –Минск: Беларусь, 1999. – 320 с.
108. Фрейд З. Толкование сновидений. – М.: Азбука, 2012. – 756 с.
109. Фрейджер Р., Фейдимен Дж. Личность. Теории, упражнения, эксперименты. СПб.: Издательство Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. – 704 с.
110. Фромм Э. Концепция человека у К. Маркса // Душа человека. — М.: Республика, 1992. — С. 375– 414.
111. Фромм Э. Иметь или быть. – М.: Прогресс, 1990. – 330 с.
112. Фромм Э. «Процесс» Франца Кафки // Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. – СПб: Питер, 2002. – С. 130-140.
113. Фромм Э. Теория Фрейда. - М.: AST Publishers, 2012. – 315с.
114. Фромм Э. Экзистенциальные и исторические дихотомии

человека // Хрестоматия по философии / сост. П.В. Алексеев. – 3-е изд., перераб.и доп. – М.: Проспект, 2005. – С. 249-253.

115. Хорни К. Невроз и личностный рост. Борьба за самореализацию. СПб.: БСК, 1997. – 316 с.

116. Хоружий, С. Комментарии / С. Хоружий // Джойс Дж. Улисс; пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. – М.: Терра, 1997. – С. 363-558.

117. Хоружий С. Улисс в русском зеркале. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.

118. Хьелл Л., Зиглер Дж. Теории личности. 3-е междунар. изд. – СПб.: Питер, 2003. – 608 с.

119. Шевченко Н. И. Психоанализ как основа методологии изучения литературы // Молодой ученый. – 2015. – №3. – С. 995-998.

120. Шклярник М.Г. Бессознательное в механизме культуры: дисс. канд. филос. наук – М., 2002. – 130 с.

121. Шоркин А.Д. Институциональная изнанка культуры / А.Д. Шоркин // Вестник СПбГУ, Санкт-Петербург. – 2015. – Серия 17, вып. 2. – С. 85-94.

122. Шоркин А. Д. Информационные технологии как фактор культурных деструкций / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального Университета им. В. И. Вернадского. Т. 27 (66). № 3. Сер.: Философия. Культурология. Политология. Социология. – Симферополь: ТНУ им. В. И. Вернадского, 2014. – С. 269–294.

123. Штейнберг А.Г. Философия: Сборник лекций. – Хабаровск: Издательство ДВГУПС, 2010. – 194 с.

124. Щербак Н. Ф. Структурализм и постструктурализм, в поисках решения. Р. Барт, Греймас, Женнет, Ц. Тодоров. Жак Деррида. Жиль Делез// Щербак Н.Ф. Немного тени на желтом песке (Курс лекций «Современные лингвистические, психолингвистические, литературоведческие учения: точки соприкосновения и тенденции развития»). – Чехов: Центр образовательного и научного консалтинга, 2017. – С.24–47.

125. Энциклопедия глубинной психологии. Том II. – М.: Когито-Центр, МГМ, 2001. – 752 с.
126. Юнг К. О становлении личности // Юнг К.-Г. Конфликты детской души. - М., 1995. – С. 185-208.
127. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и художественная литература: Хрестоматия / Ред. В. Лейбин. – СПб: Питер, 2002. – С. 106-130.
128. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс, 1994. – 329 с.
129. Юнг К.-Г. Сознание и бессознательное. – СПб – М.: Университетская книга, 1997. – 544 с.
130. Ярошевский М. Г. Зигмунд Фрейд — выдающийся исследователь психической жизни человека // Фрейд, Зигмунд. Психология бессознательного. — СПб.: Питер, 2002. — С. 3-28. – (Мастера психологии).
131. Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / Пер. с англ. Т.С. Драбкиной. М.: Класс, 1999. – 576 с.
132. Barone L., Da Costa B.H.R. Psychoanalysis, fiction, and cure: between Fields Theory and Theory of Aesthetic Response // *Psicologia USP* vol.28 no.2 São Paulo May/Aug. 2017.
133. Bird R. Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. – London: Reaktion, 2008. – 228 p.
134. Bellour R. L'Analyse du film / Indiana University Press, 2000. С. 30
135. Clare J. Psychoanalytic Theory Applied to One Flew Over the Cuckoo's Nest // Clare J. Teaching Ken Kesey's from Multiple Critical Perspectives. Prestwick House, Inc.
136. Freud and The 20Th Century. Ed. by B. Nelson. - New York: Meridian Books, Inc., 1957.
137. Hartman, Geoffrey H. Virginia's Web [Text] / Geoffrey H. Hartman // Bloom, Harold. Clarissa Dalloway [Text] / Harold Bloom. - NY : Chelsea House,

1990. - P. 78-86.

138. Noys B. Forget Psychoanalysis! // Problemi international. 2018. - Vol. 2. - № 2. – P. 279. — P. 279-296.

139. Noel-Smith K. Harry Potter's Oedipal Issues // Psychoanalytic Studies. – 2001. – No. 3.2. - Pp. 199-207.

140. Scott W.R. Institutional Theory: Contributing to a Theoretical Research Program // Smith K.G., Hitt M.A. (eds.) Great Minds in Management: The Process of Theory Development, Oxford UK: Oxford University Press, 1983. – 460-484.

141. Searle J. The Storm Over the University // The New York Review of Books. – 1990. – 6 December. – P. 34–42.

142. The American Heritage Dictionary. – N.Y. : Dell Publishing, 1989. – 880 p.

143. Tortolani E. «Citizenship in a Nightmare Country»: German Expressionist Film and Freud's Dream Theory. Rhode Island College, 2013.

144. Valentine K. Psychoanalysis, Psychiatry and Modernist Literature. – New York: Palgrave Macmillan, 2003. – P. 113-148.

145. Ward Jouve N. Virginia Woolf and psychoanalysis // Roe S., Sellers S. (eds.), The Cambridge Companion to Virginia Woolf (Cambridge Companions to Literature, - Cambridge: Cambridge University Press, 2000. - P. 245-272.

Электронные ресурсы

146. Альфред Хичкок о сценарии / Хичкок. Библиотека сценариста // Текст электронный URL: <https://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script/>

147. Аронсон О. Кино после „Кино“ Делеза [Видео] / Текст электронный URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m9CNBIEppNU&t=10s>

148. Аронсон О. Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив. / Текст электронный // URL: <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/02/05/aronson-hitch>

149. Воскобойников А.Э. Бессознательное и сознательное в художественной культуре / Знание. Понимание. Умение. 2012. №1. // Текст электронный URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bessoznatelnoe-i-soznatelnoe-v-hudozhestvennoy-kulture>

150. Бауман Г. «Дело доходит до того, что душа кровоточит, это причиняет боль. Но и приносит облегчение...» Герман Гессе и психология К. Г. Юнга: Доклад на 9 Международном colloquium, посвященном Гессе, Кальв, 1997 // Текст электронный URL: https://www.hermannhesse.de/files/pdfs/ru_lebenskrise.pdf

151. Жижек С. Вещь из внутреннего пространства / Текст: электронный URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=94945>

152. Жиль Делез / Поселягин Н. В., Зубов А. А. Слово и кино (Семиотика и нарративное устройство кинотекста). Спецсеминар / Текст электронный URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/kino23.doc>

153. Как снимали фильм «Пролетая над гнездом кукушки» / Текст электронный URL: <http://www.mywebs.ru/blog/interestingly/7540.html>

154. Кесьлёвский К. О себе / Текст электронный URL: <http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/2007/08/decalogue-1988.html>

155. Нефедов Е. Лучшие фильмы в рецензиях: Авторский проект / Текст электронный URL: <http://allofcinema.com/vosem-s-polovinoj-8-1-2-1963/#ixzz4weppq3lS>

156. Пুത്ര В. А. Юнгианская трактовка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и романа Г. Гессе «Путешествие к земле Востока» [Электронный ресурс] / В. А. Пুತ್ರ, О. Б. Элькан // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых учёных». – Выпуск №11(27). – 2018. – Текст электронный URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20O.%20B.%20Putra%20V.A.%20-%201.pdf

157. Тарковский А. Слово // Текст: электронный URL:

<http://mspu.org.ua/re/3747-malyutka-zhizn.html>

158. Труби Дж. Триллер / Библиотека сценариста // Текст электронный URL: <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/05/24/truby-thriller/>

159. Цыркун Н. Хичкок о Хичкоке / Текст электронный URL: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?url=http%3A%2F%2F4screenwriter.wordpress.com/2010/05/24/truby-thriller/>

160. Янутш Ольга Александровна «Инкультурация»: проблемы определения объема и содержания понятия / Теория и практика общественного развития. 2014. №19. // Текст электронный URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inkulturatsiya-problemy-opredeleniya-obema-i-soderzhaniya-ponyatiya>

161. Bose S.D. The everlasting influence of Andrei Tarkovsky [Эл. источник] / URL: <https://faroutmagazine.co.uk/andrei-tarkovsky-director-influence/>

162. Briggs J. Virginia Woolf meets Sigmund Freud [Online] // URL: <https://www.charleston.org.uk/virginia-woolf-meets-sigmund-freud/>

163. Gilles Deleuze [Online] URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Gilles_Deleuze

164. Katz D. Modernism and Psychoanalysis [Online] // URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/module/s/modernismandpsychoanalysis/>

165. McClelland T. The Philosophy of Film and Film as Philosophy // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. [Online] Available from: <http://cjpmp.iifilnova.pt/2-mcclelland>.

166. Oxford Dictionary [Online] // URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

167. Psychoanalysis and literature [Online] // URL: <https://brocku.ca/english/courses/4F70/psychlit.php>

168. Subkowski P. Harry Potter – the trauma as a drive for psychic development. // [Online] // <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15646020/>.