

Р. Г. Назиров

О влиянии фрейдизма на
современную литературу.
Доклад



Предисловие к публикации

Под общим заглавием *Р. Г. Назиров* «Критика фрейдистских теорий и их влияния на современную литературу» существует два текста, имеющих авторское жанровое определение «доклад». Один из текстов («Критика фрейдистских теорий и их влияния на современную литературу») представляет собой расширенный, а второй («К вопросу о влиянии фрейдиизма на литературу») — сокращённый вариант одного концептуального ядра. Неизвестно, какая версия была первичной, а какая создана на её основе, но множественные пересечения в деталях этих текстов (оценка сюрреализма, обращение к драматургии Т. Уильямса и др.) не оставляют сомнений в их генетической связи.

Несомненным также следует признать и авторство Р. Г. Назирова (что не всегда очевидно в случае с хранящимися в архиве машинописями¹): текст сокращённой редакции подписан, текст пространной редакции изобилует рукописной правкой, сделанной рукой Назирова.

Текст представляет собой машинопись, являющуюся единственным содержанием дела 161 в описи 1.

Черновых материалов доклада обнаружить не удалось. Дата создания текста может быть предположительно отнесена к осени 1962 году на основании упоминания возраста драматурга Теннесси Уильямса (51 год), который родился 26 марта 1911 года.

Кроме того, в тексте содержатся и другие основания для датировки, указывающие на начало 1960-х годов:

1. Самый поздний источник, упоминаемый в тексте: журнал «Иностранная литература» № 8 за 1962 год.
2. Упоминание научного совещания по вопросам идеологической борьбы с современным фрейдиизмом, состоявшегося в октябре 1958 года. Контекст подсказывает, что этот факт служит в докладе созданию картины актуального научного фона, то есть описанное событие не должно быть фактом далёкого прошлого.

Во втором (кратком) тексте называется другой возраст Теннесси Уильямса (50 лет), что мы склонны считать это опiskой, учитывая присутствующую и там ссылку на № 8 «Иностранной литературы». Так что, скорее всего, обе редакции доклада были созданы приблизительно в одно время.

¹ см. Орехов Б. В. Текстология Назировского архива // Назировский архив. 2013. № 1. С. 157.



Обстоятельства создания текста неизвестны. Это особенно печально, учитывая, что сведения о возможной аудитории, а главное — о доступности для автора различных актуальных для того времени источников — позволили бы уточнить и датировку, и характер (отчасти даже стратегию) работы Назирова над докладом. 1962 год был первым годом обучения Р. Г. Назирова в аспирантуре МГУ, так что, возможно, этот текст создавался в Москве с привлечением доступного именно в столице круга источников и был продиктован отчётной необходимостью по учебному плану.

Доклад Назирова о фрейдизме — это текст агитатора со свойственной именно этому субъекту речи узнаваемой поэтикой. Здесь и «общенародное» «мы», взывающее к тому, чтобы слушатель (читатель) с ним солидаризировался. Здесь и строгие оценочные суждения, одновременно выносящие приговор с точки зрения «истинно верного учения» и разъясняющие это учение. Надо сказать, что категорических суждений Назиров не избегал и в своих позднейших научных работах (см. рецензию на «Преодоление смерти» в первом номере «Назирова архива» за 2013 г.), но со временем они станут именно органической частью научного постулирования, а в этом раннем тексте, скорее, представляют собой вариацию пропагандистского шаблона.

Собственно, всё это совсем не должно удивлять: к концу 1950-х годов за плечами Назирова было гораздо больше газетного опыта, нежели научного, хотя, надо признать, даже к концу жизни Назиров, избавившись от тотального давления идеологии, не потерял (возможно приобретённых во времена репортёрской юности) равнодушия и даже страстности как свойств стиля.

И всё же Назиров за сорок с лишним лет, прошедших с момента его создания, не избавился от текста этого доклада. Не слишком фантастическим будет предположить, что содержащиеся в нём разборы произведений конкретных авторов представлялись ему если не оригинальными, то полезными для общей концептуальной картины литературного процесса. Для публикаторов это сигнал внимательнее присмотреться к плану содержания извлечённого из архива текста (хотя и план выражения, как мы пытались показать выше, тоже небезынтересен для установления генезиса назировского стиля). Очищенные от идеологической составляющей (где это требуется) оценки, наблюдения и обобщения относительно творчества С. Цвейга, Ф. С. Фитцджеральда, Ш. Андерсона, В. Фолкнера и др., анализ их соотнесённости с фрейдистскими концепциями, как минимум, любопытны и сейчас, хотя, возможно, после десятилетий специальных дискуссий на эту тему и выглядят несколько тривиально.

Вполне возможно (и даже скорее всего), Назиров неточен и поверхностен там, где он пытается углубиться в конкретные данные медицины и психофизиологии. Его работа о фрейдизме, отстоит от современности почти на пятьдесят лет, а его знание о естественных науках полувековой давности было все-таки знанием гуманитарным.

Вместе с тем, интересны в этой работе не только периодические обращения к конкретным текстам, но и некоторые, собственно гуманитарные, свойства его метода. Так,



фрейдизм он вписывает в широкий контекст культуры рубежа XIX—XX веков (историзм), пробует оценить возможности фрейдизма как методологической основы целостного описания культуры (и находит их неудовлетворительными). Словом, работу о фрейдизме вполне можно считать одним из первых свидетельств интереса Назирова к той проблематике, к которой он впоследствии обратился в книге «Становление мифов».

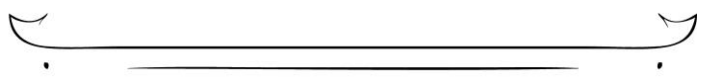
Наконец, отмеченным должно быть и то, что именно наблюдения за судьбой этого текста лучше всего демонстрируют цикличность развития гуманитарной мысли. Так, многие резкие и, казалось бы, беспочвенные выпады против фрейдизма воспринимаются в нашем настоящем с полным сочувствием.

Борис Орехов

Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики

Сергей С. Шаулов

Башкирский государственный университет



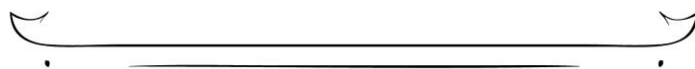
1. Время, причины и условия возникновения психоанализа

Научные открытия XIX века, показав ограниченность метафизического материализма, привели к кризисным явлениям в ряде областей естествознания. Известен, например, кризис в физике и связанный с ним эмпириокритицизм. Сходным было и положение в психологии, где первые же шаги по пути экспериментального исследования выявили недостаточность старого материалистического объяснения душевной жизни человека. (Гольбах, Гельвеций, Ламетри, Пристли и др.). Материализм до Маркса, не располагая диалектическим методом, подходил к явлениям психики упрощённо, схематично: идеи — это разновидности механического движения в мозгу или «магнетические токи», душу образуют мозговые волокна (Ламетри) и т. д. К концу XIX века психологи разочаровались в поисках непосредственного анатомического коррелята психических процессов. Например, критикуя известное положение Декарта, что «главное местопребывание души — желёзка посреди мозга», знаменитый французский критик Леон Доде с претензией на остроумие заявил: «А почему не в большом пальце ноги?» Механический материализм далеко отстал от фактов науки. Ярко выраженный революционный характер диалектического материализма отпугивал в то время большую часть учёных. Возникает разрыв между методами психологии и её теорией. Например, Вильгельм Вундт, отец немецкой экспериментальной психологии*, чьи опыты объективно доказывали зависимость психических явлений от физических, был в то же время убеждённым идеалистом в философии. Теория «психофизического параллелизма» представляла собой уродливый компромисс между стихийным естественнонаучным материализмом и идеалистической философией.

Решения этих противоречий учёные искали на разных путях.

В 1891 году Иван Петрович Павлов был приглашён организовать отделение физиологии в Институте экспериментальной медицины в Санкт-Петербурге. Здесь он в течение 45 лет вёл исследования пищеварительных желёз, которые привели его к созданию теории условных рефлексов, основы новой материалистической психологии, объективно сомкнувшейся с диалектическим материализмом. Путь Павлова — это

* Описка. Было: «психологии»



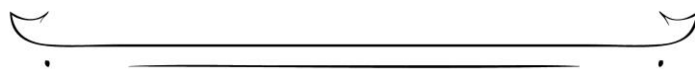
путь научного эксперимента, путь от физиологии к психологии, от физического к психическому.

На Западе преодоление кризиса в психологии пошло иным путём. Философия волюнтаризма (Шопенгауэр, Ницше, Гартман) и интуитивная философия (Бергсон) оказали сильное влияние на психологов. Наиболее отчётливо, может быть, это влияние проявилось в деятельности Зигмунда Фрейда, австрийского невролога, отказавшегося от опытного исследования в пользу своего рода «интеллектуальной игры», состоявшей из догадок и спекулятивных умозаключений. Доктор Фрейд, воспитанник материалистической венской школы физиологов, был крупным специалистом в невропатологии. Его имя встречается в истории изучения некоторых нервных болезней (например, явления «агнозии»). Однако, уступая своей личной слабости и стремлению к жизненному успеху, этот одарённый и тонкий учёный, по сути дела, порвал с материализмом, обратился к методу интроспекции — произвольно истолкованного самонаблюдения — и затем, с помощью целого ряда необоснованных допущений вне-научного характера, построил свою систему лечения неврозов, названную им «психоанализом». Возникновение психоанализа относится к 1896 году. В нетерпеливом стремлении к конечной истине, сознавая скудность опытных данных, Фрейд сознательно отказался от эксперимента, предоставляя будущим учёным заполнить пробелы в физиологическом обосновании своей системы, и истребовал признания права учёного на мифотворчество, на свободную игру интуиции, не связанную тесными узами научного анализа.

Остановимся вкратце на предшественниках Фрейда. Философия волюнтаризма в Австро-Венгрии конца XIX века пользовалась огромной популярностью. Происходит ренессанс идей Шопенгауэра с его понятиями «бессознательного» и «мировой воли». Фрейд ознакомился с работами Шопенгауэра лишь в конце своей жизни, но он, несомненно, не мог не знать самих волюнтаристских концепций, носившихся тогда в воздухе Европы. Блестящим популяризатором этих концепций был в первую очередь Фридрих Ницше. Как справедливо отмечает Бертран Рассел в своей «Истории западной философии», Ницше был последовательнее своего учителя. Артур Шопенгауэр из своей теории о космическом значении воли делал аскетический вывод: он проповедовал отказ от воли, самоотречение, буддийскую «нирвану». «Шопенгауэровская восточная этика самоотречения не гармонировала с его метафизикой всемогущества воли.

У Ницше же воля первична не только в плане метафизическом, но и в этическом»¹. Фридрих Ницше создал культ сверхчеловека, прославляя «прекрасную звероподобность», «инстинкты войны и завоевания», проповедуя презрение к женщине и истолковывая любовь как взаимную ненависть полов. «Жизнь есть воля к власти», —

¹ Б. Рассел, "История западной философии", М., 1959, стр. 777.



говорит Ницше. Эта воля к власти, это иррациональное инстинктивное начало властвует над мыслями, чувствами и поступками человека. Человек по своей природе — существо иррациональное, он живёт инстинктами, бессознательными побуждениями.

В теории познания Ницше был абсолютным скептиком. «Я уже ни во что не верю — таков правильный образ мыслей творческих личностей...» Но в то же время он создаёт собственное учение о мировом процессе, признавая, что это учение — тоже одна из «принципиальных фальсификаций» (так он определял научные теории). Всё преимущество его картины мира в том, что она позволяет лучше переносить «бессмысленность совершающегося». Тем самым, Ницше открыто признал мифотворчество задачей философии.

Он прививал гносеологии свой волюнтаризм, самодовольно называя себя «переоценщиком ценностей», «Дон-Жуаном познания».

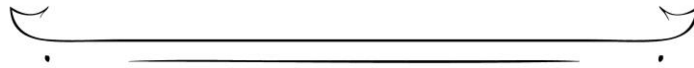
Первым условием духовного здоровья Ницше считал свободное проявление инстинктивных стремлений. Он принижал разум, отрицал мораль, признавал лишь физиологическое наслаждение.

В учении Ницше в зародыше содержится ряд идей, которые легли в основу учения Фрейда.

На основе шопенгауэровского учения о мировой воле и гегелевского «самопознания абсолюта» построил свою систему Эдуард Гартман. Он об'явил духовной основой существующего мира бессознательное начало. Идеалистическая диалектика Гартмана приводила его к утверждению: «в основе человеческого «я» лежит то, что не есть уже «я» — бессознательное начало.

Близка к биологическому волюнтаризму Ницше и «жизненная философия» Анри Бергсона, согласно которому основа всего существующего — «жизненный порыв», а материя возникла как ослабление этого порыва. Бергсон проповедовал активность, действие ради действия, при этом человек должен руководствоваться инстинктом, а не разумом. Бергсон заявил: «Интеллект характеризуется естественной неспособностью понимать жизнь». Высшее совершенство инстинкта есть интуиция. Интуитивный метод познания — единственно верный, единственно пригодный для жизни и действия.

Одним из предшественников Фрейда в психологии был Иоганн Фридрих Гербарт, профессор в Геттингене и Кёнигсберге, современник Гегеля. Выступая против крайнего рационализма гегельянской школы, Гербарт создал свой вариант идеалистической психологии. По Гербарту, в человеческой психике царят бессознательные представления, сильно заряженные особой энергией (бессознательная психическая энергия). Духовная жизнь — это нескончаемый «внутрипсихический конфликт» между представлениями различной силы, из которых слабейшие подавляются более сильными или совсем вытесняются из сознания. Полного забывания не существует, представления вечны, а забывание — это лишь вытеснение. Подлинная детерминанта



человеческой жизни и поведения состоит в представлениях, которые вытеснены из сознания, но сохраняют свой заряд психической энергии. Герbart говорит, что основная задача психолога — это распознать «в том, что испытывается (в сознании), следы того, что шевелится и действует за занавесом».

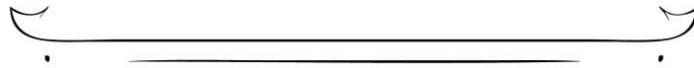
Таким образом, Зигмунд Фрейд опирался на философию антиинтеллектуализма и психологию бессознательного. Он шёл путём борьбы против сознания. Прима инстинкта над разумом, детерминирующая роль бессознательного, миф о надсоциальном значении личности, понятие о психической энергии, теория вытеснения — всё это было заимствовано Фрейдом у его предшественников. Для австрийской буржуазии конца XIX — начала XX века было характерно обострённое внимание к сексу, интерес к половой жизни, к половым извращениям, к влиянию эротики на психику человека. Знаменитый тезис Шопенгауэра: «Человек — воплощённое половое влечение» — был развит именно в Вене, где в 1902 г. Отто Вейнинггер в книге «Пол и характер» изложил подслушанную им в кружке Фрейда теорию бисексуальности: в каждом человеке есть мужское и женское начало; различные степени их сочетания определяют человеческий характер. Чрезмерно раздутая сексуальность, гипертрофия фаллоса, явилась ещё одним важным компонентом теорий Фрейда. Кроме того, Фрейд не постеснялся привлечь к своим построениям толкование сновидений, учение о врождённом психическом наследии, сохраняемом людьми с древнейших времён, и некоторые другие положения, не соответствующие или прямо противоположные данным естественных наук.

2. Мифология фрейдизма

Не имея возможности в пределах настоящего доклада детально проследить историческое развитие фрейдизма, мы ограничимся общим изложением его теорий и главных мифов.

Исходным пунктом в работе Фрейда было исследование истерии. Ещё во время стажировки у профессора Шарко в Париже, Фрейд глубоко заинтересовался причинами паралича, в некоторых случаях сопутствующего* истерии. Если органический паралич вызывается физическим повреждением в результате травм и болезней, то чем вызывается истерический паралич? Шарко ответил: «динамическая травма», невидимое повреждение. Фрейд начал искать смысл невидимой «динамической травмы», как причины неврозов, «не имеющих физиологической причины». В этих поисках он встретился с практикой гипнотического внушения и сам применял гипноз. Его друг, врач Брейер, познакомил его со «случаем Анны О.» — молодой женщины, заболев-

* Рукописное исправление в машинописи.



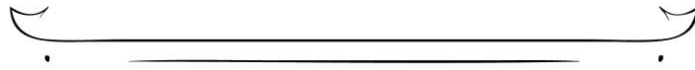
шей параличом и психическим расстройством, во время ухаживания за смертельно больным отцом. Брейер заставлял Анну О. под гипнозом рассказывать ему о тех желаниях, которые ей приходилось подавлять у постели умирающего отца. В бодрствующем состоянии она не владела своими воспоминаниями. Брейер утверждал, что исповедь Анны О. приносит ей облегчение. Оба они, Фрейд и Брейер, сошлись в мысли, что подавление нежелательных влечений и переживаний явилось причиной невроза. Свою терапию, метод лечения посредством раскрытия всех подавленных стремлений, Брейер назвал «катарсисом», очищением.

Используя метод Брайера*, Фрейд добавил за два года четыре собственных примера к случаю Анны О., и в 1895 г. оба доктора издали свою совместно написанную работу «Этюды по истерии», где подчёркивалось значение эмоции и различие между сознательными и бессознательными душевными актами. Брейер и Фрейд развивали учение о постоянном для каждого человека заряде психической энергии (идея Гербарта и Шарко). Если импульс энергии не находит вывода, то равноценное количество энергии выступает в качестве болезненного симптома. Цель катарсиса — вернуть эту энергию в нормальное русло и разрядить путем допущения ранее подавленного импульса в сознание.

В дальнейшем, работая самостоятельно, Фрейд отказался от гипнотического внушения и стал применять для отыскания (в глубинах бессознательного) подавления постыдных импульсов методы свободной ассоциации, толкования снов и перенесения. В 1896 г. Фрейд создал первый вариант своего психоанализа. Что означает этот термин? Это усиленный анализ психики больного для извлечения из его подсознания (вернее, бессознательного) подавленных импульсов. Эти импульсы необходимо распознать, чтобы восстановить перед взглядом невротика полную картину его собственных полузабытых желаний, эмоций, влечений. Заново переживая их, допуская их в сознание, больной «нейтрализует» заряд психической энергии, работающей на болезнь. Происходит спасительный катарсис, болезненные симптомы исчезают. Таким образом, фундамент психоанализа — теория вытеснения. Процесс вытеснения — причинный механизм невроза. Фрейд детально разработал эту теорию. Он ввёл термин «бессознательное» как существительное (*das Unbewusste*), обозначив им основную область психики, где концентрируется подавляюще большая часть психической энергии. Термин «постыдные импульсы» Фрейд заменил термином «инстинкты». Среди инстинктов на первое место выступил половой инстинкт, Эрос. Инстинктивная жизнь — первооснова человеческой психики.

Идеалист Артур Хьюбшер, автор книги «Мыслители нашего времени» пишет, что Фрейд «вступил в великую борьбу против современной ему психологии сознания за психологию бессознательного... и тем самым возвратился к шопенгауэровской сле-

* Так в машинописи



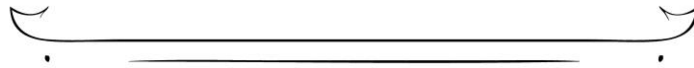
пой воле». Хюбшер прославляет фрейдистскую революцию против «необоснованных претензий разума» и подчёркивает иррационалистский философский смысл фрейдизма. Все явления жизни Фрейд объясняет взаимодействием в человеческой психике двух главных групп инстинктов: созидательных, эротических и разрушительных, агрессивных. Психической энергии половых инстинктов Фрейд дал особое название — либидо.

В первом варианте учения Фрейда психический аппарат человека конструируется из трёх систем: сознательное, предсознательное и бессознательное. На долю бессознательного приходится почти вся психическая энергия. Завяленные ею инстинктивные импульсы непрерывно стремятся проникнуть в сознание, чтобы через него получить моторную разрядку. Бессознательное регулируется только «принципом удовольствия». Это тёмный хаос инстинктов, направленный только к сознательному признанию и активному удовлетворению.

В 1920 году Фрейд вызвал новую сенсацию в буржуазной науке, издав книгу «По ту сторону принципа удовольствия». В ней он сделал решающий шаг в сторону окончательного превращения своей теории в мифологию. Ранее, в соответствии с общепринятыми в биологии принципами самосохранения организма и его приспособления к условиям среды, Фрейд утверждал два принципа психической деятельности: принцип удовольствия (для бессознательного) и принцип реальности (для сознания). Последний подчас диктует отказ от удовольствия «во имя более надёжного, хотя и отсроченного». И вот в 1920 году, на дымящихся развалинах послевоенной Европы, в обстановке пессимизма и «заката Европы», Фрейд обновляет свою психологию, вводя в неё принцип влечения к смерти, ещё более важный, первоначальный, главенствующий. По его утверждению, влечение к смерти, инстинкт смерти древнее принципа удовольствия. Это не что иное, как стремление жизни вернуться в неорганическое состояние материи, которое было раньше, до органического состояния. «Принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти», — заявляет Фрейд.

В 20-ые годы он разрабатывает второй вариант своего учения. Теперь он конструирует психический аппарат по более жёсткой схеме: «Оно», «Я» и «Сверх — я», где «Оно» обозначает бессознательное, «Я» — сознание и «Сверх — я» — совесть (безличное, личное и сверхличное). В центре человеческой психики Фрейд помещает свой знаменитый Эдипов комплекс и создаёт миф о возникновении человеческого сознания.

Он использует гипотезу антрополога Робертсона Смита, ныне совершенно отвергнутую наукой. В книге «Тотем и табу», в соответствии с гипотезой Смита, Фрейд воссоздаёт фантастическую картину доисторического человеческого сообщества. Это «первобытная орда», где царит патриархальное право. «Здесь только жестокий ревнивый отец, берегающий для себя всех самок и изгоняющий подрастающих сыновей, и ничего больше... В один прекрасный день изгнанные братья соединились, убили

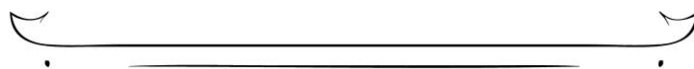


и съели отца и положили таким образом конец отцовской орде». («Тотем и табу»). Убийство патриарха привело к своеобразному общественному договору (вспомним, что Жан-Жак-Руссо выводил свой *Contrat social* из первого акта отчуждения): сыновья (все они были сводными братьями) поняли, что судьба отца неизбежно постигнет их самих, если они не запретят убийство и брак внутри рода. Таким образом, социальная организация была основана на двух моральных ограничениях, следовавших за убийством первобытного отца. Из этого «замечательного преступного деяния, по словам Фрейда, «возникло сознание вины». Тем самым, первобытная полуживотная психика обрела зачатки собственно человеческой психики с расколом на «оно», «я» и «Сверх — я». Чувство вины образовало первые перегородки в форме цензуры между «оно» и «я» и между «я» и «сверх — я» (идея о двух психических дорогах, впервые выдвинутая Гербертом). Возникло вытеснение, великая динамическая сила в психических процессах, табу (запрет) кровосмешения и табу на убийство тотемного животного (тотем — дух предка, покровитель племени) расширили область вытеснения. Каждый шаг человеческого прогресса подготавливался отказом от того или иного инстинктивного импульса. «Оно» всё теснее заполнялось вытесненными импульсами, становясь «бурлящим котлом возбуждения». Мыслящее «я», то есть интеллект, обогащается званиями и развивается; он берёт своё начало в опыте воспринимающей системы и представляет в психике требования внешнего мира («принцип реальности»). Но сознание неизмеримо слабее, чем бессознательное. В конечном счёте, «оно» навязывает свою волю изнемогающему «я».

«Сверх — я» — это хранилище различных табу, а* позднее выросших на их основе нравственности, этики, религии. «Сверх — я» возбуждает «я» к борьбе против «оно». Таким образом, по Фрейду, сознание сдавлено в тисках «трёх тиранов» — это внешний мир, бессознательное и совесть. «Подстрекаемое со стороны «оно», ограничиваемое «Сверх — я» и отталкиваемое реальностью, «я» пытается справиться со своей экономической задачей сведения сил и влияний, которые действуют в нём и на него, к некоторого рода гармонии. (З. Фрейд, «Новые вводные лекции»). Психика современного человека отягощена архаическим наследством тысячелетий. Психические формации являются биологически наследственными: это утверждение возвращает Фрейда к додокковским «врождённым идеям».

Кровавый миф, пережитый первобытным коллективом, повторяется в индивидуальном психическом развитии каждого человека. Фрейд «открыл» детскую сексуальность и комплекс Эдипа. По Фрейду, сосание материнской груди удовлетворяет сразу два инстинкта: инстинкт насыщения и половой инстинкт. Половое влечение младенца обращено на его мать. Ребёнок ненавидит, но в то же время уважает отца, своего соперника в любви матери.

* Возможно, описка: «и»?



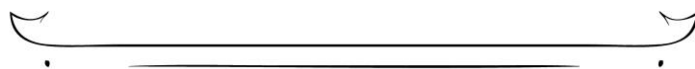
Этот комплекс (т. е. группа представлений, об"единённых вокруг сильного аффективного переживания) назван у Фрейда комплексом Эдипа по ассоциации с древнегреческим мифом о фиванском царе Эдипе, который, сам того не зная, убил своего собственного отца и женился на собственной матери. Узнав тайну своего рождения, Эдип ослепил себя и удалился в изгнание.

Комплекс Эдипа способен привести впоследствии к сознательному или бессознательному кровосмесительному влечению. Им Фрейд об"ясняет известную аномалию, когда юношей привлекают к себе зрелые женщины, якобы, напоминающие им их матерей. Каждый ребёнок желает смерти отца, но подавляет это желание и оно входит в область бессознательного, полностью сохраняя свой заряд психической энергии. Будущее мальчика в значительной степени зависит от того, насколько успешно он сможет переключить энергию бессознательных влечений к кровосмешению и убийству на социально-полезные цели. Такое переключение, позитивное овладение инстинктивными силами, Фрейд называет «сублимацией». В любом случае добавленные желания проникают в сознание как более или менее подавленное чувство вины, и это проявляется в сновидениях, а в более острой форме — в неврозах.

Итак, основа человеческой психики — бессознательное, непрерывно борющееся за доступ в сознание. Содержание бессознательного — это вневременные, биологически наследственные стремления. Культура, цивилизация — продукт переключения «либидо» на неполовые цели в качестве заменяющего удовлетворения, продукт сублимации. Прогресс, всё более ограничивая инстинкты, делает сублимацию всё более и более трудно. На определенной ступени развития все цивилизованное человечество становится хронически больным, как в результате недостаточного полового удовлетворения, так и неправильного сублимирования. Цивилизация неизбежно приводит к напряжению, тоске и неврозу». Все мы больны, то есть невротичны», — заявляет Фрейд. Инстинкты смерти, агрессии, жестокости и разрушения выражаются в войне, насилии, в попытках инквизиции. Война, по Фрейду, это неизбежное восстание летальных и агрессивных инстинктов против сдерживающего влияния общества и индивидуального «сверх — я». В глубине человеческой психики сидит зверь, полудикий первобытный убийца.

3. Притязания фрейдизма на универсальное значение

Психоанализ возник как метод лечения нервных болезней. Однако уже Зигмунд Фрейд решительно вышел за пределы невропатологии и психологии. Многочис-



ленные школы, которые ответвились от его учения, стали вторгаться во всё более отдалённые области человеческого знания. Современный фрейдизм притязает на универсальное значение. Он рассматривает себя как наиболее полную философскую систему, включающую в себя в общем виде психологию, теорию искусства и историю.

Инстинктивной жизнью индивидуума Фрейд объясняет всё развитие общества, все войны и социальные потрясения. Первое убийство — это ключ всех проблем. Общество покоится на соучастии в совместно совершённом преступлении; религия — массовое чувство вины, порождённое всё тем же доисторическим убийством, а убитый первобытный отец — это и есть бог. История движется, главным образом, в результате влияния великих людей. А причина этого огромного влияния — потребность масс подчиняться авторитету заместителя отца,

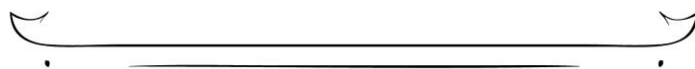
«Из психологии индивидуума мы узнали, откуда исходит эта потребность масс, — говорит Фрейд. — Это тоска по отцу, живущая в каждом из нас с детских лет». Фрейдистская теория исторического процесса прямо выводит его из комплекса Эдипа, якобы, присущего человечеству в целом и каждому индивидууму.

Известно открытое письмо Фрейда Альберту Эйнштейну.

В этом письме Фрейд называет войну «вполне естественной вещью» и указывает на её «прочную биологическую основу» — пресловутый инстинкт смерти.

В социологию Фрейд ввёл понятие «фрустрации». Фрустрация — это крушение надежд, развязывающее дремлющие в человеке разрушительные силы. Неудовлетворённый половой инстинкт рабочих, энергия которого перенесена на агрессивный инстинкт, порождает забастовки — «агрессию против хозяев». Производственный травматизм — это проявление бессознательного стремления рабочих к «самонаказанию», следствие чувства виновности всё в том же изначальном отцеубийстве. Тоска массы по вождю, обладающему безграничным авторитетом, — это бессознательное воспоминание о могучем первобытном отце. Всякое революционное выступление — это бунт вырвавшегося на свободу Эдипова комплекса, стремление удовлетворить запретные половые и агрессивные инстинкты. общественно-исторические явления сводятся к биологическому началу.

Для нас особенно существенно уяснить точку зрения фрейдизма на художественное творчество, так как в западном литературоведении и в искусствоведении вообще концепции Фрейда играет по сей день важную роль. В книге «Тотем и табу» Фрейд высказал убеждение: «Тема кровосмешения занимает центральное место в мотивах художественного творчества и в бесконечных вариациях и искажениях даёт материал поэзии». Так как всякое творчество есть сублимация запретных инстинктов, то в любом произведении искусства можно найти замаскированный Эдипов комплекс, перенесённый неудовлетворённым в реальности художником в целиком подвластную ему сферу художественной фантазии.



Всякое произведение искусства, по Фрейд, это «переодетое осуществление подавленного и вытесненного желания».

Эстетическое наслажд<д>ение Фрейд назвал «преднаслаждением» (Vorlust). Оно той же природы, что и половое наслаждение, но совершается благодаря упреждающему воображению. В образах искусства скрыта, зашифрована сексуальная основа. Искусство — это образная конспирация реальных желаний. Художники, по их особому психическому складу, не умеют добиться удовлетворения в действительности. Чем неудачнее любовь в жизни поэтов, тем она ярче в их стихах: это служит компенсацией их реальной половой недостаточности.

Приведём лишь один пример. Как анализирует Фрейд трагедию Шекспира «Король Лир»? Король Лир — старик, который приближается к смерти, но все ещё не хочет расстаться с любовью.

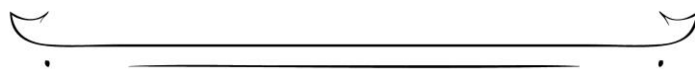
Его дочери Гонерилья и Регана — воплощения грубо чувственных сил любви, а нежная Корделия символизирует манящую стихию смерти. Король Лир в конце концов должен отказаться от наслаждения, изменяющего ему в лице жестоких старших дочерей, и добровольно выбрать смерть. Именно это и выражено в финале трагедии.

«Лир выносит труп Корделии на сцену. Корделия — это смерть! Если мы перевернём ситуацию, она становится нам доступной и понятной. Это богиня смерти, которая уносит погибшего героя с поля битвы, как Валькирии в немецкой мифологии. Вечная мудрость древнего мифа велит старику отказаться от любви и выбрать смерть, подружиться с необходимостью смерти». (Зигмунд Фрейд, «Психоаналитические исследования произведений поэзии и искусства»).

Когда поэт выражает в своем творчестве любовь к своей родной земле, фрейдистский анализ расшифровывает это как влечение поэта к своей матери, подавленное и вытесненное, а затем перенесённое на землю, которая в бессознательном отождествляется с матерью. Любовь к родине — заместительная эмоция по отношению к самой запретной страсти, к кровосмесительному влечению.

Крайняя произвольность такого анализа очевидна. Но сам по себе этот анализ вообще неприменим к всестороннему изучению искусства. Даже ученик Фрейда, психоаналитик Карл Густав Юнг, признал, что выводить художественное произведение из личных комплексов автора* — значит ставить его на ступень простого невроза. Американский литературовед Хаймен совершенно правильно отметил: «Если критика, пусть даже очень искусная в выражениях, не может сказать ничего, кроме того, что данное произведение является результатом подавленных эдиповских желаний автора и что все люди обладают подавленными эдиповскими желаниями, то, как видите, она говорит не слишком много». Иными словами, психоанализ ничего не даёт для решения основных проблем литературоведения. И тем не менее, в англосаксонском ли-

* Опечатка. Было: «атора».



тературоведении он расцвёл пышным цветом, в отличие от французского, где он с трудом удерживает свои незначительные позиции.

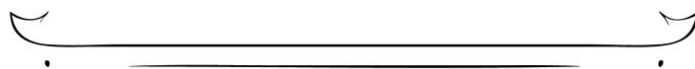
4. Философские основы психоанализа и его сопоставление с наукой

Когда заходит речь о философии Зигмунда Фрейда, различные критики его учения оценивают её совершенно противоположным образом. Так, например, крупный психопатолог Карл Ясперс, один из отцов экзистенциализма, заявил, что концепция Фрейда — психологическое обоснование и вульгаризация учения Ницше. Иными словами, Фрейд опирается на философию биологического волюнтаризма. В этом утверждении заключена большая доля истины.

Католическая критика объявила Фрейда «материалистом и агностиком». Для нас такое сочетание слов звучит несколько дико, но не будем забывать, что религиозная доктрина отрицает агностицизм, считая божественное откровение высшей формой познания. Различные реакционные философы не раз упрекали Фрейда в материализме.

Наконец, некоторые советские критики утверждают, что Фрейд никогда не был материалистом, что он с первых шагов своей деятельности (даже тогда, когда она ещё носила научный характер) встал на позиции субъективного идеализма. Это утверждение представляется упрощающим. Идеологическая борьба с фрейдизмом требует последовательного и точного воссоздания картины его «блужданий впотьмах». Лучше всех эту картину воссоздал американский философ-марксист Гарри К. Уэлс.

В своей книге «Павлов и Фрейд» (Москва, Издательство иностранной литературы, 1959 год) Уэлс, опираясь на многочисленные цитаты из работ Фрейда, убедительно доказал, что Фрейд был дуалистом в вопросе о соотношении тела и духа. С одной стороны, как все материалисты, Фрейд считал, что мозг есть орган психической жизни человека, что без него нет ни мыслей, ни чувств. Но так как о функционировании мозга известно очень мало, то, с другой стороны, психологией нужно заниматься как наукой, совершенно независимой от физиологии мозга». Тут имеется пробел, заполнение которого пока невозможно, и это не входит в задачи психологии», — заявил Фрейд. И далее Гарри Уэлс пишет: «Фрейд не был дуалистом в философии, ибо он утверждал, что духовная деятельность зависит от физиологического движения в мозгу. Но он был дуалистом практическим, поскольку действовал, исходя из предполо-



жения, что, несмотря на отсутствие науки о мозге, законы духовной жизни могут быть раскрыты путём «чисто психологических вспомогательных гипотез»². 1) Такой разрыв теории и практики, допущение научных поисков без компаса теоретической мысли привели Фрейда к прогрессирующему эклектизму, к непрерывным уступкам различным идеалистическим доктринам. Но и здесь его отречение не было полным.

Воспитанный материалистической школой венских физиологов, сторонник эволюционной теории Дарвина, убеждённый атеист, Зигмунд Фрейд до гроба не расставался с одеждами материалиста.

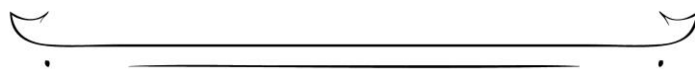
Он сам себя называл таковым. Он, быть может, искренне думал, что он материалист. Однако под одеждами трезвого учёного всегда билось сердце мистика. Религия? Фрейд презрительно отвергал её. «Все религиозные доктрины суть иллюзии», — заявил он. Под этими словами, которые, безусловно, истинны, мог бы, впрочем, подписаться и Ницше. Окружающий нас мир? Безусловно, материален и существует независимо от нас...

Но в области гносеологии Фрейд вновь делает уступки, которые заводят его далеко. Если в начале своего пути он ещё опирался на некоторые нейрофизиологические данные, претендовал на открытие об"ективной истины о психическом мире человека, сравнивал себя с Коперником и Дарвином, то уже в 20-ые годы он окончательно уходит на дорогу «пьяной спекуляции», об"являет задачей науки мифотворчество и открыто признаёт себя авантюристом. Фрейд провозглашает, что человек познаёт не внешний мир, а лишь свои собственные реакции на этот мир. «Восприятие суб"ективно и не должно считаться идентичным воспринимаемому, но фактически навсегда остающемуся недоступным для раскрытия, непознаваемому явлению», — говорит Фрейд. Иными словами, Фрейд признаёт, как и Шопенгауэр, что явления обусловлены сознанием.

Но если волюнтаристы отбрасывают кантовскую «вещь в себе», заменяя её «волей», которая может сама по себе познать чисто субъективно, то Фрейд остаётся на той точке зрения, что весь об"ективный мир — лишь мозговой феномен и сущность вещей не познаваема. Фрейд остаётся с Кантом, своим любимым философом.

Будучи человеком последовательным в пределах своей непоследовательности, Фрейд распространяет эту точку зрения и на своё собственное учение. Человек создаёт свой мир из собственных впечатлений о нём, а наука — лишь описание и систематизация этих впечатлений. В работе «Будущее одной иллюзии» Фрейд заявляет: «Проблема, что представляет собой мир безотносительно от нашего аппарата психических восприятий, — это пустая абстракция, не имеющая никакого практического интереса». Он больше не претендует на об"ективность. Он прямо заявляет о своём абсолютном скептицизме в гносеологии: «Меня могли бы спросить, убеждён ли я сам и в

² Г. Уэлс, «Павлов и Фрейд», М., 1959г., стр. 303.



какой мере в развитых здесь предположениях. Ответ гласил бы, что я не только не убеждён в них, но и никого не стараюсь склонить к вере в них. Правильнее: я не знаю, насколько я в них верю. Мне кажется, что аффективный момент убеждения вовсе не должен приниматься здесь во внимание. Ведь можно отдаться ходу мыслей, следить за ним, куда он ведёт, исключительно из научной любознательности...» Это написано в 1920 году, в книге «По ту сторону принципа удовольствия». Однако на такой игре Фрейд строит всё более разветвлённую теорию, а став во главе распространённой и уже довольно могущественной школы, он нетерпимо относится к многочисленным случаям отступничества. Когда Юнг предложил трактовать либидо как психическую энергию вообще, это отнюдь не вызвало одобрения Фрейда.

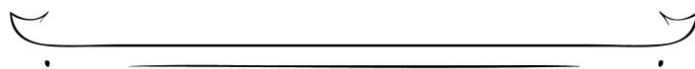
Итак, он сохраняет непознаваемую «вещь в себе», и поэтому Уэлс прав, называя Фрейда кантианцем. Но ведь Кант считал непознаваемой и человеческую психику, а Фрейд её исследует и описывает её механизмы. Здесь кантианское понимание «вещи в себе» смешивается с волюнтаристским. Гносеология фрейдизма вновь приближается к гносеологии Ницше с её авантюризмом, с её требованиями «приключений для ума», с её определениями науки как системы принципиальных фальсификаций. Известное открытое письмо Альберту Эйнштейну, написанное в 1932 году, содержит такое понимание науки, выраженное в свойственной Фрейду драматически-вопрошаемой форме: «Вам может показаться, будто наши теории — это своего рода мифология, и в настоящем случае даже неприятная мифология. Но разве каждая наука в конце концов не приходит к подобной мифологии? Разве то же самое нельзя сказать сегодня о Вашей собственной науке?» Тем самым он приравнивает к мифологии теорию относительности, величайшее научное открытие XX века.

Фрейд начинал свою деятельность с искреннего стремления сделать психологию самостоятельной наукой. Он был материалистом и считал материю первичной, а сознание вторичным. Однако для обоснования длинного ряда произвольных допущений он обратился к волюнтаристской теории сознания, чтобы из созданной таким путём мифологии сделать социологические выводы. То есть он жонглировал детерминизмом и индетерминизмом, как цирковой фокусник жонглирует раскрашенными * шарами, подбрасывая железную причинность в воздух и хватая * слепую случайность, чтобы в следующую секунду проделать противоположную операцию. Дуализм, характерный, кстати, и для Канта, пронизывает всю теоретическую конструкцию Фрейда. В 20-ые годы он ещё относил «бессознательное» к сфере психики.

В книге «Я и Оно» он писал: «Деление психики на сознательное и бессознательное является основной предпосылкой психоанализа».

* Опечатка. Было: «раскрошенными».

* Рукописная правка в машинописи



~~Но в последующих своих работах он писал: «Деление психики на сознательное и бессознательное является основной предпосылкой психоанализа».~~

Но в последующих своих работах он придал бессознательному иной смысл, считая его явлением и не психическим, и не соматическим (телесным). Он неоднократно говорит о «нейтральности» бессознательного, полагая, что этим он преодолевает ограниченность и материализма, и идеализма. Так как монизм ограничен, следует создать третью линию в философии, — так рассуждает Фрейд. Вместо этого он создаёт эклектическую смесь механического материализма и механистического эволюционизма (концепция «ничего нового», концепция «повторения», развитие как чисто количественный процесс) со скептической гносеологией, с сознательным мифотворчеством, возвращаясь к платоновским врождённым идеям, к толкованию скрытого смысла сновидений, к средневековой демонологии.

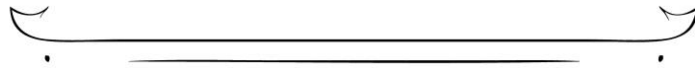
Когда же Фрейд начинает строить свою «метапсихологию» и распространяет её на общество в целом, он переходит на чисто идеалистические позиции. Общество — механическая сумма индивидов.

А так как индивидуальная жизнь детерминирует^{**} социальную, то всякий коллектив и общество в целом представляются стадом животных (такое у подобиение прямо употребил психоаналитик Богардус).

Сам Фрейд в книге «По ту сторону принципа удовольствия» заявил: «Прожнее развитие человека кажется мне не требующим другого об"яснения, чем развитие животных». Биологизация человеческой личности приводит к биологизации общественного процесса. Историческая закономерность исчезает. Из личности изымается всё социальное, она сводится к доисторическому, раз навсегда установленному образцу, нагруженному — лишь поверхностными и чисто количественными наслоениями цивилизации.

Было бы грубой ошибкой обвинять Фрейда в отрицании воздействия внешней среды на психику. Нет, он этого не говорит. Он утверждает, что внешний мир мощно влияет на сознание, на человеческое «я», господствующий в котором «принцип реальности» стремится согласовать об"ективно существующие, но суб"ективно воспринимаемые законы природы с требованиями слепого, алчного, иррационального «Оно». Но это «Оно», это бессознательное, вечно, неизменно, генетически непрерывно и вневременно. Оно подчиняется только «принципу наслаждения». Его движут извечные инстинкты любви и смерти, «эрос» и «танатос». В конечном счёте, прямым натиском или обходным путём, бессознательное всегда добивается своего. Его воздействие на сознание сильнее воздействия внешнего мира. Личность определяется внутренними врождёнными силами, а не внешним и приобретённым опытом. Сознательное определяется бес<с>ознательным. Внешний мир играет по отношению к психике человека

* * Рукописная правка.

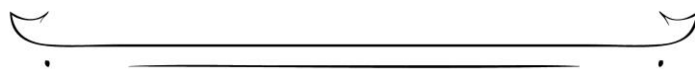


лишь негативную, подавляющую роль. Общество не играет духотворческой роли, не формирует психику, а лишь «загоняет внутрь» инстинкты, влечения. Отсюда пессимистический вывод Фрейда: результатом развития человека и общества будут ещё более тяжёлые неврозы и ещё более разрушительные войны.

Как и Ницше, Фрейд считает, то исторический процесс развивается под влиянием крупнейших индивидуумов, которым массы стремятся подчиниться как «заменителям» отца. Экономические факторы для фрейдизма не играют почти никакой роли. Исторический процесс сводится к поведению личности. Поведение личности мотивировано иррационально, врождёнными инстинктивными силами. Обратное влияние общества на личность так же второстепенно и негативно, как и обратное влияние сознания на бессознательное. Общество вторично, а биологическое бессознательное первично. Этот «новый» вариант идеализма Шопенгауэра отличается лишь псевдоматериалистическим обоснованием.

— Перейдём теперь к общей оценке психологии и философии — вернее «метапсихологии» — Зигмунда Фрейда.

В своих основных положениях фрейдизм противоречит данным науки Психология сознания не могла об"яснить такие явления, как гипноз, сновидение и невроз. Этими именно явлениями Фрейд доказывал примат бессознательного над сознанием. Однако физиология высшей нервной деятельности, основы которой заложил Павлов, сорвала покрывало тайны с этих явлений, об"яснив их нервными механизмами, сводящимися к основным процессам раздражения и торможения. Так, неврозы Павлов характеризует как хронические связи между первой и второй сигнальной системой. Острые и длительные психические переживания пред"являют чрезмерные требования к основным нервным процессам или к их подвижности, что приводит к перенапряжению центральной нервной системы и далее — к срыву высшей нервной деятельности. Например, ослабление внутреннего торможения ведёт к ухудшению сна, недостаточному восстановлению работоспособности нервных клеток, нарушению внимания, резкому повышению возбудимости, раздражительности, скорому утомлению. Это общеизвестное нервное заболевание — неврастения. Её причины носят социальный характер: напряжённая работа без достаточного отдыха, длительное эмоциональное напряжение неприятного характера, короткий, насильственно сокращаемый сон и т. д. В этой картине нет места ни комплексу Эдипа, ни процессу вытеснения. Зато мы очень легко можем себе представить какого-нибудь сутулого клерка в туманном и дымном Сити, берущего на дом сверхурочную работу и не всегда использующего свои «уикэнды» для загородных прогулок. Если сидение в прокуренном кинозале по два сеанса подряд заменяет ему ежевечерний отдых и если, к тому же, наш клерк ненавидит своего патрона, терпит оскорбление квартирного хозяина, ломает голову над денежными затруднениями и не может спать из-за собаки соседа, то неврастения ему обеспечена, и никакой психоанализ ему не поможет. Наш пример, конечно, случаен, но подобные



ситуации имеют массовый характер, особенно в условиях «машинной цивилизации» XX века, в «муравейниках из стали и бетона», в условиях вечной погони за деньгами, избыточного труда, забот и разочарований. Мифологии Зигмунда Фрейда здесь просто нечего делать.

Однако ненаучный характер доктрины Фрейда не может автоматически распространяться на поднятые им проблемы. Ведущие советские психологи не раз предостерегали против опасности и ложности такого пути идеологической борьбы с фрейдизмом, когда крикливо охаиваются в поверхностных памфлетах и он, и его проблематика. Следует отделять одно от другого.

Нельзя отрицать, что Фрейд пытался опираться на наблюдения и экспериментальным путём полученные данные. «Более того, ему принадлежит ряд новых конкретных наблюдений. Однако он, как и его последователи, давал неправильную интерпретацию фактам, искажал их сущность, и потому теория психоанализа в целом противоречит реальному положению вещей»³.

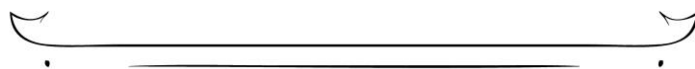
В октябре 1958 г. в Москве, в ходе научного совещания по вопросам идеологической борьбы с современным фрейдизмом, докладчик доктор медицинских наук Ф. В. Бассин затронул ряд проблем, обычно «связываемых с фрейдизмом, но дал им материалистическую интерпретацию и доказал независимость их решения павловской физиологической школой. Идея болезнетворности конфликта между влечениями (а не между бессознательным и «цензурой» сознания) была выдвинута клиникой и школой Павлова независимо от Фрейда.

Эта школа связывает глубокие функциональные и органические расстройства высшей нервной деятельности с так называемыми «сшибками» и аффективными противоречиями. Проблема конфликта разрабатывается материалистической психологией и в настоящее время.

Проблема бессознательного остаётся дискуссионной проблемой современной психологии. Современный фрейдизм в ряде случаев порвал со всей мифологией своего учителя. Например, Карин Хорни и Эрих Фромм в США, под влиянием марксизма, отвергли и фрейдовскую теорию инстинктов, и либидо, и предопределяющую роль детской сексуальности*, и Эдипов комплекс, и сексуальное объяснение неврозов, и миф о первобытной орде. По их мнению, неврозы вызываются воздействием общественной среды, в частности современного американского общества. В этом их взгляды полностью совпадают с точкой зрения советских психологов. Но, освободив фрейдизм от мифологии инстинктов, они сохранили главное: человеком руководят бессознательные, аффективные, эмоциональные побуждения. Согласно взглядам миссис Хорк<н?>и или мистера Фромма, бессознательное детерминируется «факторами

³ Н. С. Максуров, «Современная буржуазная психология», Москва, Соцэкгиз, 1962г., стр.42.

* Явная опечатка. Было: «сексуальностью»



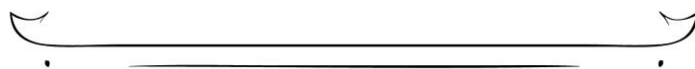
среды», обществом (уже победа материализма) но это бессознательное детерминирует сознание. Приобретённые извне бессознательные впечатления, побуждения, эмоциональные или аффективные стремления играют роль всемогущие инстинктов Фрейда. Остаётся иррационализм, биологизация человека. Личность рассматривается как производное социально-детерминированного бессознательного. И хотя эти реформаторы фрейдизма призывают «лечить общество» и даже обращают свои взоры к социализму, во взаимосвязи «личность-общество» они отводят сознанию человека роль лакея, вносящего мороженое в пятом акте пьесы. Хотелось бы подчеркнуть, что эти люди далеко ушли от Фрейда. Они рассматривают психику как результат общественных факторов. Однако их иррационализм по-прежнему сковывает их.

С другой стороны, в нашей науке больше нет эксцентриков, вообще отрицающих бессознательное. Значительная роль бессознательного в человеческой психике — это научный факт. Ещё Павлов указывал, что сложные переживания и аффекты могут затормаживаться и оставлять глубокие следы. Эти «латентные» следы суть неосознаваемые впечатления, влияющие на сферу сознательного восприятия и моторики. Проблема влияния такого рода неосознаваемых факторов на поведение человека получила материалистическое освещение.

Так что какая-то небольшая часть проблемы бессознательного уже решена.

В 40-х годах нашего века была открыта важная роль в жизнедеятельности организма, которую играет так называемая ретикулярная формация — одна из областей подкорки. Павлов считал кору больших полушарий головного мозга центром высшей нервной деятельности. «Итак, Павлов не прав!» Психоналитики затрубили о ниспровержении его учения. Нейрофизиологи обнаружили, что ретикулярная формация влияет не только на спинной мозг, но и на кору больших полушарий. Подкорка стала героем дня. Кору объявили «резиденцией» сознания, фрейдовского «я», выполняющей функции сознания. Зато подкорка стала физиологической основой бессознательного и хозяйкой высшей нервной деятельности, как это и предсказывал Зигмунд Фрейд.

Однако, когда страсти улеглись и сенсация уступила место научному анализу, пришло время вспомнить, что Павлов, ещё не располагая этими данными, говорил о тоницирующей роли подкорковых структур на функцию коры. Фрейдисты искажают сущность открытий последнего времени, трактуют подкорковые влияния как первичные, независимые от коры. На деле корково-подкорковые связи носят двухсторонний характер. Кора и подкорка взаимно влияют друг на друга. Фрейдистская идея о функциональном доминировании подкорки ложна. Так, например, в наши дни электрофизиологическими исследованиями доказано, что наблюдаемые при засыпании и пробуждении восходящие подкорковые влияния могут первично провоцироваться самими же корковыми формациями. Иначе говоря, кора может повлиять на подкорку



как инициатор* рефлекторного процесса, вызывающего обратное влияние подкорки и внутреннее торможение*, разливающееся* по всей коре головного мозга — то есть сон. Ретикулярная формация подкорки, если пользоваться весьма грубой технической терминологией нашего времени, может рассматриваться как распределитель* внешних раздражений и пусковой механизм по отношению к соответствующим участкам коры. Поэтому раздражение ретикулярной формации приводит в движение процессы коры, но именно кора в целом обеспечивает воспроизведение сознательных актов. Так что открытие активной роли подкорки дополняет, а не разрушает учение Павлова. Подкорка не является не только хозяйкой, но даже равноправным партнёром коры.

Сложность проблемы заключается не в этом. Бессознательное не есть одни только инстинкты, или сложные цепи биологически наследственных безусловных рефлексов. Нельзя ограничить бессознательное и «латентными» следами, то есть чисто физиологическими временными нервными связями, которые до поры до времени остаются заторможенными. Бессознательное — это живая и полная смысла область психики, влияющая на процесс сознания. То, что мы знаем вообще, но не осознаём в данный момент, имеет определённое смысловое содержание, которое в принципе не сводится к возбуждению и торможению клеток коры. Например, французский психолог Анри Валлон называет приспособительное поведение животных «ситуативным интеллектом» и отмечает, что и человек способен чувствовать, действовать под непосредственным влиянием конкретной ситуации. Но высшие животные обладают только «ситуативным интеллектом» (кстати, в неизмеримо большей степени, чем мы). Для человека же ситуация всегда в большей или меньшей степени осмысленна. Однако некоторые условия реальной ситуации оказывают влияние на сознание человека, хотя сами не становятся фактом сознания.

Вот пример: торопясь на работу, вы захватили всё, что нужно, но в беседе с домашними не успели досказать какую-то мысль и тут же забыли об этом, выйдя из дому и успокоившись от суеты сборов, вы испытываете ощущение чего-то забытого... Вы проверяете карманы, заглядываете в портфель, но деньги, ключ, пропуск, книги, конспекты, авторучка — всё с вами. И всё же неприятное ощущение продолжает вас мучить и раздражать, так как ситуация торопливых сборов и недосказанная мысль слились в единое целое⁴. 1) Неосознанное значение ситуации влияет на наше поведение в самых различных случаях.

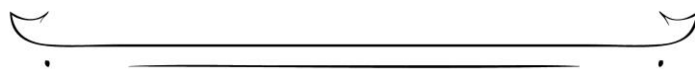
* Правка: «ин<и>циатор»

* Рукописная вставка

* Опечатка. Было: «разливающееся»

* Опечатка. Было «распределите»

⁴ Пример из книги Ф. Михайлова и Г. Царегородцева «За порогом сознания», Москва, 1961г., стр.48.

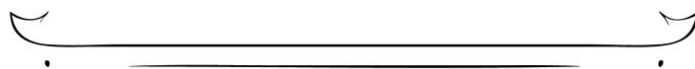


Наукой экспериментально доказано, что настроение человека могут определять и подпороговые раздражители. Вот характерный опыт: человек сидит в совершенно тёмной комнате, и как только зажигается источник света (ничтожно слабый, лежащий под порогом чувствительной сетчатки человеческого глаза), через руку человека пропускают слабый электрический ток. Испытуемый отдергивает руку. После нескольких повторений одновременного действия обоих раздражителей — болевого, электрического и неосязаемого, светового, ток отключается совсем. Теперь неожиданно зажигается только невидимый свет. И человек по-прежнему отдергивает руку, хотя света он и не видит, а ток отключён. Выработан условный рефлекс на подпороговый раздражитель. Следовательно, сигналы, которые наше сознание не воспринимает, могут действовать на человека, а в более сложных случаях на его эмоциональное состояние и на мышление.

Все эти факты приведены здесь для иллюстрации сложности проблемы бессознательного и некоторых аспектов её научного решения. По сути дела, эта проблема находится в начальной стадии своей разработки. На вышеупомянутом научном совещании в октябре 1958г. в Москве — член-корреспондент Академии медицинских наук П. К. Анохин заявил: «До сих пор мы увлекались рассмотрением мозга как экрана, который реагирует, забывая о том, что мозг фиксирует некоторый остаток впечатлений, находящийся вне сознания. Этот тот огромный багаж, который можно назвать ПАМЯТЬЮ мозга, сохраняющей накопленные факты всю жизнь. Физиология высшей нервной деятельности не изучает серьёзно вопрос о том, как используются накопленные остаточные впечатления в мозгу, как они влияют на сферу сознания и поведение». Таким образом, Анохин ставит вопрос о более серьёзном изучении физиологической основы бессознательного.

На том же совещании Б. В. Андреев отметил, что необходимо изучать физиологические механизмы явлений, которые можно назвать подсознательными. Во сне, под гипнозом, в утомлённом состоянии или в случае невроза нормальная совместная работа обеих сигнальных систем психики может нарушаться. Тогда психическая деятельность осуществляется преимущественно при участии первой сигнальной системы (доречевой, общей у человека с животными). Интересные эксперименты по исследованию таких состояний сознания ведутся в лаборатории профессора Майорова.

Итак, до сих пор проблема бессознательного не получила ясного материалистического освещения. Её важность всё более осознаётся психологами-материалистами. Её фрейдистское учение решение ложно, однако нет смысла утверждать, что постановка этой проблемы не принадлежит Зигмунду Фрейду. Да, Артур Шопенгауэр, Эдуард Гартман и даже отчасти Анри Бергсон приложили свою руку к этой проблеме, но только Фрейд предпринял отчаянную, авантюристическую попытку ввести её в психологию, страдавшую кривобокостью чрезмерного рационализма. Теоретическое бремя, унаследованное Фрейдом от этих философов, вынудило его слишком рано сой-



ти с пути науки. Гарри К. Уэлс называет это «трагедией Фрейда». Мы можем сказать, что эта трагедия была в известной степени закономерна.

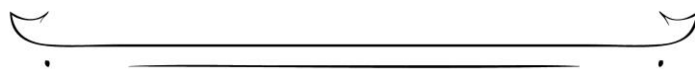
Бессознательное — часть нашей психики, пока ещё исследованная недостаточно. Оно находится под контролем сознания и в свою очередь может влиять на него. И сознание, и бессознательное детерминированы средой, в частности общественной средой. Реакции человека на внешний мир могут быть (отчасти) бессознательными. Бессознательное входит в поведение человека, как элемент, подчинённый сознанию.

Бессознательное является неотъемлемой частью всякой человеческой деятельности: таковы, например, автоматизированные навыки или высокопрофессиональные «вкусовые» эмоции (искусный плотник может петь и думать о посторонних вещах, безошибочно обтёсывая бревно или фугуя доску; талантливый художник, не задумываясь, выбирает ту или иную краску для передачи своего ощущения, так как руководствуется чувством «цвета»). Бессознательное тесно переплетено с сознательным и развивается вместе с ним. Можно предполагать влияние социально детерминированных, но неосознанных побуждений на более сложные формы человеческой деятельности. Однако определяющим является не аффективный, а рациональный момент.

Так как философской основой учения Фрейда явилось эклектическое смешение метафизического материализма с субъективным идеализмом волюнтаристской окраски, то и психология Фрейда, несмотря на реальное значение многих её проблем, зашла в тупик, увязла в произвольной мифологизации, превратилась в лженауку, от которой нельзя ожидать действенной помощи людям, страдающим от неврозов. Лёгкие случаи неврозов, возникающих у людей замкнутых в моменты острой потребности высказать свои переживания, подчас излечиваются психоаналитиками; все остальные случаи заканчиваются обычно провалом лечения, если здравомыслящий психоаналитик не отошлёт больного к врачу, к настоящему психиатру, как это зачастую делается. Психоаналитик до некоторой степени заменяет католического «духовника», а облегчающее действие католической исповеди на верующих людей — эффект давно известный и обясненный наукой. Статистика излечений свидетельствует не в пользу психоанализа в сравнении с научной психотерапией.

Успех психоанализа в основном обясняется его вульгарнодоступной и мнимо материалистической интерпретацией идеалистических концепций прошлого, а также энергичным вторжением в области, временно обойдённые наукой.

5. Влияние фрейдистских теорий на современную литературу



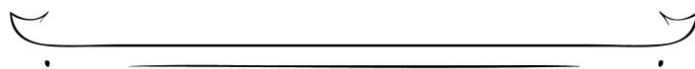
Фрейдизм оказал довольно сильное и длительное влияние на искусство Запада и в частности на литературу. Говоря о последнем, мы должны прежде всего различить два рода такого влияния: первое — когда писатель, усвоив доктрину Фрейда, в своих произведениях применял её для об"яснения явлений жизни или ориентировался на неё в своих тематических поисках, в своей проблематике; второе — когда эта доктрина применялась к самому творческому процессу. Влияние второго рода оказывалось, как правило, наиболее сильным и деформирующим.

Возник фрейдизм в Австрии, и естественно, что первыми его влияние испытали на себе австрийские писатели, а затем писатели Германии и Швейцарии, т.е. стран немецкого языка, где книги и статьи Фрейда не нуждались в переводе. Так, одним из первых глашатаев идей психоанализа стал талантливый декадентский писатель Артур Шницлер, сын врача и сам по профессии врач, уроженец Вены. Шницлер был выдающимся мастером одноактной пьесы или маленькой новеллы. В последнее десятилетие своей жизни он воспринял учение Фрейда и отдался изображению тончайших психологических переживаний, анализируя их сентиментально-эротическое содержание. Умер Шницлер в 1931 году.

Более разносторонним и более сложным оказалось влияние идей Фрейда на выдающегося австрийского писателя Степана Цвейга, автора восторженного биографического очерка «Зигмунд Фрейд». Цвейг, родившийся в 1881 году, дебютировал в литературе как эстет, но затем, под влиянием поэзии Эмиля Верхарна и русской прозы, в особенности романов Достоевского, выработал собственный оригинальный стиль, в котором реалистическое видение мира с оттенком импрессионистской живописности несколько поверхностно сочеталось с общегуманистическим критицизмом. Как многократно отмечалось марксистской критикой, Цвейг переносил трагические конфликты действительности из социального плана в план чисто психологический, достигая при этом виртуозной изощрённости анализа человеческих душ.

Было бы ошибочным приписывать эту изощрённость одному влиянию психоанализа. Стефан Цвейг учился этому искусству не только у Фрейда. Огромное влияние на него оказал Достоевский, который, вопреки всем стараниям Иолана Нейфельда и других литературоведов-психоаналитиков, так и не уместился в прокрустовом ложе жёсткой* психоаналитической схемы. Однако не подлежит сомнению тот факт, что тонкий психологизм Цвейга многим обязан и фрейдизму. Вопрос о взаимовлиянии сознательного и бессознательного, о борьбе человеческой личности против подавляющих её оков лицемерной буржуазной морали возник перед Цвейгом из конфронтации личного социального опыта и учения Фрейда. При этом Цвейг решал этот вопрос отнюдь не по Фрейду, а скорее по Достоевскому: бессознательное в его героях зачастую социально детерминировано, как это бывает у новейших фрейдистов типа Карин Хорни.

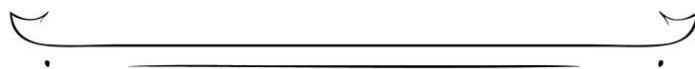
* Опечатка. Было: «жёсткой».



Иными словами, Цвейгу удалось в ряде случаев преодолеть идеалистическую схему фрейдизма.

Попробуем проанализировать отдельные новеллы Цвейга. Одна из самых популярных — это «Жгучая тайна», где показано первое соприкосновение двенадцатилетнего мальчика Эдгара с миром взрослых, с миром лжи, обманов и тайн. Любовная интрига его матери с красивым бароном, «охотником за женщинами», обнажает перед проницательным ребёнком эгоистическую основу человеческих отношений. Эдгар узнаёт, что его мать, которой он так безгранично верил, лжёт ему, зная, что мальчик знает правду. Эта заурадная драма буржуазного воспитания, переход ребёнка от чистенькой розовой лжи к грязной и низкой реальности, не даётся автором в её точном виде: Цвейг наносит на ткань новеллы заманчивую ретушь фрейдовского сексуализма. Стремление его маленького героя постигнуть тайну, скрываемую от него матерью и бароном, приобретает в новелле тончайший оттенок сексуального любопытства. Цвейг отнюдь не злоупотребляет своими познаниями в области психоанализа, однако некоторое его влияние в новелле всё же сказывается, особенно в её финале: «Когда она уже отняла руку, и, ещё раз поцеловав его, тихо вышла, на губах у него осталось ощущение её тёплого дыхания. И сердце его сладко заныло от желания ещё много раз прижиматься к мягким губам и чувствовать ласку нежной руки, но это вешнее предвидение жгучей тайны было уже затуманено сном». Здесь непосредственный переход от поцелуев матери к первым эротическим предчувствиям маленького мальчика представляет собой, на наш взгляд, скромный и тщательно завуалированный вариант комплекса Эдипа.

Сильное впечатление на читателей производит, как правило, знаменитая новелла «Амок». Содержание её общеизвестно: это страшная, роковая любовь — ненависть затерянного в яванских джунглях врача к гордой красавице-англичанке, жене богатого коммерсанта. Любовь здесь приравнивается к тропическому безумию, которое туземцы называют «амок». Эта история заканчивается гибелью обоих героев. На первый взгляд, здесь налицо все элементы психоанализа: и амбивалентность (т.е. двузначность) чувств, и садизм, и стремление к смерти. Любой западный специалист по Фрейду найдет в новелле «Амок» целую сеть взаимнопереплетающихся подавленных влечений и комплексов. Однако, на наш взгляд, из всех новелл о любви, которых Стефан Цвейг написал множество, «Амок», быть может, меньше всего отмечена печатью Фрейдизма. Автор дает противоречивому чувству своего героя совершенно рациональное объяснение. Эта жестокая, чувственная страсть подстёгивается тем высокомерным, презрительным и властным отношением, которым с первого знакомства англичанка даёт понять разницу между ней, королевой колониального большого света», и им, одичавшим медиком на жалованье. В герое рождается протест сопротивление её «демонической воле», а так как женщина красива, горда, неприступна, то это сопротивление принимает уродливо эротическую форму: форму садистского стремления

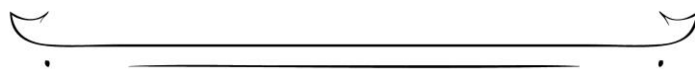


унизить её, «овладеть ею, вырвать стон из её жестоких губ». Сам герой заявляет: «Но здесь не было влечения, не было ничего сексуального, поверьте мне... только страстное желание победить её гордость..<.>» «Здесь совершенно отчетливо выступает мысль Цвейга о том, что резкое общественное неравенство искажает, уродует нормальные человеческие влечения и придаёт им те формы, которые Фрейд считал биологически первичными, обусловленными инстинктом смерти к разрушения.

В дальнейшем герой новеллы преодолевает этот садизм, в нём возникает действительно до безумия страстная, но в основе своей естественная любовь к этой прекрасной женщине. Однако об"яснение их запоздало и не предотвратило роковой развязки. Финал новеллы окрашен в жуткие, фантастические тона. Этот чёрный драматизм, эта гиперболизация страстей, равно как экзотический колорит всего рассказа, позволяют причислить «Амок» к той литературе психологического романтизма начала века, которая стремилась синтезировать объективную трактовку внешнего мира с фантастичностью страстей и эмоций, порождённой несколько односторонним следованием Достоевскому. Местами новелла Цвейга напоминает рассказы Леонида Андреева, одного из самых ярких представителей этой манеры, однако Цвейг всё же остается намного об"ективнее, чем зрелый Андреев. Мы в праве утверждать, что в данном случае Достоевский оказал на Цвейга положительное влияние и в какой-то степени, быть может, нейтрализовал воздействие Фрейда, столь дорогого сердцу австрийского писателя.

Весьма, своеобразно преломилось фрейдистское влияние в новелле Цвейга «Фантастическая ночь». Её герой, лощённый господин из лучшего, общества, невыносимо скучает и томится, как бы переживая некий духовный кризис. Случайно попав на скачки, он вдруг бессознательно, повинаясь какому-то дерзкому, вызывающему импульсу, крадёт билет тотализатора у жирного, омерзительного буржуа и внезапно выигрывает кучу денег по этому билету. Желая от них отделаться, он ставит их на первую попавшуюся лошадь — и снова выигрывает. Скука его исчезает, господин чувствует прилив каких-то жизненных сил. Его влечёт в простонародную толпу, в гущу шумного народного гулянья. Он осознаёт, что его чувства «были только изломаны, раздавлены погоней за химерой, за идеалом светского джентльмена», но и в нём «очень глубоко, на дне засыпанных колодцев, таится рудник жизни». «...Теперь же долго подавляемая сила вырвалась на волю». Герой новеллы внезапно начинает вновь ощущать полноту бытия, и это толкает его именно к грубой, простой толпе. Он не в силах открыть дверь знакомого ресторана: за этой дверью — вся его прежняя скука и тоска.

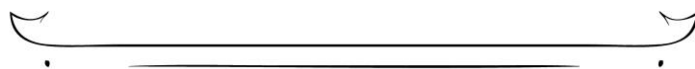
И он ныряет в толкотню весёлых и разгорячённых солдат, горничных, бродяг, приказчиков, ремесленников, заполнивших парк Пратер. «Я как бы впервые ощутил своё кровное родство с толпой, близость к их грубым, первобытным инстинктам». «Я чувствовал себя необыкновенно хорошо». Но при малейшей попытке сближения



окружающие с недоверием сторонятся от лощёного джентльмена, который выглядит в этой толпе чужаком. Острое стремление сблизиться с этой мощной, жизнерадостной массой борется в нём с ложным стыдом. Оцепенело следит он, как заканчивается гулянье, как исчезают весёлые толпы и в опустелых аллеях появляются тени проституток. У господина из общества лишь одно средство общения с народом — это деньги. И вот он даёт кипу кредиток жалкой золотушной девице, предложившей ему свои специфические услуги и вызвавшей у него острое сострадание. Затем он, по сути дела, дарит двести крон её сутенерам: он не боится, а жалеет их. Ему доставляет наслаждение их изумлённая, невольная благодарность, «тайная общность» душ. Усталой торговке он даёт крупный кредитный билет за маленький хлебец и скормливает его понурой извозчицей лошади, затем покупает у хромого старого продавца воздушных шаров весь его нераспроданный летучий товар и выпускает их в ночное небо, устраивая весёлый переполох среди кучеров фиакров и влюбленных парочек. Он раздаёт деньги случайно встреченным людям, бросает в открытое окно пекарни, наконец, начинает их раскидывать по мостовой, по церковной паперти. Этот странный филантроп радуется, что его деньги завтра найдёт студент, мастерица, рабочий. Он возвращается домой без гроша в кармане, и с этой «фантастической ночи» для него начинается новая жизнь.

«С тех пор я ни в чём не знаю запрета, так как в моих глазах законы и правила моей среды не имеют цены...» «Ибо я верю, что подлинно живёт лишь тот, кто живёт тайной своей судьбы...» Друзья находят, что он помолодел. Но только сам герой понимает, что теперь он действительно начинает жить. Он с симпатией относится ко всем людям вообще и к простым людям в особенности. Как Пьера Безухова после французского плена, героя новеллы Цвейга начинает интересоваться его слуга, и они часто разговаривают. Короче, светский джентльмен начинает становиться человеком.

Эта прекрасная новелла обряжена во все атрибуты психоанализа: здесь и «подавления», и «запреты», и «вырвавшиеся на свободу инстинкты. Однако при внимательном рассмотрении видно, что это — чисто внешнее родство. То бессознательное, что вырывается из глубин души героя, совершенно не похоже на мрачные разрушительные или ядовито сексуальные инстинкты из устрашающих книг Фрейда. Герой новеллы просто дал волю естественной потребности близости к людям, вырвался из удушающей атмосферы «добропорядочной скуки», из отвратительного мира морально-этических конвенций буржуазного общества. По сути дела, это индивидуальный полуанархический бунт против общества, который ничего не решает (как это, впрочем, понимает и сам герой) и который создаёт лишь видимость освобождения от этого общества. Сам Цвейг склонен был переоценивать значение этого освобождения. Тем не менее, достоинства этой новеллы очевидны: в ней объективно показано мертвящее воздействие буржуазного общества на человеческую личность и полубессознательное стремление личности вырваться из моральной регламентации этого общества, сопри-



частиться великой жизненной силе подлинного человечества — простого, грубого, активного и полнокровного демоса. Автор достигает успеха не благодаря психоанализу, а вопреки ему.

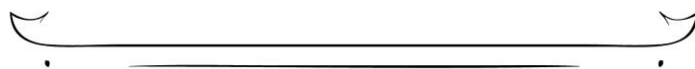
Можно было бы привести ещё длинный перечень новелл Стефана Цвейга, так или иначе отразивших влияние фрейдизма. Однако новые примеры могли бы дать новые подтверждения уже сделанному выводу: при всём своем преклонении перед Фрейдом талантливый австрийский писатель воспринял его учение весьма поверхностно, не стал законченным фрейдистом, и реалистические тенденции сыграли в его творчестве определяющую роль. Бессознательные влечения Цвейг рассматривал как производное от общественной среды, как и человеческую психику вообще. Биологизация человеческой личности в основном была чужда Цвейгу, и потому в своей очерке «Зигмунд Фрейд» он с особенным подчёркиванием, с удовлетворением приводит известную цитату из Фрейда: «Мы и впредь можем столь же настойчиво подчёркивать, что интеллект человека бессилён в сравнении с инстинктивной его жизнью, и быть при этом правыми. Но есть что-то особенное в этой слабости; голос интеллекта не громок, но он не успокаивается*, пока не заставит себя слушать. В конце концов, несмотря на непрестанно повторяющиеся неудачи, он, может быть, и добьётся своего... Первенство интеллекта где-то ещё далеко, но не недостижимо-далеко». Фрейд делает здесь снисходительную уступку интеллекту, но Цвейг подхватывает её с радостью, как свидетельство того, что фрейдизм не так уже враждебен интеллекту.

Сам Цвейг стремится присоединить психоанализ к своей неопределённо гуманистической концепции мира и человеческой жизни, однако непрерывно вступает с ним в острые противоречия. Взять хотя бы отношение Цвейга к женщине. Известно, что в XX веке мало было писателей, сохранивших, подобно Цвейгу, тот несколько старомодный культ женщины, который противостоит цинизму буржуазного общества превратившего женщину в предмет купли-продажи. «Не знаю художника, который умел бы писать о женщине с таким уважением и с такой нежностью к ней», — заявил Горький в своём предисловии к русскому изданию сочинений Стефана Цвейга. Эти «уважение и нежность» составляют резкий контраст с фрейдистским положением о «биологической неполноценности» женщины, из которого выводится по всем правилам фрейдовского «детерминизма» психическое превосходство мужчин над женщинами.

Каково же в конечном счёте влияние идей фрейдизма на Стефана Цвейга? Можно утверждать, что психоанализ, поднятые им проблемы, оживлённая дискуссия вокруг него обострили интерес писателя к исследованиям человеческих глубин — интерес, возникший независимо от Фрейда, в силу индивидуальных особенностей Цвей-

* Опечатка. Было: «вего».

* Опечатка. Было: «умпокаивается».



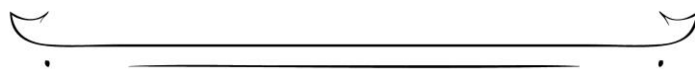
га и общих литературных тенденций. Фрейдизм повлиял на Цвейга и в том смысле, что писатель подчас преувеличивал биологическое, инстинктивное начало в человеке. Однако Цвейг склонялся скорее к материалистической точке зрения, к социальному детерминизму в психологии к правильному пониманию взаимоотношений разума и аффекта. Отрицательное влияние фрейдизма на его творчество больше сказалось в ограниченности зрения Цвейга, в камерности его новелл, в чрезмерном психологизировании. Как бы сильны ни были наши симпатии к этому писателю, искреннему другу демократии и мира, мы отчётливо сознаём пределы его таланта и недостаточность его решений. Способный сделать много, богато одарённый, он не сумел, подобно Ромэну Роллану, подняться над своим классом, недостатки которого он так хорошо понимал. Одной из причин жизненной и творческой неудачи Цвейга (что, впрочем, почти однозначно) явилась его склонность старые иллюзии заменять новыми. Обезоруживающая, демобилизующая гуманистов пессимистическая «истина» о человеке, возвещённая Фрейдом, явилась одним из факторов глубокого духовного кризиса Стефана Цвейга. Кризис этот закончился весьма трагически: в маленьком городке Петрополисе возле бывшей бразильской столицы Рио-де-Жанейро в 1942 году Стефан Цвейг и его жена одновременно покончили с собой.

Стефан Цвейг являет нам типичный образец частичного, поверхностного влияния фрейдизма на литературу. Его творчество в некоторых аспектах — попытка компромисса между фрейдистской «глубинной психологией» и стремлением к об"ективному изображению жизни.

В тех случаях, когда побеждал реализм, Цвейг проявлял, оригинальность и даже известную независимость при решении близких к психоанализу проблем. Когда побеждал взгляд на личность как самодовлеющее начало, творящее историю, Цвейг терпел поражения. Таковы некоторые из его серии беллетризованных биографий великих людей, например, увлекательно написанная, но в основных положениях ошибочная, биография Бальзака, где первая любовница романиста оказывается более важной, чем все революции и бури времени. В основном влияние фрейдизма стеснило, неверно ориентировало мысль художника, приводило Цвейга к известным понижениям его творческих сил.

Идеи Фрейда и его последователей оказали сильное влияние на многих передовых писателей в странах немецкого языка. В Германии сильное влияние Фрейда испытал Томас Манн, в Швейцарии психоанализом увлекался Герман Гессе, который даже брал уроки этой «науки» у Карла Густава Юнга, ученика Фрейда и создателя собственной школы психоанализа. Однако нигде фрейдизм не оказывал такого прямого разрушительного влияния на литературу, как во Франции 20-х годов, где его непосредственным выражением явился сюрреализм.

Слово «сюрреализм» происходит от французского «surrealiti» = «сверхреальность». Нигилизм и скепсис молодых интеллектуалистов Франции, которые после



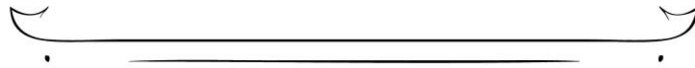
первой мировой войны прониклись ненавистью к своему преступному обществу и ко всей его культуре, нашел своё выражение в анархической «революции» против всего старого искусства, против всего, что было создано до неё. Сначала знамя этого бунта подняли дадаисты — группа, сложившаяся ещё в 1916 году в Цюрихе вокруг поэта Тристана Цара. Дадаисты торжественно заявили о своём презрении к человеку, разуму, морали и искусству. Их стихи, бессвязный набор слов, поражали читателя своей воинственной, принципиальной абсурдностью. Дадаизм, переместившийся после войны в Париж, породил публичные манифестации в вызывающе нелепой одежде, бесчисленные «идейные» скандалы и драки, затеянные по литературным соображениям. Апостолы этой новой идеологии в своём творчестве апеллировали* к бессознательному, отрицали логику и взрывали синтаксис. О пунктуации нечего и говорить: знаки препинания в стихах стали выглядеть просто неприлично.

В эти годы сюрреализм выделился из дадаизма и вскоре один остался на поле боя. Дадаизм был бунтом, абсолютным отрицанием, которое не щадило и самое себя. Сюрреализм явился организованным движением. Он попытался утвердить собственные ценности. Ядром движения явилась акция журнала «Литератур», основанного дадаистами в 1919 г. в Париже: Андре Бретон, Филипп Супо и Луи Арагон были создателями сюрреализма. Именно в этом журнале в 1921 г. были напечатаны «Магнетические поля» Бретона и Супо — первое чисто сюрреалистское произведение.

Анри Бретон, родившийся в 1896 году, стал теоретиком и неукротимым мэтром сюрреализма. С самого начала он дал этому движению чёткое философское обоснование, сформулированное в его «Манифесте сюрреализма» (1924 год). Бретон был по профессии врачом, он увлекся психоанализом, завязал личное знакомство с Зигмундом Фрейдом и стал горячим приверженцем и пропагандистом его учения. После 1920 года книги Фрейда усиленно переводятся на французский язык и оживлённо комментируются. Почву для них подготовил во Франции интуитивизм Бергсона. Однако более научнообразная доктрина Фрейда вытеснила родственное ей бергсоновство. Считалось, что власть иррационального доказывается у Фрейда вполне материалистически. Так воспринимали фрейдизм даже многие прогрессивные деятели культуры. Бретон, как показала его дальнейшая судьба, был скорее циником и анархистом, чем настоящим бунтарём. Именно он разработал, основываясь на фрейдизме, всю сюрреалистскую теорию искусства и объявил «новый порядок ценностей», претендующий на освобождение художника, на создание нового способа видеть и чувствовать мир.

Исходное положение этой теории таково: предмет искусства — не реальность, а «сверхреальность»: мир бессознательного, тёмных инстинктов, аффективных порывов и болезненно-извращённых чувств. Бретон заявлял, что дух, «нагруженный иде-

* Так в машинописи.



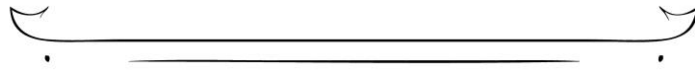
альным количеством событий», может раскрыть всё своё богатство только в произведениях, где выявляется «реальное функционирование мысли», где основополагающая «сверхреальность» переводится непосредственно, не проходя ни через какую цензуру.

Сюрреалисты предавались гипнотическим снам, вызывали галлюцинации, использовали психоанализ. «С рассудком не стоит считаться теперь, когда лишь сны и грёзы способны вернуть человеку его свободу», — гласит один из манифестов. Нужно заменить прежнее искусство, которое представляет собой «объективацию проводящей мечты». В творческом процессе не должно участвовать сознание, произведение искусства — пассивная копия бессознательной жизни. Одним из главных принципов сюрреализма стало «автоматическое письмо» — фиксация стихийного потока образов, свободного от контроля разума. Андре Бретон характеризовал сюрреализм как «некий психический автоматизм, соответствующий состоянию мечты, провидения.» Мысль выражается бесконтрольно, с полным равнодушием к какой бы то ни было эстетической или нравственной цели.

Каковы же были средства освобождения от цензуры сознания? Прежде всего, как об"явил тогда Луи Арагон, это было «беспорядочное и страстное использование ошеломляющего образа», затем — подчинение грёзам, снам, галлюцинациям, которые, согласно Фрейду, являются важнейшими свидетельствами нашего бессознательного, далее — возможно более полный произвол суб"ективного начала в творческом процессе, а также, по словам Андре Бретона, создание об"ектов «не имеющих эквивалента^{*} в природе». Эти знаменитые «сюрреалистически об"екты» были сознательным вызовом здравому смыслу, демонстрацией иррационализма, творческим обесмысливанием мира. Так, сюрреалист Марсель Дюшан выставил однажды птичью клетку, заполненную кусочками белого мрамора, который был напilen наподобие кубиков сахара. В эту клетку был воткнут термометр, а целое снабжено издевательским названием: «Why not sneeze?» («Почему не чихнуть?»).

Многие исследователи устанавливали близость сюрреализма с искусством психически больных людей, с рисунками шизофреников. Это отнюдь не полемическое преувеличение, это вполне объяснимо с научной точки зрения. Нервные и психические заболевания сопровождаются нарушениями нормальной связи между первой и второй сигнальными системами. Сюрреалисты же, люди психически здоровые, сознательно стремятся нарушить эту связь в своём мозгу, хладнокровно и «с заранее обдуманном намерением» расстраивают взаимодействие первой и второй сигнальной системы. Они не могут совсем «отключить» вторую сигнальную систему (в отличие от абстрактной живописи, для литературы это невозможно), но они лишают её организующей функции, оставляя ей лишь экспрессивную. Сюрреализм, таким образом, является не чем иным, как планомерно осуществляемым искусственным психическим заболеванием,

* Опечатка. Было: «эквивалента».



когда художник сознательно отключает сознание и сознательно подчиняет его бессознательному. Это детская вера в безумие, нарочитое беснование, возведённое в эстетический принцип. Сюрреализм вырывает личность из социального контекста, а бессознательное начало в личности — из контекста психического, метод сюрреализма — предельное самовыражение, как исповедь невротика, лежащего на психоаналитической кушетке.

Но сюрреализм, с его собственной точки зрения, содержит неразрешимое внутреннее противоречие. Сознательно и по доброй воле сойти с ума невозможно — алогизм этой идеи виден^{*} в самой фразе, её выражающей. Дети, играя в безумие, сознают, что это игра. Их прыжки, скачки, гримасы и жесты завершаются взрывом смеха и переходом к другой игре. В отличие от детей, сюрреалисты делают вид, что принимают свою игру всерьёз. В их искусстве всегда есть элемент «священного обмана», шаманства. Шарлатаны сюрреализма только притворялись, что пишут «автоматически»: на деле же их поток нелепых, несочетаемых образов тщательно продуман. Ими руководит чёткая логическая тенденция — не допустить никаких признаков логической связности, никакой последовательности ассоциаций. Но ведь сюрреалист, вычёркивая в своём черновике все следы логического мышления (от которого он не в силах избавиться), тоже совершает сознательную, целенаправленную обработку. Таким образом, творческий процесс сюрреалиста противоречит по своему характеру его собственной цели. Мы ясно можем почувствовать напряжённую, мучительную искусственность этого «разумного безумства» в таком отрывке из Бретона:

Можно следить на занавесе

Любовь уходит

Всегда ли

Рояль

Всё гибнет

На помощь

Оружие точности

Цветы

В голове чтобы цвести

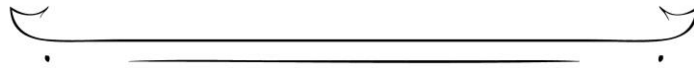
Происшествие

Дверь поддаётся

Дверь это музыка

Но не все сюрреалисты были шарлатанами. Так, нельзя отрицать, что чудесный французский поэт Поль Элюар творил действительно спонтанно, как бы грезя вслух с открытыми глазами. Но именно потому, что он был искренним, органичным,

* Опечатка. Было: «видет».



незримое присутствие разума чувствуется в его стихах. Они уже в сюрреалистский период творчества Элюара отличались удивительной музыкальностью и чистотой:

Или смеяться вместе на улицах
Каждый шаг всё легче, всё быстрее.
Мы вдвоём, чтобы больше не рассчитывать на мудрость
признайся что небо не серьёзно
Это утро лишь игра на твоих радостных устах
Солнце заворачивается в своё полотно

Здесь чувственные образы отдалённо ассоциируются друг с другом, и возникает определённый лирический подтекст, смутное ощущение беззаботной, хмельной радости жизни, некоторой приподнятости мироощущения, весёлого отрицания благоразумия и серьёзности, отрицания, свойственного лучшим минутам юношеской любви.

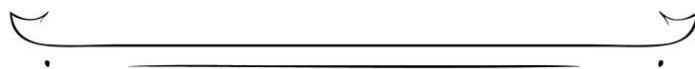
Мы далеки от утверждения, что приведенный отрывок принадлежит к вершинам творчества Элюара, но его выгодное отличие от судорожного шаманства Андре Бретона бросается в глаза любому беспристрастному наблюдателю.

Из сказанного следует неизбежный вывод: «автоматическое письмо» было или шарлатанством, нарочитым и сознательным удалением сознания, целенаправленным самооглушением, или же (как в случае Элюара) лишь более туманной разновидностью глубоко интимной лирики, где сознание, даже отошедшее на второй план, незримо дирижировало симфонией образов, сохраняя свою власть над бессознательным и внося свою потаённую стройность в их кажущийся хаос.

Иными словами, сюрреализм в чистом виде оказался обманом, химерой, трюком. Никакой автоматизм в литературе невозможен, как не может психически здоровый человек по своей доброй воле стать психопатом. У Бретона «автоматическое письмо» — иррациональный результат рационального процесса искажения, то есть обман, притворство. У Элюара то же самое «автоматическое письмо» оказывается тайно рациональным, а внешне произвольная образность на деле является обусловленной единым мыслительным процессом.

Поняв невозможность сюрреализма, который, кстати, никогда не был единым, лучшие, честнейшие из представителей этого движения начали все более склоняться к сознательному творчеству, к социальной проблематике, к революционности дела, а не фразы.

В 1927 году тридцатилетний Луи Арагон, который, наряду с Бретоном, был крупнейшей фигурой сюрреализма, вступает в Коммунистическую партию Франции. Его встреча с Маяковским, его поездка в СССР необычайно расширили горизонты поэта, он проделывает в три-четыре года огромную эволюцию, превращаясь из скандалиста в сознательного революционного поэта. Много позже, в 1942 году, в разгар Соппротивления, пришёл в компартию Элюар. Однако он, по сути дела, отошёл от сюрреализма почти в одно время с Арагоном.

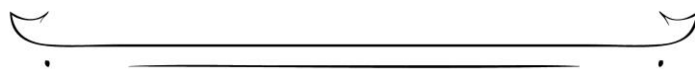


Даже Андре Бретон, автор «пяти принципов» сюрреализма (подсознание, галлюцинация, безумие, мечта, чудесное), испытал колебания, наблюдая развал своей школы. Вынужденный перейти от слов к делу, сделав выводы из своих «революционных» лозунгов, Андре Бретон в 1927 году тоже вступил в компартию Франции. Сюрреалистские зубры заигрывают с диалектическим материализмом, но в то же время выступают против Советской России. Новые идеологические обоснования Бретон находит в эстетических «установках» Льва Троцкого, который декларировал, что пока не достигнуто коммунистическое общество, искусство не может быть целиком коммунистическим и не должно обязательно выражать интересы и стремления рабочего класса (даже в социалистической стране). Именно в таком духе Бретон ответил на чёткий и недвусмысленный* вопрос Центрального Комитета КПФ: является ли сюрреализм социалистической литературой? Подвергнувшись партийной критике, Бретон уже в 1928 году вышел из рядов коммунистической партии и стал её заклятым врагом. Он выступил с нападками на партию, поддерживал Троцкого, изгнанного из Советской России, пытался создать новую школу. Лишившись своего левого крыла, сюрреализм стал откровенно реакционной идеологией. Хотя в годы второй мировой войны Бретон, находившийся в эмиграции в Нью-Йорке, выступал против фашизма, однако он в то же время предостерегал от «соприкосновения идей с человеческой массой». Виднейшей фигурой сюрреализма стал поэт и художник Сальвадор Дали, всё поведение и творчество которого носит отпечаток чисто циркового трюкачества, самодовлеющего артистизма. Бывшие сюрреалисты Поль Элюар и Луи Аргон пришли к социалистическому реализму.

Французский теоретик профессор Ив Дю__сси написал книгу «Сюрреализм», посвященную прославлению этого литературного движения. В ней он прямо заявляет: «Диалектика эволюции сюрреализма, таким образом, может быть сведена к трём именам — Лотреамон, Фрейд и Троцкий». Иными словами, сюрреализм опирается на литературу абсурда, на психологию абсолютного бессознательного и на политическую идеологию социального предательства. Конечным результатом сюрреализма является разрушение литературной формы. Это шокировало сорок лет назад, сегодня это всем надоело, даже бывшим поклонникам сюрреализма. Его лучшие поэты (сюрреализм не создал романа) порвали с ним, стряхнули с себя злые чары кошмарного сна, чтобы заново открыть солнце реальной жизни.

Французский сюрреализм оказал некоторое влияние на поэтов других стран, в том числе на Витезлава Незвала — замечательного чешского поэта, на мученика венгерской поэзии Аттилу Йожефа, на испанского национального героя Лорку. Однако в этих случаях следует говорить уже не о влиянии фрейдизма, а о влиянии замечательных французских поэтов Элюара, Арагона, быть может, также Рембо и Аполлинера,

* Вставка «в» в слове «недвусмысленны».

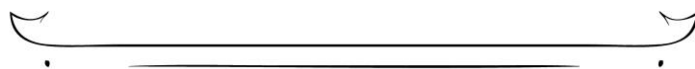


которые никогда не оставались рабами какой-нибудь доктрины. Эти влияния приносили большую свободу образного языка, большую смелость выражения, скрещивались с влияниями Маяковского, с национальными традициями, и такое сложное сплетение стилевых веяний, соприкасаясь с социальной действительностью и впитывая революционные идеи, превращалось в чудесное и благородное искусство. Например, Федерико Гарсиа Лорка глубоко связан с песенной стихией испанского романса, с гитарами Андалусии, с цыганским фольклором и с испанской классической поэзией. Его «сюрреализм» — случайное, а не закономерное; внешнее, а не внутреннее. Его творчество демократично и революционно. Поэтому Лорка оказался одной из первых жертв террора фалангистов. Расстрелянный в августе 1936 года в овраге Визнар около Гренады, он открывает длинный список расстрелянных поэтов-революционеров XX века.

В «чистом» сюрреализме (как мы видели, идея «чистого» сюрреализма была химерой, ложью) проявилось самое реакционное, самое разрушительное влияние фрейдизма на литературу. Это было разрушение основы художественного творчества — образно-языковой системы, сознательное подражание больной психике, уничтожение художественного единства. Неправомерным было бы говорить об успехах, даже частичных, сюрреализма. Успех принесло поэтам преодоление сюрреализма, освобождение от него, отказ от узурпации власти бессознательным и восстановление законного правительства — социального и революционного сознания. Правда, те, кто успешно преодолел сюрреализм, принесли с собой в реалистическую поэзию красочно обогащённую палитру, отдельные технические находки, новые формальные приёмы. Но эти новые приёмы и находки, значение которых не нужно преувеличивать, приобрели смысл и подлинное достоинство только в сфере реального искусства, только в условиях их рационального использования. Закостенелый сюрреализм наших дней выглядит уже анахронизмом, модой 20-х годов, и даже снобы на Западе предпочитают ему новые, более тонкие разновидности модернизма. Сюрреализм не пережил «классического» психоанализа Фрейда, который его породил.

Наиболее длительным и устойчивым влияние фрейдизма на литературу оказалось в главной капиталистической стране мира — в Соединённых Штатах Америки. Вопрос этот очень сложный и требует особого изучения. Мы сможем лишь коснуться проблемы американской фрейдистской литературы в её самом общем виде.

Своеобразие фрейдистского влияния в США заключается в том, что здесь целый ряд прогрессивных буржуазных писателей использовал мифологию Фрейда и его концепцию психической жизни как форму и отчасти обоснование протеста против деспотизма денежной цивилизации, против лицемерия буржуазной морали, против насилия над личностью. При рассмотрении этого влияния мы будем в основном опираться на американских исследователей. Вот как объясняет влияние фрейдизма на американскую литературу марксист Гарри К. Уэлс в своей книге «Павлов и Фрейд»:

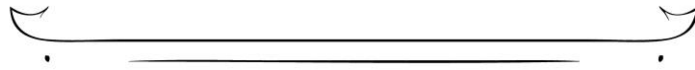


"Материал, данный Фрейдом, особенно подходил для использования в драме — вопросы пола, убийство, кровосмешение, извращения, формулы относительно развития характера и личных отношений и всепроникающий символизм. В то же время его психология представляла собой одну из сил, об"единение которых способствовало слому лживой морали, лицемерия и притворной стыдливости викторианского XIX века. В связи со всем этим, можно понять, как ей удалось компенсировать свои недостатки и стать господствующей популярной психологией в Америке."

Психоанализ после визита Фрейда в США в 1909 году обрёл здесь свою вторую родину. Он приобрёл здесь такую колоссальную популярность, что стал об"ектом шуток и анекдотов для «среднего человека» в Западной Европе, зачастую считающего (как это, например, показали некоторые анкеты среди рядовых французов), что фрейдизм — американское изобретение. Вопросы пола в Америке приобрели такое гипертрофированное значение, какого не знала старушка Европа с её религиозными, метафизическими, моральными поисками и её вечной заботой о куске хлеба. Высокий уровень жизни в США привёл к пышному расцвету буржуазного гедонизма, к жажде наслаждений, и этот гедонизм с небывалой резкостью столкнулся с суровой, почти пуританской моралью, унаследованной от первых пилигримов «Мэйфлауэра» и пионеров Дикого Запада. Американский «кент», лицемерная буржуазная мораль, сделалась духовной тюрьмой для многочисленных слоев мелкой буржуазии, не имевшей возможности скрывать свою интимную жизнь за величественными фасадами дворцов и вилл. Сама мелкая буржуазия испытывала потребность в более просторной одежде для своего «выросшего» — или просто гипертрофированного — стремления к наслаждениям, к свободному использованию своей (довольно жирной) доли материальных благ.

С этим бунтующим буржуазным гедонизмом, которому стало тесно в рамках «устаревшей морали» героического периода», слился и другой, не менее важный фактор. Либеральная интеллигенция США после первой мировой войны испытывала чувство протеста против ханжества и лицемерия своего класса. Вудро Вильсон победил на своих вторых выборах под лозунгом, украшавшим все его портреты: «Он удержал нас от войны.» Став президентом, Вильсон через год дал втянуть Соединённые Штаты в европейскую бойню. Весёлые американские солдаты, плывшие с песней за океан «жарить кайзера», возвращались с кровавых полей Шампани, полные ненависти и разочарования. Презрение к патриотическим лозунгам, к официальной лжи, к религиозному благочестию, оправдывающему всю эту мясорубку, породило то умонастроение, которые мы знаем под именем «потерянного поколения». Скептицизм этого поколения направлялся в первую очередь против официальной идеологии.

Многим писателям и деятелям американской культуры фрейдизм представился как идеологическое оружие, разоблачающее истинную суть внешнего благонаравия и



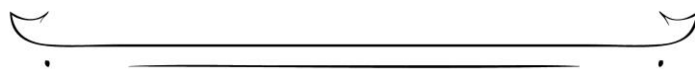
благопристойности, за которыми обрываются агрессия и разврат. Однако фрейдизм вместо стремления

к борьбе направлял их энергию на непрерывный самоанализ, на любование смутной глубиной своей души, порождал отчаяние и неверие в лучшее будущее человечества.

Уже в 20-ые годы эти настроения захлестнули весьма значительную часть американской литературы, причём именно лучшую часть её. Ни для кого не секрет, что сам Теодор Драйзер, крупнейший мастер американского реалистического романа, друг демократии и свободы, пришедший впоследствии к коммунизму, испытал сильное влияние фрейдистских идей. Взять хотя бы его роман о художнике — «Гений». Анализируя характер и судьбу Юджина Витлы, мы видим, что в основе этого образа лежит неукротимое сексуальное влечение, неутолимый голод, который властно влечёт художника к прекрасным женщинам и в то же время является источником его чувства прекрасного, его художественной одарённости. Вначале Юджин сублимирует свое либидо в художественном творчестве, но затем этой сублимации оказывается недостаточно. Алчные эротические инстинкты требуют всё больше и больше пищи, а в мире, где царит золото, один путь к обладанию красотой и нежностью женщин... Юджин становится деятелем рекламного агентства, затем предпринимателем, играет заметную роль в обществе и, наконец, встречает юную, изумительно красивую Сьюзен. Здесь все его подавленные стремления вырываются на свободу. Потрясающая любовная драма Юджина приводит его к жизненному поражению. Опустошённый, разбитый в битве с обществом, он уже больше не художник, не гений, ему остались лишь его деньги, его непрерывно растущие доходы с выгодно помещенных капиталов. Наша «фрейдистская интерпретация» романа несколько утрировала. Драйзер совершенно объективно показал трагедию художника в буржуазном обществе, гибель искусства в неравном единобоостве с капиталом. Однако романист допускает двойную мотивировку судьбы Юджина. Первоисточником таланта, честолюбия, энергии Юджина оказывается всё же всемогущий Эрос, да и во всём ходе событий эротическая одержимость «гения» играет очень важную роль.

В «Трилогии желания» именно Эрос является побудительным импульсом, толкающим Фрэнка Купервуда на завоевание мира.

Его хищная, неиссякаемая энергия, его жестокость и цинизм, жажда богатства, славы, первенства среди людей выглядят как производное от его бессознательного стремления к женской красоте, к молодости. Нет, Драйзер никогда не использует терминологию Фрейда, не интересуется патологией, снами, неврозами, сохраняет всё время твёрдые реалистические позиции. Однако сексуальные порывы его героев играют в романах роль античного рока. Внешняя среда воздействует в основном подавляюще. Фрэнк Купервуд после тюремного заключения стал лишь несколько осторожнее в своих методах, но не утратил прежней дерзости, цинизма, презрения к людям.

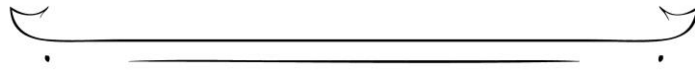


Такая позиция привела Теодора Драйзера к некоторой идеализации своего героя — сильного и жизнелюбивого капиталиста, подчас наделённого чертами сверхчеловека и заряженного огромной энергией, в основе своей сексуальной. Писатель осуждает своего героя и в то же время восхищается им. Мы можем отметить что при всей своей внешней привлекательности, остроумии, любви к искусству Фрэнк Алджернон Купервуд — интеллектуально неполноценный человек. Его хищная природа чужда настоящим полётам мысли, борьбе идей, недоступна подлинному глубокому сомнению. Правда, он вчуже уважает идейную твёрдость, убеждённость таких редких людей, как швед — губернатор, которого он «низложил» ради осуществления своих финансовых операций, но сам он не является человеком идеи. Его смелый практический разум служит своему бессознательному. Аффективная сторона психики преобладает над рациональной. Изумительно развитая деловая интуиция — вот основа его успеха, доминанта его поведения.

Тип капиталиста, «титана», созданный Драйзером, характерен, таким образом, своим сильным биологизмом. При всей убедительности и реалистической достоверности этого типа многое остается необъяснённым. Фрейдизм, хоть и в небольшой степени, ограничивал размах драйзеровского реализма, мешал писателю создать законченную картину американского общества. В известной мере Драйзер подменял социальные факторы психологическими.

Отчётливо проступает влияние психоанализа в творчестве талантливого романиста Скотта Фитцджеральда. Ограничимся свидетельством американского источника о «Tender is the Night», романе Фитцджеральда, изданном в 1934 году: «Подлинная природа этой «неясной трагедии, играемой далеко позади завесы»... остается непонятной, хотя безусловно сексуальной по своему происхождению. Творчество Фитцджеральда, как и По, окрашено образами кровосмешения. «Tender is the Night» психологически, быть может, самый интересный из всех романов Фитцджеральда, прямо затрагивает эту тему, но, как позже Фитцджеральд сказал о своём друге Ринге Ларднере, «он условился сам с собой высказывать только небольшую часть своей души». Что определённо, во всяком случае, — это то, что он никогда не сумел вплотную схватиться с центральным внутренним конфликтом своего творчества и продвигался в своих внешних культурных исследованиях американской финансовой аристократии ценой скорее подавления, чем решения этой проблемы. «Иными словами, Фитцджеральд «пожертвовал» проблемой патологических сексуальных влечений своему реалистическому изображению мира пресыщенных богачей, и за это его косвенным образом упрекают авторы процитированной выше «Литературной истории Соединённых Штатов».

Сильнейшее влияние психоанализа прослеживается в ряде новелл Шервуда Андерсона, одного из самых оригинальных американских писателей нашего века, оказавшего заметное влияние на стиль Хемингуэя. Его новеллы изобилуют образами де-



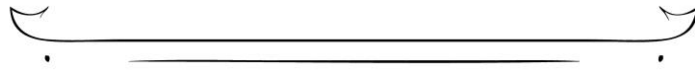
вушек, мучимых подавляемыми сексуальными влечениями и мужчин, тоскующих в плену нелепой и ненавистной морали. То это священник, подглядывающий из церковного окна, как в доме напротив голая женщина читает книгу, лёжа в постели. То странная девушка хватается первого встречного юношу, чтобы беспричинно отдаться ему. То мы видим мальчика — подростка, навсегда отравленного воспоминанием об увиденной им безобразной оргии, в которой участвует его любимый жокей, кумир его детства. В произведениях Андерсона встречается ж сексуальная патология, половые аномалии. Всё это накладывает болезненный отпечаток на творчество Андерсона, и подчас его справедливый бунт против удушающего ханжества американской провинции выглядит искусственно ограниченным. В лучших своих книгах однако Шервуд Андерсон обращается к социальной борьбе американских рабочих, к забастовочному движению, пытается создать образ революционера, вкладывая в эту попытку много сочувствия, но мало понимания. В целом творчество Андерсона определяют демократические и гуманистические тенденции, однако его пессимизм, отчасти связанный с теориями Фрейда, помешал писателю создать такие яркие и впечатляющие картины человеческой жизни и борьбы, какие удались Эрнесту Хемингуэю.

На наш взгляд, Хемингуэй остался верен традициям американского реализма, хотя и прошёл в свое время парижскую модернистскую школу. Фрейдизм остался чужд Хемингуэю. Несмотря на свою внешнюю грубость и кажущийся антиинтеллектуализм, Хемингуэй глубоко уважал человека, уважал духовные искания и борьбу людей, хотя относился с недоверием ко всем политическим учениям, ко всем политикам, к современному интеллигентскому философствованию. Как мог быть фрейдистом человек, который в двух войнах боролся против фашизма с пером журналиста или с оружием в руках и на закате своей жизни приветствовал кубинскую революцию? Фрейдизм, эта демобилизация гуманистического интеллекта, был органически чужд его мировосприятию.

Не имея возможности охватить в пределах доклада даже крупнейших представителей американской литературы XX века, мы позволим себе остановиться ещё на творчестве Уильяма Фолкнера.

К сожалению, Фолкнер до сих пор мало знаком советскому читателю. Американская критика всегда была крайне противоречива по отношению к этому замечательному художнику. В 30-х годах Фолкнера обвиняли в нигилизме, в аморальности, в дешевой сенсации. Его называли «Франкенштейном из Миссисипи», «фабрикантом» ужасов». Сегодня, когда Фолкнер уже умер — в ореоле славы, унося в могилу свою Нобелевскую премию, американская критика признала его величайшим американским писателем XX века.

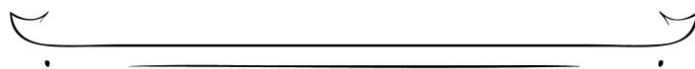
Оценка его творчества не входит в наши задачи. Мы знаем, что это был большой, мыслящий писатель, что его волновали общественные и моральные проблемы самой злободневной актуальности.



Однако он в то же время как бы мифологизировал эти проблемы, ища для них аналогии и пути решения в Библии, в мифологии индейцев, в греческой мифологии, в мире верований и легенд американских негров, которых этот обедневший потомок плантаторов знал, как никто иной. Он стремился придать своим проблемам вневременной вечный, общечеловеческий смысл. Он творил собственную мифологию, героический эпос американского Юга. Стиль Фолкнера чрезвычайно сложен, его романы изобилуют внешне беспорядочными событиями, фабула их перепутана, хронология подчас перемещена. Это настоящий хаос, составленный из повествований разных рассказчиков, каждый из которых освещает события по-своему. Огромную роль играет внутренний монолог, диалоги героев, «поток сознания». На каждом шагу читатель спотыкается об ретроспекции и отступления. Но весь этот хаос, запутанная фабула и крайний релятивизм повествования подчинены строгой дисциплине. Такими трудными и сложными путями Фолкнер создаёт необычайно впечатляющую и резкую картину жизни американского Юга, описывает физическое и моральное вырождение южной аристократии, её гибель под натиском новой буржуазии. Стиль Фолкнера — прямое выражение духовного распада, смятенности, катастрофичности сознания большинства его героев.

Быть может, это до какой-то степени объясняет интерес Фолкнера к патологическим явлениям в психике. Его мир — это клубок комплексов, психических травм, бессознательных вожделений. Его герои обременены желаниями, преступлениями, героизмом и малодушием своих предков. Фолкнер приписывает биологической предистории индивидуума, т.е. его наследственной психике, прямо-таки роковую, определяющую роль в его жизни. Фолкнеровский герой — раб Эдипова комплекса, комплекса кастрации, комплекса неполноценности. Романист гигантски преувеличивает роль бессознательного, расширяет эту роль до размера мифов, заставляет его управлять всеми человеческими побуждениями, всеми поступками. Он извлекает из воображаемых недр психики самые постыдные, самые неисследованные импульсы и стремления.

Однако вся эта мистика, перемешанная с фрейдизмом в творчестве Фолкнера идёт бок о бок с самой достоверной, точной, беспощадно правдивой историей. История падения Юга и капиталистической экспансии Севера. Мы видим, как на смену гордым, но бессильным Компсонам приходят отвратительные Сноупсы, символизирующие самые низменные черты человеческой природы. Аристократия вымирает. Буржуазия омерзительна. Где же герой завтрашнего дня? Честному и жизнеспособному Рэтклифу не достаёт активности. Люди труда вызывают симпатию Фолкнера, но для него это лишь фон, мощная почва, пассивная основа исторического процесса. И вдруг в 1959 году в романе «Особняк» Фолкнер выводит причудливый, символический образ коммунистки Линды. Эта красивая женщина совершенно глуха, изолирована от окружающего мира и абсолютно одинока. Но именно ей, наряду с несчастным маленьким зверем Минком Сноупсом, Фолкнер вручает право суда и кары над бан-



киром Флемом Сноупсом, фанатиком прибыли, утвердившим свою огромную несправедливую власть на руинах погибшего «благородного класса» южных джентльменов...

Нет смысла приписывать Фолкнеру симпатии к коммунизму. Нет, он критиковал капитализм справа, с архаических позиций. Чёткое внимание тенденций исторического развития совмещается у него с символической трактовкой этого развития. Но не случайно в «Особняке» справедливость связывается с образом коммунистки, которая, кстати, оказывается последним отпрыском старых благородных фамилий Юга. Ещё раз нужно подчеркнуть символичность фолкнеровского психологизма, какой-то мистический характер его обобщений. Мифы психоанализа послужили Фолкнеру готовыми символами при изображении его доминирующего исторического и морального конфликта Севера и Юга. Патологизм его героев объективно отражает маразм его собственного класса. Поэтому творчество Фолкнера выглядит как потрясающее самоотрицание. Отрицание американской действительности во имя неясного будущего, произнесённое устами представителя этой действительности, связанного с нею сотнями кровных уз. Тем самым, Фолкнер оказывается неизмеримо выше фрейдизма с его цинической этикой и признанием бесполезности борьбы.

Особо важно влияние фрейдизма на американскую драматургию вообще, и в частности на творчество Юджина О'Нейла и Теннесси Уильямса. Артур Миллер подчас допускает двойную мотивировку действия: его герои — социальные типы, и в то же время они находятся во власти вневременных биологических влечений, унаследованных от древних предков. Таков, например, Эдди Карбоне в пьесе «Вид с моста». Такая двойственная мотивировка приводит к тому, что и донос Эдди, и неотвратимая казнь предателя в образе Марко, появляющегося на сцене подобно ангелу смерти, — весь этот напряжённый и весьма злободневный конфликт, отразивший эпоху маккартизма в США, в известной степени мистифицируется драматургом, приобретает какой-то внеисторический роковой характер.

Но самым ярким образцом влияния фрейдизма на драматурга является творчество Теннесси Уильямса. Одно время этого талантливого автора наши вульгаризаторы рассматривали только как «поставщика непристойности», как порнографа. Нечего и говорить об <с>ухости такой «пуританской» оценки. Да, конечно, пьесы Теннесси Уильямса изобилуют описаниями эротических переживаний и более или менее открытыми сценами физических сближений. Но это не значит, что Уильямс — обыкновенный эротоман. Нет, этого человека волнуют важные социальные проблемы его родины, ор<п>ять-таки всё того же американского Юга. Но он настолько проникнут фрейдизмом, что даже не мыслит общество иначе как сумму индивидуальных психических миров, а эти психические миры для него прежде всего определяются сексуальными и агрессивными инстинктами. Мотивы эротизма, смерти и безумия пронизывают всё творчество Уильямса. Возможно, такая позиция драматурга во многом определяется моральным разложением Юга, этого «медовогубого сифилитика», по образной

характеристике негритянского поэта (звезда Юга, город Нью-Орлеан, считается в США признанной столицей проституции).

Теннеси Уильямс пишет пьесы с 15 лет, а сейчас ему 51 год. Мелодраматическая иррациональность его зрелого творчества определяется мучительными и почти безнадежными поисками решения тех американских проблем, которые порождены духовным кризисом страны и к которым, по убеждению многих интеллектуалистов, неприменима революционная материалистическая* мысль.

Идея распада побеждает во внутреннем конфликте автора и разрушает образы. «Их поведение, — пишет Джон Говард Лоусон, — становится настолько отчаянно-безумным, оно в такой мере определяется их стихийными импульсами, что люди перестают быть людьми и действие пьесы растворяется в иррациональном неистовстве». (Дж. Г. Лоусон, «Современная драматургия США», журнал «Иностранная литература» № 8 за 1962 год).

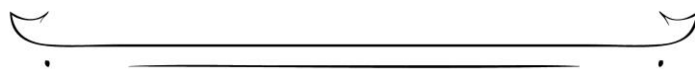
Быть может, самая знаменитая из пьес Уильямса — это «Трамвай, называемый желанием». Это жестокая, мрачная пьеса с оттенками нимфомании, гомосексуализма, безумия и распада. Герой пьесы, грубый, жестокий Стенли Ковальский символизирует животную мужественность, которую автор пьесы рассматривает как противоядие от упадка общества Юга. Теннеси Уильямс разделяет фольклорную идею о том, что деградация южан в социальном клане обусловлена их деградацией психической, их духовным бессилием и даже (в конечном счёте) — распространяющейся половой импотенцией.

Это типично фрейдистское «переворачивание вверх ногами» взаимосвязи «личность — общество». По этой идее, чрезмерная сексуальная активность общества Юга вызвала его бессилие, опустошение деградацию и была причиной общего социально-экономического и культурного упадка южных штатов.

Символом Юга в пьесе является полубезумная красавица Белла, одержимая повышенной сексуальной возбудимостью. Стенли Ковальский овладевает ею, когда его беременную жену увозят в родовспомогательное заведение, Вся эта фрейдистская картина патологической и животной страсти возводится драматургом в степень мифологии. Сам Теннеси Уильямс отлично понимает, что делает. В прошлом году он дал еженеделнику «Тиэтр артс» очень любопытное интервью, где, между прочим, говорит: «Я ведь занимаюсь тем, что создаю воображаемые миры, в которые могу уйти из реального мира, потому что я так и не сумел прийти к принятию мира, где живу».

По ведь это значит, что сам Уильямс сознаёт иллюзорность собственных построений, связанных с фрейдистской концепцией личности и общества. Сознаёт — и не может подняться над ней. «Литературный или псевдолитературный стиль моих пьес изживает себя», — с горечью признаётся он.

* так в машинописи

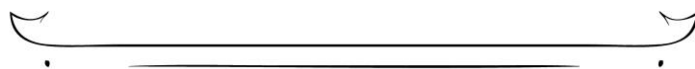


Весьма показательна пьеса Уильямса «Сладкоголосая птица юности». Здесь много подлинной, жестокой правды жизни. Мы видим здесь семью сенатора — южанина, типичного американского политика, который сделал карьеру и сколотил состояние на грязных махинациях, но под знаменем незыблемых принципов свободы и моральной чистоты. Главный герой пьесы — сильный и красивый Чанс Уэйн, бедный честолюбец, обезумевший от желания стать богачом. Жертвуя ради своей цели всем, что есть в нём чистого и светлого, он становится «жиголо», мужчиной — проституткой, которому богатые дамы платят за любовь. Единственное человеческое чувство, которое он сохранил, это любовь к дочери сенатора. Чтобы преуспеть и жениться на той, кого он любит, Чанс Уэйн пускается на любую подлость и любую жестокость: он готов шантажировать свою содержательницу, бывшую кинозвезду, а ныне алкоголичку, стоящую на грани самоубийства. Кульминационной сценой пьесы является кастрация Чанса Уэйна после того, как он овладел любимой девушкой. Комментируя пьесу Уиль<я>мса и поставленный по ней фильм, критик французской газеты «Юманите» восклицает: «Какая жестокая и полная отчаяния живопись! Продавцы чёрных очков должны наживать состояния в Соединённых Штатах!» Действительно, в этой глубоко пессимистической пьесе, действие которой движут алчность и секс, нет места никакой надежде, никакому проблеску завтрашнего дня. Общественная проблематика, интерпретированная в духе фрейдизма, представляется совершенно неразрешимой. Несмотря на яркую характерность действующих лиц, свет болезненной фантастики придаёт им призрачный, нереальный смысл. Эти «человеческие отбросы» скорее всё-таки воображаемые, чем реальные.

Теннесси Уильямс попытался не так давно создать и своего положительного героя. Эта попытка — пьеса «Орфей спускается в ад» (или точнее «Орфей Нисходящий»). Её главный герой — странствующий певец Вэл, человек в куртке из змеиной кожи, с неразлучной гитарой, на которой расписались знаменитые американские артисты и музыканты, друзья Вэла, в том числе и великий джазовый трубач Луис Армстронг. Уильямс наделяет своего героя чертами сходства с героем древнегреческой мифологии Орфеем.

Когда Орфей играл на своей арфе и пел, то его заслушивались горы и деревья, море переставало бушевать и стихало, хищные звери ложились у ног певца. Орфей — символ светлого гармонического начала в человеческой душе, символ высокой ясности, мира и красоты. Пьяные, безумные вакханки убили и растерзали Орфея.

Этот древний сюжет Теннесси Уильямс переносит в обстановку маленького американского городка с его невежеством, дикостью, зверской жестокостью. Это царство тёмных сил — ад, в который нисходит Вэл, подобно тому, как древний Орфей спускался в царство Аида, чтобы вывести оттуда свою Эвридику. Конфликт Вэла с этим американским адом кончается зверской расправой над певцом, которого линчевали



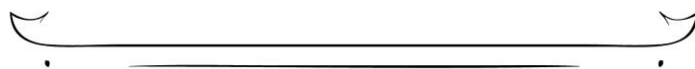
местные фашисты. Поражение любви и добра в пьесе носит абсолютный характер. Извечное, иррациональное зло торжествует полную победу.

Итак, можно сделать общий вывод: влияние идей фрейдизма в США носит отчётливо выраженный демобилизующий характер. Воспринятые передовыми художниками США как обоснование их стихийного социального критицизма, эти идеи, в тех случаях, когда писатель остаётся под их властью, обезоруживают его и лишают этот критицизм его правильной цели. Происходит подмена общественно-исторических понятий индивидуально-психологическими. Когда виноваты все, тогда никто не виноват. Социальный критицизм обращается к проблеме вневременного зла и растворяется в чёрном безумии абсолютной безнадёжности. Величие писателя можно измерять в данном случае степенью его преодоления фрейдизма, так, Теодор Драйзер в основном оставался на позициях материализма, и его привлекали в основном социальные конфликты и их отражение в человеческой психике. В некоторых случаях этот крупнейший писатель правильно решает вопрос о соотношении сознательного и бессознательного в человеческой жизни, об усилении роли аффективного момента психики в условиях капиталистической конкуренции. Уильям Фолкнер — полная противоположность Драйзеру. Гомер американского Юга целиком воспринял фрейдизм, но включил его как подчинённый элемент в сложную систему своего мировоззрения и в конечном счёте, проявляя весьма оригинальную непосредовательность, выработал свой взгляд на историю, отличающийся крайним символизмом выражения, но оптимистичный по своей глубоко затаённой сущности. Драйзер и Фолкнер являют пример двух различных художественных путей преодоления фрейдизма.

Фрейдизм в драматургии США дошёл до крайних пределов распада и мрака. Сам Артур Миллер, испытавший в известной мере его влияние, но оставшийся, тем не менее, подлинным реалистом в изображении личности и общества, так характеризует губительную силу этого воздействия: «Пятидесятые годы — это эпоха «тумана» в американской драматургии, атмосферы жестокости, романизированной неврастении, трансформации внешних конфликтов в душевную борьбу одиночки. Причём есть тенденция все разновидности конфликтов сводить к сексуальному».

Если в Австрии психоанализ повлиял на развитие психологической новеллы, если во Франции он стал одним из истоков сюрреализма, то в Соединённых Штатах Америки он породил, пользуясь выражением Миллера, «туман», туман отчаяния и половой ненормальности, и из этого тумана вырвались только самые сильные творцы: одни, как Драйзер, поднявшись на горные вершины современной мысли, другие, подобно Фолкнеру, возвышаясь над туманом исключительно благодаря своему росту.

Влияние фрейдизма на литературу далеко не исчерпывается названными именами. Оно может служить темой многотомных трудов. При всей нашей симпатии ко многим писателям — фрейдистам, мы можем сделать вывод, что это влияние, ориентируя их на изучение человеческой психики и места человека в обществе, в то же вре-



мя в большинстве случаев предлагало и навязывало им ложные решения. Отношение писателей к своим героям стало более комплексным, методы изображения зачастую существенно усовершенствовались, но это было достигнуто ценой «тумана», ценой утраты исторического горизонта. Только пройдя через фрейдизм и так или иначе преодолев его, крупнейшие писатели Запада, добились нелёгкого успеха. Столкновение с фрейдизмом и его преодоление способствовали их конечной победе.

В тех случаях, когда идеи психоанализа непосредственно врываются в сам процесс художественного творчества, это приводило к явлениям разрушения искусства, к обесмысливанию мира.

6. Заключение

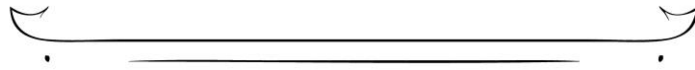
Фрейдизм возник в результате кризиса механистического материализма, недостаточного для решения научных проблем, выдвинутых открытиями XIX века. Эклектически смешивая в своей психологии материализм с субъективным идеализмом, Фрейд в течение всей своей жизни эволюционировал в сторону последнего. Конечные выводы из «метапсихологии» Фрейда носят реакционный общественный характер и предлагают, по сути дела, пассивное самоусовершенствование большинству людей и активное самоутверждение отдельным «сильным личностям.» Фрейдизм об"ективно смыкается с ницшеанством.

Психология бессознательного неправомерно биологизирует личность и сводит всё многообразие психической жизни к аффективной стороне психики. Это такое же огромное заблуждение, как и его полярная противоположность* — «чистый» рационализм. Только на философской основе диалектического материализма возможно научное решение проблемы бессознательного, его места в личной и общественной жизни. Эта проблема, которую не удалось решить Фрейду, но которая впервые была поставлена им, до сих пор не получила достаточного освещения в настоящей науке. Вот почему фрейдизму удалось привлечь к себе огромный интерес деятелей культуры (в основном не психологов) в странах Запада.

В отдельных случаях этот интерес сыграл роль стимула в самостоятельных поисках истины, и писатели, преодолевшие влияние антинаучных фрейдистских идей, нашли оригинальные «практические» решения психологических проблем. Однако там, где фрейдизм воспринимался некритически, он породил в литературе глубоко упадочные течения (сюрреализм).

В настоящем докладе затронуты только факты из области серьёзной литературы. Мы ничего не сказали о грязной стихии массовой литературной продукции, где

* зачеркнуто: «крайность»



безраздельно царит фрейдистская точка зрения на человека как на животное, где поэтизируются в самой вульгарной форме мужчина — садист, самец с огромными кулаками, с выступающей челюстью и интеллектом гориллы, и женщина — эротоманка, всегда в дразнящем неглиже, сладострастно трепещущая под магнетизмом мужского взгляда, прикосновения или удара, с длинными ногами профессиональной «раздевальщицы» и с интеллектом курицы. Эта массовая продукция представляет собой самое дешёвое издание фрейдистских идей.

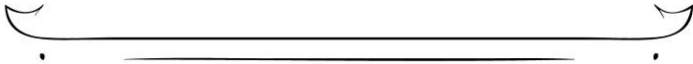
Задачей марксистской науки является не голословное отрицание фрейдизма, а глубоко аргументированное научное опровержение его. Времена памфлетов прошли, в сфере современной психологии памфлет не может служить оружием идеологического спора. Советская наука приступает к разработке материалистической теории бессознательного. На упрёки в игнорировании проблемы учёные нашей страны отвечают делом.

Для литературоведа имеет большое значение знакомство с фрейдизмом и его влиянием на литературу, так как без такого знакомства вряд ли возможна всесторонняя<я> оценка литературы Запада и «оценка оценок», т.е. критика современного буржуазного литературоведения. В Европе фрейдизм перестаёт быть самым активным течением общественной мысли, уступая своё место экзистенциализму. Литературная критика экзистенциалистов и близкое к ним литературоведение в целом противостоят фрейдизму, так как «свобода» и «выбор» противостоят фрейдистскому детерминизму и пассивности. Однако в Соединённых Штатах Америки фрейдизм сохраняет своё огромное влияние.

В каждом отдельном случае влияния психоанализа на творчество того или другого художника необходим строго дифференцированный подход, чёткое разграничение между некритическим следованием фрейдизму и оригинальной трактовкой проблемы бессознательного, трактовкой, которая может содержать зерно истины.

Для того, чтобы бороться по-настоящему, нужно знать врага.

В этом цель нашего изучения фрейдизма. Только покончив с шапкозакидательством и всей пустой фразеологией презрения, мы можем вырвать у фрейдизма его «монополию атомной бомбы» — проблему бессознательного. Только в соотношении с этой проблемой, мы можем найти правильный путь исследования современной литературы.



К вопросу о влиянии фрейдизма на современную литературу

Доклад

I. Мнимое беспристрастие Зигмунда Фрейда

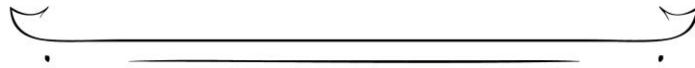
В своей книге «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) Зигмунд Фрейд писал: «Меня могли бы спросить, убежден ли я сам и в какой степени в развитых здесь предположениях. Ответ гласил бы, что я не только не убежден в них, но и никого не стараюсь склонить к вере в них. Правильнее: Я не знаю, насколько я в них верю. Мне кажется, что аффективный момент убеждения вовсе не должен приниматься здесь во внимание. Ведь можно отдаться ходу мыслей, следить за ним, куда он ведет, исключительно из научной любознательности или, если угодно, как *advocatus diaboli*, который из-за этого сам все же не продается черту»⁵.

Фрейду свойственно было становиться в позу беспристрастного исследователя, лишенного фанатической убежденности, подобно доктору теологии, который во время канонического процесса в Риме играет роль «Адвоката дьявола» и оспаривает право усопшего подвижника на причисление к лику святых. Советские критики фрейдизма (в частности В. Днепров) указывали на скрытую заинтересованность Фрейда, поступающую при внимательном рассмотрении под его мнимым бесстрастием. В нетерпеливом стремлении к конечной истине, сознавая скудость опытных данных, Зигмунд Фрейд предоставил будущим ученым заполнить зияющие провалы в физиологическом обосновании своей системы и потребовал признания своего права на свободную игру интуиции. Начиная с утверждения, что он никому не навязывает находок, сделанных в этой игре,^{*} отец психоанализа постепенно превращает свои предположения в законы почти аксиоматического характера и в конце концов диктует свое мнение другим.

Примером этого может служить письмо Фрейда от 19 октября 1920 года, написанное Стефану Цвейгу по прочтении книги последнего «Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский». Письмо начинается с благодарности за подаренную книгу и похвал таланту ее автора. Однако похвалы относятся лишь к портретам двух великих романистов Запада. Что касается Достоевского, то здесь Фрейд прозрачно намекает на неудачу автора. «Чувствуются пробелы и нерешенные загадки, — пишет Фрейд.

⁵ "По ту сторону принципа удовольствия", Москва, 1925, стр. 104.

^{*} зачёркнуто: «что»

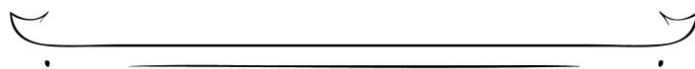


— Позвольте мне предоставить Вам некоторые материалы, какими я в качестве дилетанта могу располагать. Возможно, что психопатолог, в руки которого на сей раз попадает Достоевский, окажется в лучших условиях для суждения». Вступление интригует, каковы же эти «некоторые материалы»?

«Я считаю, что Вы не должны были принимать в расчет предполагаемую эпилепсию Достоевского. Весьма неправдоподобно, чтобы он был эпилептиком». Вот пример беспристрастного исследования в духе Фрайда! В последующих строках он развивает собственный взгляд на болезнь Достоевского, которую считает разновидностью истерии. Уверенным тоном ласкового учителя Фрейд разъясняет своему корреспонденту: «Почти все характерные черты его поэзии, из которых ни одна не ускользнула от Вас, восходят к его психической или скорее сексуальной конституции, для нас ненормальной, а для русских более привычной...» Все это довольно пространное письмо представляет собой настоящую лекцию психоанализа, где каждая строка дышит властным желанием внушить Цвейгу «более правильное» понимание Достоевского. Особую пикантность нашему примеру придает то, что письмо Цвейгу написано в том же 1920 году, когда вышла книга «По ту сторону принципа удовольствия» с вышеприведенным заявлением о нежелании автора кого-либо убеждать.

Вся деятельность Фрейда противоречит этому заявлению. Возникнув как метод лечения нервных болезней, психоанализ постепенно расширял свои притязания, вторгаясь в историю, теорию искусства, в «философию культуры». По Фрейду, общество покоится на соучастии в доисторическом отцеубийстве, религия — массовое чувство вины, бог — превознесенный отец; весь исторический процесс выводится из комплекса Эдипа, присущего каждому индивиду и человечеству в целом. История движется, главным образом, в результате влияния великих людей, массы испытывают потребность в великих людях, и корень этой потребности — тоска по отцу, живущая в каждом с детских лет. Однако неудовлетворенный половой инстинкт масс, энергия которого перенесена на агрессивный инстинкт, порождает бунты и забастовки, производственный травматизм — это проявление бессознательного стремления рабочих к «самонаказанию», следствие все того же изначального чувства вины. Комплекс Эдипа в зашифрованном виде скрывается в любом произведении искусства. Так, «Джоконда» — воплощение сексуального влечения Леонардо да Винчи к матери, т.к. эта флорентийская дама с ее зрелой красотой якобы символизировала для великого живописца его мать. Нерешительность и колебания Гамлета (согласно анализу Отто Ранка) объясняются влечением к матери и бессознательной ненавистью к отцу, в результате которых Клавдий оказывается исполнителем подавленных желаний самого датского принца. Вообще, тема кровосмешения, по утверждению Фрейда, занимает центральное место в мотивах художественного творчества.

Притязания фрейдизма на универсальное значение встречали отпор уже в среде буржуазной науки. Даже Карл Густав Юнг, основатель собственной школы психо-

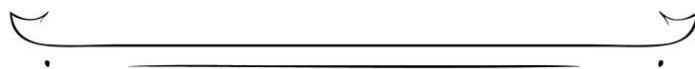


анализа, признал, что выводить художественное произведение из личных комплексов автора — значит ставить его на ступень простого невроза. Тем не менее, фрейдизм оказал сильное и длительное влияние на буржуазное искусство Запада, в особенности на литературу и кино. Обзор этого влияния не входит в задачи настоящей работы, но представляется небесполезным осветить некоторые частные аспекты вопроса, отметить некоторые особенности влияния фрейдизма на поэзию и драму.

Следует, быть может, прежде всего сказать о грязной стихии массовой литературной продукции, в которой безраздельно царит фрейдистская точка зрения на человека как на животное. Миллионы тонких книжек в пестрых обложках в вульгарной форме поэтизируют мужчину — садиста с огромными кулаками, выступающей челюстью и юмором гориллы, а также его подругу — эротоманку в дразнящем неглиже и с куриным интеллектом, которая сладострастно трепещет под магнетизмом мужского взгляда, прикосновения или удара. Эта массовая продукция представляет собой самое дешёвое издание идей фрейдизма. Издатели и телевизионные постановщики утверждают, что, поглощая сцены избиений, пыток и насилия, подростки дают выход подавляемым сексуальным и агрессивным инстинктам, которые тем самым из вечно талящейся угрозы превращаются в безобидное развлечение. На деле же эта литература, этот суррогат духовной пищи, играет роль провоцирующего фактора, своего рода «воспитания» подраставшего поколения в духе жестокости, антигуманизма и презрения к женщине.

Но влияние фрейдизма захватило и серьёзную, «большую» литературу. Проблема бессознательного и его места в жизни личности, не нашедшая освещения в науке XIX века, впервые была поставлена Зигмундом Фрейдом. Общеизвестно, что философы и романисты трактовали эту проблему и до него, но именно Фрейд принял отчаянную, авантюристическую попытку перенести эту проблему на почву психологии. Его учение неправомерно биологизирует личность и сводит все многообразие духовной жизни к аффективной стороне психики. Только на основе диалектического материализма возможно научное решение проблемы бессознательного, его места в личной и общественной жизни. Но сама постановка назревшей проблемы на время привлекла к себе огромный интерес деятелей культуры в странах Запада, которые вместе с ней восприняли и фрейдистскую мифологию, и чудовищную гипертрофию сексуального начала, и демобилизующую этику фрейдизма, предлагающую, по сути дела, пассивное самоусовершенствование большинству людей и активное самоутверждение отдельным «сильным личностям», что объективно смыкается с ницшеанством.

В отдельных случаях интерес к проблеме бессознательного сыграл роль стимула в самостоятельных поисках талантливых художников, и они, преодолевая влияние фрейдизма, нашли оригинально<ы>е «практические» решения и сумели подняться над уродливо однобокой, биологической трактовкой личности: Томас Манн, в некоторых произведениях — Шервуд Андерсон, Скотт Фитцджеральд, поздний Уильям



Фолкнер. Однако в большинстве случаев фрейдизм, воспринятый некритически, явился причиной разрушения искусства или крайнего сужения горизонтов художника.

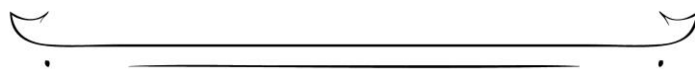
Допуская большое обобщение, можно сказать, что влияние фрейдизма на буржуазную литературу было двояким: первое — когда художники, уверовавшие в учение Фрейда, в своих произведениях применяли его для объяснения явлений жизни или ориентировались на него в своих тематических поисках; второе — когда это учение применялось к самому творческому процессу. Влияние второго рода оказывалось наиболее сильным и деформирующим. Оно явилось одним из главных элементов самого шумного литературного движения нашего времени — сюрреализма.

II. Бунт или игра?

Сюрреализм был порожден глубоким духовным кризисом буржуазной интеллигенции Франции после первой мировой войны. Первые ласточки этого кризиса начали вить свои гнезда еще задолго до того, как заговорили её пушки. В конце «Прекрасной эпохи» скептицизм начинает всё глубже проникать в умы интеллектуалистов, анархисты стреляют в президентов и останавливают на больших бульварах Парижа автомобили государственного казначейства, всякая мораль становится предметом утончённых насмешек художников, поэты авангарда ломают правила синтаксиса и ликвидируют пунктуацию, художники-кубисты разлагают предметный мир на всё более и более дробящиеся осколки, грани и плоскости, а вчерашние парии — импрессионисты с их громогласно заявленным презрением к «литературщине», к сюжету, к общественной теме успевают сделаться героями дня и уступить место новым модам, новым кумирам.

После странного потрясения, вызванного войной, нигилизм и скепсис интеллигенции нашли свое выражение в анархической революции против всего старого искусства, против всего, что было создано раньше. Ненависть к своему преступному обществу и всей его культуре при отсутствии социальной перспективы привели к полному безверию, к абсолютному отрицанию. Такой характер носил бунт дадаистов, группы, сложившейся в 1916 г. в Цюрихе вокруг поэта Тристана Цара. Дадаисты торжественно декларировали презрение к человеку, разуму, морали и искусству. После войны дадаизм переместился в Париж, где породил публичные манифестации в вызывающе нелепой одежде, бесчисленные «идейные» скандалы и драки, затеянные по литературным соображениям, Апостолы новой идеологии в своём творчестве апеллировали к бессознательному, отрицали логику и взрывали синтаксис. Их стихи поражали читателя своей принципиальной нелепостью. Целью искусства становится эпатирование, «ошарашивание» читателя или зрителя, и модное словцо: «Еpatant!» — становится наивысшей оценкой.

В эти годы сюрреализм выделился из дадаизма и вскоре один остался на поле боя. Ядром движения явилась редакция дадаистского журнала «Литератюр», осно-

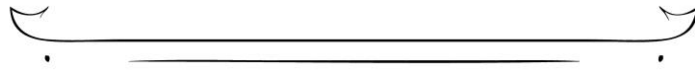


ванного в 1919 году: Андре Бретон, Филипп Супо и Луи Арагон, Именно в этом журнале в 1921 году появились «Магнетические поля» Бретона и Супо — первое чисто сюрреалистское произведение. Если дадаизм был абсолютным отрицанием, которое не щадило и самоё себя, то сюрреализм явился организованным движением, попытавшимся утвердить «новый порядок ценностей». Теоретиком и общепризнанным мэтром сюрреализма стал Андре Бретон.

Этот врач, увлечённый психоанализом, завязал личное знакомство с Зигмундом Фрейдом и стал ревностным пропагандистом его учения. Бретон сформулировал в «Манифесте сюрреализма» (1924) теоретическое обоснование своего движения. То было время растущей популярности Фрейда во Франции. Основываясь на интуитивизме Брегсона и в особенности на фрейдовской психологии бессознательного, Андре Бретон разработал сюрреалистскую теорию искусства, провозгласил «пять принципов» сюрреализма: подсознание, галлюцинация, безумие, мечта, чудесное — и объявил, что «новые ценности» освобождают художника, создают принципиально новый способ видеть и чувствовать мир. Предмет искусства — не реальность, а сверхреальность (la surreality), мир бессознательного, аффективных порывов, безумия и грёз. Бретон заявлял, что дух, «нагруженный идеальным количеством событий», может раскрыть все своё богатство только в произведениях, где выявляется «действительное функционирование мысли», где основополагающая «сверхреальность» переводится непосредственно, не проходя ни через какую цензуру сознания. В творческом процессе сознание участвовать не должно.

Каковы же были средства освобождения от цензуры сознания? Прежде всего, как сказал тогда Луи Арагон, это было «беспорядочное и страстное использование ошеломляющего образа». Затем — подчинение грёзам, снам, галлюцинациям, которые, согласно Фрейду, являются важнейшими свидетельствами нашего бессознательного. Далее — возможно более полный произвол субъективного начала в творческом процессе, а также, по словам Бретона, создание объектов, «не имеющих эквивалента в природе». Эти знаменитые «сюрреалистические объекты» были воинственным вызовом здравому смыслу, активным обесмысливанием мира. Так, Марсель Дюшан «создал» птичью клетку, заполненную кусочками белого мрамора, напильного наподобие кубиков сахара; в клетку был воткнут термометр, а всё это «художественное целое» снабжено издевательской надписью: «Why not sneeze?» (Почему не чихнуть?)

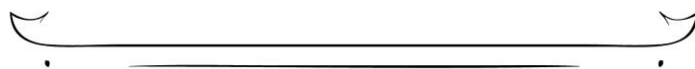
Бретон призывал к реализации объектов, почерпнутых только из снов. Несколько позже Сальвадор Дали изобрёл искусственные ногти с зеркальцами, чтобы глядеться в них, кресла из бакелита, моделированные по отпечатку тела самого покупателя, и «платья с фальшивыми частями и анатомическими выпуклостями, искусно расположенными внутри, для создания типа женщины в соответствии с эротическими фантазиями мужчины».



Сюрреалисты характеризуют свой художественный метод как «автоматическое письмо» — отражение бессвязного потока образов, свободно выливающегося из неведомых и тёмных глубин бессознательного. По их утверждениям, автоматическое письмо и гипноз расширили поле поэтического эксперимента до самых источников мысли, т.е. до того, что само по себе не является мыслью. Поэзия и живопись сюрреализма зачастую напоминают стихи и рисунки шизофреников. Это вполне естественно. Ведь психические заболевания сопровождаются нарушениями нормальной связи между первой и второй сигнальными системами. Сюрреалисты же, люди психически вполне здоровые (что доказывает хотя бы классически отчётливый стиль Бретона в его манифестах), сознательно стремятся нарушить эту связь в своём мозгу, хладнокровно и «с заранее обдуманном намерением» расстраивают взаимодействие первой и второй сигнальной системы. Они не могут совсем отключить вторую сигнальную систему, но лишают её организующей функции, оставляя ей лишь экспрессивную. Таким образом, сюрреализм можно охарактеризовать как планомерно осуществляемое искусственное психическое заболевание, когда художник сознательно отключает сознание или, вернее, сознательно подчиняет его бессознательному. В поисках «промежуточных» состояний психики сюрреалисты обращались к гипнозу и даже опиуму. Тем не менее, их судорожное балансирование на грани галлюцинации оставалось не чем иным, как детской игрой в безумие, нарочитым беснованием, возведённым в эстетический принцип. Сюрреализм вырывает личность из социального контекста, а бессознательное начало в личности — из контекста психического. Автоматическое письмо — это предельное самовыражение, как исповедь больного, лежащего на кушетке психоаналитика.

Но сюрреализм, даже с его собственной точки зрения, содержит неразрешимое внутреннее противоречие. Сознательно и по доброй воле сойти с ума невозможно. Дети, играя в безумие, сознают, что это игра. Их прыжки, гримасы и жесты завершаются взрывом смеха и переходом к другой игре. В отличие от детей, сюрреалисты делают вид, что принимают свою игру всерьёз. В их искусстве всегда есть элемент «священного обмана», шаманства. «Великие жрецы» сюрреализма лишь притворялись, что пишут «автоматически»: на деле их поток нелепых, несоединимых образов тщательно продуман. Ими руководит чёткая логическая тенденция — не допустить никаких признаков связности, никакой последовательности ассоциаций. Но ведь вычёркивание следов логического мышления (от которого никто не в силах «избавиться») — это тоже сознательная и целенаправленная обработка. Таким образом, творческий процесс у сюрреалиста противоречит по своему характеру его собственной

цели. Мы можем ясно ощутить напряжённую, мучительную искусственность этого «разумного безумства» в таком отрывке из Бретона:



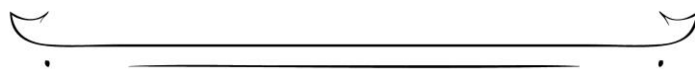
Разумеется, далеко не все сюрреалисты могут быть причислены к шаманам. Так, чудесный лирик Поль Элюар творил действительно спонтанно, как бы грезя вслух с открытыми глазами. Но именно потому, что он был внутренне честным, искренним, органичным поэтом, незримое присутствие разума чувствуется в его стихах. Они уже в сюрреалистский период творчества Элюара отличались удивительной музыкальностью и чистотой:

Или смеяться вместе на улицах
Каждый шаг всё легче всё быстрее
Мы вдвоём чтобы больше не рассчитывать на мудрость
Признайся что небо не серьёзно
Это утро лишь игра на твоих радостных устах
Солнце заворачивается в своё полотно

Здесь чувственные образы отдалённо ассоциируются друг с другом, и возникает лирический подтекст, смутное чувство беззаботной радости, хмельной приподнятости мироощущения, веселого отрицания благоразумия и серьёзности, отрицания, свойственного лучшим минутам юношеской любви. Мы далеки от утверждения, что приведённый отрывок принадлежит к вершинам творчества Элюара, но его выгодное отличие от судорожного шаманства Бретона бросается в глаза.

Из сказанного следует неизбежный вывод: автоматическое письмо было или шарлатанством, нарочитым удалением сознания, сознательном самооглуплении, или же (как в случае Элюара) лишь более туманной разновидностью глубоко интимной лирики, где сознание, даже отойдя на второй план, незримо дирижировало симфонией образов и вносило свою потаённую стройность в их кажущийся хаос. Иными словами, сюрреализм в чистом виде оказался химерой, трюком. Никакой автоматизм в литературе невозможен. У Бретона автоматическое письмо — иррациональный результат рационального процесса искажения, то есть обман, притворство. У Элюара то же самое автоматическое письмо оказывается тайно рациональным, внешне произвольная образность на деле обусловлена единым замыслом.

Поняв невозможность сюрреализма, лучшие его представители начали всё более склоняться к сознательному творчеству, к социальной проблематике, к революционности дела, а не фразы. В 1927 г. тридцатилетний Луи Арагон, который, наряду с Бретоном, был крупнейшей фигурой движения, вступает в компартию Франции. Встреча с Маяковским и поездка в СССР необычайно расширили горизонты поэта, он проделал в три-четыре года огромную эволюцию, став поэтом высокого общественного звучания. В 1942 году, в разгар Сопротивления, пришёл в компартию Поль Элюар; однако с сюрреализмом он порвал намного раньше. Даже Бретон в 1927 году

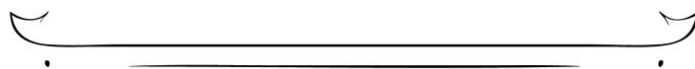


вступил в КПФ, чтобы уже через год в ответ на партийную критику, со страшным шумом и треском уйти из партии. Лишившись своего левого крыла, сюрреализм обрёл своё «подлинное лицо»: в его святцах к Зигмунду Фрейду прибавился Лев Троцкий, а крупнейшей фигурой движения стал поэт и художник Сальвадор Дали, всё поведение и творчество которого носит отпечаток чисто циркового трюкачества, самодовлеющей погони за оригинальностью (или за успехом — в данном случае эквивалентность этих понятий была доказана весьма крупными суммами).

На этой экстравагантной фигуре стоит остановиться несколько подробнее. Имя Дали окружено легендами, которые он сам фабрикует с невероятной изобретательностью. Быть может, это самый талантливый из шарлатанов, какого знала история искусства. Некогда он забавлялся доказательством, что Джоконда была мужчиной и для доказательства пририсовал ей пару своих знаменитых заострённых усов. Несколько лет назад, приглашённый выступить с публичной лекцией, он поставил необходимое условие: лекцию должен иллюстрировать живой гиппопотам. Когда его заверили, что гиппопотам будет, Дали спохватился, что забыл одну деталь: клетка с гиппопотамом должна быть подвешена к потолку. К числу его «сюрреалистических объектов» относится знаменитая ванная, отороченная мехом; он украсил ею витрину модного магазина в Нью-Йорке, но какой-то возмущённый прохожий, согласно легенде, ворвался в магазин и вышвырнул оттуда декоратора вместе с ванной. В начале 1963 года Сальвадор Дали издал в Париже книгу, в которой пытается по-новому интерпретировать знаменитую картину Милле «Вечерняя молитва». Эта суровая сцена из жизни крестьян (мужчина и женщина в поле, прервавшие работу при звуках вечернего благовеста) в действительности является, по словам Дали, «одной из самых эротических сцен, какие когда-либо были написаны».

Сальвадор Дали великолепно владеет техникой живописи. Детали его картин изображены с иллюзионистским мастерством, как у Ганса Гольбейна. Но эти детали срastaются в невероятные, дикие, противоестественные сочетания, предназначение которых — шокировать, вызывать восхищение своей нелепостью или режущей омерзительностью у людей с притупившимися нервами. Ещё в 1928 году Сальвадор Дали написал вместе с Бюнюэлем сценарий фильма «Андалузская собака» с такими знаменитыми кадрами, как дохлый мул на рояле или человеческий глаз, разрезаемый бритвой. Но если постановщик фильма Бюнюэль со временем стал крупнейшим мастером социального гротеска в кино, хотя и сохранил вкус к насмешке и жестокости, то Сальвадор Дали превратился в виртуоза бессодержательной и нездоровой фантастики, в злого шута, пытающегося своими гримасами

запугать зрителя. На его полотнах появились волосатые ноги; ветвящиеся, подобно развесистому дереву, на фоне голубого неба; растекающиеся, как тесто, часы; девушка, "сама себя содомизирующая" ("auto=sodomized") при помощи своего автомобиля. В разгар холодной войны Сальвадор Дали спекулировал на сверхмодном



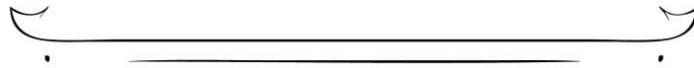
атомном психозе; он написал «Меланхолическую атомную идиллию» и «Трёх сфинксов Бикини» (последняя картина изображает атомные взрывы, превращающиеся в грандиозные головы, покрытые перманентной завивкой). По его собственным словам, он возглавлял в США фантастический «Институт по изучению проблем атомной бомбы применительно к искусству». После бомбы настал черёд католического мистицизма, и Дали стал писать ангелов, распятия и тайные вечера, внося в них неизбежный элемент кошмарного сна.

Есть попытки объяснить его творчество психической болезнью художника. Но если паранойя Сальвадора Дали — не рекламный трюк, а действительный факт, то надо признать, что «в его безумии есть метода», и причём в высшей степени рентабельная. Этот безумец эксплуатирует свою сумасшедшую фантазию, как «Стандард ойл» — нефтяные поля трёх континентов. В расцвете своей карьеры Дали сумел очаровать и престарелого доктора Фрейда, к которому, только что вывезенному за сто тысяч шиллингов из венского гетто в Лондон, его привёл 19 июля 1938 года Стефан Цвейг. На другой день после визита Сальвадора Дали патриарх психоанализа писал Цвейгу: «До сих пор я был склонен считать сюрреалистов, которые, кажется, выбрали меня своим патроном, полностью сумасшедшими: скажем на 95%, как это бывает со спиртом. Молодой испанец⁶ 1) со своими простодушными и фанатичными глазами и своим бесспорным техническим мастерством побудил меня сделать другую оценку. Было бы действительно довольно интересно аналитически исследовать рождение той или иной картины. С критической точки зрения можно просто говорить о том, что понятие искусства подверглось расширению, если количественная связь между бессознательным материалом и сознательной разработкой не соблюдает точной границы». Так на закате своих дней Зигмунд Фрейд признал и благословил своё побочное детище — сюрреализм.

Творчество Дали — естественное завершение процесса сюрреалистского распада и в то же время ярчайшее выражение демагогической, бесчестной сущности этого движения. В момент своего появления на свет сюрреализм издавал яростные крики, способные напугать нервного мещанина нашей эпохи; с течением времени сюрреализм полинял, голос его сломался, и буржуазия, разглядев в его физиономии знакомые черты, превратила его в шикарную игрушку, доставляющую удовольствие именно своим устрашающе нелепым видом: чёрт в табакерке, которого всегда можно достать из кармана, но чёрт в золотой табакерке! Циническая живопись Сальвадор Дали завершает путь сюрреализма от мнимого бунта против общества до выгодной сделки с этим же самым обществом.

Поэзия французского сюрреализма оказала некоторое влияние на поэтов других стран, в том числе на таких, как замечательный лирик Витезлав Назвал, как му-

⁶ Сальвадору Дали было тогда 34 года



ченик венгерской поэзии Аттила Йожеф или испанский национальный герой Федерико Гарсия Лорка. Однако в этих случаях правильнее говорить уже не о влиянии психологии бессознательного (NB : абсолютизированного бессознательного!) и автоматического письма, а о влиянии Аполлинера, Элюара, Арагона, т.е. первоклассных художников, никогда не остававшихся рабами надуманных доктрин. Эти влияния приносили большую свободу образного языка, большую смелость выразительных средств, скрещивались с могучим влиянием Маяковского, с национальными традициями, и такое сложное сплетение старых и новых стилевых линий, соприкасаясь с грозовой действительностью нашего времени и впитывая революционные идеи, становилось прекрасным и благородным искусством. Например, Лорка глубоко связан с испанской классической поэзией, цыганским фольклором и с песенной стихией народного романса, его «сюрреализм» — скорее внешнее чем внутреннее его творчество национально и революционно по своей сущности. Поэтому он и стал одной из первых жертв террора фалангистов. Убитый ими в августе 1936 году* в овраге близ Гренады, он занимает почётное место в списке расстрелянных поэтов-революционеров XX века.

В «чистом» сюрреализме проявилось самое разрушительное влияние фрейдизма на литературу: распад образно-языковой системы, сознательное подражание больной психике, уничтожение художественного единства. Неправомерным было бы говорить об успехах, хотя бы частичных, сюрреализма. Успех принесло поэтам освобождение от него, преодоление кошмарного наваждения. Правда, те, кто преодолел сюрреализм, принесли с собой в реалистическую поэзию красочно обогащённую палитру, отдельные технические находки и формальные приёмы. Но эти новые приёмы, значение которых не стоит преувеличивать, приобрели смысл и подлинное достоинство только в сфере реалистического искусства, в условиях их рационального использования, и это отнюдь не означало уменьшения творящей силы интуиции.

III. Годы «тумана»

После визита Фрейда в США в 1909 году его учение нашло за океаном свою вторую родину. Оно оказало сильнейшее влияние на буржуазную литературу, театр и киноискусство Америки. Это не было непосредственное влияние фрейдизма на творческий процесс, на образную структуру искусства: сюрреализм был импортирован в США французскими эмигрантами в начале второй мировой войны. Но многие американские художники, в том числе и некоторые прогрессивные, передовые, усвоили фрейдистские взгляды на жизнь личности в обществе, фрейдистское понимание инстинктов как противоборства эроса и агрессии, усвоили комплекс Эдипа, «чувство вины», «стремление к самонаказанию» и «страх перед кастрацией» — словом, всю ми-

* так в машинописи

фологию фрейдизма. Это наложило характерный отпечаток на творчество ряда романистов и драматургов.

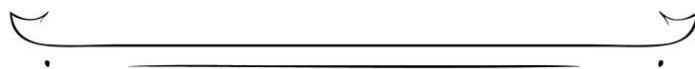
Американский философ-марксист Уэлс в книге «Павлов и Фрейд» так объясняет успех фрейдизма в США: «Материал, данный Фрейдом, особенно подходил для использования в драме — вопросы пола, убийство, кровосмешение, извращения, формулы относительно развития характера и личных отношений и всепроникающий символизм. В то же время его психология представляла собой одну из сил, объединение которых способствовало слому лживой морали, лицемерия и притворной стыдливости викторианского XIX века. В связи со всем этим, можно понять, как ей удалось компенсировать свои недостатки и стать господствующей популярной психологией в Америке»⁷. Это свидетельство, очевидно, нуждается в дополнении. Могущественная американская буржуазия сумела быстро оценить и взять на вооружение «метапсихологию» Фрейда, снимавшую вопрос о преобразовании общества в интересах каждой личности и драматически провозглашавшую мрачную истину о неизлечимой болезни цивилизации. На пропаганду фрейдизма в США расходовались крупные суммы (впрочем, возвращавшиеся с лихвой благодаря переводам его книг). Дорогая для среднего американца медицинская помощь способствовала бурному развитию психоанализа как кустарного промысла самоучек и шарлатанов: этот «анализ непрофессионалов», который лишь сквозь зубы и с видимым стеснением вынужден был признать доктор Фрейд, явился одним из факторов колоссальной популяризации фрейдизма в США. Таковы некоторые причины его заокеанской победы.

Самым ярким примером влияния фрейдизма на американскую драматургию служит творчество Теннесси Уильямса. Порой этот талантливейший* драматург оценивается у нас как «поставщик непристойности», порнограф. Нечего и говорить о крайней ограниченности такой оценки. Да, пьесы Уильямса насыщены эротикой, но это отнюдь не следствие болезненной аномалии автора. Его волнуют важные социальные проблемы его родины — американского Юга. Но этот человек настолько проникнут фрейдистскими идеями, что не мыслит общество иначе как сумму индивидуальных психических миров, а эти психические миры для него определяются прежде всего эросом и влечением к смерти. Мотивы животной страсти, смерти и безумия пронизывают всё творчество Уильямса. Возможно, такую позицию драматурга во многом определило моральное вырождение Юга, этого медовогубого сифилитика — по образной характеристике негритянского поэта.

Теннесси Уильямс родился в городе Коламбас (штат Миссисипи), провел на Юге ясное, безмятежное детство, затем беспокойную трудовую юность в Сан-Луи (шт. Миссури). Он работал днём, а ночью писал (первая пьеса была им написана в

⁷ Гарри К. Уэлс, "Павлов и Фрейд", Москва, ИЛ, 1959.

* так в машинописи

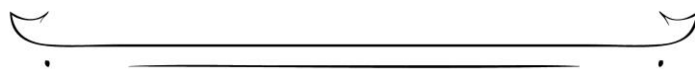


15-летнем возрасте). Только в 26 лет ему удалось добиться первой постановки его пьесы на театральной сцене в Бостоне. Затем он жил в Нью-Йорке, крупнейшем культурном центре страны, и в Нью-Орлеане, признанной столице американской проституции. Занимался самыми различными профессиями, продолжал писать, побывал в Голливуде, но так и не сумел справиться с заказанным ему киносценарием. В 1944 г. Уильямс написал трёхактную драму «Стеклянный зверинец», в которой скандальная пресса усматривает автобиографический момент, утверждая, что автор изобразил свою собственную чувственную страсть к своей сестре. Эта драма и принесла ему славу, а несколько последующих вознесли эту славу на небывалую высоту. Кажется, все драмы Уильямса экранизированы: Голливуд подхватывает их на лету, как только опускается занавес премьеры. Сейчас драматургу пятьдесят лет.

Для Уильямса характерны мучительные и почти безнадежные поиски решения американских проблем, порожденных политической реакцией и духовным кризисом страны, но ключ к этим проблемам он ищет в затхлой кладовой фрейдизма. Отсюда иррациональность его творчества и разрушение образов. «Их поведение, — пишет Джон Говард Лоусон, — становится настолько отчаянно-безумным, оно в такой мере определяется их стихийными импульсами, что люди перестают быть людьми и действие пьесы растворяется в иррациональном неистовстве»⁸.

Одна из самых знаменитых драм Уильямса — «Трамвай, называемый Желание». Это жестокая, мрачная пьеса, с оттенками нимфомании, гомосексуализма, безумия и распада. Герой пьесы — грубый и жестокий Стенли Ковальский — символизирует животную мужественность, которую автор рассматривает как единственное противоядие от упадка общества Юга. Теннесси Уильямс разделяет идею покойного Фолкнера о том, что социальная деградация южан обусловлена их духовным вырождением и в конечном счёте — распространяющимся половым бессилием. Это типично фрейдистское «вверх-ногами-переворачивание» взаимосвязи личности и общества. Физическое и духовное вырождение южного джентльмена как следствие исторической отсталости Юга, следствие пережитков рабства заменяется обратной связью: половая импотенция — причина духовного упадка и, значит, социально-экономической отсталости. Так выглядит пресловутый «детерминизм» Фрейда в его конкретном применении Символом Юга в «Трамвае» является полубезумная красавица Белла, одержимая повышенной сексуальной возбудимостью. Стенли Ковальский овладевает ею, когда его беременную жену увозят в больницу. Всей этой фрейдистской картине патологических страстей драматург придает характер мифа. Сам Уильямс отлично понимает, что делает. В 1962 г. он дал ежемесячнику «Тиэтр артс» очень любопытное интервью, где между прочим, говорит: «Я ведь занимаюсь тем, что создаю воображаемые миры, в которые могу уйти из реального мира, потому что я так и не сумел прийт-

⁸ Дж. Г. Лоусон, "Современная драматургия США", "Иностранная литература", 1962, № 8.



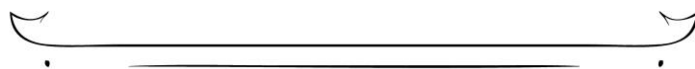
ти к принятию мира, где живу». Но ведь это значит, что Уильямс сознает иллюзорность своих построений, связанных с фрейдистской концепцией личности и общества. Сознает — и не может подняться над ней. «Литературный или псевдолитературный стиль моих пьес изживает себя», — с горечью признает он.

Весьма показательна его пьеса «Сладкоголосая птица юности». Здесь много подлинной, документальной правды жизни. Мы видим семью сенатора — южанина, типичного американского политика, сделавшего карьеру и состояние на грязных махинациях, но под знаменам незыблемых принципов свободы и моральной чистоты. Главный герой пьесы — сильный и красивый Чанс Уэйн, бедный честолюбец, обезумевший от желания стать богачом, жертвуя ради своей цели всем, что есть в нем чистого и светлого, он становится «жиголо», мужчиной — проституткой, которому богатые старухи платят за любовь (заурядное явление в курортных и игорных городах Запада). Единственное человеческое чувство, которое он сохранил, это любовь к дочери сенатора. Чтобы преуспеть и жениться на любимой девушке, Чанс Уэйн готов на любую подлость, вплоть до шантажирования своей содержательницы: это бывшая кинозвезда, а ныне алкоголичка, стоящая на грани самоубийства — еще одна животрепещущая зарисовка с натуры. Кульминацией пьесы является сцена кастрации Чанса Уэйна после того, как он овладел любимой девушкой (вспомним эпизод кастрации молодого Грэнича в романе «Джимми Хиггинс» Эптона Синклера: видимо, это не вымысел Уильямса, а деталь нравов американской буржуазии). Комментируя эту пьесу и поставленный по ней фильм, критик «Юманите» Самюэль Лашиз восклицает: «Какая жестокая и полная отчаяния живопись! Продавцы черных очков должны наживать состояния в Соединенных Штатах!"

И действительно, в этой пьесе, конфликт которой движут алчность и секс, нет места никакой надежде, никакому проблеску грядущего утра. Общественные проблемы, интерпретированные в духе фрейдизма, представляются абсолютно неразрешимыми.

несмотря на яркую характерность действующих лиц, мертвенный свет болезненной фантастики придает им призрачный, нереальный смысл.

Несколько лет назад Теннесси Уильямс попытался создать и положительного героя. Эту попытку он предпринял в пьесе «Орфей спускается в ад» (точнее — «Орфей Нисходящий») Ее герой — странствующий певец Вэл, красивый и ясный человек в куртке из змеиной кожи и с неразлучной гитарой: на ее деке расписались многие знаменитые артисты и музыканты, друзья Вэла, в том числе и черный джазист Луис Армстронг, что само по себе способно привести в бешенство захолустный южный городок, где действию аккомпанирует по временам лай собак за сценой: это идет охота на беглых заключенных. Уильямс наделяет своего героя чертами сходства с древнегреческим певцом, арфа которого своей волшебной музыкой утихомиривала бушующее море и укрощала хищных зверей. Орфей — символ светлого гармонического начала;



как известно, он был убит пьяными вакханками. Уильямс переносит античный сюжет в американскую провинцию с ее невеж<е>ством и дикостью. Вэл нисходит в это темное царство подобно тому, как Орфей спускался в ад. Ко<н>фликт Вэла с этим модернизированным царством Аида, конфликт гармонии и хаоса, красоты и зверства заканчивается, гибелью певца, которого линчуют* местные фашисты. Поражение любви и добра носит абсолютный характер. Извечное, иррациональное зло — мутное бессознательное звероподобных душ — торжествует полную победу, как это и положено ему в соответствии с теориями Фрейда.

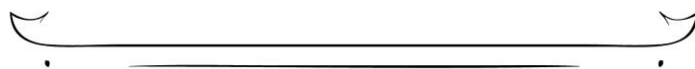
На основании сказанного можно заключить, что влияние фрейдизма в творчестве Уильямса сыграло отчетливо демобилизующую роль. Воспринятые Уильямсом как обоснование его стихийного социального критицизма, идеи фрейдизма обезоружили его и лишили этот критицизм правильной цели. Происходит подмена общественно-исторических понятий индивидуально-психологическими. Если виноваты все, тогда никто не виноват. Если зло в природе вещей, то нет смысла бороться. Фрейдистская концепция вины и искупления ведет к фатализму (недаром современная американская драма так часто апеллирует к античной трагедии* рока: это заметно и у Артура Миллера в «Виде с моста»). Социальный критицизм обращается к проблеме вневременного зла и растворяется в черном океане безнадежности и безумия.

Артур Миллер, который сумел удержаться на боевых реалистических позициях, так характеризует минувшее десятилетие: «Пятидесятые годы — это эпоха «тумана» в американской драматургии, атмосферы жестокости, роман<т?>изированной неврастении, тра<н>сформации внешних конфликтов в душевную борьбу одиночки. Причем есть тенденция все разновидности конфликтов сводить к сексуальному». Эта оценка прямо намекает на Теннесси Уильямса, но не ограничивается только им: еще до недавнего времени фрейдистские идеи давили и коверкали творческие устремления многих драматургов США.

Мы видели, как фрейдизм, явившись одним из источников сюрреализма и его теоретической базой, вызвал к жизни автоматическое письмо. В ряде случаев это автоматическое письмо оказывалось черство рассудочной разработкой заданной схемы; это самого себя стыдящийся рационализм, который притворяется безумием, чтобы уйти от прямого ответа на вопросы времени. Если автоматическое письмо и не приводило поэта к разрушению образного единства, то все же оно крайне стесняло когда творец обращался к задачам более возвышенным, чем любовь, и более жизненным, чем наркотические грёзы. Перед поэтом возникала необходимость выбора: или отказаться от больной проблематики, или отказаться от сюрреалистских методов. Одни выбрали подлинную жизнь, выбрали свою страну и народ: они стали великими национальными

* зачёркнуто: линчевали

* так в машинописи



поэтами. Другие выбрали фантазию, выбрали своё собственное «я» со всеми его причудами: они стали великим интернациональными шарлатанами.

Другой тип влияния фрейдизма сказался в американской драме нашего времени. Восходящая к здоровой реалистической традиции сильного и жизнеспособного народа, драматургия США в атмосфере реакции и массовых страхов проявила болезненную восприимчивость к этому влиянию и на какой-то период, если можно так выразиться, покрылась разъедающей ржавчиной отчаяния. Проникая внутрь, эта ржавчина в ряде случаев вызвала разрушение реалистического образа, привела к возникновению на американской сцене своеобразного чёрного романтизма, мрачной эротической мелодрамы, похожей на какой-то запоздалый вариант европейского декаданса.

В том и другом случае мы рассмотрели только самые крайние проявления разрушительного влияния фрейдизма на искусство. Современная буржуазная литература Запада знает и примеры успешного преодоления этого влияния. Невероятно сложное, противоречивое искусство крупнейшего романиста Америки — Уильяма Фолкнера — в целом, благодаря оригинальной непоследовательности этого писателя, поднимается выше биологической трактовки личности, нащупывает дороги в будущее, несёт в себе веру в народ, в конечное торжество человеческой справедливости. Мистика, символизм, мифология фрейдизма тормозят, но не подавляют движения этого больного таланта.

И тем не менее, мы можем утверждать, что некритическое приятие фрейдизма ни для кого не проходило безнаказанным, и многие художники, попавшие во власть этой вульгарной философии, расплачивались либо падением в бездну самого омерзительного цинизма, либо утратой исторического горизонта, мучительным блужданием в «тумане», творческими страданиями, не приносящими подлинной награды.

Р. Назиров.