Замысел этой статьи родился в результате нескольких переплетающихся между собой событий моей жизни последних пятнадцати лет. Какое-то время тому назад, когда я был гораздо менее критически настроенным приверженцем психоаналитической доктрины, мне представилась возможность разработать и прочитать курс под названием «Психология и искусство». Пожалуй, этот курс стал последним толчком к окончательному разочарованию в основанных на Фрейде теориях творчества. Примерно пять лет тому назад у меня зародилась мысль — не вполне серьезная — представить нашему Обществу доклад на тему «Американский частный взгляд как экзистенциалист массовой культуры». На ранних этапах подготовки к ней я вернулся к своим почти забытым заметкам по проблеме творчества, но увяз в некоторых пунктах этого небрежного наброска, призванного стимулировать рождение различных аргументов, и оставил его как проект некоего предприятия на весьма неопределенное будущее. Примерно год спустя, когда на пятничной дискуссии оратор, намеревавшийся говорить перед членами Общества, в последнюю минуту отказался, я согласился представить некоторые неподготовленные и беглые заметки по этой теме в качестве исходного пункта более широкой дискуссии и, обратившись для этого к своим записям, снова обнаружил, что меня привлекает возможность что-то с ними сделать. Проблема, которую я сам перед собой поставил, стала еще более острой, когда во время презентации моей новой книги один из гостей убедил меня обратить внимание на проблему творчества и сделать ее целью моего следующего проекта. Сначала я сомневался, но эта идея настолько крепко засела в голове, что, когда шесть месяцев тому назад мой коллега Брэт Кар пригласил меня выступить комментатором на вечерней дискуссии о творчестве, я начал серьезно рассматривать некоторые возможные положения критического анализа, основанные скорее на экзистенциальной феноменологии, нежели на более принятых психоаналитических аргументах. Так случилось, что в тот вечер у меня не было возможности поднять подобные вопросы, и это только подстегнуло меня к дальнейшим исследованием, благодаря которым я в конце концов и оказался здесь и сейчас.

Конечно, между моей первоначальной целью (или намерениями, которые ее предопределяли) и тем, к чему я в итоге пришел, мало общего. Я был ведом столь же случайностью, сколь и умыслом, и вот — в хаотическом виде, перескакивающий с предмета на предмет (в подражание, как минимум в какой-то мере, запутанным механизмам творчества) — перед вами, каким бы малым ни была его ценность, мой

«официальный отчет» о художественном творчестве.

1. Конструируя «искусство»

— Чем вы зарабатываете на жизнь, когда вы не пьете и не слушаете?

— Я принадлежу к моральным отбросам, — сказал он. — Я торгую испорченными теориями.

— Всегда приятно встретить писателя, — сказал я.

Джон Ле Карре. Русский дом

В то время как большинство теоретиков полагает, что деятель-ность художника не имеет явной жизненной ценности для отдельного человеческого индивидуума или для всего рода человеческого в целом, эти же теоретики признают, что такое поведение практикуется и является предметом обучения во всех известных человеческих обществах, прошлых и настоящих. Но почему это так и остается предметом дискуссий, разногласий и расхождений во взглядах?

Хотя лишь небольшое число индивидуумов в нашем обществе признается и превозносится в качестве «художников», большинство населения охвачено участием в бесчисленных проявлениях того, что может быть определено как «массовое искусство», т.е. того, что доступно всем: украшение тела уникальными комбинациями одежд и драгоценностей, распространенное увлечение окрашиванием волос и пирсингом кожи, планировка и перепланировка собственного жилища — внутри (например, отделка) или снаружи (садоводство). Все это и многое другое может рассматриваться в качестве аспектов художественного творчества [19].

Тем не менее, важно принять во внимание, что термина «искусство не было в британской мысли и языке вплоть до XVIII столетия», и появился он только «с возвышением среднего класса и появлением традиции профессиональных занятий изобразительным искусством» [6, p. 142]. Понятие, придуманное специалистами в области эстетики для рассуждения об искусстве, было изобретено в середине XVIII в.; считалось, что факт эстетического благоговения и удовольствия имеет место, только когда произведение искусства может быть непосредственно наблюдаемо; таким образом, этой возможностью обладали только представители среднего и высшего класса. В действительности же возможность определять «искусство» сама по себе была особенностью, которая позволяла представителям этих классов одновременно самоопределяться и отличать себя от слоев, стоящих ниже по социальному положению [6].

Что бы мы (разумеется, гораздо более «просвещенные существа») ни думали о такой политической и экономической софистике, для нас ценны различные теоретические допущения, происходящие из такого взгляда на искусство, которым мы продолжаем пользоваться. Обычно мы считаем, например, что все произведения искусства должны иметь определенные «общие характеристики», которые позволят нам, или тем из нас, которые хорошо разбираются в таких вопросах, определить, является ли что-то произведением искусства или нет. По той же причине мы привыкли думать или глубоко верить, что предмет искусства должен быть:

- делом рук человеческих;

- созданием (за редким исключением) одного-единственного автора;

- предметом приложения различных специфических и уникальных навыков;

- результатом целенаправленной деятельности, не имеющим, однако, очевидного практического назначения;

- тем, что требует созерцания;

- выражением некоторых утверждений и/или эмоций (независимо от возможной изначально заложенной амбивалентности);

- источником удовольствия;

- способом или средством уникального выражения опыта художником.

Однако, если различные художественные «направления» прошлого века и научили нас чему-то, так это тому, что каждая или почти каждая подобная «общая характеристика» может быть оспорена и продолжает успешно оспариваться. В равной степени ни одна из таких характеристик не была успешно применена для того, чтобы определить, является ли предмет произведением искусства, так как каждая из них оказалась применима также и к огромному числу продуктов «не искусства» [9].

Тем не менее, начиная с XIX в. бесчисленные теории стремились дать определение искусству. И, надо сказать, каждая, в свою очередь, отвергалась последующими теориями, которые также впоследствии оспаривались и вновь переоценивались. Так, например, теории формализма, поддерживаемые историками искусства, такими как Роджер Фрай и Клайв Белл, утверждали, что «истинное» искусство пробуждает особую аффективную реакцию, так называемую эстетическую эмоцию, которая, в отличие от многих других подобных реакций, доступна нам в силу того, что произведение искусства обладает особой значимой формой (Significant Form), которая сама определяется как то, что пробуждает эстетическую эмоцию [6]. Замкнутый круг определения сам по себе очень напоминает фрейдовские формулировки: оно определяет значимую форму как то, что создает эстетическую эмоцию и, наоборот, эстетические эмоции определяются как особые эмоции, пробуждаемые значимой формой. Сам «творец» психо-анализа не смог бы сказать лучше!

В противовес этому эмотивистская теория, предложенная Р.Дж. Коллингвудом, оспорила и поставила под сомнение то, что основное свойство «истинного искусства» заключается в его форме, но определила, что оно есть выражение «чистой эмоции» средствами коллективной чувственности, так что чем сильнее эмоция, которую данное произведение выражает, тем лучшим образцом искусства оно является [8]. Хотя, конечно, есть много вещей помимо искусства, пробуждающих эмоции, и есть также примеры того, что «истинное» искусство не выражает никаких очевидных эмоций.

Теории уходят и приходят: идеалисты заявляли, что искусство — это искусство, потому что оно содержит в себе вечные, универсальные духовные истины, которые остаются таковыми вне зависимости от изменяющихся исторических условий [19]. Но каковы же эти «истины»? Кто решает? Кто определяет, что истинно или что ложно? Для марксистов искусство — это политическое выражение, его понимание зависит от разных факторов: идеологических, социальных и экономических [6]. Но как тогда мы можем судить о продукте культуры, о которой мы ничего не знаем, или мы знаем недостаточно, чтобы судить посредством выдвинутых марксистами специфических факторов? Теории, созданные современными левыми, отвечают на это, «отщипывая» от Маркса: мы, мол, судим о продукте творчества других культур, только когда он «растворен» в контексте и границах нашего собственного социального порядка или «погружен» в них, хотя он все еще остается для нас чужим — с точки зрения специфических потребностей и реакций, которые он мог бы вызвать в своей исходной культуре [6]. Прекрасно, но разве это утверждение само по себе не апеллирует к специальному случаю того, что есть интерпретативный инвариант человеческого опыта? Да, действительно, утверждают биологизаторские теоретики (такие, как Питер Фуллер), которые, напротив, полагают, что искусство удерживает в себе элементы наших биологических условий в значительно большей степени, чем какой-либо социально-исторический опыт. Наше биологическое существо, заявляют они, содержит в себе нечто, не претерпевшее существенного изменения с начала цивилизации до сегодняшнего дня; это то, что придает искусству его вечную ценность, его направленность на те элементы человеческой жизни, которые не изменяются или, если изменяются, то так медленно, что могут считаться постоянными: страх смерти, сексуальность и желание, привязанность, печаль и т.д. [6].

Последний теоретический подход, который, по любым признакам, является одним из самых современных, обращен одновременно к сторонникам и психоанализа, и экзистенциальной феноменологии — тем, что допускает фокусирование и на «глубинных структурах» человеческой психики и, напротив, на онтологических аспектах бытия [2]. Однако я полагаю, что было бы разумным идти по этой тропе весьма и весьма осторожно. Любой пример художественного выражения может быть интерпретирован так, что он будет казаться выражающим именно то, что предназначил ему выражать интерпретатор, руководствуясь своими сугубо личными пожеланиями. Действительно, мы все можем, я подозреваю, привести многочисленные примеры теоретиков и критиков — даже тех, кто работает в экзистенциально ориентированной перспективе — которые считали, что они знают то, что в действительности хотел сказать художник, даже если основой для этого были незначительные биографические или исторические свидетельства, даже если эти утверждения опровергались самим художником, который по-дурацки осмеливался не согласиться с прозрениями теоретиков. В любом случае, утверждение о том, что такой человеческий акт, как художественное творчество,

раскрывает некие человеческие устремления творца, не кажется мне таким уж поразительным озарением.

Вас, может быть, удивит, что я обращаюсь более к психоанализу, чем к экзистенциальной феноменологии. Я приношу извинения за столь длительный экскурс, так как мне казалось необходимым убедить вас в том, что даже поиск формального определения процесса художественного творчества сталкивается с проблемой или объектом, который изобилует (возможно, неразрешимыми) трудностями. Теперь, наверное, становится более понятно, почему некоторые теоретики переводят свое внимание с этой головоломки, концентрируясь вместо этого на близкой, но все же в значительной мере совершенно другой проблеме: каковы мотивы художественного творчества? В постановке этого вопроса главная проблема связана с художником, а не с его творением. И здесь, наконец, мы критически рассмотрим то, что предоставил нам по этому поводу психоанализ.

2. Искусство и психоанализ

Литература — это форма терапии; иногда я удивляюсь, как тем, которые не пишут, не сочиняют и не рисуют, удается избежать сумасшествия, меланхолии, панического страха, которые свойственны человеческому существованию.

Грэм Грин

Фрейд не был первым человеком, который задал вопрос «каковы мотивы художественного творчества?». Это древний вопрос. Платон говорил, что художник создает грубое подобие «божественного вмешательства», во время которого рациональные силы художника находятся в плену у иррационального неистовства [1]. Напротив, Аристотель сформулировал представление о художнике как умелом ремесленнике, который осуществляет управляемую, целенаправленную деятельность, чтобы показать свое мастерство [19]. В то время как эти противоположные подходы возникали и вновь появлялись в различных обличиях в течении столетий, становилось очевидным, что оба эти взгляда довлеют над нашей современной мыслью; так, например, старая идея божественного вмешательства была заменена бурлением бессознательного в духе психоанализа.

Ответом Фрейда на вопросы, касающиеся искусства, было обращение его и нашего внимания на личность художника. Поступив так, он смог заявить, что творческая личность обладает исключительно мощными и разрушительными внутренними устремлениями, экстраординарной способностью к сублимации, или способностью преобразовывать их в творческую энергию и продукты творчества. Цель и объект творчества, таким образом, служат средствами, с помощью которых художник стремится справиться с бессознательными эдиповыми желаниями, которые он не может ни осуществить в действии, ни осознанно принять. Подобно симптомам невроза, художественное выражение служит защитным механизмом, подавляющим и переплавляющим бес-сознательные желания в энергию, которая сублимируется в социально санкционированную деятельность и ее продукты. Подобно тому, как строение и специфика невротического симптома выявляют скрытый источник напряжений, так же, согласно Фрейду, форма и содержание продукта деятельности художника выявляет, по крайней мере для экспертов психоанализа, которые обучены смотреть на это под особым углом зрения, тот тип напряжения, с которым художник боролся [4]. Неудивительно, что если кто-то принимает его теорию, ее уместно было бы применить ко всему набору психических напряжений, эдиповых конфликтов и тем отцеубийства самого Фрейда, постоянно повторяющихся в его работах по

художественному творчеству [4].

Вдобавок, Фрейд считает, что базис социального санкционирования художественной деятельности лежит в потребности публики удовлетворять свои бессознательные желания посредством обращения к искусству. Во-первых, пишет Фрейд, это происходит в форме приятного ожидания приносящих удовольствие (т.е. сексуальных) реакций на формальные характеристики работы. Во-вторых, и это более важно, удовольствие возникает во время неосознанной расшифровки бессознательного содержания и тем, затрагиваемых работой; причем этот процесс происходит с публикой на бессознательном уровне [4].

Много проблем возникло в связи с теорией Фрейда. Например, почему лишь некоторые люди обращаются к такому явному средству удовлетворения, как сублимация. И снова ответ Фрейда, находящего причину в том, что именно художникам свойственны особенно мощные инстинктивные желания, имеет один недостаток — это опять аргумент в форме замкнутого круга: понятие «художник» и понятие того, что является «особенно мощными инстинктивными желаниями», опираются друг на друга и подразумевают друг друга в качестве предпосылки определения — только для того, чтобы выстояла сама теория. Но в этом замкнутом круге положения Фрейда раскрываются как теория, которая не подвержена принципу фальсификации [10].

Далее, теория Фрейда полностью упускает из виду проблему эстетики, так как он не способен ответить нам, почему некая особая работа признается произведением искусства, а не какой-то малоинтересной разновидностью «мастурбации личности». Действительно, теория Фрейда не в состоянии по-настоящему отличить одно от

другого, так как то и другое в равной степени проистекает из одного и того же источника — бессознательных конфликтов. В равной степени, если Фрейд интересуется содержанием творчества лишь как средством обличения подавленных инфантильных стремлений художника, он ничего не может сказать о выбранном художником способе выражения. Как считает Энтони Шторр, «слабость психоаналитических толкований произведения искусства двояка. Психоанализ не делает различия ни между плохим искусством и хорошим; ни, что более существенно, между произведением искусства и невротическим симптомом [17, p. 3].

Существует и другая неявная проблема теории Фрейда: если он прав, тогда художник, успешно прошедший курс лечения психоанализом, столкнется с проблемой исчезновения своей творческой энергии. Так что мы можем считать, что или художники пока не прошли успешных психоаналитических курсов, или накопленные материалы в лучшем случае не могут подтвердить, а в худшем — опровергают психоаналитические гипотезы [17; 19].

Тем не менее, в то время как теория Фрейда доказывает свою несостоятельность в целом, один аспект ее был успешно разработан и расширен. Это развитое в работе Фрейда «Отношение поэта к фантазированию» [5] понятие о том, что художественная активность имеет удивительное сходство с деятельностью ребенка во время игры, так как и художник, и ребенок создает свой собственный мир фантазий, к которому он относится очень серьезно, в который вкладывает огромный объем эмоций и который позволяет ему подняться над повседневной реальностью. Такой взгляд еще не дает нам ответа, как мы можем отличить «хорошее» искусство от «плохого», но он предоставляет нам потенциально полезное предположение о том, что игра и творчество, по крайней мере, имеют важное функциональное сходство. В своей статье я еще вернусь к этому вопросу чуть позже.

После Фрейда другие авторы психоаналитического направления обращали внимание на те темы, которые Фрейд считал главными для понимания личности художника и его отношения к творчеству. Они не соглашались с ним в отдельных, относящихся и к данному вопросу областях, но основная цель была, главным образом, неизменной.

Так, например, некоторые психоаналитики сконцентрировались на исследовании компульсивных элементов, которые предполагают взгляд на художника как на индивидуума, руководимого непреодолимой потребностью творить. Честно говоря, такие взгляды, в общем, широко разделяемы самими художниками, которые, например, когда их спрашивают, почему они творят, обычно отвечают: «Я вынужден это делать» [17].

Теоретики искусства — независимо от того, склонны они к психоанализу или нет — считали, что, в конечном счете, выражение таких мощных потребностей стремится распасться на две конкурирующих между собой формы: медленный трудоемкий процесс (например, чрезмерное переписывание и исправление музыки Бетховеном или болезненные усилия Шопена в композиции, когда иногда требовалось шесть недель, чтобы написать одну единственную нотную страницу) или яркие вспышки бешеной активности (например, Моцарт, написавший свои три последние симфонии за шесть недель, или Россини, создавший «Севильского цирюльника» за тринадцать дней — ему понадобилось на это меньше времени, чем переписчику на запись партитуры) [17].

Психоаналитик Эрнст Крис считает, что, несмотря на всю противоречивость этих форм, они имеют одно общее: инкубационный период. Крис полагает, что продолжительность инкубационного периода зависит от того, происходит ли процесс создания медленно и

трудно или же быстро и неистово. Снова, как и следовало бы ожидать, Крис приводит аналогии с сексуальностью и сексуальным поведением и его возможной связью с творчеством способного художника [13].

Возможно, наибольшее значение в развитии психоаналитических представлений о творчестве художника, начиная с размышлений самого Фрейда, имели различные описания связи творчества художника с тревожностью — в условиях стремления справиться со страхом, идущим изнутри (например, от собственного сознания) или извне (например, со стороны других людей).

Важный вклад Энтони Шторра в обсуждение этой проблемы заключается в том, что он экстраполировал основные идеи, лежащие в основе работы В.Р.Д. Фэйерберна и Мелани Кляйн. Шторр считает, что оба автора высветили существование двух фундаментальных характерологических темпераментов, которые служат защитой от первичной тревожности перед «расщеплением» между «Я» и другими — маниакально-депрессивного и шизоидного, — каждый из которых становится доминирующим темпераментом во время оральной стадии развития [17].

Маниакально-депрессивный индивидуум экстравертирован, нацелен на внешние требования мира или других людей, склонен к переживанию отношения типа Я/Мир принципиально с позиции безнадежности и страдания, которым можно противопоставить только временный успех индивидуума в наслаждении миром. Самоутверждение маниакально-депрессивного индивидуума зависит от «хороших» отношений с другими. Он боится других, потому что они могут отказать ему в любви и одобрении. Смыслом жизни для маниакально-депрессивного индивидуума является

поддержание хороших отношений, построенных на доверии; отсюда неизбежная уязвимость по отношению к мнению «со стороны» — отсутствие достаточного одобрения мира ведет к проявлению гнева либо по отношению к миру, либо, что более распространено, по отношению к самому себе, которое может быть выражено в форме наказания, самоупрека или в стремлении к суициду. Во время маниакальной стадии маниакально-депрессивного цикла доминируют стремления индивидуума избежать этой безжалостности отношений Я/Мир и установка самозаинтересованности, что затем сменяется депрессивной фазой цикла, приносящей «расщепления», или диссоциативные расстрой-ства личности [17].

Шизоидный индивидуум, напротив, поглощен лишь внутренней субъективной реальностью, а не внутренне сфокусирован на внешних отношениях с миром; обычно он обособлен и эмоционально изолирован от отношений Я/Мир. Он держится от других на расстоянии, избегая близости и, таким образом, часто вызывая впечатление отстраненности, сочетающейся с видом превосходства. Недоверие к другим людям у шизоидного индивидуума основано не на том, что люди могут одобрить или не одобрить его действия, поддержать либо уязвить его чувство собственного достоинства, а на влиянии других людей как на деструктивном факторе, заставляющем индивидуума принимать защитные и отчуждающие роли, которые приводят к потере реальности относительно собственной индивидуальности и ее места в мире. Таким образом, эмоциональная включенность других людей для шизоидного индивидуума является страшным риском, и из-за этого существует устойчивая тенденция искать смысл и значения в вещах, а не в людях. Фундаментальное шизоидное ощущение превосходства и всемогущества не подвергается сомнению, когда индивидуум изолирован и обособлен от мира, но явно страдает, когда он вынужден с миром взаимодействовать [17].

Как полагает Шторр, эти характерологические признаки, затрагивающие проблему творчества художника, порождают интересные предположения, которые в будущем могут оказаться очень важными:

1. Креативные индивидуумы могут быть четко разделены по критерию доминирования маниакально-депрессивного или шизоидного темперамента.

2. Определенные формы творческой мысли, деятельности и продуктивности возможны только для одного типа темперамента и невозможны для другого.

3. Важность, придаваемая художником своей деятельности, становиться понятной, если считать это его насущной потребностью, такой же как у наркомана, когда нужна сила, которая могла бы компенсировать фундаментальную интрапсихическую тревожность.

Если мы рассмотрим преимущества маниакально-депрессивного индивидуума для художественной деятельности, то увидим следующие явные возможности:

1. Успешная творческая деятельность высоко ценится и признается в окружающем мире, стимулируя и поддерживая высокую самооценку.

2. Направленная на мир или на себя агрессия может быть выражена безопасным способом и, возможно, даже высоко оценена окружающим миром.

3. Самооценка может быть помещена в произведении так, что продукт творчества становится более важным, чем живое существо.

4. Маниакальные аспекты маниакально-депрессивного характера (такие как сверхактивность, возбудимость, моменты высокой эйфории и способности преодолевать все препятствия) могут быть сфокусированы на «социальной роли» бытия художника.

5. Подобным же образом «расщепления», или диссоциативные проявления, пронизывающие характерологический цикл, похоже, могут быть наиболее приемлемыми как важные аспекты «творческого бытия».

6. Художественный и тематический фокус произведения маниакально-депрессивного художника находится во внешнем, наблюдаемом, натуральном или физическим измерении живого опыта.

С другой стороны, мы рассмотрим преимущества для шизоидного индивидуума. В художественной деятельности это дает следующие возможности:

1. Творческий акт в основе своей требует одиночества.

2. Он позволяет, по крайней мере частично, удержать иллюзию всемогущества.

3. Он служит для отражения собственных духовных ценностей художника, среди которых наиболее важным считается внутренний, а не внешний мир.

4. Творчество всегда несет ощущение преодоления непредсказуемости и бессмысленности окружающего мира по-средством создания осмысленного мира, в котором художник — главный творец.

5. Внутренняя реальность шизоидного художника может быть защищена от вторжений и угроз со стороны других людей ценой довольно небольших усилий.

6. Тематическая и художественная основа деятельности шизоидного художника будет внутренней, субъективной, показывающей абстрактные и ментальные измерения прожитого опыта.

Шторр также уделяет внимание различным поведенческим фор-мам динамики развития художника, которые связаны с навязчивыми и компульсивными характеристиками, такими как чрезмерная аккуратность или неопрятность, непоколебимая вера в необходимость некоего определенного действия, неизменно повторяемого, которое представляет собой либо важный элемент подготовительного ритуала, настраивающего на творческую деятельность, либо часть собственно творческого ритуала, либо и то, и другое вместе [17].

Итак, какими бы интересными и важными не были эти разнообразные взгляды и идеи (по крайней мере, для тех из нас, которым интересна тема художественного творчества), напоминающие о таких исследовательских перспективах, как проблема личности художника, но все же они не много говорят нам о процессе или продукте творческой деятельности.

Критический взгляд, независимо от того, вызван он тревогой или одобрением, явно показывает, что под влиянием психоанализа наш интерес переместился на личность художника и очень мало распространяется на процесс или результат творческой деятельности. Отсюда и наш растущий интерес к биографиям творческих людей, который привел к тому, что все увеличивается количество знающих что-то о жизни и личности, скажем, Сильвии Плат, Пабло Пикассо, Жаклин дю Прэ или Жака Керуака, не говоря уже о Мартине Хайдеггере или Зигмунде Фрейде, но не имеющих при этом

представления об их произведениях. Разве это не тот случай, когда непрекращающееся и совершенно буквальное преследование публикой художников и писателей, ведущих одинокий образ жизни, таких как Дж. Д. Сэлинджер и Томас Пинчон, с целью узнать что-то о том, кто они и как они выглядят, привело к увеличению значения, придаваемого фактору личности художника как основополагающему для оценки его личности и работ. И что еще хуже — мы до сих пор принимаем личностно-ориентированный подход, более того, художники и сами увлечены подобными идеями, концентрируясь, таким образом, не столько на самой деятельности и ее результатах, сколько на саморекламе, индивидуалистических заявлениях типа: «Я существую. Я другой, и я важнее вас!»

В действительности, благодаря влиянию Поля де Мана и Жака Деррида, мы приняли такое самопрославление и даже пошли столь далеко, что даже жизнь творческих людей стала иметь второстепенное значение по сравнению с деконструктивистским анализом биографического набора культурных ценностей и наклонностей. Если исходить из этого взгляда, нет уже ни самого творчества, ни художника, а есть только критик, который находится в фокусе нашего интереса и внимания [3].

Скольких же из нас соблазнил психоанализ выбрать этот путь? Не является ли такая фрейдистская самонадеянность тупиком? Владеет ли она еще нами? Есть ли альтернативы?

3. Возможности экзистенциальной феноменологии

Никогда не было хорошей биографии хорошего романиста. Ее не могло быть. В нем самом слишком много людей, если он действительно хороший писатель.

Ф. Скотт Фицджеральд

Давайте начнем с экзистенциально-феноменологического утверждения: творчество художника нельзя описать только лишь терминами психопатологии, которая понимает его как компенсирующую замену для удовлетворения более фундаментальных влечений.

Рассматривая это утверждение дальше, мы увидим, что оно станет существенным для постановки вопроса, упущенного из виду психоанализом: каков жизненный опыт художественно креативного существа?

Для первоначального ответа на этот вопрос я позволю себе привести набор положений, касающихся этой проблемы, взятый мною из двух независимых феноменологических исследований, которые провели Майлс Ширли и Филлипа Канаан — слушатели феноменологического курса, который я читаю в Школе психотерапии и консультирования в Ридженте Колледже:

1. Конкретный акт творчества имеет собственный импульс; это обеспечивает его восприятие как «чего-то пришедшего сверху».

2. Он сродни некоторым измененным состояниям, которые пробуждают чувство уверенности, контроля, возможно даже всемогущества.

3. Это дает опыт того аспекта «Я», который обычно (или никогда) не доступен.

4. Он содержит в себе значительный элемент неожиданного. Даже когда конечная цель ясна, различные новые пути/события/возможности возникают вдруг ниоткуда и могут даже изменить в целом цель/основу/смысл/финал работы.

5. Это то, что поднимает творческую личность над повседневной жизнью, ее проблемами и заботами.

6. Творческий акт основан на потребности в самовыражении, общении с миром с целью обосновать свою ценность и реализовать возможность достичь чего-то уникального.

7. Этот процесс сохраняет свою тайну, хотя она и должна быть компульсивно воспроизведена.

Запомнив эти тезисы, давайте попытаемся суммировать некоторые из основных взглядов, высказанных еще Мартином Хайдеггером относительно отношения между «бытием и творчеством».

Для Хайдеггера человеческое творчество — это акт откровения относительно истины нашего существования; это средство раскрытия того, что обычно спрятано от повседневного сознания. Творческая личность — это тот, кто способен сказать что-то истинное относительно того, что значит быть человеком.

Но под «истиной» Хайдеггер имел в виду не то, что мы привыкли полагать. Это не «правильность какого-либо утверждения». Более того, Хайдеггер подчеркивает, что термин «истина» ведет свое происхождение от греческого слова aletheia, что означает несокрытое, очевидное присутствие вещей.

Таким образом, наше исследование процесса творчества побуждает заняться языком, средством выражения, изучить и ответить на вопрос: что присутствует в «несокрытости» искусства? Подумайте о том, сколько раз вы говорили себе или другим: «Эта книга/песня/картина/поэма позволяет выразить то, что я знал раньше, но что не мог выразить словами».

Аргумент Хайдеггера немедленно уводит нас от проблемы «художник/автор/создатель», т.е. от размышлений о творческой работе от замысла до завершения — так как эти размышления только возвращают нас в более повседневную область «сокрытого» — а вместо этого обращает внимание на возможности проявления сокровенного, заложенные в самом произведении. Также в подходе, предложенном Хайдеггером, присутствует имплицитно заложенный интерес к универсальности художественного творчества, а не к своеобразным чертам характера творца [12].

Хайдеггер связывает свою мысль о творчестве художника с более обширным тезисом о языке. Хайдеггер возражает против общепринятого определения языка как средства репрезентации вещей и считает, что это ограничивает язык, сводя его лишь к набору знаков и символов, правил грамматики, форм синтаксиса [18, p. 60]. Вместо этого, полагает Хайдеггер, если мы хотим понять язык, то нам нужно проникнуться опытом языка, используя его [18, p. 60].

«Подвергнуться опыту чего-то — будь то вещь, человек, Бог — означает, что это что-то приключается с нами, потрясает нас, овладевает нами, подавляет нас и изменяет нас. Когда мы говорим о подвергнутости опыту, мы имеем в виду, что сам опыт не является чем-то, что производим мы сами; подвергнуться здесь означает, скорее, вынести его, выстрадать его, принять его, когда он потрясает нас, и подчиниться ему» [12, p. 57].

В хайдеггеровских исследованиях художественного творчества присутствуют смыслы и возможности проникновения в творчество, которые не могут иметь параллелей в психоанализе. Он освобождает нас от рассмотрения художественной деятельности только в качестве сфокусированных вне нас символов и скрытых конфликтов, вместо этого обращая наше внимание на прогрессивный трансформационный потенциал, представленный нам. Мы переживаем опыт художественных усилий, мы переживаем опыт языка, для того чтобы мы и мир могли бы открыться и трансформироваться [18].

И даже когда Хайдеггер говорит нам нечто, казалось бы, высокопарное, разве не различимо в его словах повторение ответа, который сами художники дают на поставленный об их опыте творческого бытия вопрос?

Следуя за Хайдеггером, мы можем сказать, что экзистенциально-феноменологическое исследование художественной деятельности подчеркивает прогрессивные стороны бытия, которые более важны, чем регрессивные стороны, которыми занимается психоанализ. Это предполагает взгляд на художественное творчество как на великое свершение, т.е. не на реконструкцию того, что было в прошлом, но на совершенно новую конструкцию — на прибытие в бытие чего-то совершенно уникального и оригинального, прежде не существовавшего.

Этот фокус на поступательном — даже трансформирующем — движении, вырастающем из состояния обязательности, возвращает нас к повторному рассмотрению отношения между художественным творчеством и игрой. Хотя Фрейд принципиально считал игру и творчество художника формами «бегства», современные психологи (включая некоторых психоаналитических авторов) выделяют различные формы игровой деятельности, такие как попытка создать интегрированное целое своего опыта, узнать и понять его глубже, проникнув за внешнею сторону обычной деятельности к более глубокому и полному осознанию [6; 19].

Такие взгляды предполагают значительный резонанс с художественным творчеством: обе формы активности не ассоциируются напрямую или вообще не связаны с немедленным удовлетворением потребностей; обе связаны с правилами и ритуалом; обе служат средством раскрытия и проверки новых возможностей; обе стимулируют восприимчивость.

Экстраполировав игровые идеи Д.В. Винникота, Питер Фуллер предположил, что, в общем, «особые» игрушки ребенка, подобно инструментам художника, служат

«переносящими объектами» (transitional objects), нагруженными сильными чувствами и уникальными мистическими значениями, с помощью которых художник может войти в потенциальное пространство, расположенное на границе между внутренним и внешним, там где новые возможности могут быть оценены относительно прожитой, определенной реальности, там, где есть возможность найти комфорт и защиту, где можно найти средства решения повторяющихся проблем и тревог, там, где можно получить заряд к транс-формациям [6].

Хотя это и привнесено из психоаналитической теории, мне кажется, что мнение Фуллера и использование реляционной перспективы (relational perspective) Винникота (хотя и объект-реляционной), продвигает нас к важной области «возможной встречи» между психоаналитической и экзистенциально-феноменологической точками зрения относительно проблемы творчества художника. Такой взгляд позволяет признать, что, подобно игре, художественное творчество позволяет совершить побег от сопутствующего жизни чувства страха и пробуждающих беспокойство реалий (будь то интрапсихические или интерсубъективные, психоаналитические или экзистенциальные). Внутри этого подхода заключена важная, многообещающая, перспективная способность исследовать новые сходные возможности.

Ролло Мэй обратил внимание на важный момент, дав определение художественного творчества как неожиданной встречи личности и ее «собственного паттерна значимых отношений, в которых личность существует и в изображении которых она участвует» [14, p. 50].Подчеркивая риск, который предшествует началу любого творческого акта, Мэй говорит о неизбежной тревожности, который он пробуждает. Это не только тревожность перед результатами, или продуктами творчества, их оценкой со стороны мира или самого художника. Мэй скорее подразумевает тревожность, внедренную в процесс самого действия, которое фундаментально откровенно (fundamentally revelatory) и потому способно разрушить не только все предыдущие концепции и ценности, но также и личность художника [14].

Как вы можете представить, это последнее утверждение заинтересовало меня по целому ряду причин. Во-первых, поскольку оно говорит, что художественное творчество обеспечивает такими средствами, с помощью которых остаточные явления и диссоциации, испытываемые Я-конструкцией, станут открытыми для изменения (иногда временного), так что художник может вступать в более «освобождающие» отношения Я/Мир (это объясняет, почему художники часто говорят о том, что они ощущают себя более «реальными», когда они погружены в творческую активность). Во-вторых, поскольку это мнение предполагает сферу структурных и интенциональных резонансов между творчеством художника и психотерапией, что позволит пересмотреть обе эти деятельности с точки зрения новых перспектив, сконцентрированных на ритуале, обеспечении приемлемой, безопасной и прочной рамки, способной установить и удержать фокусированное сознание и целена-правленное исследование как прожитого опыта, так и жизненной перспективы, и открытого взаимодействия с миром, уверенности в нем (через наличие необходимых художнику «материалов или через присутствия психотерапевта), т.е. на ритуале как основном способе, с помощью которого проблемы трансформируются в переформулируемые утверждения живого существа. Но все эти сложные и большие проблемы сами по себе требуют отдельной статьи.

А сейчас, в заключение, я хочу рассмотреть, как экзистенциально-феноменологический подход может что-то сказать о человеческом опыте встречи с искусством. В недавнем комментарии к работе Элани Скарри «Красота и Бытие» [15] Стюарт Хэмпшир обращает внимание на ее понятие соматического удовольствия.

Слово «соматический» удачно выбрано здесь из-за его квази-теоретической расплывчатости. Это не просто эмпатический опыт телесного удовольствия; он, скорее, сравним с пограничным опытом, одновременно ментальным и физическим, который А.И. Хусман описывает в своей известной лекции «Понятие и сущность поэзии». Он говорил, что сталкивался с гениальной поэзией, которая даже повлияла на состояние его кожи, так что после прочтения он некоторое время не мог бриться [11, p. 42].

Далее в этом комментарии Хэмпшир делает вывод из утверждений Скарри: «Красота и ее переживание децентрирует нас... Когда мы созерцаем красивые вещи ... мы находимся в совершенно другой связи с миром, чем были до этого момента» [11, p. 42]. Действительно, по Скарри: «Прекрасные вещи находятся повсюду в мире и пробуждают в нас восприятие, доводя спящую тревожность до необычайно высокого уровня» [11, p. 42].

Я считаю, что если бы мы заменили здесь «прекрасные вещи» на «произведения искусства», то ценность прозрений Скарри и Хэмпшира ничуть не уменьшилась бы.

Эти мысли напоминают нам, что всегда существует чувственный, качественный аспект наших встреч с искусством, к которому не применим ни один теоретический анализ. В своей книге «Реальные присутствия» (1989) социальный историк Джордж Штайнер говорит о том, что в наш век искусство стало единственным средством, оставленным нам, чтобы уловить мер-цание трансценденции. В наших встречах с искусством, считает он, «присутствует леденящий страх Господень» (Цит. по: [7, p. 23]). Эту мысль поддерживает Элани Скарри: «Иногда кажется, что некая специальная проблема возникает для прекрасного, как только человек перестает верить в сакральное или вдохновляться им. Если за прекрасной молодой девушкой... или маленькой птичкой, или стеклянной вазой, или стихотворением, или деревом стоит нечто метафизическое... то указанной сферой верифицируются значение и внимание, придаваемые нами девушке, птице, вазе, стихотворению, дереву. Но если сфера метафизического исчезла, то человек может ощущать потерю не только из-за громадной пустоты, оставленной исчезнувшей сферой, но и потому, что эти девушка, птица, ваза, книга теперь, по-видимому, неспособны в одиночку утверждать значение своей красоты. Если кто-то взывает к нашему вниманию, не имея за собой поддержки, то он кажется эгоцентричным, слишком хрупким, чтобы выдерживать тяжесть нашего безмерного взгляда» (Цит. по: [11, p. 44]).

Я думаю, что нет более точного и ясного утверждения, которое бы так адекватно отражало мой взгляд, касающийся чрезвычайной важности и вместе с тем теперешней трансцендентальной пустоты искусства в нашей современной культуре. Большая часть той силы, которая пробудила это эгоцентричное, высокомерное отрицание трансцендентности, ведет свое происхождение и поддерживается психоаналитической теорией в ее многочисленных формах и вариациях. То, что она обеспечивала нас новыми и важными взглядами для самоизучения — несомненно. Но несомненная «центрированность» на интрапсихическом «Я» провоцирует такие связи с миром, которые остаются сфокусированными на интернализированном «Я» и могут быть поняты только как его проявления. Последствия этой катастрофической позиции наиболее различимы в наших покушениях на художественное творчество и в наших отношениях с ним. Я убежден, что необходимо задать вопрос: как психоанализ способствовал, хотя и непреднамеренно, продвижению таких крайних форм выражения индивидуалистических состояний и упаднических настроений, доминирующих в современном искусстве и в нашей культуре?

Экзистенциальная феноменология, несмотря на ее многочисленные недостатки и упущения, как психологическая теория может, по крайней мере, обеспечить нас средствами, дающими возможность артикулировать и таким образом вскрыть проблемы, ощущаемые уже на соматическом уровне, появившиеся на основе доминирующего сейчас доверия культуры к психоаналитическим теориям художественного творчества и преданности им. И в своем кардинальном вызове неуемному напору индивидуалистического духа как в целом, так и отдельных областях творческой деятельности мы можем предложить другие возможности взаимоотношений. Возможно, это остается «гласом вопиющего в пустыне». Но это голос — все же больше, чем ничего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Arnheim R. Toward a Psychology of Art. Berkeley: University of California Press, 1972.

2. Cohn H.W. Existential Thought and Therapeutic Practice. London: Sage, 1997.

3. Delbanco A. The decline and fall of literature // The New York Review of Books. XLVI. 1999. # 17. P. 32–38.

4. Freud S. On Creativity and the Unconscious. N.Y.: Harper & Row, 1958.

5. Freud S. The relation of the poet to day-dreaming, 1908 // Freud S. On Creativ¬ity and the Unconscious, 1958. P. 44–54.

6. Fuller P. Art and Psychoanalysis. London: Writers and Readers Cooperative Press, 1980.

7. Fuller P. Images of God. London: Chatto & Windus, 1990.

8. Funch B.S. The Psychology of Art Appreciation. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1997.

9. Goodman N. When is Art // Perkins D. and Leondar B., eds. The Arts and Cognition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

10. Grunbaum A. The Foundations of Psychoanalysis: a Philosophical Critique. London: University of California Press, 1984.

11. Hampshire S. The eye of the beholder // The New York Review of Books. XLVI. 1999. # 18. P. 42–45.

12. Heidegger M. On the Way to Language. N.Y.: Harper & Row, 1971

13. Kris E. Psychoanalytic Explorations in Art. N.Y.: International Universities Press, 1952.

14. May R. The Courage to Create. N.Y.: W.W. Norton, 1975.

15. Scarry E. On Beauty and Being Just. Princeton: Princeton University Press, 1999.

16. Steiner G. Real Presences. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

17. Storr A. The Dynamics of Creation. London: Secker & Warburg, 1972.

18. Thompson M.G. Logos, poetry and Heidegger's conception of creativity // Psychotherapy in Australia. Vol. 3, # 4. P. 60–65. 1997.

19. Winner E. Invented Worlds: The Psychology of the Arts. London: Harvard University Press, 1982.