

Карл Густав Юнг

О духовности, о творчестве

(Фрагменты из книги К. Г. Юнга «Феномен духа в искусстве и науке». — Собрание сочинений. Том 15. М., 1992)

Зигмунд Фрейд

(74)...[Во взглядах Фрейда необходимо] подчеркнуть и особо выделить его явно обусловленный временем скепсис по отношению ко всем идеалам девятнадцатого века или, по крайней мере, к большинству из них. Это то прошлое, которое составляет духовный фон, совершенно необходимый для верного представления о Фрейде...

...Фрейд был великим разрушителем, но наступление (75) нового столетия давало столько возможностей для ломки, что даже Ницше было для этого недостаточно. Фрейду оставалось недоломанное, и им-то он занялся основательно. Он пробудил целительное недоверие и тем самым косвенным образом способствовал обострению чувства подлинных ценностей. Мечты о благородном человеке, затуманившие головы людей с тех пор, как они перестали воспринимать догмат о первородном грехе, развеялись в немалой степени под влиянием Фрейда. А то, что от этих мечтаний еще все-таки осталось, окончательно, как можно надеяться, будет истреблено варварством XX в. Фрейд не был пророком, но был фигурой пророческой. В нем, как и в Ницше, возвещает о себе гигантомахия наших дней, когда проясняется и выясняется окончательно, настолько ли подлинны наши высшие ценности, чтобы их свет не угас в водах Ахеронта. Недоверчивое отношение к нашей культуре с присущими ей ценностями является неврозом нашего времени... Уходя, девятнадцатый век оставил нам...наследство из такого большого числа сомнительных утверждений, что сомнение не только возможно, но и оправданно и даже полезно. То, что в них равнозначно золоту, можно обнаружить лишь одним способом: пусть они пройдут испытание огнем...

... Если уж критический разум учит нас, что в некоторых отношениях мы (76) инфантильны и неразумны или что каждая религиозная надежда иллюзорна, то что нам делать с нашим неразумием и что заменит нам разрушенную иллюзию? В детской непосредственности заключается необходимое для творчества отсутствие заранее данных ограничителей, а иллюзия есть естественное проявление жизни. И та и другая нигде и никогда не подчиняются договорно обусловленным критериям разумности и полезности, как и не поддаются размену на них.

Психология Фрейда развивается в узких границах материалистической предпосылки науки уходящего XIX в.; она никогда не отдавала себе отчет в своей исходной философской позиции, что, конечно, объясняется недостаточной философичностью самого мэтра. Поэтому она неизбежно попала под влияние связанных определенным временем и местом предрассудков и антипатий — и различные критики уже указывали на это обстоятельство.

...Лишь сомнение рождает научную истину. И кто ведет борьбу против догм в высоком смысле, тот трагическим образом становится легкой жертвой частичных истин. Все, кто с участием следил за судьбой этого незаурядного человека, видели, как постепенно эта участь постигла и его, все больше ограничивая его интеллектуальный горизонт...

...Он чувствовал, что держит ключ к мрачным подземельям, скрывающим тайны одержимости. Он хотел продемонстрировать иллюзорный характер того, что было, согласно «смехотворным суевериям» прошлого, демоническим инкубом, сорвать маску со злого духа и снова обратить его в безобидного пуделя, или, иначе говоря, превратить его в «психологическую формулу». Он верил в мощь интеллекта, и ничего подобного фаустовскому ужасу не умеряло высокомерия, типичного для его смелых проектов. Как-то

он сказал мне: «Интересно, что будут делать невротики, когда расшифрованными окажутся все символы. Вот тогда-то неврозы станут абсолютно невозможны». Каких только благоприятных последствий не ожидал он от просвещения, и не случайно его любимым изречением было вольтеровское [«Раздавите гадину!»]...

(78) Выражение Клагеса «дух — это враг души» могло бы стать лейтмотивом для характеристики того, как Фрейд понимал больную душу. Везде, где только было возможно, лишал он «дух» властных полномочий, видя в нем всего лишь обладателя того, что ему не принадлежит, и силу, осуществляющую вытеснение; делал он это, сводя его к «психологической формуле». Как-то раз в ходе одной беседы, имевшей принципиальное значение, я постарался, чтобы он лучше понял смысл выражения [«Испытайте духов, от Бога ли они» (лат.)]. Успеха я, к сожалению не достиг. Так что судьба должна была, очевидно, взять свое...

«Психологическая формула» — это всего лишь мнимое противостояние той демонической жизненной силе, которая вызывает неврозы. В действительности же побеждает «духов» лишь дух, а не интеллект...

Памяти Рихарда Вильгельма

(79)...Труд его жизни столь велик, что я не берусь измерить эту величину. Я никогда и не видел того Китая, который, некогда сформировав его, позднее постоянно присутствовал в его душе... Я как бы чужеземцем стою вне того огромного круга знания и опыта, в котором Вильгельм участвовал как мастер своего дела...

(80) [С ним связано одно из] значительнейших переживаний моей жизни. Ради этого переживания я и отважился говорить о Вильгельме и его труде, с благодарностью чтя память того духа, который навел мосты между Востоком и Западом и завещал Европе бесценное наследие, быть может, обреченной на гибель тысячелетней культуры.

... Он, едва соприкоснувшись с тайной китайской души, учуял спрятанное для нас в ней сокровище и ради этой драгоценной жемчужины и пожертвовал своей европейской предубежденностью... Это могла быть лишь всеобъемлющая человечность, величие сердца, величие, угадывающее целое, давшее ему безоглядно открыть себя в корне чуждому духу... Его умная преданность — по ту сторону всяких христианских косых взглядов, по ту сторону всякой европейской пренебрежительности — уже свидетельство исключительно высокого духа: ведь все посредственности теряют себя либо в слепом самовыкорчевывании, либо в сколь неумной, столь же и заносчивой придиричivosti. Ощупывая лишь верхние плоскости и внешние стороны чужой культуры, они не когда не вкусят хлеба и не пригубят вина этой чужой культуры, и на этом пути никогда не возникнет [духовное общение], той глубочайшей трансфузии и внутреннего вхождения, которые, зачиная, готовят новое рождение.

...Ученый-специалист, — это, как правило, всецело мужской дух, интеллект, для которого оплодотворение — чуждое и противоестественное дело, поэтому (81) он — на редкость негодное орудие для рождения чуждого духа в новой форме. Дух же более возвышенный несет в себе признаки женского начала, ему дано зачинающее и порождающее лоно, способное перетворить чуждое в знакомом обличье. Редкостная благодать духовного материнства была свойственна Вильгельму в полной мере. Ей он обязан своему доселе не имеющему себе равных дару вживания в дух Востока, дару, благодаря которому появились его несравненные переводы.

Величайшим из его достижений представляется мне перевод и комментарий «И Цзин». Прежде чем познакомиться с переводом Вильгельма, я долгое время работал с неудовлетворительным переводом Легга и потому в полной мере имел возможность на опыте убедиться в их разительном отличии друг от друга. Вильгельму удалось дать этому древнему трактату воскреснуть в новом, живом обличье — трактату, в котором не только многие синологи, но даже сами современные китайцы видят не более чем сборник бессмысленных заклинаний...

Он сделал это произведение близким нам, и не только кропотливой работой переводчика, но и своим личным опытом, — с одной стороны, будучи учеником китайского мастера старой школы, с другой — как посвященный знаток (82) психологии китайской йоги, для которого практическое использование «И Цзин» было постоянно обновлявшимся переживанием.

Но вместе со всеми этими богатыми дарами Вильгельм оставил нам и груз задачи, масштабность которой мы сегодня, быть может, и предчувствуем, но еще не в силах охватить целиком. Тем, кому, как мне, выпало редкое счастье на опыте убедиться в пророческой силе «И Цзин» в духовном общении с Вильгельмом, тому не может в скором времени не стать ясным, что здесь мы соприкасаемся с некой архимедовой точкой опоры, с помощью которой наши западные духовные устои могут быть опрокинуты...

Лежащая в основе практики «И Цзин» функция (если так можно выразиться), по всей видимости, находится в острейшем противоречии с нашим западным научно-каузалистским мировоззрением. Иными словами, она крайне ненаучна, она просто противопоказана нашему научному суждению, а потому не поддается ему и остается непонятной...

(83) Наука «И Цзин» покоится как раз не на каузальном принципе, а на до сих пор еще не имеющем названия — поскольку у нас он отсутствует — принципе, который я для начала обозначил как синхронический принцип. Мои занятия психологией бессознательных процессов уже много лет тому назад побудили меня обратиться к иному объяснительному принципу, поскольку каузальный принцип я счел недостаточным, чтобы объяснить некоторые особые явления психологии бессознательного. Прежде всего я обнаружил, что есть параллельные психологические явления, между которыми просто невозможно установить каузальные отношения, но которые должны быть поставлены в иную событийную связь. Эта связь, как мне показалось, состоит главным образом в факте соотносительной одновременности, отсюда и выражение «синхронический». Вероятно, время — вовсе не абстрактная величина, а, скорее, конкретный континуум, содержащий в себе качества, или определяющие условия, которые могут проявляться с соотносительной одновременностью в различных местах при почти не объяснимом каузально параллелизме, как, например, в случае одновременного появления идентичных мыслей символов или психических состояний. Другой пример дает установленное Вильгельмом хронологическое совпадение китайских и европейских эпох стиля, которые не могут соотноситься друг с другом каузально...

(91) Труд жизни Вильгельма я ценю так высоко потому, что он объяснил и подтвердил мне столь многое из того, что я испробовал, чего пытался достичь, о чем думал и что делал, чтобы бороться с душевным недугом Европы. Для меня было сильнейшим переживанием услышать благодаря ему на ясном языке то, что мне смутно брезжило из неразберихи европейского бессознательного...

Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству

(94)...Только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического рассмотрения.

...Искусство в своем существе — не наука, а наука в своем существе — не искусство; у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только через самое себя.

...К чему бы ни пришла психология в своем анализе искусства, все ограничится рассмотрением психических процессов художественной деятельности, без обращения к (95) интимнейшим глубинам искусства: затронуть их для психологии так же невозможно, как для

разума — воспроизвести или хотя бы уловить природу чувства...

(99)...Золотое сияние высокого творчества, о котором, казалось бы, только и должна идти речь, меркнет после его обработки тем медицинским методом, каким анализируют обманчивую фантазию истерика. Подобный разбор, конечно, очень интересен и, пожалуй, имеет не меньшую научную ценность, чем вскрытие мозга Ницше, показавшее от какой редкой формы паралича он умер. Но и только. Разве это имеет какое-то отношение к «Заратустре»? Какими бы ни были второй план и подоплека творчества, (100) разве «Заратустра» — не цельный и единый мир, выросший по ту сторону «человеческой, слишком человеческой» слабости, по ту сторону мигреней и атрофии мозговых клеток?

(101)... Фрейд неоправданно называет «символами», тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это — подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия. Если бы мы попытались истолковать платоновский образ по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и констатировали бы, что даже дух Платона еще глубоко погружен в изначальную и, больше того, инфантильно-сексуальную стихию. Но зато мы совершенно не заметили бы, что Платону удалось творчески создать из общечеловеческих предпосылок в своих философских созерцаниях; мы поистине слепо прошли бы у него мимо самого существенного и единственно лишь открыли бы, что, подобно всем другим нормальным смертным, он имел инфантильно-сексуальные фантазии...

(103) Каузальная обусловленность личностью имеет к произведению не меньше, но и не больше отношения, чем почва к вырастающему из нее растению. Разумеется, познакомившись со свойствами места его произрастания, мы начнем понимать некоторые особенности растения. Для ботаника здесь даже заключен важный компонент его познаний. Но никто не вздумает утверждать, что таким путем мы узнаем все самое существенное о растении. Установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно — такая вещь, у которой нет личности и для которой личное не является поэтому критерием. И особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удастся вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности.

... Психология, верная идее чистой каузальности, невольно превращает каждого человеческого субъекта в простого представителя вида *homo sapiens*, потому что для нее существуют только следствия и производные. Но произведение искусства — не следствие и не производная величина, а творческое преобразование как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы вывести каузалистская психология...

(104) Художественное произведение надо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся всеми своими исходными условиями. Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях; можно было бы, пожалуй, даже говорить, что оно есть самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать.

Однако я забегаю тут вперед, заведя речь об одном особенном роде художественного произведения — о роде, который мне сначала надо представить. Дело в том, что не всякое художественное произведение создается при такой пассивности своего создателя. Существуют вещи и стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из

намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия. В этом последнем случае автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке. Сюда что-то добавляя, оттуда отнимая, подчеркивая один нюанс, затушевывая другой, нанося здесь одну краску, там другую, на каждом шагу тщательно взвешивая возможный эффект и постоянно соблюдая законы прекрасной формы и стиля. Автор пускает в ход при такой работе всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой. Его материал для него — всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить вот это, а не что-то другое. В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо от того, сам он намеренно поставил себя у руля или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением...

(105) Несомненно, я не скажу ничего нового, заведя речь и о другом роде художественных произведений, которые текут из-под пера как нечто более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору. Как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму; что он хотел бы добавить от себя, отменяется, а чего он нежелает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошенно стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы чужому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождествен процессу образотворчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним — словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли.

Говоря о психологии художественного произведения, мы должны прежде всего иметь в виду эти две совершенно различные возможности его возникновения, потому что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного различия. Уже Шиллером та же противоположность ощущалась, и он пытался зафиксировать ее в известных понятиях сентиментального и наивного. Выбор таких выражений продиктован, надо думать, тем обстоятельством, что у него перед глазами была в первую очередь поэтическая деятельность. (106) На языке психологии первый тип мы называем интровертным, а второй — экстравертным. Для интровертной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта; экстравертная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованием объекта. Драмы Шиллера, равно, как и основная масса его стихов, на мой взгляд, дают неплохое представление об интровертном подходе к материалу. Поэт целенаправленно овладевает материалом. Хорошей иллюстрацией противоположной установки служит «Фауст», 2-я часть. Здесь заметна упрямая непокорность материалу. А еще более удачным примером будет, пожалуй, «Заратустра» Ницше, где как выразился сам автор, одно стало двумя.

...[Автор], возможно, сам убежден в своей полной свободе и вряд ли захочет признаться, что его творчество не совпадает с его волей, не коренится исключительно в ней и в его способностях.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли сможем ответить, положившись лишь на то, что сами поэты и художники говорят нам о природе своего творчества... В самом деле, вовсе не исключено (107) (как, впрочем, я немножко уже и намекал), что даже

тот художник, который творит, по всей видимости, сознательно, свободно распоряжаясь своими способностями и создавая то, что хочет, при всей кажущейся сознательности своих действий настолько захвачен творческим импульсом, что просто не в силах представить себя желающим чего-то иного, — совершенно наподобие того, как художник противоположного типа не в состоянии непосредственно ощутить свою же собственную волю в том, что предстает ему в виде пришедшего извне вдохновения, хотя с ним явственно говорит здесь его собственная самость. Тем самым убеждение в абсолютной свободе творчества, скорее всего, просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение...

Где же, однако, мы почерпнем доказательства того, что и сознательно творящий художник тоже может находиться в плену у своего создания? Доказательства здесь могут быть прямого или косвенного свойства. К прямым доказательствам следовало бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно говорит больше, чем сам сознает; подобные случаи вовсе не редкость. Косвенными доказательствами можно считать случаи, когда над кажущейся свободой художественного сознания возвышается неумолимое «должно», властно заявляющее о своих требованиях при всяком произвольном воздержании художника от творческой деятельности, или когда за невольным прекращением такой деятельности сразу же следуют тяжелые психические осложнения...(108)... Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителя творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе живого существа. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе...

(109)...Здесь, естественно было бы ожидать странных образов и форм. Ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам...

...Символическое произведение больше возбуждает нас, так сказать, глубже буравит нас и потому редко дает нам чисто эстетическое удовольствие, тогда как заведомо несимволическое произведение в гораздо более чистом виде обращено к нашему эстетическому чувству, являя воочию гармоническую картину совершенства.

... Поскольку «в тайники природы дух сотворенный ни один» не проникнет, то и нам от нашей (112) психологии тоже нечего ожидать невозможного, а именно адекватного разъяснения той великой тайны жизни, которую мы непосредственно ощущаем, сталкиваясь с реальностью творчества...

Пока мы сами погружены в стихию творчества, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вреднее и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но, находясь вовне творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, (113) взглянуть на него со стороны — лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими значениями.

(115) [Мы могли бы] припомнить в качестве основополагающего тезис Герхарта Гауптмана: быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало праслово. [Мы

должны поставить вопрос:] к какому праяобразу коллективного бессознательного [к какому архетипу] можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

(118)...Неудивительно, если, встретив типическую ситуацию, мы внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас захватывает неодолимая сила. В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы — род, голос всего человечества просыпается в нас. Потому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа...

Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праяобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавиться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь. Такова тайна воздействия искусства.

(119)... Художественное развертывание праяобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе, остались бы для него за семью замками...

... Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. [Однако не все к ней приспособлены]

(120)...Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох.

Психология и поэтическое творчество

(123)...Материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства, — душа.

(127)...[В «Фаусте» любовная трагедия первой части] объясняет себя сама, в то время, как вторая часть требует работы истолкователя. Применительно к первой части психологу ничего не остается прибавить к тому, что уже сумел сказать поэт; напротив, вторая часть со своей невероятной феноменологией до такой степени поглотила или даже превзошла изобразительную способность поэта, что здесь уже ничто не объясняет себя само непосредственно, но от стиха к стиху возбуждает потребность читателя в истолковании. Пожалуй, «Фауст» лучше, чем что бы то ни было другое, дает представление о двух крайних возможностях литературного произведения в его отношении к психологии.

Ради ясности я хотел бы обозначить первый тип творчества как психологический, а второй — как визионерский. Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы прочувствовать обычное сознание. Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается из сферы повседневности к вершинам его переживания и так оформляется, что вещи сами по себе привычные, воспринимаемые лишь глухо или неохотно и в силу этого также избегаемые или упускаемые из виду,

убеждающей силой художественной экспрессии оказываются перемещенными в самый освещенный пункт читательского сознания и побуждают читателя к большей ясности и более последовательной человечности....Поэт уже выполнил за психолога всю работу. Или последнему нужно еще обосновывать, почему Фауст влюбляется в Гретхен? Или почему Гретхен становится детоубийцей? Все это — человеческая судьба, миллионы раз повторяющаяся вплоть до жуткой монотонности судебного зала или уголовного кодекса. Ничто не осталось неясным, все убедительно объясняет себя из себя самого.

(129)...Пропась, которая лежит между первой и второй частями «Фауста», отделяет также психологический тип художественного творчества от визионерского типа. Здесь дело во всех отношениях обстоит иначе: материал, т.е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, — некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность. Значимость и весомость состоят здесь в неимоверном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин; с одной стороны, оно весьма двусмысленного, демонически-гротескного свойства, оно ничего не оставляет от человеческих ценностей и стройных форм — какой-то жуткий клубок извечного хаоса или, голворя словами Ницше, какое-то «оскорбление величества рода человеческого», с другой же стороны, перед нами откровение, высоты и глубины которого человек не может даже представить себе, или (130) красота, выразить которую бессильны любые слова. [Переживание этого рода] снизу доверху раздирает завесу, расписанную образами космоса, и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего. Куда, собственно, в состояние помраченного духа? в изначальные первоосновы человеческой души? в будущность нерожденных поколений? На эти вопросы мы не можем ответить ни утверждением, ни отрицанием.

...Воплощенье, перевоплощенье,
Живого духа вечное вращенье...

Первовидение мы встречаем в «Поимандре», в «Пастыре Гермы», у Данте, во второй части «Фауста», в дионисийском переживании Ницше, в произведениях Вагнера («Кольцо Нибелунга», «Тристан», «Парсифаль»), в «Олимпийской весне» Шпиттелера, в рисунках и стихотворениях Уильяма Блейка, в «Гипнеротомахии» монаха Франческо Колонна, в философско-поэтическом косноязычии Якоба Беме и в порой забавных, порой грандиозных образах гофманова «Золотого горшка». В более ограниченной (131) и сжатой форме подобное же переживание составляет существенный мотив у Райдера Хаггарда — в той мере, в какой его сочинения группируются вокруг повести «Она», — у Бенуа (прежде всего «Атлантида»), у Кубина («Другая сторона»), у Майринка (прежде всего его «Зеленое лицо», которое не следует недооценивать), у Гетца («Царство без пространства»), у Барлаха («Мертвый день») и др.

(132)... Поразительно, что очень резко контрастируя с материалом психологического творчества, над происхождением визионерского материала разлит глубокий мрак — мрак, относительно которого многим хочется верить, что его можно сделать прозрачным. Точнее, люди естественным образом склонны предполагать — сегодня это усилилось под влиянием психологии Фрейда, — что за всей этой то уродливой, то вещей мглой должны стоять какие-то чрезвычайно личные переживания, из которых можно объяснить странное видение хаоса и которые также делают понятным, почему иногда поэт, как кажется, еще и сознательно стремится скрыть происхождение своего переживания. От этой тенденции истолкования всего один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни, продукте невроза; этот шаг представляется тем менее неправомерным, что визионерскому материалу свойственны некоторые особенности, которые можно встретить также в фантазиях душевнобольных.

Равным образом продукт психоза нередко наделен такой веской значительностью, которая встречается разве что у гения. Отсюда естественным образом возникает искушение рассматривать весь феномен в целом под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимого видения как орудия компенсации и маскировки. Представляется, что этому явлению, обозначаемому мной как «первовидение», предшествовало некоторое переживание личного и интимного характера, переживание, отмеченное печатью «инкомпатибельности», т. е. несовместимости с определенными моральными категориями. Делается предположение, что проблематичное событие было, например, любовным переживанием такого морального или эстетического свойства, что оказались несовместимым или с личностью в целом, или, по меньшей мере, с функцией сознания, (133) по каковой причине Я поэта стремилось целиком или хотя бы в существенных частях вытеснить это переживание и сделать его невидимым («бессознательным»). Для этой цели, согласно такой точки зрения, и мобилизуется весь арсенал патологической фантазии, поскольку же этот порыв представляет собой не дающую удовлетворения попытку компенсации, то он обречен возобновляться вновь и вновь в почти бесконечных рядах творческих продуктов. Именно таким образом будто бы и возникло все непомерное изобилие пугающих, демонических, гротескных и извращенных образов — отчасти для компенсации неприемлемого переживания, отчасти же для его сокрытия...

...Сведение визионерского переживания к личному опыту делает это переживание чем-то ненастоящим, простой компенсацией. При этом визионерское содержание теряет свой «характер изначальности», «изначальное видение» становится симптомом, а хаос снижается до уровня психической помехи. Объяснение мирно покоится в пределах упорядоченного космоса, относительно которого практический разум никогда не постулировал совершенства... Потрясающее прозрение в бездны, лежащее по ту сторону человеческого, оказывается всего-навсего иллюзией, а поэт — обманутым обманщиком...

(135)...В том, что касается произведения...нет сомнения, что визионерство есть подлинное первопереживание, что бы ни полагали на этот счет поборники рассудка.

(136)...Здесь перед нами психическая реальность, которая по меньшей мере равноценна физической... В чувстве мы переживаем нечто знакомое, но вещь чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам, которые таинственны по своей природе... Что же, мы только воображаем, что наши души находятся в нашем обладании и управлении, а в действительности то, что наука именует «психикой» и представляет себе как заключенный в черепную коробку знак вопроса, в конечном счете есть открытая дверь, через которую из нечеловеческого мира время от времени входит нечто неизвестное и непостижимое по своему действию, чтобы в своем ночном полете вырывать людей из сферы человеческого и принуждать служить своим целям? Положительно может показаться, что любовное переживание иногда просто высвобождает силы, мало того, что оно бессознательно «аранжировано» для определенной цели, так что личностное приходится рассматривать (137) как своего рода затакт к единственно важной «божественной комедии»...

(139)... Первопереживание лишено слов и форм, ибо это есть видение «в темном зеркале». Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению. Оно подобно вихрю, который овладевает всеми встречаемыми предметами и, вовлекая их в свой порыв, через них приобретает зримый образ. Но поскольку выражение никогда не может достичь полноты видения и исчерпать его безграничность, поэт нуждается в подчас прямо-таки невероятном материале, чтобы хоть отдаленно передать то, что ему примерещилось, и при этом не может обойтись без диковинных и самопротиворечивых форм, ибо иначе он не способен выявить жуткую парадоксальность своего визионерского переживания...

(143)... Тайна творческого начала, так же как и тайна свободы воли, есть проблема

трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность — это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно.

(145)... Каждый творчески одаренный человек — это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. С одной стороны, он представляет собой нечто человечески личное, с другой — это внеличный, творческий процесс.

(146)... Искусство прирожденно художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение...

(147)... Очень редко встречается творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности. Как будто каждый рождается с неким капиталом жизненной энергии, заранее ограниченным. Самое сильное в нем, его собственное творческое начало, пожирает большую часть его энергии, если он действительно художник... Человек оказывается обычно настолько обескровленным ради своего творческого начала, что может как-то жить лишь на примитивном или вообще сниженном уровне...

(151)...[Мы можем понять пражереживания поэта так:] он прикоснулся к тем целительным и спасительным глубинам, в которых еще никто сам по себе не уединился до одиночества сознания, чтобы ступить на мучительный путь блужданий, в которых еще все охвачены одной волной, а потому ощущения и действия отдельного человека погружены во все человечество.

Обратное погружение в изначальное состояние «participation mystique» [мистическая сопричастность] — тайна художественного творчества и воздействия искусства, потому что на этой ступени переживает уже не отдельный человек, но народ, и речь там идет уже не о благе или беде отдельного человека, но о жизни народа...



С любовью,
электронная библиотека
Theosophy-Books.org

