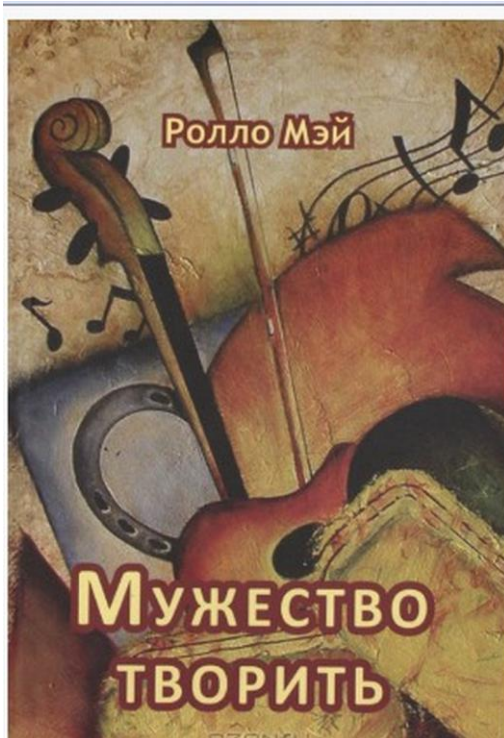


# Ролло Мэй

## Мужество творить



*Приветствую тебя, жизнь!  
Я уйду, чтобы в миллионный раз  
познать неподдельность опыта  
и выковать в кузнице моей души  
несотворенное сознание моего народа.*  
Джеймс Джойс

### Предисловие

Всю жизнь меня волновал вопрос о природе творчества. Почему оригинальные идеи в науке и искусстве "выскакивают" из бессознательного в то, а не иное мгновение? Какова связь между талантом и творческой деятельностью или между творчеством и смертью? Почему мы получаем удовольствие, когда смотрим пантомиму или танец? Как удалось Гомеру облечь в поэтическую форму столь монументальное событие, как Троянская война, и сделать свою поэму этическим руководством для всей греческой цивилизации?

Я задавал себе все эти вопросы не как посторонний, а как человек, который сам причастен к науке и искусству. Я задавал их себе из чистого любопытства, наблюдая, например, как художник, смешав два цвета, вдруг получает третий цвет. Благодаря какому уникальному свойству человек на мгновение отвлекается от убийственной эволюционной гонки для того, чтобы на скальных стенах пещеры Ласко или Альтамиры нарисовать прекрасных красно-коричневых оленей и бизонов, которые через столько лет продолжают вызывать у нас восхищение и трепет? На минуту предположим, что чувство красоты само по себе является путем к достижению истины. Предположим, что *красота* – этим словом пользуются физики, описывая свои открытия, – ключ к истинному пониманию реальности. Тогда, может быть, прав был Джойс, говоря, что художники создают "несотворенное сознание"

своего народа"?

На страницах этой книги я изложил некоторые свои размышления. Первоначально это был цикл моих лекций, прочитанных в различных университетах. Я всегда сомневался, стоит ли их публиковать, потому что они создают впечатление незавершенности: тайна творчества всегда остается неразгаданной. В конце концов я понял, что этой "незавершенности" нельзя избежать, поскольку она имманентна творческому процессу. Кроме того, многие из тех людей, которые слушали мои лекции, советовали мне их опубликовать.

Названием я обязан книге Пауля Тиллиха "Мужество быть", которому выражаю свою признательность и искреннюю благодарность. Но *быть* нельзя в пустоте. Наше бытие выражается в творчестве. Творчество – необходимый результат бытия. Творчество требует *мужества*. На этот факт редко обращают внимание при обсуждении проблемы творчества, а еще реже пишут об этом.

В завершение я хотел бы выразить благодарность тем своим друзьям, которые прочитали рукопись и с которыми мы обсудили ее в деталях и в целом. Это Эн Хайд, Магда Денес и Элинон Роберте.

Работа над этой книгой доставила мне необыкновенное удовольствие – ведь у меня была возможность еще раз поразмышлять над всеми содержащимися в ней вопросами. Надеюсь, что и читателям чтение этой книги доставит такое же удовольствие.

## МУЖЕСТВО ТВОРИТЬ

Мы живем в такое время, когда умирает старая эпоха, а новая еще не родилась. Это становится очевидным, если присмотреться к радикальным изменениям, происходящим в сексуальных нравах, в институте брака, в модели семьи, в образовании, религии, технике и во многих других областях человеческой жизни. А за всем этим маячит угроза атомной катастрофы, которая хотя и отдалилась, но никуда не исчезла. Для того, чтобы сохранить восприимчивость в этом веке неопределенности, действительно требуется мужество.

Нам приходится выбирать. Если мы поддадимся панике и страху, ощущая, что основы нашей жизни рушатся, то, потрясенные потерей привычных точек опоры, мы будем вынуждены покориться охватившему нас параличу и апатией закамouflировать недостаток собственной активности. При этом мы добровольно откажемся от шанса участвовать в формировании будущего. Мы потеряем существенное свойство человечества – возможность сознательно влиять на развитие общества. Тем самым мы капитулируем перед слепой машиной истории и потеряем шанс на создание в будущем эгалитарного и гуманного общества.

А может быть, перед лицом радикальных перемен мы должны решиться на мужество непременно сохранить свою восприимчивость, сознание и ответственность? Может быть, нам все же следует хотя бы попытаться сознательно участвовать в создании нового общества? Надеюсь, что мы решимся поступить именно так, – и на этом убеждении основываются мои выводы.

Жизнь заставляет нас все время создавать что-то новое, вступать на ничейную землю, входить в лес, где нет проторенных тропинок, откуда до сих пор никто не возвращался, а значит, некому стать нашим проводником. Такое состояние экзистенциалисты называют страхом перед *ничто*. Жить будущим – значит совершить прыжок в неизвестное, а это требует определенного мужества, на которое решатся лишь немногие.

### Что такое мужество

Понимаемое так мужество не является противоположностью отчаянию, перед лицом которого мы нередко оказываемся – как и многие в нашей стране в последние десятилетия. Кьеркегор, Ницше, Камю, Сартр утверждали что мужество – это не отсутствие отчаяния, это, скорее, способность действовать *вопреки отчаянию*.

Мужество состоит не только в том, чтобы проявить настойчивость – ведь творить нам предстоит совместно с другими. Но если мы не выразим своих собственных аутентичных идей, если не вслушаемся в себя, то предадим самих себя – и свое сообщество, поскольку не сможем внести своего вклада в общее дело.

Мужество – в таком понимании – состоит в том, чтобы всю нашу заинтересованность направить в центр бытия, – в противном случае мы будем воспринимать себя как *ничто*. Внешняя апатия дает ощущение внутренней "пустоты", и если это состояние длится долго, оно перерождается в трусость. Поэтому наша заинтересованность должна касаться самой сути нашего бытия – иначе никакая сопричастность не будет для нас подлинной.

Более того, мужество не следует путать с лихостью. То, что считается мужеством, нередко оказывается просто фанфаронством, маскирующим бессознательный страх, и попыткой доказать свое бесстрашие – как это было у летчиков-смертников во время Второй мировой войны. В итоге такой смельчак позволяет убить себя или становится жертвой полицейской дубинки – что трудно считать адекватным способом доказательства мужественности.

Мужество – это не просто одно из достоинств наряду с другими ценными личностными качествами – такими, как любовь или верность. Мужество – это основа всех других добродетелей и ценностей и условие их проявления. Без мужества наша любовь тускнеет и превращается в обыкновенную зависимость. Без мужества наша верность перерождается в конформизм.

Английское слово *courage* (мужество) имеет одинаковый корень с французским словом *coeur*, обозначающим сердце. Точно так же, как сердце, качая кровь к рукам, ногам и мозгу, обеспечивает физиологию органов, мужество делает возможным существование душевных добродетелей. Без мужества другие наши добродетели отмирают и становятся бледными копиями.

Мужество необходимо человеку для того, чтобы состоялось его *бытие* и *становление*. Чтобы "я" стало реальностью, необходимы уважение к себе и вовлеченность в общий процесс. Этими качествами человек отличается от других творений природы. Желудь становится дубом благодаря естественным силам роста – никакого его участия при этом не требуется. Точно так же котенок становится котом – им руководит инстинкт. Для таких существ их природа и их *бытие* – одно и то же. Но человеческое существо становится действительно человеком только благодаря сознательному выбору и своему участию в нем. Человек приобретает значимость и достоинство путем множества ежедневно принимаемых решений. Принятие этих решений требует мужества. Вот почему П. Тиллих говорит об онтологическом мужестве: оно является условием нашей жизни.

### **Физическое мужество**

Это наиболее простая и наиболее понятная разновидность мужества. В нашей культуре физическое мужество созывается с легендами о колонизации Запада. Нашими предками были герои-переселенцы, которые создали свои законы, которые выжили благодаря тому, что им удалось выхватить оружие быстрее, чем их противникам, которые рассчитывали только на себя, которые справились с неизбежным одиночеством, живя в домах, удаленных от соседних не менее чем на двадцать миль.

Однако теперь ярко проявляется противоречивое наследие колонизации Запада. Тот вид мужества, которым так гордились наши предки, теперь не только утратил свою значимость, но и переродился в жестокость. В детстве я жил в небольшом городке на Среднем Западе. В то время господствовало убеждение, что мальчишки должны драться между собой. Но наши матери думали иначе, поэтому мы сначала дрались в школе, а потом за то, что дрались в школе, дома получали взбучку. Трудно признать это хорошим методом формирования характера. Как психоаналитик я постоянно слышу о мужчинах, которые в детстве не умели быть жестокими и не научились подчинять себе других. И в результате они

всю жизнь считают себя трусами.

Среди так называемых цивилизованных народов американцы слынут наиболее жестокими. Количество убийств в нашей стране в три – десять раз превосходит количество убийств в странах Европы. Одной из существенных причин этого можно считать жестокость времен колонизации Запада, которую мы унаследовали.

Мы нуждаемся в новой разновидности физического мужества, которое, с одной стороны, не превращалось бы в безудержную жестокость, а с другой – не культивировало бы в нас идеала эгоцентрической власти над другими. Я предлагаю новую форму физического мужества: использовать тело не для развития мускулатуры, а для воспитания чувств. Это будет означать развитие способности слушать телом, "мыслить телом", как говорил Ницше. Это будет оценкой тела как объекта эмпатии, выражением собственного "я" как эстетической категории и неиссякаемого источника наслаждения.

Такое понимание тела уже формируется в Америке под влиянием йоги, медитации, дзэн-буддизма и других восточных учений и практик. В восточной традиции тело не осуждается, а обоснованно рассматривается как предмет гордости. Я предлагаю считать такое отношение к телу разновидностью физического мужества, необходимого в новом обществе, к которому мы движемся.

### **Нравственное мужество**

Другим видом мужества является мужество нравственное. Лично и понаслышке я знаю многих людей, которые отличаются огромным нравственным мужеством, людей, испытывающих отвращение к насилию. Взять хотя бы Александра Солженицына, русского писателя, который противопоставил себя могуществу советской бюрократии, протестуя против бесчеловечного, жестокого обращения с заключенными в советских лагерях. Его книги – это пример лучшей современной русской прозы, это громкий протест против физического, морального и духовного уничтожения людей. Нравственное мужество Солженицына тем более поразительно, что он не либерал, а русский националист. Солженицын символизирует собой утраченную в противоречивом современном мире ценность – способность уважать человеческое достоинство уже потому, что перед тобой человек, независимо от политических взглядов. Чем не персонаж романа Достоевского, "родом из старой России" (как говорит о нем Стенли Кунитс)? Солженицын твердит: "Охотно отдам жизнь, если это послужит правде".

Задержанный советской милицией, он оказался брошенным в тюрьму, где, как говорят, его раздели и поставили перед взводом для расстрела. Это была очередная попытка заставить его замолчать – патроны были холостыми. Солженицын выстоял и сейчас живет в Швейцарии, где продолжает играть роль назойливой мухи, направляя такую же критику и в адрес других стран – например, Соединенных Штатов, где многие аспекты демократии явно нуждаются в кардинальном изменении. Пока есть люди с нравственным мужеством Солженицына, мы можем быть спокойны, что грозящий нам триумф "человека-робота" наступит не скоро. Мужество Солженицына – так же, как и отвага многих других людей с подобными нравственными качествами, – основано не на одной лишь дерзости, но и на сочувствии человеческому страданию, с которым он столкнулся в советских лагерях. Очень знаменателен тот факт, что, как правило, источником такого нравственного мужества становится умение отождествить себя со страданиями других, что свидетельствует о восприимчивости. Я испытываю искушение назвать это "мужеством *постижения*", ибо оно зависит от способности постигать, от умения позволить своему "я" видеть страдания других людей. Если мы восприимчивы ко злу, это вынуждает нас противостоять ему. Правда состоит в том, что мы не желаем ни во что вмешиваться, – больше того, мы даже не задаемся вопросом, прийти ли на помощь к тому, кого несправедливо притесняют. Тем самым мы блокируем свое восприятие, закрываем глаза на страдания других и перестаем ощущать эмпатию по отношению к тем, кто нуждается в помощи. Поэтому в наше время наиболее

распространенная форма трусости скрывается за словами: "не хочу быть в это замешанным".

### Социальное мужество

Третья разновидность мужества представляет собой противоположность вышеуказанной апатии. Я называю его социальным мужеством. Это мужество солидарности с другими людьми, способность поступиться собственным "я" в надежде обрести нечто более важное: человеческую близость. Это мужество внести собственное "я" в качестве вклада в человеческий союз, что требует от каждого предельной искренности.

Человеческая близость требует мужества, поскольку неизбежно связана с риском. Невозможно предвидеть, как повлияет на нас этот союз, поскольку он подобен химическому соединению веществ: если один из нас изменится, то изменимся мы оба. Сможем ли мы в этом союзе более полно реализовать себя или такое соединение уничтожит нас? Только в одном мы можем быть уверены: если мы рискнем прочно связать себя таким союзом, то это непременно окажет на нас влияние. В наше время люди предпочитают избегать трудного пути обретения мужества, необходимого для достижения истинной человеческой близости. Сведение проблемы к привычному физическому мужеству переносит акцент на тело. В нашем обществе легче обнажиться физически, чем психически или духовно, – легче делиться телом, чем мечтами, надеждами, страхами и стремлениями, поскольку они считаются более личностными, чем тело, а значит, поделившись ими, мы становимся беззащитными. По каким-то непонятным причинам мы стыдимся делиться самым для себя важным. Поэтому люди стремятся к более "безопасной" связи, сразу переходя к сексу: ведь тело – это только предмет, и его можно рассматривать механически.

Однако близость, которая начинается на физическом уровне и им ограничивается, оказывается искусственной, и мы пытаемся спастись бегством от пустоты. Истинное социальное мужество предполагает близость на многих уровнях личности одновременно. Только таким образом можно преодолеть отчуждение личности. Нет ничего удивительного в том, что знакомству с новыми людьми одновременно сопутствуют и страх, и радость ожидания: когда мы ближе сходимся с людьми, то достижение каждого нового уровня близости сопровождается новой радостью и новым страхом. Каждая новая встреча может быть предвестником нашей будущей судьбы, а также возможностью обретения новой радости, которую несет с собой истинное познание другого человека.

Социальное мужество состоит в том, чтобы противостоять двум видам страха. Их хорошо описал один из первых психоаналитиков Отто Ранк. Первый вид страха он назвал "страхом перед жизнью". Это боязнь самостоятельной жизни, боязнь быть отвергнутым, потребность в зависимости от кого-то другого. Она проявляется в полном отказе от своего "я", и в результате от этого "я" уже ничего не остается. В итоге такой человек становится блеклой тенью того, кого любит, и рано или поздно наскучивает партнеру. Ранк назвал это страхом перед самореализацией. За сорок лет до возникновения феминистического движения Ранк утверждал, что данная разновидность страха наиболее типична для женщин.

Противоположный по своему характеру страх Ранк назвал "страхом смерти". Это страх перед полным поглощением другим человеком, страх потери независимости. Такой страх, утверждал Ранк, наиболее характерен для мужчин, которые всегда стараются оставить дверь открытой, чтобы иметь возможность поспешно отступить, если связь грозит стать слишком близкой.

Если бы Ранк жил в наше время, то согласился бы с тем, что обоим видам страха одинаково подвержены как мужчины, так и женщины, хотя, определенно, в разных пропорциях. Вся жизнь мы проводим между двумя этими страхами. В действительности, это два лица одного и того же страха, который, притаившись, ожидает каждого, кого волнует судьба другого человека. Пытаясь сознательно преодолеть эти два страха, следует стремиться не только развивать собственное "я", но и участвовать в "я" других, что является необходимым условием самореализации.

Альбер Камю в "Изгнании и царстве" описал историю, которая иллюстрирует эти два противоположных вида мужества. "Иона, или художник за работой" – это рассказ о бедном парижском художнике, который с трудом зарабатывает на хлеб для жены и детей. И вот когда художник уже находится при смерти, его лучший друг открывает полотно, над которым тот работал. Это был чистый холст, посередине которого мелкими буквами неразборчиво написано одно слово: не то *отъединенный* (одинокий, стремящийся держаться подальше от событий, сохранять спокойствие духа, необходимое для вслушивания в свое глубинное "я"), не то *объединенный* ("живущий в шуме", солидарный, сопричастный, то есть "отождествляющий себя с массами", как это описано у Карла Маркса)<sup>1</sup>. Несмотря на явную противоположность этих понятий, и *отъединение*, и *объединение* равно необходимы художнику, если он творит не только для своих современников, но и для будущих поколений.

### Парадокс мужества

Перед нами возникает удивительный парадокс, характерный для всех видов мужества. Мы усматриваем, казалось бы, явное противоречие в том, что, начав действовать, *мы должны полностью отдаться делу и в то же время осознавать, что можем совершить ошибку*. Это диалектическое противоречие между убежденностью и неуверенностью свойственно высшим уровням мужества и разоблачает наивное представление, отождествляющее мужество с обыкновенным развитием.

Люди, претендующие на абсолютную истинность своих аргументов, опасны. Такая убежденность лежит в основе как догматизма, так и родственного ему, но более разрушительного фанатизма. Эта убежденность не только препятствует усвоению новой истины, но и невольно выявляет собственные бессознательные противоречия. В результате необходимо удваивать сопротивление, чтобы одолеть не только противников, но и свои бессознательные сомнения.

Каждый раз, когда я слышал от политиков из Белого Дома – например, во время слушания нашумевшего дела "Уотергейт" – фразу типа "я абсолютно убежден" или "хочу расставить все точки над i", я настораживался, поскольку эмоциональная подчеркнутость этих выражений выдавала их неискренность. Удачно написал об этом Шекспир: "По-моему, леди [т. е. политик] слишком много обещает". В подобной ситуации я чувствую ностальгию по таким лидерам, как Линкольн, который открыто признавался в своих сомнениях и так же открыто защищал свои убеждения. Мы чувствуем себя намного безопаснее, когда людей на вершинах власти, так же, как и нас, гложут сомнения, однако у них хватает мужества идти вперед. В противоположность фанатику, который отгородился от нового опыта, человек, который не боится одновременно верить и признаваться в своих сомнениях, более гибок и более скрыт для нового знания. Поль Сезанн был уверен, что открыл новый способ изображения пространства, который совершит переворот в искусстве, но все же его переполняли боль и постоянные сомнения. Отношение между самоотдачей и неуверенностью не антагонистично. Самоотдача более естественна, когда существует не *без*, а *несмотря на* сомнение.

Верить и в то же время сомневаться – это вовсе не противоречие: скорее, это залог большего уважения к истине, это осознание того, что истина всегда первична по отношению к тому, что может быть сказано или сделано. Следовательно, поиски истины – это вечный процесс. Вспомним известное высказывание, которое приписывают Лейбницу: "Я прошел бы двадцать миль, чтобы выслушать моего злейшего врага, если бы таким образом мог чему-то научиться".

---

<sup>1</sup> У Камю: *solitaire* (одинокий) и *solidaire* (связанный) (фр.). – Пер. У. Шекспир. Гамлет. Акт III, сцена 2 / Пер. Б.Пастернака. – Пер.

## Мужество творчества

Перейдем к наивысшему из всех видов мужества. Если нравственное мужество способствует уничтожению зла, мужество творчества, наоборот, направлено на создание новых форм, новых символов, новых принципов, на основе которых можно строить новое общество. Каждая профессия может требовать – и, как правило, требует – творческого мужества. В наше время и техника, и дипломатия, и бизнес, и, конечно, образование, – все находится в процессе радикальных изменений и требует отважных людей, которые смогут их оценить и определяют направление их развития. Потребность в творческом мужестве прямо пропорциональна степени изменений, которым подвергаются эти профессии.

И все же непосредственно и намного раньше других открывают новые формы и символы художники: драматурги, музыканты, живописцы, хореографы, поэты, а также религиозные живописцы и поэты, которых мы называем святыми. Они представляют новые символы в виде образов: поэтических, музыкальных, пластических или драматических, – соответствующих той сфере творчества, которой они занимаются. Эти образы ими выстраданы. Символы, которые у большинства людей лишь смутно присутствуют в воображении, художники выражают в доступных восприятию образах. Воспринимая произведение искусства – допустим, квинтет Моцарта, – мы становимся его сотворцами. При этом мы создаем свой образ – что очень важно, хотя и трудно, особенно если это касается современного искусства, – и ощущаем новые эмоции. Контакт с каждым новым образом вызывает у нас впечатление, что в нас самих рождается нечто неповторимое. Поэтому восприятие музыки, живописи или других произведений искусства – такой же творческий акт, как и их создание.

Если, воспринимая художественные символы, мы хотим понять их, то мы должны отождествить себя с ними. В пьесе С. Беккета "В ожидании Годо" не содержится никаких интеллектуальных размышлений на тему невозможности взаимопонимания в наше время. Эта невозможность просто *показана*. Особенно ярко она видна в сцене, где Люки приказывают: "Размышляй!" – и он произносит длинную речь, которая по сути не более чем набор слов, хотя по форме напоминает философский монолог. Глубже погружаясь в пьесу, мы видим полную неспособность людей к настоящему взаимопониманию, что на сцене гораздо заметнее, чем в жизни.

В пьесе Беккета фигурирует одинокое голое дерево как символ отчуждения, символ пустоты, в которой двое мужчин ожидают Годо – который никогда не придет. Это пробуждает в нас такое же чувство отчуждения, которое мы переживаем и которое переживают другие. Тот факт, что множество людей не отдает себе ясного отчета в собственной отчужденности, еще более усиливает это состояние.

В пьесе Юджина О'Нила "Вот идет продавец льда" никто не говорит о разрушении нашего общества: это разрушение показано как сама действительность. В пьесе не говорится о достоинстве человеческого рода – оно символически представлено на сцене как пустота. Поскольку человеческого достоинства так явно не хватает и так ощутима пустота, зрители покидают театр, так же глубоко потрясенные и убежденные в том, что важно быть человеком, как и после просмотра "Макбета" или "Короля Лира". Все это показано столь талантливо, что можно утверждать: О'Нил – один из величайших драматургов нашего времени.

Художник в состоянии передать свой опыт в музыке, в слове, в форме, поскольку выражает то, что Юнг назвал "коллективным бессознательным". Это определение может показаться не самым удачным, но мы отдаем себе отчет в том, что каждый из нас носит в глубинах собственного "я" некие изначальные формы, в чем-то общие для всех, а в чем-то основанные на индивидуальном опыте. Именно с этими формами имеют дело люди искусства.

Поэтому художники, к которым я отношу поэтов, музыкантов, драматургов,

живописцев и религиозных мистиков, являются, как определял Мак-Люэн, "центром розы", "системой раннего оповещения", сигнализирующей о том, что происходит в культуре. Современное искусство изобилует символами отчуждения и страха. И все же мы находим в нем упорядоченные формы окружающего хаоса, красоту, извлеченную из безобразного, следы человеческой любви среди всеобщей ненависти – любви, которая на мгновение побеждает смерть, но все же в конце концов проигрывает. Художники выражают духовную сущность своей эпохи. От нас зависит, сумеем ли мы верно понять это послание.

Возьмем, к примеру, Джотто, художника Проторенессанса, чей талант расцвел в XIV столетии. В отличие от плоской, двухмерной живописи средневековья, Джотто создал новый способ изображения: он дал своим образам третье измерение. Благодаря ему, мы видим на полотне живые фигуры людей и животных, которые вызывают у нас человеческие эмоции: печаль, сочувствие, сожаление или радость. Двухмерная средневековая церковная живопись была предназначена не для человека – она обращалась непосредственно к Богу. Для Джотто присутствие зрителя необходимо, его картины приглашают человека занять индивидуальную позицию по отношению к образу. Таким образом, уже в эпоху Проторенессанса родился новый гуманизм и новый подход к природе, который стал основой для всего искусства Ренессанса. Пытаясь понять символику искусства, мы попадаем в мир, где размываются принципы нашего обычного, сознательного мышления. Эта задача полностью выходит за рамки логики. Мы попадаем в область бесчисленных парадоксов. Возьмем, например, мысль, выраженную в четырех последних строчках 64 сонета Шекспира:

Все говорит о том, что час пробьет –  
И время унесет мою отраду.  
А это – смерть!.. Печален мой удел.  
Каким я хрупким счастьем овладел!<sup>2</sup>

Мы, привыкшие руководствоваться принятой в нашем обществе логикой, непременно спросим: "Почему печален его удел? Почему его не радует любовь?" Именно так логика подталкивает нас в направлении приспособления – приспособления к безумному миру и безумной жизни. И хуже всего то, что мы отчуждаемся от той глубины переживания, которая выражена в сонете Шекспира.

Все мы порой испытываем подобные чувства, но стараемся скрыть это. Иногда, вглядываясь в ослепительные краски осеннего леса, мы готовы заплакать; слушая прекрасную музыку, мы переполняемся грустью. И тут же трусливая мысль всплывает в наше сознание: а может быть, лучше было бы вообще не видеть леса и не слышать музыки? Тогда мы бы не мучились проблемой, что "время унесет мою отраду", что все в мире смертно, что все, кого мы любим, умрут. Но *быть человеком* означает, что во время нашего недолгого пребывания на этой земле нам дано любить кого-то или что-то, хотя в конце концов смерть обо всех нас позаботится. Вполне понятно, что мы мечтаем продлить это короткое мгновение, отсрочить смерть хотя бы на год. Однако эта отсрочка всегда приносит лишь разочарование, и в конечном итоге мы всегда проигрываем эту борьбу.

И тем не менее, благодаря творчеству мы можем преодолеть собственную смерть. Именно поэтому творчество кажется нам столь важным, и именно поэтому нам необходимо рассмотреть проблему связи творчества и смерти.

Давайте обратимся к Джеймсу Джойсу, которого называют наилучшим современным прозаиком. В самом конце его повести "Портрет художника в юности" герой пишет в своем дневнике: "Приветствую тебя, жизнь! Я ухожу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего

---

<sup>2</sup> Шекспир. Сонеты / Перевод С. Я. Маршака. – *Ред.*



народа"<sup>3</sup>. Здесь содержится очень глубокая мысль: "ухожу, чтобы в миллионный раз познать". Это означает, что каждая творческая встреча является *новым* опытом, и каждый раз необходимо проявить мужество. К творчеству можно отнести и те слова, которые Кьеркегор сказал о любви: "Каждый человек вынужден начинать сначала". То есть встреча с "истинным опытом" является основанием каждого акта творчества. Нас ожидает занятие, столь же тяжелое, как и работа кузнеца, обрабатывающего в кузнице кусок раскаленного докрасна железа: в "кузнице души" нам предстоит выковать нечто такое, что придаст ценность человеческой жизни.

Но обратим внимание на последние слова: "выковать... несотворенное сознание моего народа". Здесь Джойс говорит о том, что сознание народа не есть нечто статичное, раз и навсегда данное человеку на горе Синай, хотя история и утверждает обратное. Это сознание формируется под влиянием символов и образов, созданных художниками. Каждый настоящий художник вовлечен – иногда сам того не понимая – в сотворение "сознания народа". Художник не стремится быть моралистом – он лишь внимательно вслушивается в себя и открывает нам образы, возникающие в его воображении. Из символов, познанных и выраженных художником – так же, как открытия Джотто стали основой искусства Ренессанса, – позднее выкристаллизовывается этическая структура общества.

Почему творчество является таким трудным делом? Почему оно требует столько мужества? Творчество – это не только устранение мертвых структур, символов, не выполняющих свои функции, или мифов, утративших свою жизненность. Нет. Метафора Джойса точнее: творить – значит выковывать формы в кузнице собственной души. Перед нами действительно трудная загадка.

Определенную помощь в ее решении нам может оказать Джордж Бернард Шоу. Побывав на концерте скрипача Хейфеца, он, возвратившись домой, написал ему такое письмо:

*"Дорогой господин Хейфец, моя жена и я очарованы Вашим концертом. Если Вы всегда будете играть так прекрасно, Вы определенно умрете молодым. Нельзя играть столь совершенно, не вызвав зависти богов. Искренне настаиваю на том, чтобы каждый вечер, перед тем как идти спать, Вы хоть что-то играли похуже..."*

Как обычно, за остроумными словами Шоу скрывается глубокая истина: творчество вызывает зависть богов. И поэтому истинное творчество требует бесконечной отваги – ведь это значит бросить вызов богам.

Я не могу объяснить, почему так происходит, могу лишь поделиться своими мыслями. На протяжении веков истинно творческие личности всегда бросали вызов богам. Дега как-то заметил: "Художник пишет картину с тем же чувством, с каким преступник совершает преступление". В иудаизме и христианстве каждое второе из поучений требует от нас: "Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу и что в водах ниже земли". Я понимаю, что непосредственной причиной этих требований была необходимость уберечь евреев от идолопоклонничества, которое господствовало в те времена. Но, кроме того, это требование отражает извечный страх, который каждое общество испытывает перед своими художниками, поэтами и святыми. Ведь они являются угрозой для *status quo*, которое каждое общество ревностно охраняет. Яркое подтверждение тому – ситуация в России, где усиленно контролируются выступления поэтов и деятельность художников. То же самое происходит и в нашей стране, хотя и не столь явно. Однако благодаря мужеству преодолевать божественные запреты и евреи, и христиане много веков продолжают рисовать и ваять, неустанно создавая "кумиров" – персонифицированные

---

<sup>3</sup> Д. Джойс. Портрет художника в юности / Пер. Н. П. Богословской-Бобровой // Д. Джойс. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. – М.: Знак, 1993. – С. 445. – *Ред.*

образы и символы. Многие осмелились бросить вызов богам.

Здесь кроется еще одна проблема, о которой я лишь упомяну, не комментируя. Это близость гениальности и безумия. Помимо всего прочего, творчество несет с собой необъяснимое чувство вины. С этим связана загадка самоубийства многих художников и поэтов, часто находящихся на вершине своей карьеры.

Пытаясь разгадать загадку противоборства с богами, я обратился к первообразам, широко известным в истории культуры, и мифам, отражающим древнее представление об акте творчества. Я употребляю слово "миф" не в повседневном, искаженном значении "вымысла". Такое ошибочное толкование могла позволить себе только культура, с упоением нагромождающая факты и игнорирующая глубокую мудрость, которую хранит история человечества. Я употребляю слово "миф" в значении драматического действия, выражающего мудрость народа. В мифе задействован не интеллект, а вся целостность сознания.

Из древнегреческой мифологии нам известен миф о Прометее, одном из живущих на Олимпе титанов, который обратил внимание на то, что люди лишены огня. То, что Прометей похитил огонь у богов и подарил его людям, греки считали началом цивилизации – не только в смысле умения готовить пищу или ткать, но и в смысле появления философии, науки, драматургии и самой культуры.

В этом сюжете важно то, что *Зевс впал в ярость*. Он приказал приковать Прометея к скале на Кавказе, где каждое утро орел выклевывал у него печень, которая за ночь вновь восстанавливалась. Этот элемент мифа можно использовать как выразительный символ творчества. Время от времени каждый художник испытывает чувство усталости, истощения и отчаяния оттого, что не удастся выразить задуманное; он дает себе слово забыть о неуловимом образе и с утра начать работать над чем-то совершенно иным. Однако за ночь "его печень восстанавливается". Он просыпается и с удвоенной энергией и с новой надеждой возвращается к прерванной работе, к тяжелой работе в кузнице собственной души.

Если кто-то думает, что миф о Прометее можно обойти молчанием как странную историю, придуманную забавными греками, то позволю себе напомнить ему, что точно такая же истина была открыта в иудео-христианской традиции. Я имею в виду миф об Адаме и Еве. В сущности, это драма рождения нравственного сознания. В отношении этого (и любого другого) мифа верны слова Кьеркегора о том, что истина, которая существует внутри нас, показана так, как если бы все происходило вне нас. История Адама разыгрывается в душе каждого ребенка, начиная с первых месяцев его жизни, и приобретает узнаваемую форму, когда ребенок Достигает двух-трех лет, – и было бы неплохо, если бы этот сюжет продолжал развиваться на протяжении всей жизни. Вкушение яблока с древа познания добра и зла символизирует зарождение человеческого сознания, с этого момента совесть становится синонимом сознания. Невинность Райского Сада – материнского чрева, "спящего сознания" (определение Кьеркегора) внутриутробного периода и первых месяцев жизни – исчезает навсегда.

Психоанализ ставит перед собой задачу развивать сознание, то есть помочь людям съесть яблоко с древа познания добра и зла. Нас не должно удивлять то, что для большинства людей этот опыт становится столь же болезненным, как и опыт Эдипа. Все теории "защиты", которые обходят стороной панический страх, присутствующий в человеческом сознании, являются неполными и, как правило, ложными.

Невинная благость ребенка сменяется страхом и чувством вины. Из детского возраста мы выносим чувство личной ответственности и – что наиболее важно – способность к любви, которая впоследствии развивается. "Темной" стороной этого процесса является вытеснение и сопутствующий ему невроз. Все зависит от случая! Если кто-то назовет это "падением человека", то пусть причислит себя к сторонникам Гегеля и других проницательных мыслителей, которые утверждали, что это было "падением вверх", – поскольку без этого опыта ни творчество, ни сознание не были бы такими, какими мы их знаем.

А финал этой истории все тот же: *Яхве разгневался*, Адам и Ева были изгнаны из рая

ангелом с огненным мечом в руке. Перед нами еще один парадокс: и древнегреческий, и иудео-христианский мифы представляют рождение творчества и сознания как бунт против всемогущей силы. Следует ли сделать вывод, что верховные боги Зевс и Яхве не хотели, чтобы человечество обладало нравственным сознанием и культурой? Вот в чем загадка.

Наиболее простое объяснение таково: творческий человек (художник, поэт, святой) вынужден побеждать *фактических* (в противовес совершенным) богов нашего общества: бога конформизма или богов апатии, бога материального успеха, бога власти, опирающейся на эксплуатацию. Это "идолы" нашего общества, почитаемые толпой. Однако подобное объяснение не настолько глубоко, чтобы разгадать эту загадку.

В поисках ответа я вновь обратился к мифу. Я обнаружил, что в конце истории о Прометее находится интересное дополнение: Прометей мог быть освобожден от цепей и мук, если бы кто-нибудь из бессмертных отказался от своего бессмертия, искупив тем самым вину Прометея. Это сделал Хирон (еще один удивительный образ – получеловек, полуконь, известный своими целительскими способностями, воспитатель бога врачевания Эскулапа). Такая концовка мифа говорит нам о том, что разрешение загадки связано с проблемой смерти.

То же самое относится к истории об Адаме и Еве. Яхве, разгневанный тем, что они вкусили яблоко с древа познания добра и зла, больше всего опасался, что они захотят вкусить плод с древа вечной жизни и станут подобными "Нам". Да! Вновь загадка связана с проблемой жизни и смерти, одним из аспектов которой является жизнь вечная.

Таким образом, мы вступаем в борьбу с богами, потому что мы смертны. Творчество – это мольба о бессмертии. Мы, люди, знаем, что должны умереть. Однако, что удивительно, мы защищаемся от смерти. Мы знаем, что должны найти в себе мужество и принять неизбежность смерти, но мы осмеливаемся бунтовать и бороться с ней. Творчество появляется в результате борьбы – оно рождается из бунта. Творчество – это не только безгрешная спонтанность детства и юности, но и страстное стремление зрелого человека продолжить жизнь после собственной смерти. Незаконченные скульптуры Микеланджело – фигуры людей, стиснутых в камне и отчаянно борющихся со своей каменной тюрьмой, – можно считать самым удачным символом человеческой ситуации.

Определяя художника как бунтаря, я не предполагаю никакой революционной ситуации или борьбы с авторитетами. Это совершенно иной случай. Художники – люди безбидные, сосредоточенные на своем внутреннем видении и своих образах. Однако именно это и представляет угрозу репрессивного общества. Они олицетворяют извечную человеческую *способность* к бунту. Подобно Богу при сотворении мира, они любят погрузиться в хаос, чтобы придать ему форму. Всегда недовольные миром, состоянием апатии и нормами поведения, они стремятся к иным мирам. Поэтому они – творцы "несотворенного сознания народа". Это требует напряжения эмоций, повышенной витальности. Ведь разве не жизненная сила противостоит смерти? Этому напряжению можно дать множество названий. Я выбрал слово "бунт".

Современный поэт Стенли Купите говорит, что "поэт творит стихи из силы бунта". Бунт необходим, чтобы разжечь страсть поэта, актуализировать его способности, сконцентрировать рожденные экстазом видения, чтобы в своих стихах он мог превзойти самого себя. Бунт направлен против несправедливости, которой предостаточно в нашем обществе. Но в итоге – это бунт против изначальной несправедливости – несправедливости смерти. Вспомним строчки стихотворения другого современного поэта Дилана Томаса, который писал о смерти своего отца:

Не отдавайся ночи со смиреньем,  
На бунт способна старость пред закатом,  
Сопротивляйся света умираяню.

Стихотворение заканчивается такими строками:

Отец, перед своим печальным отдаленьем  
Ты прокляни меня, благословя рыданьем.  
Не отдавайся ночи со смиреньем,  
Сопровивляйся света умираенью.

*(Перевод С. Плотникова)*

Обратим внимание, что поэт просит не только благословенья: "Ты прокляни меня, благословя рыданьем". Также обратим внимание на то, что именно Дилан Томас – а не его отец – написал это стихотворение. Отец оказался перед лицом смерти и вынужден как-то смириться с ней. Но сын выражает дух вечного бунта, и в этом трогательность и красота стихотворения.

Этот бунт не имеет ничего общего с рациональной концепцией смерти, в соответствии с которой мы занимаем позицию стороннего наблюдателя по отношению к опыту смерти и с этой позиции внелично и объективно рассуждаем о ней. В этом случае мы всегда рассуждаем о смерти другого, а не о своей собственной. Мы все знаем, что каждое поколение – независимо от того, идет ли речь о листьях, траве, людях или каких-либо других живых существах, – должно исчезнуть, чтобы уступить место новому. Я говорю о смерти в другом смысле. У ребенка умирает собака. Печаль ребенка смешана с негодованием. Если кто-то попытается объяснить ему смерть в эволюционных, объективистских категориях: все умирают, а собака умирает раньше, чем человек, – ребенок легко может обратить свой гнев на утешителя. Ведь, вероятнее всего, ребенок и так знает эту нехитрую истину. Подлинное чувство утраты и одиночества возникает потому, что его любовь к собаке и преданность собаки исчезли безвозвратно. Именно об этом личностном, субъективном опыте смерти я и говорю.

По мере того как мы становимся старше, мы учимся лучше понимать смерть. К счастью, мы также учимся искреннее любить. Понимание другого и любовь требуют мудрости, которая приходит только с годами. Однако, когда мы достигнем вершины постижения мудрости, мы уйдем. Мы больше никогда не увидим золотых осенних листьев. Никогда не увидим первой весенней травы. Мы все останемся только тускнеющим из года в год воспоминанием.

Другая современная поэтесса, Марианна Мур, выразила эту трудную для принятия истину словами:

Что есть невинность, в чем вина?  
Как беззащитны мы и наги.  
Откуда ж мужество...

И после размышлений о предстоящей встрече со смертью, стихотворение заканчивается так:

Кто остро чувствует,  
Тот деланье постиг. Любая птица  
Только запоет – крепчает телом.  
Пусть она в неволе,  
Она поет о том, что наслажденье –  
Удел смирившихся,  
А радость – вольных.  
И в этом – смертность,  
В этом – вечность.

*(Перевод С. Плотникова)*

Так в конце концов смертность оказалась рядом со своей противоположностью – вечностью.

Большинству людей трудно принять истину о связи бунта и религии. И здесь содержится еще один, заключительный парадокс. Ведь в итоге не будет вознагражден ни тот, кто поет гимны религии, ни тот, кто более всех набожен и строго придерживается существующего *status quo*. Скорее, награды удостоится бунтарь. Вспомним, как часто в истории бунтарь и святой – это одно и то же лицо. Сократ был бунтарем, и за это его приговорили к смерти, заставив выпить цикуту. Иисус был бунтарем, и за это его распяли. Жанна Д'Арк была бунтовщицей, и за это ее сожгли на костре. Эти люди, как и сотни им подобных, подверглись остракизму своих современников, но последующие поколения их уважали и почитали за тот творческий вклад, который они внесли в развитие культуры – философии, этики, религии.

Я называю таких людей бунтующими святыми – бунтующими против устаревшего и искаженного представления о Боге, поскольку их собственное переживание божественного было иным. Их знание, которое стало причиной их смерти, подняло уровень духовности и этики современного им общества. Они понимали, что Зевса, завистливого бога Олимпа, обществу уже недостаточно. Поэтому Прометей олицетворяет религию сочувствия. Они бунтовали против Яхве, примитивного племенного бога древних евреев, который похвалялся уничтожением тысяч финикийцев. Вместо него явился Бог любви и справедливости из видений Соломона, Исаи, Иеремии. Их бунт возник из нового понимания смысла божественности. Как хорошо сказал П. Тиллих, они бунтовали против Бога – во имя Бога и выше Бога. Постоянное появление "Бога выше Бога" – свидетельство творческого мужества в религиозной сфере.

Независимо от того, чем мы занимаемся, мы ощущаем глубокую радость от сознания, что принимаем участие в формировании нового мира. Это, собственно говоря, и есть мужество творить, даже если наше творчество не самого высокого полета или носит случайный характер. Поэтому, вслед за Джойсом мы можем сказать: "Приветствую тебя, жизнь! Я ухажу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа".

## ПРИРОДА ТВОРЧЕСТВА

Просматривая статьи и научные сообщения за последние пятьдесят лет, посвященные психологии творчества, я обратил внимание на явную скудность материала и ограниченную возможность использования выполненных работ. Со времени Уильяма Джемса и вплоть до середины нынешнего столетия в университетских курсах психологии эта тема обычно опускалась как ненаучная, мистическая, хлопотная и наносящая вред научному образованию студентов. А если все же и проводились какие-то исследования проблемы творчества, то они имели отношение к столь маргинальным сферам, что люди, одаренные творческими способностями, находили в них мало общего с истинным творчеством. Основные выводы этих работ были настолько тривиальны или малозначимы, что художники и поэты улыбались и говорили: "Да, интересно. Однако это не то, что происходит со мной, когда я работаю". К счастью, в течение последних двадцати лет наметился определенный прогресс в этой области, хотя психология и далее относится к проблеме творчества как к второстепенной.

В психоанализе и глубинной психологии ситуация выглядит не намного лучше. Я хорошо помню случай, который произошел двадцать лет тому назад и со всей очевидностью выявил упрощения и недостатки той теории творчества, которую предлагает глубинная психология. Однажды летом я путешествовал с группой художников по Центральной Европе. Мы занимались наблюдением и зарисовками бытовых сцен. Во время пребывания в Вене мы все были приглашены на частную лекцию Альфреда Адлера, с которым познакомился ранее, принимая участие в его летних курсах. В ходе лекции, которая читалась в небольшом салоне, Адлер коснулся *компенсационной теории творчества*, в соответствии с

которой люди развивают науку, искусство и другие области культуры с целью компенсировать свои недостатки. В качестве иллюстрации нередко приводят пример устрицы, которая создает жемчужину, чтобы скрыть песчинку, попавшую в раковину. Одним из многих примеров, приводимых тогда Адлером, была глухота Бетховена. Это должно было показать, как индивид, одаренный огромными творческими способностями, компенсирует в акте творчества несовершенство и недостатки своего организма. Кроме того, Адлер верил, что цивилизация является результатом относительно слабого положения человека во враждебной ему природной среде, а также отсутствия у него достаточно сильных когтей и зубов, необходимых в животном мире. В конце лекции, Адлер, совершенно забыв, что он обращается к художникам, оглядел комнату и сказал: "Поскольку лишь пара человек из вас носит очки, я делаю заключение, что вы не интересуетесь искусством". Упрощение, содержащееся в теории компенсации, всегда чревато ошибкой, которая столь драматически проявилась в лекции Адлера.

Эта теория, конечно, имеет определенные достоинства и остается одной из важнейших гипотез, о которой исследователи данной проблемы обязаны знать. Ее ошибка состоит в том, что она *не рассматривает творческий процесс как таковой*. Компенсационные механизмы влияют на формы творчества, которыми занимаются индивиды, однако не объясняют самого творческого процесса. Потребности в компенсации влияют на определенный *поворот* или направление в культуре или науке, однако не объясняют того, как *создается* наука или культура.

Таким образом, уже очень давно, в начале своей научной карьеры, я научился с большой долей скептицизма рассматривать современные теории творчества. Я также научился всегда задаваться вопросом: касается ли данная теория самого творчества или только неких артефактов, каких-то частных, маргинальных вопросов творческого акта?

Другие широко распространенные психоаналитические теории творчества имеют две характерные черты. Во-первых, они *редуктивны*, поскольку редуцирует творчество к каким-то иным процессам. Во-вторых, они огульно рассматривают творчество как выражение *невротических* паттернов. Популярным среди психоаналитиков определением творчества является "регрессия в деятельности эго". Термин *регрессия* в данном случае указывает на редуccionистский подход. Лично я совершенно не принимаю того взгляда, что творчество можно объяснить путем сведения его к другим процессам, или что оно по сути является выражением невроза.

Безусловно, в нашей культуре творчество связано с глубокими психическими нарушениями – Ван Гог впал в психоз, Гоген, вероятно, болел шизофренией, По был алкоголиком, Вирджиния Вулф страдала от тяжелой депрессии. Несомненно, творческие способности и оригинальность ассоциируется с людьми, которые не приспособлены к своей культуре. Однако это вовсе не означает, что творчество – это *продукт* невроза.

Сопоставление творчества и невроза ставит нас перед проблемой: утратят ли художники, которых мы вылечим от невроза с помощью психоанализа, свои творческие способности? Эта дихотомия, как и множество других, вырастает из редуccionистской теории. Более того, если творчество является своего рода *переносом* чувств или влечений, как утверждает теория сублимации, или же всего лишь побочным продуктом стремления к чему-то иному, как утверждает теория компенсации, то не означает ли это, что наша творческая деятельность имеет лишь мнимую ценность? Скорее всего, нам следует решительно отвергнуть выводы, вытекающие из вышеназванных теорий, то есть признать абсурдным утверждение, что талант – это болезнь, а творчество – невротическое состояние.

### **Что такое творчество**

Определяя творчество, мы должны сделать разграничение между его мнимыми формами, или творчеством как поверхностной эстетикой, с одной стороны, и его истинными формами, то есть процессом *открытия чего-то нового*, с другой. Необходимо прежде всего

различать искусство подражания (нечто "искусное", "удачно подделанное") и искусство подлинное.

Многие художники и философы на протяжении столетий пытались сделать это различие более определенным и явственным. Платон, например, поместил своих поэтов и художников в шестом круге реальности, поскольку, как он утверждал, они занимаются только внешним проявлением вещи, а не самой реальностью. Платон рассматривал искусство как нечто декоративное, как способ сделать жизнь красивее, как игру воображения. Однако в своем позднем диалоге "Пир" он описал *истинных художников*, то есть тех, кто дает жизнь новой реальности. Эти творческие индивидуальности выражают, как утверждал Платон, саму жизнь. Если перефразировать, они – те, кто расширяет человеческое сознание. Их творческие способности являются главным свидетельством человеческого предназначения.

Нам необходимо еще более подчеркнуть упомянутое различие, если мы хотим, чтобы наша попытка исследования творчества привела нас к существованию проблемы. Поэтому всевозможные хобби, занятия типа "сделай сам", воскресные уроки рисования и другие формы проведения свободного времени мы исключаем из сферы наших интересов. Ничто так не затемняет сущности творчества, как взгляд на него с позиций возможности интересно провести свободное время.

Процесс творчества необходимо рассматривать не как результат болезни, а как признак полного эмоционального здоровья, как проявление самореализации нормальных людей. Творческие способности должны в одинаковой степени проявляться в деятельности как художника, так и ученого, ими должен обладать как мыслитель, так и эстет, их нельзя ограничивать какой-либо сферой: они проявляются как у лидеров современной технической цивилизации, так и в обыкновенных отношениях матери и ребенка. Сутью творчества, как удачно определяет словарь Уэбстера, является процесс *созидания, вызывания к существованию*.

## Процесс творчества

Теперь давайте рассмотрим природу творчества и попытаемся отыскать ответ на волнующие нас вопросы. Нам необходимо как можно более подробно описать то, что происходит в человеке в процессе творческой деятельности, Я буду, главным образом, говорить о художниках, поскольку этот круг мне хорошо знаком, я работал с ними и в определенной мере сам являюсь одним из них. Однако это не означает, что я недооцениваю значения творчества в других сферах деятельности. Я предполагаю, что мой анализ природы творчества будет относиться ко всем людям, которые испытали творческие мгновения в своей жизни.

Главное, что отличает творческий акт, – то, что он является *встречей*. Художник встречает пейзаж, который хочет изобразить, он вглядывается в него, оценивает. Можно сказать, он поглощен пейзажем. Если иметь в виду абстракциониста, то встречей может быть идея, внутренний образ, который мог возникнуть из переливающихся цветов палитры или строгой белизны полотна, которая приглашает к рисованию. Краска, полотно или другие материалы становятся дополнительным элементом встречи, ее языком, а если точнее, *медиумом*. Ученый также оказывается в подобной ситуации встречи, когда приступает к экспериментам, к решению своих научных задач.

Встреча может – хотя и необязательно – сопровождаться добровольным усилием, или "силой воли". Например, игра нормального, здорового ребенка также имеет яркие черты встречи, а она, как мы знаем, считается одним из важнейших прототипов творчества в зрелом возрасте. Здесь важно не наличие или отсутствие добровольного усилия, а только степень интенсивности; неотъемлемым компонентом игры должна быть *вовлеченность*.

Теперь мы перейдем к разграничению между эскапистским, мнимым творчеством, с одной стороны, и действительным творчеством, с другой. *В эскапистском творчестве*

*отсутствует встреча.* Я особенно ясно понял это во время психоаналитического сеанса с одним пациентом. Этот человек, талантливый профессионал, обладал богатым и разнообразным творческим потенциалом, однако его всегда что-то удерживало от использования своего потенциала. Когда ему в голову неожиданно приходила идея прекрасного рассказа, он мог мысленно до деталей разработать его сюжет так, чтобы можно было без всякого усилия изложить его на бумаге и вкушать радость творчества. Однако в этот момент он останавливался, не написав ни одного слова. Это выглядело так, словно внутренний опыт, осознание того, что он талантлив и способен написать – одно лишь это и было тем, чего он в действительности хотел, что являлось достаточным вознаграждением. В результате этот человек так никогда ничего и не создал.

Это состояние было для нас обоим серьезной проблемой. Мы анализировали его различные аспекты: его отец был довольно способным писателем, но не добился успеха; мать очень ценила то, что писал отец, однако презирала его за все остальное. Этот молодой человек, единственный ребенок в семье, был избалован матерью, которая относилась к нему с преувеличенной заботой. Часто мать оказывала ему предпочтение, одновременно унижая своего мужа, например, отдавая сыну лучший кусок за обедом. Было ясно, что мой пациент конкурировал с отцом, и победа отца стала бы для него страшной угрозой. Мы очень подробно анализировали каждую ситуацию. Однако нам все время не хватало чего-то очень важного в его переживаниях.

Однажды пациент пришел ко мне, чтобы сказать, что он совершил удивительное открытие. Накануне вечером, во время чтения, он ощутил внезапный прилив творческой энергии, ему пришла в голову идея рассказа, и это, – как всегда, доставило ему удовольствие. Однако одновременно он испытал особое сексуальное удовольствие. В это время он впервые осознал, что сексуальное удовлетворение всегда появлялось в момент отказа от творческой идеи.

Не буду здесь вдаваться в сложный анализ ассоциаций, которые показали, что это чувство было желанием как удовольствия и пассивной чувственной награды, так и женской любви, не ставящей никаких условий. Я хотел бы только указать на очевидный вывод: "взрывы" его идей были только способом получить любовь и награду от матери, потребностью показать матери и другим женщинам, какой он замечательный и талантливый. А как только он этого добивался, благодаря своим прекрасным и возвышенным фантазиям, он достигал желаемого. В действительности он был заинтересован не творчеством, а только своей способностью к творчеству; творчество в этом случае служило лишь инструментом для чего-то совершенно иного.

Независимо от того, как мы будем интерпретировать мотивы такого поведения, его основная особенность видна довольно отчетливо: это *отсутствие встречи*. Разве не в этом сущность эскапистского искусства? Здесь есть все – кроме встречи. И разве это не является главным признаком эксгибиционизма, свойственного тем, кого Ранк называет "*artiste tapiaque*"! Мы не в состоянии объективно разграничить "невротическое" искусство и искусство "здоровое". Кто мог бы решиться на однозначное определение? Однако мы можем сказать, что в эскапистских формах творчества недостает истинной встречи, недостает контакта с реальностью. Мой пациент не стремился к этому контакту; он пассивно хотел быть признанным и вызывать восхищение матери. В подобных случаях можно с уверенностью говорить о негативной регрессии. Но все же главным является то, что в данном случае мы имеем дело с чем-то, совершенно не похожим на творчество.

Понятие встречи дает нам возможность сделать более четкое разграничение между *талантом и творчеством*. Талант может быть отнесен к явлениям психофизиологическим и рассматриваться как нечто, "данное" человеку. Человек может обладать талантом независимо от того, использует он его или нет; талант как таковой, вероятно, может быть дан и "никчемному" человеку. Однако творчество проявляется только в деятельности. Если бы мы были пуританами, мы говорили бы не о "творческой личности", а только о *творческой деятельности*. Иногда, как в случае Пикассо, мы имеем дело с большим талантом и



одновременно с истинной встречей, а следовательно, с истинным творчеством. Иногда встречается сочетание большого таланта с ограниченным творчеством, что многие находят у Скотта Фицджеральда. Иногда же яркая творческая личность имеет небольшой талант. О необыкновенно плодовитом американском писателе Томасе Вулфе говорят, что он "гений без таланта". Он был творцом в том смысле, что полностью отдавался своей идее и желанию выразить ее, – он был велик, благодаря интенсивности своей встречи.

### Интенсивность встречи

Теперь мы переходим ко второму элементу творческого акта, а именно к *интенсивности встречи*. При описании состояния, в котором находятся художники и ученые в процессе творческого акта и даже дети во время игры, повсеместно используются такие определения, как поглощенность, одержимость, полное погружение. Как бы мы это ни называли, истинное творчество характеризуется интенсивностью переживания, сознанием высшего уровня.

В процессе интенсивной встречи художники, равно как и мы все, испытывают явные психофизиологические изменения в организме. Они чувствуют учащенное биение сердца, у них поднимается давление; у них обостряется зрение при одновременном сужении поля зрения таким образом, чтобы они могли более подробно рассмотреть сцену, которую изображают; они забывают обо всем мире, не замечая времени. Они утрачивают аппетит и, поглощенные процессом творчества, забывают сделать перерыв на обед. Все эти признаки свидетельствуют о торможении функций парасимпатической автономной нервной системы (ответственной за покой, удобство, питание) и об активизации симпатической системы. Я думаю, что здесь перед нами явление, которое Уолтер Б. Кэннон описал как механизм "бегства и борьбы": побуждение организма к борьбе или бегству. Мы имеем дело с психофизиологическим эквивалентом того, что в более ярко выраженной форме наблюдается при возбуждении и страхе.

Однако то, что переживает художник или ученый в процессе творчества, не является ни возбуждением, ни страхом – это *радость*. Я использую это слово как понятие, противоположное наслаждению или удовлетворенности. В момент творчества художник не чувствует успокоенности или удовлетворенности (это может прийти позднее, когда вечером он выпьет стаканчик виски или выкурит трубку). Здесь радость можно определить как эмоцию, возникающую в момент "повышенного" сознания, как настрой, который сопутствует уверенности в реализации собственных возможностей.

Эта интенсивность переживания необязательно должна быть связана с какой-то сознательной целью или желанием. Она может появиться в момент задумчивости, во сне или на уровне так называемого бессознательного. Это хорошо иллюстрирует пример, приводимый одним известным профессором из Нью-Йорка. Какое-то время он безрезультатно искал формулу определенного химического соединения. Однажды ночью ему приснился сон, в котором он наконец-то увидел готовую формулу. Он проснулся и в темноте записал ее на обрывке бумажной салфетки, поскольку это была единственная вещь, которую он в спешке сумел найти. К своему огорчению, на следующее утро он не смог прочитать своих каракулей. С этого времени каждую ночь перед сном он концентрировался в надежде, что этот сон снова повторится. К счастью, сон повторился через несколько ночей, и тогда уже он отчетливо записал формулу на карточке. Это была формула, за которую он позднее получил Нобелевскую премию.

Все мы имеем подобный опыт, хотя не всегда это приводит к таким блестящим результатам. Процесс формирования, создания или построения происходит, даже если мы его не осознаем в данный момент. Уильям Джемс как-то сказал, что мы учимся плавать зимой, а ездить на лыжах – летом. Независимо от того, будем ли мы интерпретировать эти явления в категориях проявления бессознательных содержаний, или, вслед за Уильямом Джемсом, свяжем их с психофизиологическими процессами, происходящими даже тогда,

когда мы не управляем ими, или, быть может, выберем иной подход – так или иначе ясно, что процесс творчества с различной степенью интенсивности происходит на уровнях, необязательно находящихся под контролем осознанных желаний. Поэтому сознание высшего уровня, о котором мы говорили, в целом не обозначает более высокого уровня самосознания. Скорее, оно сочетается с отторжением и вовлеченностью и способствует повышению уровня сознания всей личности.

Однако скажем сразу, что бессознательное прозрение или разрешение проблемы, происходящее в минуты сосредоточенности, не появляется просто так, ниоткуда. Конечно, оно может возникнуть во время отдыха, в мгновения, когда мы предаемся фантазиям или сочетаем работу с игрой. И все же совершенно ясно, что оно появляется только тогда, когда мы сознательно, тяжело и самоотверженно работаем над решением какой-то задачи. *Стремление к цели*, свойственное человеку, – явление, которое гораздо сложнее привычной *силы воли*. Стремление к цели задействует все уровни опыта. Недостаточно *хотеть*, чтобы достичь прозрения. Недостаточно *хотеть*, чтобы творить. Однако можно стремиться к встрече с полной отдачей и самоотверженностью.

Более глубокие уровни сознания включаются в процесс творчества в той мере, в какой мы вовлечены во встречу.

Необходимо также подчеркнуть, что понимаемая таким образом "интенсивность встречи" не отождествляется с *дионисийским* аспектом творчества. Определение "дионисийское" можно часто встретить в книгах, посвященных творчеству. Этот термин происходит от имени греческого бога опьянения и экстаза и обозначает бьющую через край витальность, стихийность, столь характерные для древнегреческих оргий в честь Диониса. Ницше в своей знаменитой работе "Рождение трагедии" определяет *дионисический принцип* взрывной витальности и *аполлонический принцип* гармонии и рационального порядка как две противоположные тенденции, управляющие творчеством. Многие исследователи и писатели принимают существование этой дихотомии.

Дионисийский аспект интенсивности довольно легко можно исследовать на основе психоанализа. С большой вероятностью можно сказать, что почти каждый художник пробовал когда-то рисовать под воздействием алкоголя. Эффект таков, какого и следовало ожидать, и он напрямую зависит от количества употребленного алкоголя: художник *думает*, что он создает нечто прекрасное, гораздо лучшее, чем обычно, но в действительности – в чем он убеждается на следующий день – выходит наоборот. Безусловно, дионисийские мгновения экстаза имеют ценность, особенно в нашей механистической цивилизации, в которой творчество и искусство замирают, придавленные рутинной тикающих часов, бесконечными встречами различных комитетов, необходимостью плодить все новые и новые статьи и книги, гораздо более убийственной для академической среды, чем для индустриального мира. Человек испытывает потребность в обновляющем "карнавале", которому с таким упоением отдаются жители Латинской Америки.

Однако интенсивность творческого акта должна быть *связана со встречей естественной связью*, а не вызвана каким-то искусственным "стимулом". Алкоголь побеждает депрессию и, быть может, необходим в постиндустриальной цивилизации, однако, если кто-то употребляет его регулярно, чтобы освободиться от торможения, он, видимо, неясно понимает свою проблему. В первую очередь, важно то, почему появляются подобные торможения. Психологические исследования витальных "взрывов" и других эффектов при употреблении химических средств чрезвычайно интересны, однако эти эффекты необходимо отличать от интенсивности, которая сопутствует встрече. Встреча происходит не только потому, что мы сами субъективно изменились; встреча, скорее, имманентна истинным отношениям с объективным миром.

Важным аспектом дионисического принципа является *экстаз*. В тесной связи с дионисийскими оргиями развивалась греческая драма – вершина творческой активности, в которой гармонично соединились *форма и страстность, порядок и витальность*. Экстаз – это техническое определение процесса, в котором это единство проявляется.

Проблеме экстаза уделяется недостаточно внимания в современной психологии. Разумеется, я употребляю слово "экстаз" не в популярном и вульгаризированном значении "истерии", а в его историческом, этимологическом значении *ekstasis*, что буквально обозначает "находиться вовне", освободиться от будничной противоположности субъекта и объекта, дихотомии, с незапамятных времен свойственной любому виду человеческой активности. Экстаз – это точный термин, определяющий интенсивность сознания в процессе творчества. Однако его нельзя смешивать с вакхической "растворенностью"; он относится ко всей личности, к подсознанию и бессознательному, действующим вместе с сознанием. Значит, экстаз не иррационален. Скорее, он сверхрационален. Он способствует тому, что интеллектуальные, волевые и эмоциональные функции гармонически взаимодействуют.

То, что я сейчас говорю, может звучать странно на фоне традиционной академической психологии. Однако это так и *должно* быть. Наша традиционная психология покоится на дихотомии субъекта и объекта, которая последние четыре столетия была отправной точкой западной научной мысли. Людвиг Бинсвангер назвал эту дихотомию "раковой опухолью, разъедающей всю современную психологию и психиатрию"<sup>4</sup>. Этой дихотомии не избежали ни бихевиоризм, ни операционализм, старающиеся определить переживания только с помощью объективных терминов. Ее не избежать, если ограничить творческий опыт, определив его как чисто субъективный.

Большинство современных психологических школ, занимающихся процессом мышления, продолжает поддерживать это раздвоение, порой даже не осознавая этого. Мы склонны предпочитать разум эмоциям и предполагаем на основании этой дихотомии, что наши наблюдения будут более точными, если мы дистанцируемся от эмоций, то есть что наши суждения будут наименее ложными тогда, когда мы полностью избавимся от эмоционального отношения к объекту наблюдения. По моему мнению, это кардинальная ошибка. В качестве примера можно привести новейшие результаты теста Роршаха, которые показывают, что исследуемые наблюдают точнее, если являются эмоционально zaangażированными, то есть интеллект функционирует лучше, если присутствуют чувства: человек видит острее и точнее, если в игру включаются эмоции. Ведь мы даже не в состоянии хорошо разглядеть предмет, пока не наладим с ним какой-то эмоциональный контакт. Может оказаться, что разум работает наилучшим образом в состоянии эйфории.

Дионисические и аполлонические аспекты необходимо рассматривать во взаимосвязи. Дионисийская стихийность содержится в вопросе: как подойти к встрече, чтобы ее результатом стало освобождение жизненной энергии? Какой конкретно вид связи с пейзажем, внутренним видением или идеей повышает уровень сознания, интенсифицирует его?

### **Встреча как взаимосвязь с миром**

Мы подходим к следующему аспекту творческого акта, обозначенному в вопросе: *кто* или *что* участвует в этой интенсивной встрече? Встреча – это всегда столкновение двух полюсов. Субъективным полюсом является сам человек в процессе творчества. Но что в этой диалектической связи выполняет роль объективного полюса? Хотя это может показаться слишком простым, я применил бы следующую формулу: это встреча художника или ученого с *миром*. В данном случае я не имею в виду мира как среды, "всей суммы" вещей; речь идет не об объекте, находящемся вокруг субъекта. Мир – это совокупность существенных связей, в которых находится и живет человек. Без сомнения, объективная действительность существует, однако не это важно. Мир и человек всегда взаимосвязаны. Между миром и "я" и между "я" и миром происходит постоянный диалектический процесс; одно влияет на

---

<sup>4</sup> L. Binswanger. *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze* [1947]. Цит. по: *Existence: A New Dimension in Psychology and Psychiatry* / Ed. R. May, H. F. Ellenberger, E. Angel. - New York, 1958. - С. 11.

другое, и одно нельзя понять, если другое не принимается во внимание. По этой же причине никогда нельзя определять творчество как *субъективное* явление; его нельзя исследовать только сквозь призму того, что происходит в человеке. Объективный полюс – это неотъемлемая часть процесса творчества. То, что проявляется как творчество, – это всегда *процесс, делание*, а точнее, процесс, в котором осуществляется взаимосвязь личности и мира.

Путь, которым художник выходит на встречу с миром, мы видим в работах каждого действительно творческого живописца. Из множества возможных примеров я выберу известную выставку картин Мондриана, которая проходила в музее Гугенхайма в Нью-Йорке в конце 1957 – начале 1958 годов. От первых реалистических работ 1904 и 1905 годов и до позднейших геометрических фигур, прямоугольников и квадратов тридцатых годов прослеживается попытка найти скрытую форму изображаемых предметов, в особенности деревьев. По-видимому, он любил деревья. В картинах, начиная с 1910 года, деревья, сначала выглядевшие, как у Сезанна, все более приближаются к своей скрытой сущности: пенёк органически вырастает из земли, в которой находятся его корни; искривленные толстые ветви тянутся к другим деревьям и ввысь, они нарисованы в манере и стилистике кубизма. Здесь удачно проиллюстрировано то, что для большинства из нас составляет квинтэссенцию дерева. А в более поздних работах мы видим, как Мондриан стремится глубже проникнуть в "изначальную форму" природы: на его полотнах все меньше деревьев и все больше вневременных геометрических фигур как изначальных форм универсума. А в самых последних работах он упорно предпочитает квадраты и прямоугольники, которые уже являются формой абстракционистского искусства. Безличность? Наверное. Индивидуальное "я" оказалось утерянным. Но разве это не отражает как нельзя лучше мир Мондриана – мир двадцатых и тридцатых годов, мир, породивший фашизм, коммунизм, конформизм, милитаризм, мир, в котором личность не только в собственных ощущениях, но и в *действительности* потеряна, отчуждена от природы, от других людей и от самой себя. Живопись Мондриана выражает творческие силы, таящиеся *внутри* этого мира, принятие их, несмотря на "утрату" личности. В этом смысле его работы – это поиск принципов индивидуализма, благодаря которым можно было бы сопротивляться антигуманистическим тенденциям в обществе.

Абсурдно думать, что художники просто изображают природу, анахронично "фотографируя" деревья, озера и холмы. Природа для них является медиумом, языком, посредством которого они открывают свой мир. Задача истинного художника состоит в том, чтобы указать на скрытые психологические и духовные основы их связи с миром; поэтому в работах великих живописцев выражается эмоциональное и духовное состояния человека его эпохи. Если хочешь понять психологическое и духовное настроение какого-то исторического периода, лучше всего тщательно и всесторонне ознакомиться с искусством этого периода.

Именно в искусстве дух определенной эпохи непосредственно выражен с помощью символов. И дело не в том, что художники назидательны нравоучительны или пропагандистски настроены. Если бы это было так, то это нанесло бы ущерб их творческой экспрессии, а связь с невыразимыми, "бессознательными" уровнями культуры оказалась бы разорванной. Художнику под силу открыть потаенный смысл каждой эпохи, поскольку в природе искусства заложена интенсивная и полная жизни встреча художника с миром. Одним из наиболее ярких примеров такой встречи стала выставка работ Пикассо в Нью-Йорке в 1957 году в честь семидесятилетия художника. Одаренный большим темпераментом, нежели Мондриан, Пикассо является *parexcellence* выразителем своего времени. Уже в его ранних работах, начиная с 1900 года, виден большой талант. Сильные, реалистические образы крестьян и бедняков, нарисованные в первом десятилетии нашего века, говорят о его страстной отзывчивости к человеческим страданиям. В его более поздних работах мы видим отражение духа последующих десятилетий.

Например, в двадцатые годы Пикассо изображал классические греческие фигуры "купальщиков на берегу моря". Над этими картинами витает дух эскапизма. Однако разве двадцатые годы, первое десятилетие после Первой мировой войны, не были в

действительности периодом эскапизма в западном мире? В конце двадцатых и в начале тридцатых годов эти фигуры купальщиков сменяются кусками металла, механизмами, серо-голубой выгнутой сталью. Это действительно красиво, но безличностно, бездушно. Рассматривая картины выставке, мы вдруг оказываемся в тисках зловещего предзнаменования, предупреждения о временах, в которых люди станут обезличенными предметами с порядковыми номерами, временах, знаменующих господство "человека-робота".

Потом, в 1937 году, создается великая "Герника", фигуры я в которой разбросаны, отдалены одна от другой, все выдержано в чистых белых, серых и черных тонах. Эта картина выражает боль и гнев Пикассо, протест против варварской бомбардировки фашистскими самолетами города Герники во время испанской революции. Но здесь заложен и более глубокий смысл. Это один из наиболее сильных символов атомизации, расщепленности, фрагментаризации современного человека, это предсказание конформизма, пустоты и отчаяния. В последующих тридцатых и сороковых годах портреты Пикассо становятся все более роботоподобны, люди в прямом смысле превращаются в металл. Лица становятся бесформенными. Создается впечатление, что личность перестала существовать; ее место заняли отвратительные монстры. Картины уже не имеют *названий* – они просто *пронумерованы*. Яркие цвета, которые художник использовал в предыдущем периоде и которые были столь восхитительны, теперь почти исчезли. В выставочных залах, где висят эти картины, чувствуешь себя так, словно в полдень темнота спустилась на землю. Как в романах Кафки – гнетущее ощущение полной потери человечности. Когда я впервые осматривал эту выставку, то был настолько подавлен пророческим образом человека, утратившего свое лицо, индивидуальность и человечность, а также предсказанием прихода эры роботов, что не мог больше смотреть на это и вынужден был поспешно покинуть залы и выйти на улицу.

Наверное, все это время Пикассо спасал свое психическое здоровье "игрой" в полотна и скульптуры, изображающие детей и животных. Однако ясно, что главная цель его искусства – отразить дух современной эпохи, что в психологии сделали Райсман, Мемфорд, Тиллих и другие. В целом, это незабываемый портрет современного человека, находящегося в процессе утраты своей личности.

В этом смысле истинный художник так тесно связан со своим временем, что в отрыве от этого времени он неспособен к общению. Именно в этом смысле историческая ситуация обуславливает творчество. Поэтому обретенный в процессе творчества новый уровень сознания является не внешним <??> объективного восприятия, а встречей с таким уровнем понимания, при котором разделение на субъект и объект не имеет большого значения. Если иначе сформулировать наше определение, то оно могло бы звучать так: "Творчество – это встреча глубоко сознательного человека с его миром".

## ТВОРЧЕСТВО И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

Все мы иногда употребляем такие выражения, как "мне пришло в голову", "откуда-то взялась мысль", "мне приснилось" или "обрушилось на меня как гром среди ясного неба". Они различным образом описывают общий для всех нас опыт: высвобождение мысли откуда-то из-под уровня сознания. Я назвал бы это "страной бессознательного" – резервуаром для подсознания, предсознания и всего, что находится ниже уровня сознания.

Когда я пользуюсь выражением "бессознательное", то употребляю его для краткости. Не существует "бессознательного" как такового – скорее, существуют бессознательные измерения (аспекты, источники) опыта. Я определяю бессознательное как *возможности осознаний или возможности действий, которые личность не реализует или не может реализовать*. Этот потенциал является источником того, что мы называем "свободным творчеством". В контексте нашего исследования творчества явления бессознательного представляют огромный интерес. Какова природа и характерные черты творчества,

источники которого находятся в бессознательных глубинах личности?

Я хотел бы начать наше исследование этой проблемы с описания случая из собственной жизни. Когда еще студентом я собирал материалы к своей книге "The meaning of Anxiety" ("Проблема страха"), я проводил исследования в группе незамужних будущих матерей – беременных женщин в возрасте от десяти до двадцати с лишним лет, – находящихся в нью-йоркском доме опеки. Я располагал хорошей, логически обоснованной гипотезой о страхе, которую апробировали мои профессора и с которой я сам был согласен. Гипотеза утверждала, что склонность личности к страху прямо пропорциональна тому, в какой степени они были отвергнуты матерью. В психологии и психоанализе эта теория была общепринятой. Я предполагал, что страх у таких людей, как эти женщины, возникал из-за той ситуации, в которой они оказались (незамужние, ожидающие ребенка<sup>5</sup>), и это предположение позволило мне более непредвзято исследовать источник их страха – отвергнутость матерью.

Вскоре я заметил, что половина группы исследуемых женщин прекрасно подтверждала мою гипотезу, однако вторая половина совершенно не соответствовала ей. В этой второй группе были женщины из Гарлема и Лоуэр Сайда, которые были решительно отвергнуты своими матерями. Одна из них, которую я буду называть Элен, происходила из семьи, где было двенадцать детей. В первый день лета мать отвезла ее к отцу, надсмотрщику на барже, плавающей по реке Гудзон. Там Элен забеременела от отца. В то время, когда она находилась в доме опеки, ее отец отбывал наказание в Синг Синге за изнасилование старшей сестры Элен. Точно так же, как и другие женщины в этой группе, Элен могла бы сказать мне: "У меня есть проблемы, но я не принимаю их близко к сердцу".

Все это меня удивляло, и я с трудом верил результатам исследований. Но факты были неумолимы. Насколько я мог убедиться на основании тестов Роршаха, ТГА и других, которыми я пользовался, эти отвергнутые матерями молодые женщины не проявляли особого страха. Выгнанные из дома, они просто завели новых приятелей среди ровесников с улицы. Поэтому у них не было склонности к страху, чего можно было ожидать на основании психологических теорий.

В чем же была причина? Возможно, эти отвергнутые женщины, не испытывающие страха, приобрели иммунитет, стали апатичными и потому не чувствовали своей отвергнутости? Негативный ответ на этот вопрос мне кажется бесспорным. Может быть, они принадлежали к типу психопатических или социопатических личностей, которые также не испытывают страха? И снова негативный ответ. Я почувствовал, что столкнулся с неразрешимой проблемой.

Однажды вечером, отложив в сторону книги и заметки, я оставил небольшой офис, которым я пользовался в доме опеки, и вышел на улицу, направляясь в сторону метро. Я чувствовал себя уставшим. Я пробовал выбросить из головы все неприятные дела. Метрах в двадцати от станции метро на Восьмой улице внезапно, "как гром среди ясного неба", мне пришла мысль, что все эти женщины, которые не вписывались в мою теорию, были из семей рабочих. За первой мыслью возникли следующие, и я не успел еще сделать шага, как в моем сознании родилась готовая гипотеза. Я понял, что мне придется изменить всю мою теорию. В одно мгновение я осознал, что не открытая отвергнутость матерью является первичной травмой и источником страха, а, скорее, *скрытая отторгнутость, замаскированная ложью и лицемерием.*

Матери из рабочей среды отторгали своих детей, однако дети не воспринимали это столь болезненно. Они знали, что отвергнуты, шли на улицу и там находили для себя другое общество. Никогда не применялись никакие уловки, чтобы скрыть их положение. Они знали свой мир с хорошей и плохой стороны и умели в нем жить. Зато девушки из среднего класса

---

<sup>5</sup> Это происходило в сороковых годах, когда незамужняя женщина, ожидающая ребенка, была в значительно большей степени подвержена травматическому опыту, нежели теперь.

всегда были обмануты своими семьями. Матери отторгали их, но делали вид, что любят. Именно это, а не сам факт отторжения, было истинным источником их страха. Вот таким неожиданным способом, благодаря озарению, рождающемуся на более глубоком уровне сознания, я понял, что страх возникает из *невозможности понять мир, в котором живешь, невозможности ориентации в собственной экзистенции*. Там, на улице, я понял – а последующие размышления и опыт еще более убедили меня в этом, – что новая теория лучше, точнее, изящнее первоначальной концепции. Что же произошло в этот переломный момент? Если мы возьмем за исходную точку мой опыт, то станет ясно, что озарение прорвалось в сознание *вопреки* моим рациональным размышлениям. У меня была хорошая, логически обоснованная гипотеза, над доказательством которой я упорно работал. То, что мы называем бессознательным, *прорвалось через барьеры сознательных установок, которых я неукоснительно придерживался*.

Карл Юнг часто обращал внимание на то, что существует полярность, некая оппозиция между бессознательным опытом и сознанием. Он считал, что эта связь имеет компенсационный характер: сознание господствует над необузданными иррациональными капризами бессознательного, в то время как бессознательное не дает сознанию опуститься до уровня банальности, пустоты, скучной рациональности. Компенсация также относится и к конкретным проблемам: если в сознательных решениях какой-то проблемы слишком углубляешься в одном направлении, то бессознательное будет двигаться в противоположном. Разумеется, в этом заключается причина того, что чем больше мы бессознательно начинаем сомневаться в какой-то идее, тем более догматические аргументы используем, когда ее сознательно защищаем. Именно поэтому любой человек – от св. Павла до алкоголика из нью-йоркского района Бовери – может испытать радикальное изменение: бессознательная сторона личности, которая до этого времени подавлялась, неожиданно проявляется и начинает господствовать. Кажется, что бессознательное наслаждается (если так можно выразиться), прорываясь сквозь барьеры (и разрушая их) нашего сознательного способа мышления, за который мы судорожно цепляемся.

Перелом, о котором мы говорили, – это не только количественное увеличение, речь идет о чем-то более динамическом. Это не обыкновенное расширение сознания – скорее, это вид борьбы. Внутри личности происходит резкое столкновение сознательного мышления и озарения, то есть перспективы, которая борется за то, чтобы прийти в мир. Этому сопутствует страх, чувство вины, но и радость, удовлетворение, которые неразрывно связаны с появлением новой идеи или нового видения.

Чувство вины, возникающее в процессе такого перелома, является следствием разрушения, неизбежного при рождении нового взгляда. Мое озарение уничтожило другие гипотезы и должно было в будущем уничтожить то, во что верили некоторые мои учителя. Этот факт вызвал у меня некоторую обеспокоенность. Всякий раз, когда появляется какая-то значительная идея в науке или новая форма в искусстве, уничтожается нечто, что многие считают неотъемлемой частью их интеллектуального и духовного мира. Именно это является источником чувства вины, которое сопутствует истинной творческой работе. Как заметил Пикассо, каждый акт сотворения – это прежде всего акт уничтожения.

Перелом принес с собой и элемент страха, поскольку он не только уничтожил мою первоначальную гипотезу, но поколебал мою связь с миром. Теперь я чувствовал, что должен искать новый фундамент, о существовании которого до этого времени я не имел понятия. Именно это становится источником страха, который появляется в момент перелома, но возникновение новой идеи невозможно без большего или меньшего потрясения.

Помимо вины и страха, в момент перелома появляется чувство удовлетворения. Нам дано было увидеть нечто новое. Мы пережили радость открытия.

Другим открытием в момент озарения было то, что *все вокруг меня вдруг стало выразительным*. Я помню, что дома на улице, по которой я шел, были выкрашены в ужасный зеленый цвет, о котором в обыкновенной ситуации я желал бы поскорее забыть. Однако яркие цвета так удивительно соответствовали интенсивности моего переживания,

что до сих пор отчетливо помню эту вызывающую зелень. В мгновение, когда пришло озарение, мир стал словно прозрачным, благодаря чему мое зрение приобрело исключительную остроту.

Я убежден, что так происходит всегда, когда бессознательный опыт прорывается в сознание. Это отчасти становится причиной сильного страха, охватывающего нас в этот момент: как внутренний, так и внешний мир приобретают интенсивность, которая через мгновение может пройти. Это один из аспектов экстаза объединение бессознательного опыта с сознанием, возникновение связи, которая является не каким-то отвлеченным понятием, но динамичным неожиданным слиянием.

Я хочу подчеркнуть, что, переживая озарение, я вовсе не ощущал себя как во сне, мир вокруг не расплылся, а мое восприятие не притупилось. Господствует ложное мнение, что в тот момент, когда приходит озарение, восприятие притупляется. По моему мнению, оно даже обостряется. Действительно, с одной стороны, это чем-то напоминает сон, в котором "я" и мир выглядят, как в калейдоскопе; однако, с другой стороны, этому опыту сопутствует обостренное восприятие, выразительность образа, чувство непосредственного родства с окружающими вещами. Мир становится живым и незабываемым. Следовательно, высвобождение бессознательного материала несет с собой обострение чувственного опыта.

По существу, мы могли бы определить этот опыт как *более высокий уровень сознания*. Бессознательное является глубоким уровнем сознания, и когда неожиданно, в результате борьбы противоположностей, оно проникает в сознание, наступает интенсификация сознания. Бессознательное не только усиливает интеллектуальные способности, но и активизирует процессы восприятия. С уверенностью можно сказать, что при этом также улучшается память.

Есть еще один феномен, который мы наблюдаем в момент озарения. *Понимание приходит не само по себе, а по определенному правилу, существенным элементом которого является личная вовлеченность*. Чтобы наступил перелом, недостаточно только "расслабиться" и "позволить бессознательному делать свое дело". Рождаясь на уровне бессознательного, понимание относится только к тем областям, в которые мы сознательно вовлечены. Мое понимание относилось к проблеме, которой мое сознательное внимание было поглощено до того момента, как я отложил в сторону свои книги и заметки. Неожиданно возникшая новая идея, новая форма должна была дополнить гештальт, чего я добивался на уровне сознания. Мы будем недалеко от истины, если об этом неполном гештальте, неоконченной модели, несовершенной форме скажем, что она явилась "призывом", на который откликнулось бессознательное.

Четвертой характерной чертой этого опыта является то, что *озарение приходит в момент перехода от работы к отдыху*. Оно возникает в момент перерыва в добровольно предпринятом усилии. В моем случае перелом наступил, когда я отложил книги и пошел в направлении метро, а мои мысли кружили вдали от проблемы. Можно сказать, что сознательные усилия, направленные на решение проблемы: размышление о ней, борьба с ней, – инициировали и поддерживали работу над ней, однако какая-то часть образа, отличная от той, которую я старался выработать, боролась за то, чтобы проявиться. Отсюда возникает состояние напряжения, присутствующее в творческой деятельности, Если мы слишком инертны, догматичны или привязаны к своим установкам, то никогда не позволим новому элементу войти в наше сознание, никогда не допустим в него того знания, которое в нас все время присутствует, хотя и на другом уровне. Однако часто случается, что понимание не может проявиться, пока напряжение сознания, его "включенность" не будут понижены. Речь идет об известном явлении, заключающемся в том, что для бессознательного перелома требуется чередование двух состояний: сознательной работы и отдыха. Поэтому бессознательное понимание часто появляется – как это было в моем случае – в момент смены состояний.

Как-то в Принстоне Альберт Эйнштейн спросил одного из моих друзей: "Почему лучшие идеи приходят ко мне утром во время бритья?" Ответ был подобен тому, который я



пытаюсь изложить на этих страницах: чтобы оригинальная идея могла проявиться, сознание нуждается в ослаблении внутреннего контроля, в отдыхе, в погружении в фантазии и грезы.

Теперь мы рассмотрим опыт более сложный, более богатый, чем мой, – опыт Жюлья Анри Пуанкаре, известного математика конца девятнадцатого – начала двадцатого столетия. В автобиографии Пуанкаре с удивительной точностью рассказывает, как приходило к нему озарение и как рождались новые теории. Он также описывает красочные подробности одного из таких "переломных" моментов.

"В течение пятнадцати дней я старался доказать, что функция Фукса, как я с этого времени называл ее, не может существовать. В то время я был большим невеждой; каждый день я сидел за столом и в течение часа или двух пробовал различные варианты, но все безрезультатно. Однажды вечером, вопреки своим правилам, я выпил кофе и не смог заснуть. Лавина идей захлестнула меня; они просто роились во мне до тех пор, пока, если так можно выразиться, не соединились в пары, создав стабильные комбинации. До утра я установил класс функции Фукса, выводя ее из гипергеометрического ряда, после чего мне осталось только записать результат, что заняло у меня лишь пару часов."<sup>6</sup>

Через какое-то время тогда еще молодой Пуанкаре был призван в армию, и в течение нескольких последующих месяцев ничто не влияло на ход его размышлений. Однажды, будучи на юге Франции, он сел в автобус, разговаривая с другим солдатом. Он уже поставил ногу на ступеньку – ему удалось точно зафиксировать этот момент, – когда ему в голову пришел ответ на вопрос, какое место эта вновь открытая функция занимает в конвенциональной математике, которой он раньше занимался. Когда я читал об этом опыте Пуанкаре – а это было после описанного факта из моей жизни, – меня поразило, как похожи между собой эти два случая, особенно точностью и остротой переживания. Он поставил ногу на ступеньку и, не прерывая разговора с приятелем, в одно мгновение нашел способ включения этой функции в общую математику.

Дальнейшее чтение биографии объясняет, что произошло после его возвращения из армии.

"Позднее я занялся изучением некоторых проблем арифметики, однако без особых успехов, поскольку не находил никакой связи между этими вопросами и моими предыдущими исследованиями. Раздосадованный неудачей, я решил несколько дней провести у моря и подумать о чем-то другом. Однажды утром, во время прогулки вдоль крутого берега, мне в голову пришла идея, и с той же, что и в предыдущий раз, смелостью, дерзостью и мгновенной уверенностью я понял, что арифметическая трансформация неопределенных квадратных уравнений идентична тому, как это происходит в неевклидовой геометрии."<sup>7</sup>

Став на мгновение психологом, Пуанкаре задал себе тот же вопрос, который мы поставили выше: "Что происходит в сознании? Почему идея приходит в голову именно в этот момент?" Вот ответ, который он предлагает:

"Сначала более всего удивляет появление неожиданного озарения – явный признак происходящей ранее длительной бессознательной работы. Значение такой бессознательной работы для открытий в математике несомненно. Следы этой работы можно обнаружить и в других случаях, хотя и с меньшей очевидностью. Очень часто оказывается, что в работе над сложной проблемой первый подход не самый удачный. Затем я делаю более или менее длительный перерыв, после чего возвращаюсь к работе. В течение первого получаса, как в предыдущем случае, ничего нельзя придумать, пока наконец, в уме не появляется дающая ответ концепция. Можно сказать, что сознательная работа была результативной потому, что

---

<sup>6</sup> H. Poincare. *Mathematical Creation // Foundation of Science*. Цит. по сборнику: *The Creative Process // Ред. В. Ghiselin*. - New York, 1952 - С. 36.

<sup>7</sup> Там же, с. 37.

прерывалась мгновениями отдыха, который возвращал разуму его силу и свежесть"<sup>8</sup>.

Значит ли это, что озарение появляется благодаря снятию напряжения, то есть отдыху? Пуанкаре это отрицает:

"Более правдоподобно то, что этот отдых был наполнен бессознательной работой [результат которой математик узнал позднее, как это было в приведенных мной примерах]; однако само открытие, вместо того, чтобы прийти во время прогулки или путешествия, возникло во время сознательной, хотя и скрытой, работы, которая выполняла роль раздражителя, была чем-то вроде кнута, "подстегивающего" результаты, полученные ранее во время отдыха, но остающиеся в бессознательном до мгновения, когда они приобрели сознательный вид"<sup>9</sup>.

Далее следует подробный комментарий практических аспектов "переломной" ситуации: "По поводу обстоятельств этой бессознательной работы мы можем сделать еще одно замечание: эта работа возможна и, главное, плодотворна только тогда, когда ей предшествует, а затем за ней следует период сознательной работы. Неожиданное вдохновение (а приведенные примеры подтверждают это) приходит только тогда, когда ему предшествовало многодневное добровольное усилие, которое казалось совершенно безрезультатным и не предвещало никаких ценных открытий, а выбранный путь предположительно вел в тупик. Однако эти усилия не были столь бесплодны, насколько можно было судить: они запустили машину бессознательного, которая иначе не начала бы работать и ничего не смогла бы произвести"<sup>10</sup>.

Подытожим некоторые, наиболее важные тезисы Пуанкаре. По его мнению, данный опыт характеризуется: 1) *неожиданным* озарением; 2) возможностью или же *необходимостью* появляться *вопреки* теориям, которых мы неуклонно и сознательно придерживаемся; 3) *остротой* происходящего, а также обостренностью восприятия всей окружающей обстановки; 4) *кратковременностью и концентрированностью* опыта, сопровождающегося *мгновенной уверенностью*; 5) тяжелой работой над разрешением проблемы *перед наступлением "перелома"*, б) *отдыхом*, во время которого "бессознательная работа" имела возможность "действовать по собственному усмотрению", что и могло привести к перелому (частный случай более общей проблемы); 7) *необходимостью чередования периодов работы и отдыха* (при этом озарение часто приходит в момент перехода от одного периода к другому или, по крайней мере, в перерыве между ними).

Этот последний пункт особенно интересен. Каждый, наверное, имел возможность в этом убедиться: лекции профессоров становятся более вдохновенными, если в перерыве между ними они успевают посетить пляж; писатели пишут лучше, если – подобно тому, как это делал Макколи, – два часа пишут, потом стреляют по тарелочкам, а затем вновь садятся писать. Однако с определенностью можно сказать, что речь идет не о простом механическом чередовании одного и другого.

Я считаю, что в наше время для того, чтобы сменить шум города на тишину гор, надо иметь способность к *конструктивному использованию одиночества*. Для этого мы должны отказаться от мира, которого в нас "слишком много", должны захотеть немного побыть в тишине, чтобы позволить одиночеству работать за нас и в нас.

Знаком нашего времени является боязнь одиночества: быть одиноким – значит не найти себя в общении, и никто не согласится быть одиноким добровольно. Нередко у меня создается впечатление, что люди, живущие в нашей современной динамичной цивилизации, среди постоянного шума радио и телевидения, откликаются на любой стимул – более

---

<sup>8</sup> Там же, с. 38

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

пассивный, как просмотр телепрограмм, или более активный, как разговор и работа. Постоянно занятым людям необыкновенно трудно допустить, чтобы прозрение из глубины бессознательного прорвалось в сознание. Когда личность боится иррационального, то есть бессознательных измерений опыта, тогда она, естественно, старается все время быть занятой, чтобы этот "шум" вокруг ни на минуту не умолкал. Кьеркегор удачно сравнил подавление страха перед одиночеством и настойчивые попытки не замечать его с положением первых американских колонистов, которые ночью гремели кастрюлями и сковородками, чтобы этим шумом отпугивать волков. Но ведь совершенно очевидно, что нам не суждено испытать озарение, приходящее из бессознательного, если мы не согласимся на минуты одиночества.

В завершение Пуанкаре задается вопросом: как происходит, что именно эта, а не другая идея пробивает себе дорогу из бессознательного? *Почему именно это*, конкретное озарение, а не дюжина других? Не потому ли, что именно оно дает эмпирически более точный ответ? "Нет", – отвечает Пуанкаре. Может быть потому, что оно лучше других подтверждается на практике? Снова нет. То, что Пуанкаре предлагает в качестве "фильтра" для подобного озарения, мне представляется наиболее важной и наиболее поразительной мыслью всего его рассуждения:

"Комбинация, которая является единственно пригодной (и которая возникает из бессознательного), оказывается, как правило, и самой красивой. Я имею в виду те, что наилучшим образом воздействуют на особого рода восприятие, которое свойственно всем математикам, но о котором не имеют ни малейшего понятия непосвященные... Из огромного количества комбинаций, слепо создаваемых бессознательным "я", почти все неинтересны и бесполезны и именно по этой причине не воздействуют на эстетическое восприятие. Сознание никогда о них не узнает; только некоторым из них свойственна гармония, а то, что за этим следует, сразу становится полезным и прекрасным. Именно они в состоянии разбудить особую восприимчивость математиков, о которой я только что упоминал и которая направляет на них наше внимание, давая им тем самым возможность превращения в сознательные идеи"<sup>11</sup>.

Вот почему математики и физики говорят о "красоте" теории. Полезность здесь подводится под категорию прекрасного. Гармоническая форма, внутреннее единство теории, красота, затрагивающая чью-то восприимчивость, – вот наиболее важные факторы, определяющие появление той или иной мысли. Как психоаналитик, помогающий людям достичь озарения, я могу лишь добавить, что мой опыт в этой области свидетельствует о том же: озарение появляется не потому, что оно "оправдано" или практически пригодно, а потому, что обладает определенной формой, которая красива и дополняет незавершенный гештальт.

Когда творческое озарение проникает в сознание, наша субъективная уверенность говорит нам, что форма должна быть именно такой, а не иной. Характерной чертой творческого опыта является то, что мы принимаем его как истину с "мгновенной уверенностью", как говорит Пуанкаре. Мы понимаем, что в данной ситуации ничто иное не может быть истинным, и удивляемся насколько мы были глупы, что не понимали этого ранее. Причина нашего заблуждения заключалась в том, что мы психологически не были готовы воспринять эту истину. Быть может, мы еще не *понимали* новой истины, содержащейся в научной теории, или творческой формы, проявляющейся в искусстве. Мы еще не были открыты на интенциональном уровне. Но "истина" как таковая там уже присутствовала. Это напоминает нам, что, как говорят дзэн-буддисты, в такие мгновения нам открывается реальность вселенной, не зависящая от нашего восприятия, но существующая вне нас. Это выглядит так, словно у нас были закрыты глаза, но когда мы их вдруг открыли, она явилась нам, бесконечно естественная и открытая. Новая реальность неизменна и вневременна. Опыт, в котором реальность такова, и удивительно, что мы не замечали этого

---

<sup>11</sup> Там же, с. 40.

прежде", для художников может иметь религиозную ценность. Многие художники, работая над полотном, переживают чувство священного, ощущают в творческом акте присутствие религиозного откровения.

Теперь рассмотрим некоторые проблемы, вытекающие из отношений между бессознательным и технической цивилизацией. Ни одна дискуссия о проблеме творчества не может обойти стороной эти трудные и важные вопросы.

Мы живем в высшей степени механизированном мире. Иррациональные явления, связанные с бессознательным, всегда являются угрозой для этой механизации. Поэты хороши в кафе или в собственной мансарде, но если их поставить у конвейера, они будут представлять угрозу для окружающих. Механизация требует единообразия, предсказуемости, упорядоченности; сам факт, что явления, происходящие в бессознательном, по своей природе нетипичны и иррациональны, предопределяет их опасность для машинного порядка и единообразия. В этом одна из причин того, что люди, принадлежащие к западной культуре, опасаются бессознательного и иррационального опыта. Ведь весь потенциал, который берет начало в глубинных сферах психики, просто не соответствует техническому окружению, ставшему столь значимым в нашем мире. Современный человек испытывает такой страх перед заложенным в нем иррациональным началом, что помещает между собой и страной бессознательного инструменты и машины. Так он пытается избежать зависимости от пугающих аспектов иррационального опыта. Мне не хотелось бы – и, думаю, это понятно – выступать против техники, технологии и машин. Хочу только заметить: всегда существует угроза, что техника будет служить барьером между нами и природой, будет стеной, отгораживающей нас от более глубоких измерений нашего собственного опыта. Машины и техника должны быть продолжением нашего сознания, однако они с тем же успехом могут стать заслоном от него. В этом случае продукты техники становятся защитными механизмами, "охраняющими" нас в первую очередь от более широких и сложных измерений сознания, которые мы называем бессознательным. Как сказал физик Гейзенберг, наши машины и техника приводят к тому, что мы оказываемся "недостойными порывов духа"<sup>12</sup>.

Западная культура со времен эпохи Ренессанса главным образом развивала технику и механику. Поэтому понятно, что именно со времен Ренессанса творческие усилия наших предков, а позднее и наши, направлялись на создание предметов техники, на прогресс науки и на практическое применение. И хотя такая направленность творчества на технику соответствует определенному уровню психики, по сути она является защитным механизмом. Это означает, что техника, которую мы возвели в идеал, в которую верим и от которой зависим, выходит далеко за пределы своего предназначения, поскольку служит защитой от страха перед иррациональным. Поэтому победа творческого подхода в сфере техники – без сомнения, великолепная победа – является угрозой для самого существования техники. И все же, если мы не откроем себя бессознательным, иррациональным и трансрациональным аспектам творчества, то наука и техника приведут к отторжению нас от того, что я назвал бы "духовным творчеством". Я имею в виду творчество, которое не имеет ничего общего с техническим применением. Речь идет о творчестве в области живописи, поэзии, музыки, то есть обо всех тех сферах, которые существуют именно для того, чтобы доставлять удовольствие, расширять и углублять содержание нашей жизни, а не для того, чтобы зарабатывать деньги или укреплять техническое могущество.

Если в какой-то мере мы утратим свободу и оригинальность духа в поэзии, музыке и изобразительном искусстве, мы в той же мере утратим творческие способности и в науке.

Сами ученые, особенно физики, повторяют, что творчество в науке связано со свободой творчества в широком смысле слова. Нет сомнения, что открытия в современной физике,

---

<sup>12</sup> W. Heisenberg. The Representation of Nature in Contemporary Physics// Symbolism in Religion and Literature / Под ред. Р. Мэя. - New York, 1960. - С. 225.

которые нашли практическое применение в технике, в большинстве случаев произошли именно потому, что физики дали выход воображению и совершали открытия ради самих открытий. Однако это всегда несет с собой риск радикального опровержения предыдущих, тщательно разработанных теорий. Таким переворотом в физике стали теория относительности Эйнштейна и принцип неопределенности Гейзенберга. Но ведь речь идет о чем-то большем, чем простое различие между "чистой" и "прикладной" наукой. Творческие, духовные способности угрожают и *должны, угрожать* структуре и основам нашего рационального, упорядоченного общества, а также нашему стилю жизни. Бессознательные, иррациональные влечения по самой своей природе являются угрозой рациональности, и поэтому страх, который мы испытываем, неизбежен.

По моему убеждению, творческие способности, берущие свое начало в подсознании и бессознательном, важны не только для живописи, поэзии и музыки, но, в конечном счете, также и для науки. Если поддаться страху, который эти способности вызывают, отгородиться от порождаемых ими и угрожающих сознанию прозрений и форм, то не только общество окажется банальным и опустошенным, но высохнут горные источники потоков, которые могли бы слиться в единую реку научного творчества. По вполне понятным причинам современные физики и математики продвинулись дальше всех в осуществлении связей между бессознательным, иррациональным прозрением и научным открытием.

Теперь проиллюстрируем нашу проблему. Во время своих многочисленных выступлений по телевидению я испытывал два противоречивых чувства. Одно из них было удивлением, что мои слова, произнесенные в студии, одновременно могло услышать полмиллиона человек. Второе связано с тем, что всякий раз, когда мне в голову приходила оригинальная мысль, когда во время передачи я пытался совладать с каким-нибудь неоформленным, новым понятием, когда я выдвигал какую-то новую идею, которая выходила за рамки дискуссии, – меня тут же лишали голоса. Я не в обиде на ведущих, которые делали свое дело и знали, что если происходящее в программе не вписывается в привычную картину мира зрителей от Джорджии до Вайоминга, то эти зрители встанут, пойдут на кухню, возьмут пиво и, вернувшись, переключат телевизор на другую программу.

Со времени, когда появились такие огромные возможности в области массовой коммуникации, мы стремимся к взаимопониманию со слушателями сразу на уровне полумиллионной аудитории. То, что мы говорим, должно каким-то образом соответствовать их миру, должно, хотя бы частично, быть им знакомо. Неизбежно, что оригинальность, выход "за пределы", радикально новаторские идеи и образы будут в лучшем случае подозрительными, а в худшем – вообще невоспринимаемыми. Средства массовой коммуникации – чудо техники, вещь, которую необходимо ценить, – ставят нас перед серьезной опасностью конформизма, поскольку (их "легкой руки" мы все смотрим одно и то же одновременно во всех городах страны. Именно это обстоятельство в значительной степени склоняет чашу весов в сторону регулярности и унификации, в противовес оригинальности и свободному творчеству.

Поэт в равной степени угрожает как конформистской позиции, так и политическим диктаторам. В своей деятельности он всегда близок к тому, чтобы взорвать политическую власть.

Яркие и горькие доказательства тому мы находим Советском Союзе. Прежде всего речь идет о преследованиях и чистках среди художников и писателей во времена Сталина, смертельно боявшегося угрозы, которую для его власти представляло творческое бессознательное. Некоторые исследователи считают, что теперешнюю ситуацию в России определяет борьба, происходящая между рациональностью и тем, что мы называем "свободным творчеством" Джордж Риви во вступлении к своей книге, посвященной русскому поэту Евгению Евтушенко, пишет: "Поэт и голос его поэзии имеют в себе нечто такое что тревожит некоторых русских, а особенно представителей власти - неважно, царской или советской. Это выглядит так как будто поэзия - это *иррациональная сила*,

которую надлежит обуздать, подчинить себе или даже уничтожить" 13.

Риви апеллирует к трагической судьбе, которая была уделом стольких русских поэтов, и делает вывод, что "[это выглядит] так, словно Россия жила в страхе перед <??> няющимся образом собственной культуры, и, угрозу потерять свою казалось бы простую само <??>венность, она должна была уничтожать все более <??>сложна как чуждое своей природе"<sup>14</sup>. По его мнению, "это могло быть результатом врожденных пуританских склонностей или влиянием архаической формы деспотического патернализма" или же эффектом болезненного, слишком резкого перехода от феодализма к индустриализации. Мне хотелось бы спросить: неужели, по сравнению с другими народами русские менее способны к культурной и психологической защите от иррационального начала, присущего каждому из них и обществу в целом? Неужели русские ощущают себя ближе к иррациональным элементам, чем более древние европейские народы и поэтому острее чувствуют угрозу стихийной иррациональности и должны применять большие усилия, чтобы контролировать ее, например, при помощи строгих регламентаций?

И разве по отношению к Соединенным Штатам этот вопрос не был бы столь же правомерен? Не является ли наш прагматический рационализм, всеобщий практический контроль и бихевиористский способ мышления усиленной защитой от иррационального начала, господствовавшего в нашем обществе контрастов всего лишь около ста лет назад? Иррациональные элементы и до сих пор – часто, к нашему огромному смущению – проявляются, например, в поджоге прерий девятнадцатилетними юнцами из так называемого движения возрождения или в виде ку-клукс-клана, маккартизма, если приводить только негативные примеры.

Однако есть еще одна вещь, на которую я хотел бы обратить особое внимание. Это вездесущая в Соединенных Штатах проблема "поведения". Науки о человеке определяются в Америке как "*бихевиористские науки*", передающаяся на всю страну телевизионная программа Американского психологического общества называется "*Акцент на поведение*", а *бихевиоризм* – это наш единственный (небольшой по сравнению с многочисленными европейскими школами, такими, как психоанализ, гештальтпсихология, экзистенциальная психология) оригинальный вклад в мировую психологию. Практически все мы с детства слышим: "Веди себя вежливо! Веди себя! Веди!". Связь между морализаторским пуританством и концентрацией внимания на поведении никак нельзя считать мнимой или случайной. Разве такое внимание к поведению не является рудиментом нашей "врожденной склонности к пуританству", с чем, как утверждает Риви, мы имеем дело в России? Конечно, мне знакома аргументация в пользу необходимости исследования проблемы поведения: ведь это единственная вещь, которую худо-бедно можно изучать объективно. Однако с тем же успехом ее можно считать – а, по-моему, так и есть – доморощенным предрассудком, возведенным в научный принцип. Если бы мы согласились с этой аргументацией, разве – в свете изложенного в этой главе – это не привело бы к колоссальной ошибке: к пренебрежению иррациональным, субъективным действием и к описанию деятельности человека в категориях внешних проявлений?

Однако вернемся к Риви, который утверждает, что, несмотря на смерть Сталина, положение поэтов в России и далее остается ненадежным, поскольку молодые, а также некоторые до сих пор ущемляемые поэты старшего поколения решились выразить свои истинные чувства и представить действительность такой, какой они ее видят. Они не только осудили фальшивые истины, но и пытаются возродить язык русской поэзии, освободив его от политических клише и "образов отцов". В сталинскую эпоху такие действия осуждались

---

<sup>13</sup> The Poetry of Jevgeny Jevyushenko. 1953-1965/ Перевод G.Reavey.- New York,1965. – с.10-11. курсив Ролло Мэя.)

<sup>14</sup> Там же, с. 7.

как "идеологическое приспособленчество" к "буржуазным порядкам", а поэтов сажали за все, что "могло угрожать закрытой, единственно совершенной системе социалистического реализма". Но ведь в том и проблема, что каждая "закрытая, единственно совершенная система" уничтожает поэзию, да и искусство в целом. Далее Риви пишет:

"В речи, произнесенной в 1921 г., великий русский поэт Александр Блок утверждал, что "покой и воля" "поэтам необходимы, чтобы они могли достигнуть гармонии". Далее он говорил: "Советская власть отняла у нас и покой, и волю. *Не внешнюю успокоенность, а внутренний покой.* Не инфантильное "делай что хочешь", не свободу играть в либералов, но *творческую волю* – свободу тайную". Поэт умирает, поскольку ему нечем дышать, жизнь для него потеряла смысл"<sup>15</sup>.

Эти сильные слова совпадают с моим тезисом: *conditio sin equa non* творчества является свобода художника, и тогда все их содержимое может свободно "бурлить", проявляя то, что Блок удачно назвал "творческой волей". Гневные слова Блока можно отнести как к поэзии времен Сталина, так и к эпохе маккартизма в нашей стране. Догматики не поощряют ни "творческого покоя", ни "тайной свободы". Стенли Кунитс уверен, что поэт – всегда противник государства. По его словам, поэт существует для того, чтобы доказать: откровение возможно. А этого политические консерваторы допустить не могут.

Догматики любого рода, как в науке и экономике, так и в области морали и политики, чувствуют угрозу, исходящую от творческой свободы художника. Так должно быть, и так есть. Мы не можем избавиться от страха, что художник, любая творческая личность, может разрушить наш хорошо упорядоченный мир. Ведь творческие импульсы являются голосом предсознания и бессознательного, выражением их формы, то есть проявлением той силы, которая по самой своей природе угрожает рационализму и внешнему контролю. Поэтому догматики стараются подчинить себе художников. Какое-то время их ограничивала церковь, строго регламентируя тематику и способ выражения. Капитализм пытался подчинить себе художников, покупая их. А советский реализм делал то же самое, подвергая их остракизму. Такое подавление творческих импульсов губительно для искусства. Если бы полный контроль над творческими людьми был возможен (а я надеюсь, что это не так), это означало бы смерть для искусства.

## ТВОРЧЕСТВО КАК ВСТРЕЧА

Теперь я хотел бы предложить собственную теорию, которая, вместе с комментариями к ней, явилась результатом моих встреч и бесед с поэтами и художниками. Эта теория заключается в следующем: *Творчество имеет место там, где происходит встреча, которую следует рассматривать как центр и источник творческого акта.*

Сезанн рассматривает дерево. Никто до сих пор не видел дерева таким образом. Художник испытывает чувства, которые я, без сомнения, определил бы словами "я оказался во власти дерева". Монументальность форм, раскидистость ветвей, идеальное равновесие – эти и другие черты дерева Сезанн постигает умом и ощущает всей своей нервной системой. Для него это уже фрагмент картины, которую он видит. На картине одни элементы фона будут опущены, другие усилены, а все в целом будет скомпоновано совершенно иначе, поскольку картина – это нечто большее, чем просто сумма составляющих ее элементов. Прежде всего, теперь это уже не дерево, а Дерево. То конкретное дерево, которое разглядывал Сезанн, воплотилось в квинтэссенцию дерева. Оригинальное и неповторимое само по себе, оно, тем не менее, является *образом* дерева, родившимся из встречи с этим уникальным конкретным деревом.

Образ, возникший в результате встречи человека, Сезанна, и объективной действительности – дерева, является совершенно новым, неповторимым и оригинальным.

---

<sup>15</sup> Там же, с. 8-9.

Родилось, обрело существование нечто новое, чего ранее не было, – это лучшее из возможных определение творчества. Поэтому каждый, кто откроет свое сознание этому образу и позволит ему обратиться к себе, увидит дерево несравненно ярче, увидит тончайшую связь этого дерева и пейзажа и архитектонику этой связи – то есть все то, чего мы не видели, пока Сезанн не прочувствовал этого и не изобразил. Без преувеличения могу сказать, что я никогда *не видел* деревьев, пока не увидел и не вобрал в себя их образ, созданный Сезанном.

Творческий акт – это встреча двух противоположных полюсов. Именно поэтому его так трудно исследовать. Довольно легко очертить субъективный полюс – человека. Намного труднее определить объективный полюс – "мир", или "действительность". Поскольку основное внимание я уделю самой встрече, определение не будет иметь для нас особого значения. Наиболее универсальные термины, описывающие два полюса встречи, использует Мак-Лиш в своей книге "Poetry and Experience" ("Поэзия и чувство"): "бытие" и "небытие". Он приводит мнение китайского поэта: "Мы, поэты, боремся с небытием, для того чтобы заставить его стать бытием. Мы стучимся в тишину, чтобы она ответила нам музыкой"<sup>16</sup>.

"Задумаемся над тем, что это означает, – говорит Мак-Лиш. "Бытие, которое должно заключаться в стихотворении, возникает из "небытия", а не исходит от поэта. А "музыка", которая должна звучать в стихотворении, исходит не от нас, тех, кто пишет стихи, но из тишины – она возникает, если мы постучимся. Употребленные здесь глаголы необычайно выразительны: "бороться", "заставить", "стучаться". Задача поэта заключается в том, чтобы бороться с пустотой и тишиной мира до тех пор, пока мир не обретет смысл, пока тишина не ответит, а Небытие не начнет Быть. Труд поэта – это "познание" мира не посредством экзегезы, эксперимента или логического доказательства, а непосредственно – как, к примеру, мы "познаем" яблоко, пробуя его на вкус"<sup>17</sup>. Вот удачно выраженная мысль, которая может стать противоядием против повсеместно принятого предположения о том, что *все*, с чем мы имеем дело в акте творчества, – это наша субъективная проекция. Это также и напоминание о тайне, которая неизменно сопутствует творческому процессу.

Творчество художника или поэта – это связующее звено между субъективным (личностью) и объективным (миром, который ожидает того, чтобы его открыли) полюсами. Объективный полюс останется небытием, пока усилиями поэта не обретет своего значения. Стихотворение или картина становятся шедевром не потому, что являются отражением переживаемого или наблюдаемого *объекта*, но потому, что представляют видение поэта или живописца, видение, которое появилось в результате встречи художника с действительностью. Благодаря этому картины или стихотворения неповторимы, оригинальны, их невозможно копировать. Сколько бы раз Моне ни писал собор в Руане, каждое из его полотен было чем-то иным, отражающим иное видение.

Здесь возникает опасность одной из наиболее принципиальных ошибок, которая свойственна психоаналитической интерпретации творчества. Речь идет о поисках в личности художника чего-то такого, что посредством проекции находит свое выражение в произведении: каких-то прошлых переживаний, перенесенных на полотно или в стихи. Безусловно, подобный опыт существенно влияет на то, как будет происходить встреча художника с миром, однако все эти субъективные данные не дают возможности объяснить природу самой встречи.

Связь бытия и небытия можно увидеть даже в творчестве абстракционистов, которое отличается крайней степенью субъективности. Импульсом, искрой, вызывающей эту связь, может стать встреча художника с ослепительной гаммой красок на палитре или суровая белизна холста, побуждающая к работе. Художники описывали волнение, сопутствующее

---

<sup>16</sup> А. MacLeish. Poetry and Experience. - Boston, 1961. - С. 8-9

<sup>17</sup> Там же.



этому моменту, следующим образом: кажется, будто вновь происходит Сотворение мира, внезапно новое бытие обретает жизнь и собственную витальность. Марк Тоби покрывает свои полотна эллиптическими, каллиграфически исполненными линиями, удивительными вихрями, которые на первый взгляд кажутся абсолютной абстракцией, происходящей не иначе как из его субъективных фантазий. Однако я никогда не забуду того внезапного удивления, которое я испытал, когда однажды во время посещения его мастерской увидел книги по астрономии и фотографии Млечного Пути. Тогда я понял, что движения звезд и созвездий переживались художником как внешний полюс встречи.

Созерцательность художника никоим образом нельзя путать с пассивностью. Созерцательность позволяет ему ощущать жизнь и быть открытым тому, о чем говорит бытие. Однако она требует остроты чувств, которые могли бы стать посредниками и носителями каждого вновь появляющегося образа. Такая созерцательность является противоположна авторитарному принуждению, к которому прибегает "сила воли". Мне приходят на память карикатуры, которые публикуют "Нью-Йоркерс" и другие издания: художник с мрачным видом сидит перед чистым холстом с кистью в застывшей руке и ожидает вдохновения. Однако это "ожидание", которое может казаться забавным в контексте карикатуры, вовсе не означает лени или пассивности. Оно требует высокой степени концентрации, подобной той, которая присутствует у прыгуна в воду, когда он стоит на трамплине и еще не прыгнул, но напряг тело и мышцы в ожидании подходящего момента. Это состояние активного вслушивания, настраивание на приближающийся ответ, готовность узреть нечто, что мелькнет, когда образ или слова наконец-то придут. Это ожидание начала родов, которые наступят в их естественный, биологически определенный момент. Очень важно, чтобы художник чувствовал время, чтобы он ценил эти моменты созерцательности как тайну, которая окружает творческие способности и сам процесс творчества.

В книге Джеймса Лорда, где автор описывает свои сеансы позирования Альберту Джакометти, мы можем найти достойный внимания опыт творческой встречи. Поскольку они были старыми друзьями, то были друг с другом вполне откровенны. Часто после окончания сеанса Лорд записывал, что Джакометти делал и говорил в течение дня. Его заметки легли в основу интересной монографии, описывающей опыт встречи, который можно было наблюдать в процессе творчества.

Книга Лорда главным образом описывает тот панический страх и те страдания, которые вызывала у Джакометти встреча. Часто оказывалось, что когда Лорд приходил в мастерскую, чтобы позировать, Джакометти еще в течение получаса или больше с мрачным видом заканчивал что-нибудь из скульптуры, буквально боясь приступить к рисованию. Когда он все же приступал к работе, его страх проявлялся открыто. "В какой-то момент, – пишет Лорд, – Джакометти начинал тяжело дышать и топтать ногой: "Твоя голова исчезает, – вскрикнул он. – Совершенно исчезает!" "Сейчас вернется", – сказал я. Джакометти замотал головой: "Вовсе не обязательно. Полотно может остаться совершенно чистым. Что тогда со мной будет? Это меня убьет!" (...) Он полез в карман, вытянул носовой платок, некоторое время бессмысленно смотрел на него, не понимая, что это такое, затем со стоном бросил его на пол. Внезапно он громко закричал: "Я кричу! Наконец-то"<sup>18</sup>

В другом месте Лорд пишет:

"Думаю, что разговаривая с моделью во время работы, он хотел оградить себя от постоянного страха, причиной которого была неуверенность в том, что ему удастся перенести на полотно образ, возникший в его воображении. Этот страх часто выражался в меланхолических вздохах, раздраженных возгласах, спорадических вспышках гнева и разговорчивости. Он страдал. В этом нет никакого сомнения... Джакометти работает с огромной энергией и отдается работе целиком. Необходимость творить никогда не оставляет

---

<sup>18</sup> G. Lord. A. Giacometti Portrait. - New York, 1964. - С. 26.

его, никогда не дает ему ни минуты покоя”<sup>19</sup>

Встреча Джакометти настолько интенсивна, что он часто отождествляет изображение на мольберте с моделью, человеком из плоти и крови. "Однажды он случайно зацепил ногой замок на мольберте, удерживающий картину под нужным углом, в результате чего полотно внезапно наклонилось. "О, извините", – сказал он. Я рассмеялся и сказал ему, что он среагировал так, словно опрокинул меня, а не картину. "Именно так я и почувствовал," – ответил он."<sup>20</sup>

Страх у Джакометти, точно так же, как и у Сезанна, был связан с недостатком уверенности в собственных силах. "Чтобы продолжать работать, чтобы надеяться и верить в возможность реально создать то, что он себе вообразил, [Джакометти] должен чувствовать необходимость начинать свой путь каждый день сначала, начинать как бы с нуля... Ему часто кажется, что скульптура или картина, над которой он в данный момент работает, будет той, в которой ему впервые удастся выразить свое субъективное переживание объективной действительности."<sup>21</sup>

Лорд не ошибается, предполагая, что этот страх связан с несоответствием идеального образа, который художник пытается передать, и объективным результатом его работы. Далее он описывает противоречие, которое ощущает каждый художник: "Фундаментальное противоречие, которое возникает из непреодолимого различия между концепцией и ее реализацией, лежит в основании любого художественного творчества и, кроме всего прочего, помогает понять то страдание, которое является неизменным спутником творческого опыта. Даже такой "счастливый" художник, как Ренуар, не был защищен от этого страдания"<sup>22</sup>.

"Все, что имело какое-либо значение, что существовало само по себе и жило своей собственной жизнью, было для него [Джакометти] предметом неустанной борьбы за возможность выразить свое видение действительности. Этой действительностью в данный конкретный момент была моя голова [которую Джакометти пытался нарисовать]. Конечно, эта борьба была тщетной, поскольку из того, что по своей природе является абстрактным, невозможно сделать нечто конкретное, не изменив его сущности. Однако Джакометти не сдавался по сути, он был *обречен* на все новые и новые попытки, которые временами были похожи на сизифов труд."<sup>23</sup>

Однажды Лорд встретил Джакометти в кафе. "Он представлял собой грустное зрелище. Именно таков, подумал я, и есть настоящий Джакометти: одиноко сидящий в глубине кафе, не обращающий внимания на окружающее его восхищение и преклонение, вглядывающийся в пустоту без надежды найти в ней утешение, страдающий от мучительной раздвоенности своего идеала, но, тем не менее, *обреченный этой безнадежностью на пожизненную борьбу и преодоление*. Было ли для него утешением то, что газеты многих стран пишут о нем, что музеи выставляют его работы, что множество незнакомых людей знает его и восхищается им? Не было. Абсолютно."<sup>24</sup> Когда нам открываются сокровенные чувства и переживания выдающегося художника – такого, как Джакометти, – абсурдные утверждения представителей определенных психотерапевтических кругов о необходимости

---

<sup>19</sup> Там же, с. 22.

<sup>20</sup> Там же, с. 23.

<sup>21</sup> Там же, с. 18.

<sup>22</sup> Там же, с. 24.

<sup>23</sup> Там же, с. 41.

<sup>24</sup> Там же, с. 38.

"приспосабливаться", необходимости быть "счастливыми", о необходимости с помощью простых бихевиористских техник избавить людей от боли, тоски, сомнений и страхов вызывают у нас лишь недоумение. Как трудно человечеству постичь значение мифа о Сизифе, как же трудно понять, что "успех" и "слава" – продажные богини, как мы и предполагали. Нам трудно осознать, что для таких людей, как Джакометти, цель человеческого существования не имеет ничего общего с приспособлением к жизни, с избавлением от сомнений и конфликтов.

Джакометти нацелил себя – "был обречен", по удачному определению Лорда, – на борьбу за то, чтобы постигать и выражать окружающий мир. Он знал, что у него нет выбора; этот вызов придавал смысл его жизни. Он и ему подобные пытаются создать собственный образ человека, чтобы сквозь призму этого образа наблюдать окружающую действительность, какой бы эфемерной, ускользающей от взора она ни была. Насколько абсурдно рационалистичное убеждение, что достаточно сорвать завесу предрассудков и невежества, чтобы мир тут же предстал перед нами в своем незамутненном, истинном виде!

Джакометти стремился увидеть реальность сквозь призму своего идеального представления о ней. Он стремился открыть *изначальные фермы*, первичные структуры реальности в том спектакле, который разыгрывают продажные богини. Он был обречен на самопожертвование в поисках ответа на вопрос: "Существует ли такое место, где действительность говорит нашим языком, где она ответит нам, если мы разгадаем ее тайнопись?". Он знал, что его поиски могут оказаться не более успешными, чем наши, однако его труд – огромный вклад в это общее дело, имеющий для нас непреходящую ценность.

Из встречи рождается произведение искусства. Это относится не только к живописи, но и к поэзии и другим видам творчества. Я помню, как однажды в частной беседе У. Х. Оден сказал мне: "Поэт женится на языке, результатом этого брака является стихотворение". Сколь *активная* роль в создании стихотворения приписывается здесь языку! Речь идет не только о том, что язык является средством коммуникации или что мы пользуемся языком для выражения мысли; точно так же мы можем сказать, что язык использует нас. Язык – это хранилище символов, в которых выражен как наш собственный опыт, так и опыт многих поколений, и как таковой он вовлекает нас в создание стихотворения. Не стоит забывать, что по-древнегречески и по-древнееврейски "познать" означало также "иметь сексуальный контакт". Мы читаем в Библии: "Авраам познал свою жену и она понесла". Этимология этого слова напоминает о том факте, что знание как таковое – а также поэзия, живопись и другие продукты творчества – появляется в результате динамической встречи полюсов: объективного и субъективного.

Эта сексуальная метафора удачно подчеркивает значение встречи. Сексуальный контакт – это встреча двух людей, во время которой партнеры время от времени отдаляются друг от друга, чтобы, пережив все нюансы близости и отчуждения, вновь соединиться. Мужчина соединяется с женщиной, женщина с мужчиной, а минутное разъединение можно рассматривать как уловку, благодаря которой оба могут вновь пережить экстаз от исполнения желания. Каждый из них по-своему проявляет активность и пассивность. Все это свидетельствует о том, насколько важен *процесс* познания: ведь если мужчина всего лишь остается неподвижным в женщине, ничего не происходит, кроме продления блаженства мгновений интимной связи. Важным моментом процесса творчества является постоянство опыта встречи и его повторяемость. Сексуальный контакт – это наиболее интимная, обладающая наибольшей полнотой и богатством встреча двух людей. Огромное значение этого опыта состоит в том, что он – наивысшая форма творчества, потому что его результатом является рождение нового человеческого существа.

Особой формой, в которую облакаются творения поэзии, драмы и пластических искусств, являются *мифы и символы*. Символы (как дерево Сезанна) или мифы (как миф об Эдипе) выражают взаимосвязь сознательного и бессознательного опыта, индивидуального существования и истории человечества. Символы и мифы – это живые сущности,

рождающиеся непосредственно из встречи и являющиеся результатом динамической связи двух полюсов – субъективного и объективного, – связи, опирающейся на живое, активное взаимовлияние и взаимообмен.

В истории культуры художественные открытия предшествуют другим видам открытий. Сэр Герберт Рид описал это следующим образом: "На основе этой [художественной] активности становится возможным "символический разговор", вслед за которым идут другие сферы мысли: религия, философия и наука". Причина такого положения вещей заключается не в том, что разум приобретается в процессе цивилизации, а искусство *примитивно* – в буквальном значении этого слова. Такой подход возник вследствие кардинального перекоса в свехрациональной западной культуре. Скорее, суть в том, что в искусстве творческая встреча носит более "тотальный" характер – выражает целостность опыта, тогда как наука и философия выбирают из него только определенные фрагменты для дальнейших исследований.

Одной из существенных характеристик встречи является степень ее *интенсивности*, которую я охарактеризовал бы как *страсть*. При этом меня не интересует *количественная* мера эмоций. Я имею в виду *качество* вовлеченности, относящееся даже к незначительным фрагментам опыта – как, например, взгляд на дерево из окна, – которые не всегда вызывают сильные эмоции. Однако для восприимчивого человека этот мимолетный, мгновенный опыт может иметь большое значение. Я охарактеризовал бы такого человека как способного к страсти. Ганс Хофман – известный в нашей стране авторитет среди художников-абстракционистов, а также один из наиболее опытных и квалифицированных педагогов – как-то заметил, что современные ученики художественных школ, как правило, одарены большим талантом, однако им не хватает страсти и самоотдачи. Более того, по мнению Хофмана, они стараются пораньше жениться, чтобы в лице жены обрести надежную опору, и часто создается впечатление, что дремлющий в них талант удастся разбудить только благодаря их женам. Мне кажется, наличие таланта при отсутствии страсти является одним из основных признаков творчества во многих сферах деятельности, поэтому модель "творчество без встречи" хорошо вписывается в общую ситуацию. Мы идеализируем талант – то есть технику, – чтобы избежать страха при непосредственной встрече.

Это хорошо понимал Кьеркегор. "Современному писателю нетрудно предвидеть, какова будет его судьба в эпоху, когда страсть заменяется образованием, когда автор, желающий иметь читателей, должен стараться писать так, чтобы книга легко читалась во время послеобеденного отдыха."

Здесь ясно видна ущербность популярной в психоаналитических кругах концепции, согласно которой творчество – это "регрессия в деятельности эго". Мои усилия понять с помощью психоанализа людей, занимающихся творчеством, а также сам акт творчества показали всю несостоятельность такого подхода. Дело даже не столько в негативизме, сколько в том, что предлагаемое этой теорией решение является половинчато и отвлекает наше внимание от сущности акта творчества, а тем самым от понимания глубинной природы творчества.

В поддержку теории "регрессии в деятельности эго" Эрнст Крис приводит работу малоизвестного поэта А.Э.Хусмана, который в автобиографии описал, каким образом он пишет стихи. Посвятив целое утро изучению латыни в Оксфорде, Хусман съедал ланч и выпивал кружку пива, после чего отправлялся на прогулку. В таком сомнамбулическом настроении рождались его стихи. В соответствии с требованиями вышеназванной теории, Крис связывает *пассивность* и *эмпатию* с творчеством. Правда, многие из нас сделают определенный вывод из строк Хусмана:

Смирись, душа моя, смирись,  
Ведь вдохновение так хрупко.

(Перевод С. Плотникова)

И действительно, этот призыв может вызвать у нас, читателей – так же, как и у Хусмана – ностальгическое, *регрессивное* настроение.

Я согласен, что в творчестве часто проявляются регрессивные явления и первичные представления, инфантильные, бессознательные черты психики художника. Однако не противоречит ли это тому, что утверждал Пуанкаре (см. третью главу, с. 55), когда он описывал, как во время отдыха после интенсивной работы его осенила догадка, приведшая к научному открытию? Ведь Пуанкаре особо предупреждает нас, что не следует считать отдых причиной творческого вдохновения. Отдых – то есть регрессия – нужен для того, чтобы освободить нас от интенсивной работы и связанных с ней ограничений, чтобы творческий импульс мог свободно проявиться. То, что в первичных элементах стихотворения или картины заложена аутентичная сила переживания, несущего универсальные смыслы – то есть истинные символы, – означает, что встреча произошла на фундаментальном, универсальном уровне.

Для сравнения, процитируем несколько строк, написанных одним из величайших поэтов нашего времени Уильямом Батлером Йейтсом, в которых мы обнаружим совсем другое настроение. В стихотворении под названием "Второе пришествие" Йейтс описывает состояние современного человека:

Все распадается, в огненном вихре  
Чистый хаос воцарился над миром.

А далее он говорит о том, что видит:

Второе пришествие! Лишь вымолвил слово –  
Образ возник...  
Взор поражает: где-то в пустыне  
Львиное тело с головой человеческой –  
Взгляд, словно солнце, пустой и свирепый –  
Медленно движется...  
Что же за зверь, час которого пробил,  
Лезет в страну Вифлеем, чтоб родиться?

*(Перевод С. Плотникова)*

Какая же огромная сила содержится в последнем символе! Это новое откровение прекрасно, но какой страшный смысл оно приобретает в связи с той ситуацией, в которой оказался современный человек! Причина столь сильного воздействия этого стихотворения в том, что творчество Йейтса вырастает из "интенсивности" сознания, приводящей в действие его первоэлементы, которые являются его неотъемлемой частью – как и частью каждого из нас – и проявляются в моменты особенного состояния духа. Однако этот символ черпает свои силы непосредственно из встречи, в которую вовлечено также искреннее и огромное интеллектуальное усилие. Когда Йейтс писал это стихотворение, им двигала *эмпатия*, но никак не пассивность. "Труд поэта, - говорит Мак-Лиш, – не в том, чтобы ждать, пока плач сам подкатит к горлу."<sup>25</sup>

Конечно, поэтическое вдохновение или творческое прозрение приходит в минуты разрядки. Однако это вовсе не означает, что оно имеет случайный характер. Скорее, оно проявляется в тех сферах, в которые мы наиболее сильно вовлечены, на которых мы концентрируемся в нашей повседневной, сознательной жизни. Мы установили, что творческое прозрение приходит к нам в минуты отдыха, однако это совершенно не объясняет его происхождения, а только описывает сам феномен. Мои друзья-поэты говорили мне, что

---

<sup>25</sup> А. MacLeish. Указ, соч., с. 8-9.

если кто-либо собирается писать стихи или хотя бы просто читать их, то время после сытного обеда с бокалом пива – это именно то время, когда этого *не следует* делать. Скорее, этим следует заниматься в те мгновения, когда наше сознание наиболее подвижно, когда оно работает наиболее интенсивно. Стихи, написанные во время послеобеденной дремы, таковыми и будут восприняты.

Дело не в том, какие поэты нам более нравятся. Речь идет о чем-то более фундаментальном, а именно о природе символов и мифов, рожденных в творческом акте. Символы и мифы действительно вводят в сознание инфантильные, первичные страхи, бессознательную тоску и другие первичные содержания психики. В этом заключается их *регрессивный* аспект. Однако, вместе с тем, они порождают новые понятия, новые формы и открывают действительность, которой, в прямом значении слова, ранее не было, действительность не чисто субъективную, но такую, которая является и внешним по отношению к нам полюсом. Это *прогрессивный* аспект мифов и символов, который направлен вперед. Он имеет интегрирующий характер. Это прогрессивное открытие структуры нашей связи с природой и нашей собственной экзистенцией, как удачно выразил это французский философ Поль Рикер. Это дорога к универсальным понятиям, которая ведет за пределы обособленного, личностного опыта. Именно этот прогрессивный аспект символов и мифов почти полностью игнорируется при традиционном психоаналитическом подходе.

Более высокое состояние сознания – которое, по нашему определению, сопутствует встрече и является состоянием, при котором дихотомия субъективного опыта и объективной действительности преодолевается и рождаются символы, открывающие новые понятия, – традиционно принято называть *экстазом*. Так же, как и страсть, экстаз является качественной, а не количественной характеристикой эмоций (или, точнее, качественной характеристикой связи, где одна из сторон носит эмоциональный характер). Экстаз представляет собой временное преодоление дихотомии субъект-объект. Интересно то, что в психологии не рассматривается эта проблема, а работу Маслоу об опыте "пиковых" переживаний можно считать единственным достойным внимания исключением. Обычно же, говоря об экстазе, мы приписываем ему уничижительный или невротический характер.

Встреча несет с собой также и *страх*. После того, как мы описали опыт Джакометти, думаю, нет нужды лишней раз говорить о "страхе и трепете", которые переживают творческие личности в минуты встречи. Классическим примером подобного страха является миф о Прометее. У. Х. Оден как-то отметил, что всегда испытывает страх, когда пишет стихи не "забавы ради". "Забаву" можно назвать встречей, в которой страх на время выносятся за скобки. Однако в зрелом творчестве художник должен смириться со страхом, если он хочет (а вместе с ним и мы, которым предстоит воспользоваться плодами его труда) испытать радость творчества. На меня произвели сильное впечатление исследования Франка Баррона, предметом которых явилась творческая личность в науке и искусстве<sup>26</sup>. Эти исследования наглядно показывают, как творческие личности пытаются справиться со своим страхом. Баррон определяет "творческую личность" как такую, которая, по всеобщему мнению, внесла значительный вклад в область своей деятельности. Людям, отвечающим этим критериям, и контрольной группе, состоящей из "обычных" людей, были предъявлены наборы карточек, подобные тем, что используются в тесте Роршаха. На части карточек были изображены упорядоченные, систематизированные узоры, а на остальных – хаотичные, несимметричные, и неупорядоченные. "Обычные" люди выбирали узоры упорядоченные и симметричные, поскольку они им нравились больше – им нравилось, что эти узоры являются "оформленными". В то же время, творческие личности предпочитали карточки, узоры на которых были хаотичными и неупорядоченными, поскольку, с их точки зрения, они были более интересны, являлись для них вызовом. Они, подобно Богу в книге Бытия, создавали порядок из хаоса. Они выбирали "беспорядочный" мир, они ощущали радость встречи с ним

---

<sup>26</sup> F. Barren. Creation and Encounter // Scientific American, сентябрь, 1958. - С. 1-9.

– радость предстоящего его упорядочения. Они были способны принять страх и использовать его для моделирования собственного порядка универсума "близким их сердцу" способом.

Согласно нашей теории, страх возникает в результате раскола между "я" и окружающим миром, раскола, происходящего в момент встречи. Наше чувство самостождественности оказывается под угрозой; мир, данный нам в опыте, изменяется, а поскольку существует корреляция между "я" и окружающим миром, мы тоже изменяемся. Будущее, настоящее и прошлое создают новый гештальт. Несомненно, это не абсолютное правило (вспомним Гогена, бежавшего на Таити, или Ван Гога, впавшего в психоз), однако правда такова, что встреча в определенном смысле изменяет соотношение "я – окружающий мир". Страх, который мы переживаем, – это преходящее чувство отчуждения, страх перед *ничто*. По моему мнению, творческие личности отличаются от всех других тем, что умеют жить со страхом, хотя расплачиваются за это дорогой ценой<sup>27</sup>: отсутствием чувства безопасности, ранимостью и незащищенностью перед собственным "божественным безумием", как называли это состояние древние греки. Эти люди не избегают небытия, открыто вступают с ним в схватку, заставляя его преобразовываться в бытие. Они стучатся в тишину, чтобы им ответила музыка, преследуют пустоту до тех пор, пока не вынудят ее обрести смысл.

## ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ДЕЛЬФИЙСКОГО ОРАКУЛА

<sup>27</sup> Поскольку ранее (в первой главе) я выступал в поддержку медитации, чувствую себя обязанным высказать свои возражения сторонникам одной из школ релаксации, а именно школы трансцендентальной медитации, которые утверждают, что трансцендентальная медитация является "наукой творческого разума" и стимулирует творческое мышление. Действительно, она стимулирует один из аспектов творчества: спонтанность, интуитивное "вчувствование в мир" и тому подобные вещи, связанные с комфортом, о котором часто говорит Махариши. Однако это такие аспекты творчества, которые характерны для детской игры. Одновременно трансцендентальная медитация полностью игнорирует фактор встречи, обязательный для зрелого творчества. Борьба, напряжение, конструктивный стресс – все эмоции, которые испытывал Джакометти, согласно описанию Лорда, – совершенно не учитываются школой трансцендентальной медитации.

Я обсуждал эту проблему с Франком Барроном, психологом из Калифорнийского университета в Санта-Круз, который, с моей точки зрения, является абсолютным авторитетом в области психологии творчества в нашей стране. Баррон, как и я, принимал участие в региональной конференции, посвященной трансцендентальной медитации. Тест с карточками, о котором я упоминал выше, был предложен нескольким группам людей, занимающихся трансцендентальной медитацией. Результат (до сих пор не опубликованный) был отрицательным. Это означает, что медитирующие имели склонность к выбору карточек с упорядоченными, симметричными формами. Этот результат противоположен выводам, полученным Барроном при исследовании творчески одаренных личностей. Гэри Шварц провел исследование с теми, кто обучался трансцендентальной медитации, и подтвердил, что в тестах на творческие способности они получили результаты, худшие, или, в лучшем случае, такие же, как в контрольной группе (см.: "Psychology Today", июль 1975, с. 50).

Я заметил, что если перед написанием чего-то для меня важного я проведу привычную двадцатиминутную медитацию, то мой мир становится слишком гармоничным, слишком упорядоченным. Поэтому мне не о чем писать. Моя встреча рассеялась, как дым. Все "проблемы" оказались решенными. Я пребываю в благом расположении духа, но ничего не могу написать.

Вот почему я предпочитаю окунуться в хаос, предпочитаю оказаться перед чем-то "сложным, запутанным", как назвал это Баррон. В результате, вдохновленный хаосом, я бросаюсь на поиски порядка, борюсь до тех пор, пока не найду глубинной, лежащей в основании, формы. Я верю, что тогда я вовлечен в то, что Мак-Лиш назвал борьбой с пустотой и тишиной мира, которая длится до тех пор, пока я не заставлю мир обрести смысл, пока не добьюсь того, что тишина ответит, а небытие начнет быть. Только по окончании утренней работы я могу воспользоваться медитацией, чтобы достичь того, что является ее истинной целью: глубокого отдыха души и тела.

Недостатком движения трансцендентальной медитации – что в будущем вызовет по отношению к нему сильное сопротивление – является то, что его лидеры не хотят принять к сведению ограничений трансцендентальной медитации и ограниченности науки Махариши. Каждое описание доктрины Махариши, с которым я знаком, смело утверждает, что она не имеет никаких ограничений. Читателям, заинтересованным в более полном обзоре проблемы, предлагаю статью Констанс Холден "Maharishi International University: Science of Creative Intelligence" в: Science, Vol. 187 (март 28, 1975), 1176.

Среди гор, в Дельфах, стоит храм, который в течение многих столетий имел огромное значение для древних греков. Греки с присущей им гениальностью умели находить прекрасные уголки для своих святынь, но Дельфы расположены особенно удачно: в широкой долине, растянувшейся от горного массива до глубоких зелено-голубых вод Коринфского залива. Это место сразу вызывает священный трепет и покоряет своим величием, как и положено храму. Здесь греки искали помощи в преодолении собственных страхов. И в полные хаоса архаические времена, и в классический период Аполлон здесь давал советы устами своих жриц. Сократ нашел здесь выбитую на стене пронаоса свою знаменитую максиму "Познай самого себя", которая с этого времени стала краеугольным камнем психотерапии.

Греки, люди впечатлительные и в те беспокойные времена опасавшиеся за свою судьбу, семью и будущее, отправлялись в Дельфы за советом, поскольку Аполлон был искушен в "сложных интригах, которые плетутся между богами и людьми", по словам профессора Э. Р. Доддса. В своей замечательной работе об иррациональном в культуре Древней Греции он пишет:

"Без дельфийского оракула греческому обществу с трудом удалось бы переносить напряжение, в котором оно жило в древние времена. Сокрушающее чувство человеческой малости, отсутствие безопасности, ужас божественных *фтонов* и возбуждающих страх *миазмов* – тяжесть всего этого, вместе взятого, была бы невыносима, если бы не помощь, которую мог оказать безошибочный божественный советчик, если бы не уверенность, что за внешним хаосом кроется мудрость и замысел"<sup>28</sup>.

Аполлон помогал людям противостоять страху, который сопутствует временам перемен, брожений, созидания и активного развития. Важно уяснить, что это не невротический страх, характеризующийся движением вспять, торможением и блокировкой витальности. Архаический период в Древней Греции был временем рождения, временем оживленного развития, которому сопутствовало замешательство, вызванное ослаблением внешних и внутренних ограничений. Страх, связанный с новыми возможностями, греки переживали на всех уровнях: психологическом, политическом, эстетическом и религиозном. Новые возможности они воспринимали как вынужденные и не всегда желанные из-за этого страха, который неизменно сопутствует эпохам перемен.

Храм в Дельфах приобрел значимость в период, когда прежняя стабильность и семейные узы рушились, и личности предстояло взять ответственность на себя. В Греции эпохи Гомера жена Одиссея Пенелопа и его сын Телемах могли управлять семейными землями, независимо от того, был ли Одиссей дома, или принимал участие в Троянской войне, или же странствовал десять лет по "морю, темному, словно вино". Однако в архаический период семьи начали объединяться в города. Каждый молодой Телемах чувствовал, что пришло время, когда необходимо выбрать свое будущее и найти свое место в новой городской общине. Каким же неисчерпаемым источником становится миф о молодом Телемахе для современных писателей, ищущих свою самостождественность. Один из аспектов этого мифа отразил Джеймс Джойс в "Улиссе". Томас Вулф часто обращается к рассказу о Телемахе как к мифу о поиске отца, поскольку эти поиски были столь же реальны для Вулфа, как и для древних греков. Вулф, как и каждый современный Телемах, открыл жестокую, болезненную истину, что "не удастся вернуться домой".

Города-государства погружались в анархию, тиран сменял тирана (термин, который в греческом языке не имеет такого негативного значения, как в английском языке<sup>29</sup>).

---

<sup>28</sup> E. R. Dodds. The Greek and the Irrational. - Berkley, 1964. - С. 75.

<sup>29</sup> Слово "тиран" относится к абсолютным властителям, которые множатся во времена перемен и политического брожения. "Тиран Афин" конца VI века до н. э. Писистрат считается историками и современными греками спасителем. Я хорошо помню мое удивление, когда в греческой школе, где я



Стихийно избираемые вожди старались придать новой власти определенные законы. Возникали новые формы управления городами-государствами, новые законы, новый образ бога – все это давало индивиду новые моральные силы. В период изменения и развития становление нового часто переживается личностью как угроза<sup>30</sup>, со всеми сопутствующими этому страхами и стрессами.

Для этой эпохи брожения символ Аполлона, опирающийся на богатую мифологию, и храм в Дельфах были как нельзя более кстати.

Необходимо помнить, что Аполлон – это бог *формы*, разума и логики. И не случайно его храм стал важным центром в смутное время: при посредничестве бога пропорции и равновесия граждане могли получить подтверждение того, что за внешним хаосом скрывается какой-то смысл. Форма, пропорция и золотая середина имели большое значение, если люди контролировали свои страсти не для того, чтобы их укротить, а для того, чтобы конструктивно использовать хорошо известные грекам дaimонические силы, дремлющие в природе и в них самих. Кроме того, Аполлон – бог искусства: ведь форма, или красота, является основной чертой прекрасного. Парнас же, на склоне которого был расположен храм Аполлона в Дельфах, во всех западных языках стал символом преданности сокровищам духа.

Нам будет легче оценить богатство значений этого мифа, если мы вспомним, что Аполлон – это бог света, и не только света солнца, но также света сознания, света разума, света озарения. Часто его называют Гелиосом (в греческом языке это слово означает "солнце") и Аполлоном Фебом, богом света и излучения. Наконец, вспомним наиболее убедительный аргумент: Аполлон считался богом, дающим здоровье и благополучие, а его сын Асклепий был богом искусства врачевания.

Все атрибуты Аполлона введены коллективным бессознательным в мифологию в темную догомеровскую эпоху и сотканы как из чисто фантастических, так и метафизических смыслов. Как же значителен тот факт, что этот бог хорошего совета, оберегающий душу и дух, помогает человеку обрести себя в эти бурные и переломные времена! Афинянин, отправляясь в Дельфы за советом Аполлона, постоянно удерживал в своем воображении образ бога света и исцеления. Спиноза убеждал нас, что если мы сосредоточим внимание на добродетели, к которой стремимся, то нам удастся ее достичь. Наш грек поступал именно так во время своего путешествия, приводя в движение психические процессы предвидения, надежды, веры. Таким образом он включался в процесс собственного "исцеления". Его сознательное устремление и глубинная интенциональность уже были вовлечены в событие, которое еще только должно было произойти. Для того, кто верит, мифы и символы сами по себе исцеляют.

Эта глава посвящена тому, как *сотворить собственное "я"*. В процессе своего развития "я" вбирает в себя модели, формы, метафоры, мифы и другие элементы психики, которые придают направление этому самосозиданию. Этот процесс происходит непрерывно. Как удачно заметил Кьеркегор, "я" становится тем, каково оно есть, только в процессе развития. Помимо очевидного детерминизма, имманентного человеческой жизни – особенно по отношению к физическим аспектам "я": цвету глаз, росту, продолжительности жизни, – в этом процессе, безусловно, присутствует элемент самоконтроля, самоформирования. Мышление и самосозидание неразрывны. Это становится очевидным, когда мы, продвигаясь в своем развитии, осознаем все свои фантазии, связанные с собственным будущим.

Непрерывное воздействие на направление личного развития у древнего грека происходило точно так же, как и у современного американца. Вышеупомянутый совет Спинозы является одним из возможных способов осуществления этой направляющей

---

преподавал, один из учеников говорил о Писистрате с таким восхищением, с каким американцы говорят о Джордже Вашингтоне.

<sup>30</sup> Р. Мэй использует игру слов: *emergence* (становление) – *emergency* (непредвиденность, крайность, угроза). – *Перев.*

функции. Многочисленные мифы о реинкарнации, в которых личность возрождается в форме, напрямую зависящей от ее предыдущей жизни, содержат общечеловеческий опыт и говорят об ответственности человека за собственную жизнь. Утверждение Сартра, что "человек сам себя выбирает"<sup>31</sup>, быть может, несколько преувеличенно, однако в нем содержится зерно истины.

Человеческая свобода требует способности разорвать цепь "раздражитель – реакция". Во время этого разрыва мы совершаем выбор той реакции, которую хотели бы максимально реализовать. Способность творить самого себя как следствие этой свободы неразрывно связана с сознанием и самосознанием.

Поговорим теперь о том, каким образом дельфийский оракул содействовал процессу самосозидания. Самосозидание – это самореализация посредством наших надежд, идеалов, грез и других составляющих воображения, которые время от времени находятся в центре нашего внимания. Эти "модели" функционируют как сознательно, так и бессознательно, проявляясь как в фантазиях, так и в поведении. Термины *символ* и *миф* обобщенно определяют этот процесс. Храм Аполлона в Дельфах был конкретизацией этих символов и мифов, и там они "овеществились" в ритуале.

Прекрасны статуи Аполлона, созданные в те времена: классическая простота фигуры, красивая голова, спокойные и правильные черты лица, выражающие уравновешенность и контроль над страстями, легкая "всепонимающая" улыбка – все это убеждает нас в том, что этот бог действительно был символом порядка, о котором мечтали как греческие художники, так и простые граждане. Все статуи, которые мне довелось увидеть, имели одну отличительную черту: глаза были *широко открыты* – шире, чем у обыкновенного человека или чем в скульптурах классического периода. Когда мы посещаем зал древнего искусства в Национальном музее в Афинах, то непременно отмечаем, что широко открытые глаза мраморных статуй Аполлона придают им выражение настороженности. Они контрастируют со спокойными, почти сонными глазами знаменитой головы Гермеса, созданной Праксителем в IV веке до н. э. Широко открытые глаза в древних статуях Аполлона свидетельствуют о тревоге. Они выражают страх, напряженное внимание, ожидание непредвиденного – то есть те чувства, которые сопутствуют жизни в сложные времена. Существует удивительное сходство между глазами Аполлона и глазами на лицах, изображенных Микеланджело в другой переломный момент истории – в эпоху Ренессанса. Почти все человеческие фигуры Микеланджело, такие сильные и непобедимые, смотрят на нас широко раскрытыми глазами, что свидетельствует о страхе. И на автопортретах Микеланджело глаза широко раскрыты: они выражают явное беспокойство, словно художник стремился подчеркнуть внутреннее напряжение не только своего времени, но и свое собственное.

Р. М. Рильке также находился под впечатлением необыкновенных глаз Аполлона, их глубокого взгляда. В стихотворении "Архаический торс Аполлона" он говорит: "*Нам головы не довелось узнать, в которой яблоки глазные зрели*", – и продолжает:

но торс, как канделябр,  
горит доселе накалом взгляда, убранного вспять,  
вовнутрь. Иначе выпуклость груди  
не ослепляла нас своею мощью б,  
от бедер к центру не влеклась наощупь  
улыбка, чтоб к зачатию прийти.  
Иначе им бы можно пренебречь –  
обрубком под крутым обвалом плеч: –  
он не мерцал бы шкурою звериной,

---

<sup>31</sup> Ж. П. Сартр. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. - С. 324. - *Ред.*

и не сиял сквозь все свои изломы  
звездой, высветив твои глубины  
до дна. Ты жить обязан по-иному.

(Перевод В. Топорова <sup>32</sup>)

Обратим внимание на то, как точно Рильке ухватил в этом пластическом описании суть именно *контролируемой* страстности – в отличие от той заторможенной или подавленной страстности, которую старались возвести в идеал греческие учителя эпохи позднего эллинизма, отстраняющиеся от своих жизненных влечений. Насколько же далека интерпретация Рильке от заторможенности или подавленности влечений в его викторианскую эпоху. Древние греки плакали, любили и убивали с нескрываемым наслаждением, гордились страстями, Эросом и даймонионом. (Люди, проходящие курс психотерапии, размышляя над древнегреческими трагедиями, обращают внимание на то, что там плачут ) только *сильные* личности, например Одиссей или Ахиллес.) Однако греки знали, что необходимо контролировать эти увлечения и управлять ими. Они верили, что основной чертой добродетельного человека (*arete*) является умение управлять собственными страстями, а не подчиняться им. В этом следует видеть объяснение того, почему греки не прибегали к самокастрации, то есть не отрицали существования Эроса и даймониона, как это делает современный человек.

Сущность архаического периода выражена в несколько странной последней фразе стихотворения Рильке, которое на первый взгляд (но только на первый) *non sequitur* <sup>33</sup>: "Ты жить обязан по-иному". Это мольба о чувственной красоте, страстное желание жить по законам красоты. Это не наложение морального обязательства (поскольку здесь нет ничего общего ни с добром, ни со злом) – это категорическое требование придать собственной жизни такую же гармоническую форму.

Как функционировал оракул Аполлона и откуда брались его советы – интригующий вопрос. К сожалению, нам немного об этом известно. Святыня была окутана тайной; жрецы храма не только давали советы, но и должны были за счет чего-то существовать. Платон рассказывает, что Пифию, жрицу, устами которой говорил Аполлон, охватывало "пророческое безумие". Из этого "безумия" рождалось "творческое прозрение", которое, по мнению Платона, соответствовало более глубокому, чем обычный, уровню сознания. "Прорицательница в Дельфах и жрицы в Додоне в состоянии неистовства сделали много хорошего для Эллады – и отдельным лицам, и всему народу, а будучи в здравом рассудке, – мало или вовсе ничего."<sup>34</sup> Здесь явно подтверждается один из аспектов извечного в истории человечества спора об источниках вдохновения: связь между творчеством и безумием.

Сам Аполлон говорил устами Пифии. Ее голос изменялся, становился хриплым, горловым, вибрировал, как у современного медиума. Говорили, что именно в тот момент, когда бог входил в нее, она впадала в состояние *энтузиазма*, на что явно указывает само слово *en-theo*, т. е. "в боге".

Перед началом "сеанса" жрица принимала участие в ритуальных обрядах: купалась, быть может, пила воду из священных источников, возможно, использовала обычную практику самовнушения. По некоторым утверждениям, она будто бы вдыхала испарения, поднимающиеся из расщелин скалы, которые действовали гипнотизирующе. Это утверждение решительно отвергает профессор Доддс:

"Если говорить о так называемых "испарениях", которые кому-то хотелось бы

---

<sup>32</sup> Р. М. Рильке. Новые стихотворения. Книга 2. – М.: Наука, 1977. – С. 107. - Перев.

<sup>33</sup> Именно так (лат.). – Перев

<sup>34</sup> Платон. Федр / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч. в 4 томах.

представить в качестве источника вдохновения Пифии, то это выдумка эллинов... Плутарх, который знал факты и понимал, какой вред несет теория испарений, полностью отвергал ее: это ученые девятнадцатого века, подобно стоикам, чувствовали себя уверенно лишь тогда, когда могли опереться на солидное материалистическое объяснение"<sup>35</sup>.

Далее Доддс отмечает, что "сторонники этой теории явно поутихли с того момента, когда раскопки французских археологов показали, что там нет никаких испарений и никаких "расщелин", из которых эти испарения могли бы подниматься"<sup>36</sup>. Вполне понятно, что, в свете достижений современной антропологии и психологии, нет никакой необходимости искать подобные объяснения.

Жрицы, выступающие в роли Пифии, по всей вероятности, были простыми, необразованными женщинами (Плутарх рассказывает об одной из них, которая была дочерью крестьянина). Однако современные исследователи довольно высокого мнения об уровне информации оракула. Решения, принимавшиеся в Дельфах, представляют собой достаточно целостную систему, чтобы убедить ученых в том, что интеллект, интуиция и озарение, присущие человеку, играют решающую роль в этом процессе. Хотя Аполлону доводилось совершать явные ошибки в своих предвидениях и советах – особенно во время войны с Персией, – греки, относящиеся к нему так же, как современные пациенты относятся к своему психотерапевту, прощали ему эти ошибки, поскольку предыдущие его советы были опробованы и помогли.

Больше всего нас интересует святыня как символ, который обладал силой воздействия на индивидуальное и коллективное бессознательное греков. Этот коллективный аспект дельфийского оракула имеет под собой солидное основание: до того, как стать святыней Аполлона, храм был посвящен богине земли. Кроме того, коллективный аспект оракула подкреплен сильным влиянием в Дельфах Диониса, противостоящего Аполлону. Изображения на греческих вазах показывают сцену, вероятно, происходящую в Дельфах, на которой Аполлон и Дионис держатся за руки. Плутарх не слишком преувеличивает, когда пишет: "Если речь идет об оракуле в Дельфах, то Дионис играет не меньшую роль, чем Аполлон"<sup>37</sup>.

Каждый истинный символ, вместе с сопутствующим ему торжественным ритуалом, становится зеркалом, отражающим озарения, ранее неизвестные возможности, новые истины и другие психические и духовные феномены, которые мы боимся испытать на собственном опыте. Это происходит по двум причинам. Первой является наш страх: часто, можно даже сказать обычно, новое открытие пробуждает в нас страх, поскольку оно вынуждает нас взять на себя большую ответственность. В переломные эпохи такие открытия неизбежны и порой требуют большей психической и духовной ответственности, чем в состоянии взять на себя индивид. Во сне люди разрешают себе делать вещи, о которых в реальной ситуации не осмелились бы говорить или даже подумать: например, убивать своих родственников или думать, что "моя мать ненавидела меня". Помыслив нечто подобное наяву, мы содрогаемся, поскольку чувствуем, что за такие мысли мы ответственны в большей степени, чем за подобные сновидения. Если же это случается во сне или если Аполлон говорит это устами оракула, то мы можем проявить гораздо большую откровенность.

Второй причиной является нежелание быть обвиненным в заносчивости. Сократ мог утверждать, что Аполлон признал его наимудрейшим из живущих, но сам Сократ не сказал бы этого о себе даже в шутку.

Каким образом интерпретировались советы жриц? С таким же успехом можно

---

<sup>35</sup> E. R. Dodds. Указ. соч., с. 73

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Цит. по: R. Flaceliere. Greek Oracles. - New York, 1965. - С. 37.

спросить: каким образом интерпретируется какой-нибудь символ? Предсказания жрицы, как правило, передавались в поэтической форме, "выражались как в ономапоэтических выкриках, так и в виде членораздельной речи, и этот сырой материал предстояло истолковать и обработать"<sup>11</sup>. Как и все высказывания, которые имеют медиумическое происхождение, они были столь таинственны, что не только допускали интерпретацию, но и *требовали* ее. К тому же, часто допускалась возможность двух и более интерпретаций.

Все это напоминало анализ сновидений. Гарри Стек Салливан советовал молодым адептам психотерапии, чтобы они не толковали сновидения, как персы или мидийцы свои законы, но предлагали пациенту два разных значения, вынуждая его к выбору одного из них. Ценность сновидений, так же, как и гаданий, заключается не в том, что они дают ясный ответ, а в том, что они открывают новые области психической реальности, выбивают нас из наезженной колеи и проливают свет на неизвестные фрагменты нашей жизни. Поэтому голос святыни, как и голос сновидений, нельзя было воспринимать пассивно; поэтому *удостоившиеся пророчества должны были "вжиться" в него*.

Так например, во время войн с персами, когда испуганные афиняне обратились к Аполлону за советом, оракул произнес слова, заклиная их верить в "деревянную стену". По поводу разрешения этой загадки велись яростные споры. Геродот пересказал нам такой ход событий: "Некоторые из старшин утверждали, что бог таким образом хотел сказать, что уцелеет Акрополь, поскольку в древности его окружал деревянный частокол. Другие считали, что бог имел в виду деревянные корабли, которые необходимо немедленно экипировать". При этом вторая версия предсказания распалила страсти, поскольку многие решили, что необходимо отплыть, не вступая в сражение, и поселиться на новом месте. Однако Фемистокл убедил людей, что следует принять морской бой под Саламиной. Битва состоялась, и флот Ксеркса был разгромлен в одном из решающих для судеб истории сражений.

Какими бы ни были намерения дельфийских жрецов, эффектом этого двузначного предсказания было то, что афиняне были вынуждены вновь осмыслить свою ситуацию, еще раз оценить свои планы и осознать новые возможности.

Не без основания Аполлону было дано прозвище "двузначный". Чтобы не давать повода некоторым современным психотерапевтам для оправдания своих двузначных диагнозов, рассмотрим разницу между современной психотерапией и предсказаниями оракула. Слова прорицательниц – если их сравнить с анализом сновидений – находятся ближе к бессознательному уровню психики и, скорее, сопоставимы с самим сновидением. Аполлон говорит из глубинных уровней сознания каждого отдельного жителя Греции и всей общины (т. е. города). Отсюда возникает конструктивная двузначность, которая проявляется как в самом гадании (или в сновидении), так и в его истолковании гражданами (или пациентами). Таким образом, оракул имеет большое преимущество перед современными психотерапевтами. Думаю, в этой ситуации психотерапевт, давая советы, должен по крайней мере выражаться предельно кратко, оставляя неизбежную двузначность пациенту.

Дельфийские советы не были советами в точном смысле этого слова – скорее, они должны были заставить человека или группу людей заглянуть вглубь самих себя и спросить совета у собственной мудрости и интуиции. Пророчества предстают перед нами в новом свете, открывая нам доселе неведомые, но вполне реальные возможности. Совершенно ошибочно считать, что задача как оракула, так и современной психотерапии в том, чтобы сделать личность более зависимой. Это была бы плохая терапия и плохое толкование изречений оракула. Эффект должен быть полностью противоположным: они должны способствовать тому, чтобы люди могли осознать свои способности и возможности, они должны показывать в новом свете их самих, а также их взаимоотношения. Этот процесс пробуждает у людей творческие способности, направляя их к внутренним творческим источникам.

В платоновской "Апологии Сократа" Сократ рассказывает, как он пробовал разгадать, что имел в виду бог, когда говорил другу Сократа Антифону, что нет никого на свете мудрее,

чем он (Сократ). Философ пришел к выводу, что бог назвал его самым мудрым, потому что он (Сократ) признался в своем незнании. Кроме того, бог посоветовал Сократу, чтобы он "познал себя". С этого времени такие великие философы, как Ницше и Кьеркегор, старались углубить значение этого божественного совета. Для нас он также является стимулом для поисков в нем новых содержаний. Ницше пошел еще дальше, находя в нем смысл, противоположный тому, который лежит на поверхности: "Что имел в виду тот бог, который давал совет: "познай самого себя!" Может быть, это значило: "перестань интересоваться собой, стань объективным!"<sup>38</sup>. Слова бога являются истинными символами и мифами, поэтому они скрывают огромное богатство, которое становится видимым только по мере открытия новых удивительных смыслов. Еще одно значение оракула как воплощения бессознательного коллективного прозрения состоит в том, что при выявлении бессознательных содержаний символ и миф становятся как бы проекционным экраном. Как карточки Роршаха или Тест Тематической Апперцепции (ТТА) Мюррея, предсказание и сопровождающий его ритуал являются тем экраном, который "производит" чудеса и возбуждает воображение.

Сразу оговорюсь: необходимо быть осторожным. Процесс, описанный выше, может быть назван "проекцией". Я хочу подчеркнуть, что здесь речь идет не о "проекции" в негативном значении этого слова, как в психоанализе, где этот термин означает, что индивид "проецирует" нечто нежелательное и неподконтрольное, или как в эмпирической психологии, где считается, что этот процесс абсолютно субъективен и поэтому карточки Роршаха или картинки ТТА не имеют к нему никакого отношения. По моему мнению, оба вышеприведенных значения *проекции* являются результатом повсеместного непонимания западным человеком природы символов и мифов.

Упомянутый экран – это не просто зеркало. Он, скорее, *объективный полюс, который необходим для того, чтобы привести в движение субъективные процессы, сознания*. Карточки Роршаха – не что иное, как четко определенные, реальные объекты, даже если никто никогда не "увидит" в них того, что увидел я или ты. Такая "проекция" ни в коем случае не может считаться "регрессией" как таковой, она ничем не хуже нашей способности выражать свои мысли логическими предложениями. Более того, она является совершенно оправданным и полезным упражнением для воображения.

Этот процесс постоянно происходит в искусстве. Краски и полотно – это объективные предметы, которые оказывают огромное экзистенциальное влияние на художника, поскольку они помогают ему творению появиться на свет. Безусловно, художник диалектически связан не только с красками и полотном, но также и с формами, которые он наблюдает в природе. В подобной же связи находится поэт с его родным языком и музыкант с нотами. Художник, поэт и музыкант стремятся создавать новые формы, новые виды витальности и смысла. Формы, частично обусловленные средствами выражения: красками, мрамором, словом, нотами, – не позволяют творцам "впасть в безумие" в процессе стремительно проявляющегося Нового.

Поэтому саму святыню Аполлона в Дельфах вполне можно было бы назвать всеобъемлющим символом. Мы вправе предположить, что пророчества оракула берут свое начало во всеобщем процессе, который приводит к диалектической связи с субъективными факторами. Для того, кто пользовался советами оракула, новые формы, совершенно новые возможности, новые этические и религиозные структуры рождались из опыта, который относится к глубинному и превышает сознание отдельной личности. Как отмечалось, Платон называет этот процесс экстазом, "божественным безумием". Экстаз – это санкционированный эпохой способ выхода за пределы нашего обычного сознания или способ получения знания, к которому нет иного доступа. Экстаз является частью – правда,

---

<sup>38</sup> Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла. Отдел IV, 80 // Ф. Ницше. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. - М.: Мысль, 1996. - С. 293. - *Ред.*

небольшой – каждого истинного символа и мифа; в то мгновение, когда мы реально используем символ или миф, мы "оторваны" от себя и находимся "за пределами" себя.

Психологический подход к проблеме символа и мифа можно считать лишь одним из многих возможных. Выбирая эту дорогу, я не стремлюсь перевести в область психологии религиозное значение мифа. Благодаря религиозному аспекту мифа, мы приходим к знанию (откровению), которое возникает из диалектического взаимодействия субъективных элементов, содержащихся в человеке, и объективного существования оракула. Для глубоко религиозного человека миф никогда не будет чем-то психическим. Для него миф всегда будет содержать элемент откровения, источником которого были греческий Аполлон, древнееврейский Яхве или Чистое Бытие восточных религий. Если мы с помощью психологии лишим миф его религиозного элемента, мы не только не сможем оценить мощь, содержащуюся в трагедиях Эсхила, Софокла и других драматургов, но даже не поймем то, о чем они писали. Эсхил, Софокл и другие древние авторы сумели создать великие произведения искусства именно благодаря тому, что опирались на религиозный аспект мифов, который служил основанием их веры в достоинство и значимость судьбы человечества.

## ГРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА

Субботним вечером, во время "Исаланского уикенда", в Нью-Йорке состоялась открытая дискуссия на тему будущего человечества. В дискуссии, наряду с другими, приняли участие Джойс Керол Оутс, Грегори Бейтсон и Уильям Ирвин Томпсон, люди, выступления которых всегда содержательны и вдохновенны. На этот раз аудитория состояла из семидесяти-восьмидесяти энтузиастов; тем не менее, в целом дискуссия обещала быть очень интересной. Во вступительном слове председательствующий сформулировал тезис о "неограниченности человеческих возможностей".

Однако по мере развития дискуссии обнаружилось, что ей не хватает проблемности. Большое, полупустое помещение подавляло как выступающих, так и зрителей. Все животрепещущие проблемы, которые с энтузиазмом поднимали выступающие, таинственным образом "растворялись". Когда дискуссия ни шатко ни валко приближалась к концу и вечер прошел безрезультатно, все задавали себе вопрос: в чем же была ошибка?

По-моему, угнетающее подействовал сам тезис о "неограниченности человеческих возможностей". Если трактовать его дословно, то получается, что вообще не о чем дискутировать. Нам остается только встать, пропеть "Аллилуйя" и разойтись по домам. Ведь благодаря неограниченным возможностям человека любая проблема рано или поздно будет разрешена; существуют только мелкие, временные трудности, которые сами собой исчезнут, когда придет соответствующее время. Вопреки намерению председательствующего, тезис, который он сформулировал, по существу, отпугивал слушателя, который чувствовал себя так, словно некто посадил его в лодку и отправил в путь в Англию через Атлантический океан, пожелав ему на дорогу: "Удачи! Твои возможности беспредельны!". Загвоздка лишь в том, что мореплаватель прекрасно знает об одном реальном и неизбежном пределе, каковым является дно океана.

В этой главе я хотел бы рассмотреть гипотезу, согласно которой пределы человеческих возможностей не только реальны и неизбежны, но, более того, имеют определенную ценность. Мы также обсудим феномен *необходимости границ для творчества*, поскольку творческий акт – это форма борьбы человека против всего, что его ограничивает.

Начнем с того, что существует одна неизбежная физическая граница – смерть. Мы можем немного оттянуть нашу смерть, однако каждый из нас когда-нибудь умрет, и момента своей смерти мы не знаем и не можем предвидеть. Другое ограничение – болезнь. Если мы трудимся сверх меры, то нас постигнет та или иная болезнь. Кроме того, существуют определенные физиологические ограничения. Например, при нарушении кровообращения может произойти кровоизлияние в мозг или разовьется другое серьезное заболевание. Мы

можем усиленно развивать наш интеллект, однако и он будет: ограничен нашей физической и эмоциональной средой.

Существуют также более сложные – метафизические – ограничения. Все мы родились в конкретной среде, в конкретной стране, в конкретной исторической ситуации, – и это от нас совершенно не зависит. Не считаясь с этими фактами – как это делал Джей Гетсби в романе Скотта Фицджеральда "Великий Гетсби", – мы перестаем реально оценивать ситуацию, что обычно плохо заканчивается. Разумеется, в какой-то мере мы можем преодолеть те ограничения, которые связаны с нашим социальным происхождением или исторической обстановкой, однако достичь, этого могут только те, кто с самого начала смирился со своими ограничениями.

### Ограничения и их ценность

*Сознание как таковое возникает из осознания ограничений.* Человеческое сознание – это то, что определяет наше существование, однако в его развитии не было бы необходимости, если бы не было ограничений. Сознание – это продукт диалектического конфликта между возможностями и ограничениями. Младенец начинает воспринимать ограничения, когда начинает разграничивать себя и посторонние предметы; ограничивающим фактором становится также мать, которая не кормит его по любому его требованию. Посредством ряда подобных опытов младенец вырабатывает в себе способность отличать себя от других людей, объектов, а также усваивает необходимость ждать вознаграждения. Если бы не было никаких ограничений, не было бы и сознания.

На первый взгляд наши рассуждения звучат не слишком многообещающе, однако по мере углубления в эту тему наше впечатление изменится. Не случайно древнееврейский миф об Адаме и Еве в райском саду, который символизирует зарождение человеческого сознания, представлен в контексте бунта. Сознание рождается из борьбы против ограничений, которые в этом мифе явлены в виде запрета. Выйти за границы, установленные Яхве, означает подвергнуть себя наказанию, которое будет заключаться в появлении новых ограничений, действующих теперь внутри человеческой личности: страха, отчуждения и вины. Однако опыт бунта несет также и положительные ценности: чувство индивидуальной ответственности, а также рожденную из одиночества возможность любви. Осознание ограничений личностных возможностей заставляет нас понять необходимость их расширения. Поэтому *ограничение и расширение* всегда тесно связаны.

По мнению Альфреда Адлера, цивилизация развилась благодаря существованию физических ограничений, которые он назвал *комплексом неполноценности*. В состязании острых зубов и цепких когтей люди явно уступали животным. Борясь со своей природными ограничениями, люди были вынуждены развить интеллект, который помог им выжить.

Гераклит говорил: "Борьба – это царь и отец всего сущего"<sup>39</sup>. Его слова я перефразировал бы следующим образом: конфликт предполагает существование ограничений, а борьба с этими ограничениями фактически является источником творческой деятельности. Ограничения необходимы так же, как рекам необходимы берега, которые не позволяют им разлиться и без которых никаких рек вообще не было бы, то есть река – это борьба между текущей водой и берегами. Именно в этом смысле необходимы ограничения искусству: иначе оно просто не появится.

Творчество возникает в результате конфликта между спонтанностью и ограничениями. Ограничения служат "берегами рек", придавая спонтанности *форму*, поскольку форма является основным элементом живописи и поэзии. Давайте еще раз послушаем Гераклита: глупцы "не понимают, что отличное друг от друга находится в согласии между собой:

---

<sup>39</sup> Heraclitus. Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers // A Complete Translation of the Fragments in Diels by Kathleen Freeman. – Harvard U. Press, Cambridge, Mass., 1970. - С. 28.



гармония возникает из борьбы противоположностей, например, лиры и смычка"<sup>40</sup>. Дюк Элингтон, объясняя, как он сочиняет музыку, говорил, что поскольку трубач и тромбонист в его ансамбле одни ноты играли хорошо, а другие хуже, он вынужден был писать музыку с учетом этих ограничений. "Хорошо иметь определенные ограничения", – заключает он.

Правда, в нашем столетии сформировался культ спонтанности и объявлена война любой регламентированности. Это связано с открытием ценности, заключающейся в детской способности к игре. Хорошо известно, что современное искусство живо интересуется детским рисунком, а также примитивным и народным творчеством как проявлениями спонтанности и, в качестве таковых, как образцами для профессионального искусства. Этот аспект спонтанности особенно важен в психотерапии. Большинство пациентов считает, что их психика оказалась подавленной или заторможенной чрезмерными и строгими ограничениями, наложенными на них родителями. Одной из главных причин, по которой они обращаются к психотерапевту, является их убежденность в том, что все эти родительские ограничения необходимо отбросить. Даже если такое убеждение и кажется некоторым упрощением, то само стремление к спонтанности должно быть оценено психотерапевтом. Люди должны вернуть себе "утраченные" аспекты личности, погребенные под грудой запретов, если они стремятся к интеграции своей личности.

Однако не следует забывать, что эта стадия психотерапии, как и детское искусство, – всего лишь переходный этап. Детское искусство – это незавершенное качество. Это только обещание, но не достижение. Динамика развития творческой личности предполагает непременно появление диалектического конфликта, свойственного любому направлению зрелого искусства и возникающего из столкновения художника с ограничениями. Скорчившиеся фигуры рабов у Микеланджело, змеящиеся кипарисы у Ван Гога, очаровательные зелено-желтые пейзажи южной Франции у Сезанна, напоминающие нам о вечнозеленой весенней свежести, – всем этим творениям присуща спонтанность, однако для них характерна и зрелость, которая возникает в результате понимания сущности конфликта. Именно благодаря этому названные произведения не просто "интересные" – они великие. Осознанный конфликт, присутствующий в произведениях искусства, представляет собой результат успешной борьбы художника против ограничений.

### Форма как ограничение творчества

Роль ограничений в искусстве наиболее отчетливо видна тогда, когда мы рассматриваем проблему формы. Именно форма определяет границы структуры художественного произведения. Не случайно искусствовед Клив Белл в своей книге, посвященной Сезанну, называет "первоформу" ключом к пониманию творчества великого художника.

Представим, что я нарисовал на доске кролика. Увидев его, вы скажете: "Это кролик". В реальности на доске нет ничего, кроме нарисованной мной обыкновенной линии: никакой выпуклости, никакой трехмерности, никакой вогнутости. Это все та же доска, и никакого кролика "на ней" нет. Вы всего лишь видите начерченную мелом линию, которая, к тому же, может быть бесконечно тонкой. Эта линия становится границей изображаемого предмета. Она обозначает, какая часть пространства находится *внутри* рисунка, а какая *снаружи*; это просто граница определенной конкретной формы. Кролик появляется только потому, что вы приняли мое условное отделение внутреннего пространства, ограниченного контуром, от всего остального.

Это ограничение имеет определенное нематериальное, или, если хотите, духовное свойство, необходимое любому творчеству. Следовательно, *форма*, а также проект, план или контур составляют нематериальную первооснову любого ограничения.

---

<sup>40</sup> Там же.

Однако наши рассуждения о форме предполагают нечто иное: предмет, который вы видите, в равной мере можно считать как вашим субъективным созданием, так и продуктом окружающей реальности. Форма рождается из диалектической зависимости между моим сознанием (которое субъективно, существует *во мне*) и предметом, который я вижу как внешний по отношению ко мне объект (существующий объективно). Иммануил Кант утверждал, что не только мы познаем мир, но и мир одновременно сообразуется с нашим способом познания. Кстати, обратим внимание на слово "сообразуется": мир сам "сообразуется" с нами, приобретает наш образ.

Трудности начинаются тогда, когда кто-то догматически настаивает на одной крайности. Один ставит во главу угла субъективное начало и следует только за своим воображением. Его идеи могут быть интересными, однако сам он никогда не найдет реальной связи с объективным миром. Другой же утверждает, что "там" не существует ничего, кроме эмпирически доступной реальности. Это человек с ограниченным, техническим мышлением, который стремится упростить, а значит, обеднить нашу жизнь. Наше восприятие в равной степени зависит как от воображения, так и от эмпирических фактов окружающего мира.

Говоря о поэзии, вспомним Колриджа, который выделял два вида форм. Один вид – это внешняя по отношению к поэту, техническая форма, например, сонет. Она регламентирована безусловными правилами, согласно которым, например, сонет состоит из четырнадцати строчек, уложенных по определенному образцу. Другой вид – это органическая, то есть внутренняя форма. Ее диктует сам поэт, и она служит средством выражения всех тех чувств, которые он хочет вложить в стихотворение. Благодаря своему органическому аспекту, форма сама может развиваться; веками она обращается к нам, и каждое поколение находит в ней новый смысл. Через многие столетия можно открыть в ней новое содержание, о котором не подозревал даже автор.

Когда мы пишем стихотворение, то обнаруживаем, что попытка выразить некое содержание в какой-то конкретной форме требует от нашего воображения нового содержания. Мы отбрасываем одни изобразительные средства и находим другие, каждый раз вновь стараясь придать стихотворению вид, как можно более близкий выбранной форме. Этот процесс приводит нас к открытию новых, более глубоких содержаний, о которых мы даже не догадывались. Поэтому форма не только элиминирует "лишние" содержания, но и помогает находить новые значения, служит стимулом для их конденсации, упрощения и очищения, в результате чего мы находим более универсальное измерение для содержания, которое хотели выразить. Шекспиру удалось столь многое выразить в своих произведениях потому, что его драмы написаны белыми стихами, а не прозой, а сонеты ограничены четырнадцатью строчками.

Сегодня понятие формы подвергают критике, увязывая его с "формальностью" и "формализмом", которых, как нам внушают, следует бояться как чумы. Думаю, во времена перемен правильно понимаемые формальность и формализм необходимы, чтобы сохранить точность стиля. Однако часто обвинения в формализме затрагивают не столько сам факт существования формы, сколько ее определенные конформистские, мертвые разновидности, которым, как правило, не хватает внутренней, органичной витальности.

Кроме того, следует помнить, что самой спонтанности также свойственна ее собственная внутренняя форма. Например, строй каждого языка диктует определенную форму. Стихотворение, написанное на английском языке требует иной формы при переводе на французский с его утонченной мелодикой или на немецкий с его сильной и глубокой эмоциональностью. Другим примером может служить "бунт против рамы", когда изображение на картине вырывается за пределы внешней формы, преодолевая ее жесткие ограничения. Спонтанная сила этого бунта направлена против самого существования рамы.

Конфликт спонтанности и формы, по-видимому, существует на протяжении всей истории человечества. В нем проявляется вечная и в то же время всегда новая борьба Диониса и Аполлона. В период перелома эта дихотомия становится более явной в связи с

необходимостью преодолевать старые рамки и формы. Заявление о "неограниченности наших возможностей" можно понимать как современный бунт против формы и ограничений. Однако если революционное движение пытается полностью отбросить форму или ограничения, то оно становится саморазрушительным и бесплодным. Форма как таковая будет существовать до тех пор, пока будет существовать творчество. Если форма исчезнет, то вместе с ней исчезнет и спонтанность.

## **Воображение и форма**

Воображение является продолжением интеллекта, способностью индивида принять своим сознательным мышлением лавину мыслей, побуждений, образов и других психических явлений, которые извергаются из предсознания. Это способность "мечтать и создавать новые образы", способность оценивать различные возможности и выдерживать напряжение концентрации на этих возможностях. Воображение – это способность "снять с якоря" в надежде, что где-нибудь в пустоте найдется новое место для причаливания.

В процессе творческой самоотдачи воображение действует во взаимосвязи с формой. Творческое усилие закачивается успехом именно потому, что воображение вливает в форму свою витальность. В связи с этим возникает вопрос: до какой степени мы можем позволить себе "отпускать" свое воображение? Следует ли каким-то образом сдерживать его? Осмелимся ли мы мыслить о вещах немислимых? Хватит ли нам дерзости, чтобы вообразить себе новые явления и действовать сообразно с ними?

В такие мгновения нам грозит потеря ориентации, полная изоляция. Ведь мы можем лишиться языка, обеспечивающего взаимопонимание в мире, где мы живем вместе с другими людьми. Стерев прежние границы, не утратим ли мы ориентацию в том, что называем реальностью? Здесь мы вновь приходим к проблеме формы, то есть к проблеме осознания границ.

На языке психологии патологическая боязнь утратить границы именуется психозом. Нередко можно наблюдать, как многие психотики передвигаются по больнице, держась как можно ближе к стенам. Они ориентируются по краю, всегда стараясь сохранить локализацию в окружающей среде.

При недостатке внутренней локализации для них особенно важным становится сохранение внешней локализации как единственной им доступной.

Доктор Курт Голдштейн, директор крупной клиники в Германии, где во время войны размещали солдат с повреждением мозга, утверждал, что его пациенты страдали значительной ограниченностью воображения. Он заметил, что они всегда расставляли свои шкафы для одежды в ровный ряд и стремились сохранить такое их расположение, рубашки они также всегда вешали в одном и том же месте. Если шкафы передвигали, пациенты впадали в панику. Они не могли ориентироваться в новой обстановке, не могли придумать новой "формы", которая придала бы хаосу какой-то порядок. В результате эти пациенты приходили в состояние, которое Голдштейн назвал "катастрофической ситуацией". Если бы такого пациента попросили написать на листе бумаги свое имя, он написал бы его где-то с краю. Он старался бы не потеряться в открытом пространстве. Его способность к абстрактному мышлению, выходу за пределы непосредственных фактов – то, что в данном контексте я называю воображением, – сильно ограничена. Такой индивид обычно ощущает, что он не в состоянии приспособить окружающую действительность к собственным потребностям.

Подобное поведение показывает нам, какой может стать жизнь, когда в ней недостает силы воображения. В этом случае границы мира всегда должны быть выразительными и видимыми. Описанные пациенты намеренно сужали свой мир, поскольку были неспособны воспринимать новые формы. Жизнь "без границ" они считали очень опасной. Вместе с тем, мы с вами – то есть люди с неповрежденным мозгом – также можем испытать подобный страх, но только в другой ситуации – в ситуации творческой деятельности. Границы нашего

мира уходят из-под наших ног, и мы трепещем, ожидая, что какая-то новая форма займет место утерянной, что мы сможем создать из хаоса какой-то новый порядок.

Наше воображение оживляет форму, но форма стоит на страже того, чтобы мы в результате деятельности воображения не впали в психоз. В этом заключается необходимость существования формальных ограничений. Художники – это люди, способные откликаться на новые явления. Как правило, они имеют развитое воображение, но одновременно они обладают обостренным чувством формы, что не позволяет им попасть в "катастрофическую ситуацию". Они выполняют функцию исследователей пограничной зоны, опережая других в изучении будущего. И нам следует быть терпимыми к их некоторой чужаковатости и безвредной идиосинкразии, поскольку, внимательно вслушиваясь в то, что они говорят, мы сможем подготовиться к тому, что нам несет будущее.

Когда мы открываем определенную форму, соответствующую созданному нами произведению, мы с удивительной отчетливостью испытываем радость, или благодатный экстаз. Нам кажется, что мы искали эту форму много дней – и вот наконец-то на нас снизошло озарение, открывшее запертую дверь, и мы поняли, как должна звучать та или иная строка, какая цветовая гамма будет наилучшей для нашей картины, как изложить проблему перед аудиторией или же в какую теорию наилучшим образом укладываются новые факты. Я не раз задумывался над этим специфическим чувством радости, которое зачастую несоразмерно с тем, что в действительности произошло.

Бывало, что я работал сутки напролет, пытаюсь выразить какую-то важную мысль. Когда же неожиданно приходило "прозрение" – а это могло случиться в минуты отдыха, когда я просто рубил дрова, – я ощущал чувство удивительной легкости, словно с моих плеч свалился огромный камень, я испытывал чувство радости на более глубоком уровне, которое не имело никакого отношения к той работе, которую я выполнял.

Причиной такой радости не может быть факт разрешения конкретной проблемы, поскольку обычно это приносит лишь чувство облегчения. Что же является источником этого особенного удовольствия? По-моему, это ощущение удачи, чувство уверенности в том, что *именно-так-это-должно-быть*. Мы на какое-то мгновение оказались причастными к мифу о сотворении мира, где из беспорядка создается порядок, из хаоса возникает форма, как это было в миг первотворения. Чувство радости связано именно с нашим участием в этом творении, сколь бы незначительной ни была наша роль. Парадокс в том, что одновременно мы отчетливо понимаем всю нашу ограниченность. Мы открываем *amor fati*, о которой писал Ницше<sup>41</sup>, - любовь к судьбе. И неудивительно, что это приводит нас в состояние экстаза.

## ЖЕЛАНИЕ ФОРМЫ

<??> давно убедился в том, что в творческой работе воображения происходят процессы, намного более основательные и гораздо более загадочные, чем это представлено в современной психологии. В наше время, когда мы придаем такое значение фактам и так твердо стоим на почве объективизма, мы довольно пренебрежительно относимся к воображению: ведь оно удаляет нас от "реальности", искажает нашу деятельность "субъективизмом", а хуже всего то, что оно ненаучно. В итоге мы считаем искусство и воображение чем-то вроде десерта, но никак не основной пищей. Поэтому неудивительно, что люди думают об искусстве как о чем-то "искусственном", как об "изящной безделице", мастерской подделке, трюке, который "ловко" нас обманывает. На протяжении всей истории западной цивилизации люди задумывались над дилеммой, чем же является воображение: изящной безделицей или источником бытия?

А вдруг окажется, что воображение и искусство – это вовсе не "десерт", а источник

---

<sup>41</sup> "Amor fati: пусть это будет отныне моей любовью." Ф. Ницше. Веселая наука. Четвертая книга, 276 // Ф. Ницше. Сочинения в двух томах. Т. 1. - М.: Мысль, 1996. - С. 624. - *Ред.*

человеческого опыта? Что, если логика и наука происходят от тех или иных форм искусства и к тому же зависят от них, а не искусство украшает наш труд, опираясь на науку и логику? Над этими тезисами я предлагаю задуматься в данной главе.

Эти же вопросы можно отнести и к психотерапии, имея в виду нечто более глубокое, чем простая игра слов. То есть следует задаться вопросом: является ли психотерапия той разновидностью искусства, которая "обманывает", или же той, которая дает жизнь новому бытию?

Чтобы исследовать эти гипотезы, я воспользовался данными, полученными из анализа сновидений тех людей, которые проходили курс психотерапии. Я обратил внимание на то, что благодаря сновидениям пациенты погружаются в процессы, которые протекают на более глубоком уровне, чем психодинамические. Пациенты борются со своим внутренним миром, пытаясь придать какой-то смысл бессмысленности, добыть содержание из хаоса, чтобы от конфликта перейти к внутреннему согласию. Они достигают этого благодаря воображению, создавая в своем мире новые формы и связи, стремясь с помощью перспективы и пропорции обрести реальность, в которой они могли бы жить, наполняя свою жизнь каким-то содержанием.

Приведу пример типичного сновидения интеллигентного человека, которому за тридцать, который выглядит значительно моложе своих лет и происходит из той среды, где отцы пользуются неограниченным авторитетом.

*Я был у моря и играл с большими морскими свиньями. Я люблю морских свиней, и мне хотелось поиграть с ними, как с домашними животными. Но потом я испугался, что такие большие животные могут причинить мне вред. Я вышел на берег, и вдруг почувствовал себя котом, который раскачивается на дереве, уцепившись хвостом за ветку. Кот свернулся в клубок и теперь напоминает форму слезы: его большие глаза, один из которых моргает, очень красивы. Из моря вышла морская свинья и легонько дотронулась до кота, будто отец, ласково уговаривающий сына встать с постели: "Вставай и принимайся за работу". В этот момент кот испугался и в панике прыгнул прямо на высокую скалу, которая находилась далеко от моря.*

Оставим в стороне такие очевидные символы, как морская свинья, которая является отцом, и тому подобное, что почти всегда воспринимается как симптомы. Я предлагаю рассматривать сновидение как абстрактный образ и исследовать его как чистую форму и движение.

Прежде всего мы видим меньшую фигуру, а именно мальчика, который играет с морскими свиньями, с большими фигурами. Давайте первую фигуру представим себе в виде маленького круга, а другие – в виде больших кругов. Движение, связанное с игрой, должно было в сновидении образовать определенные эмоциональные связи, которые мы выразим с помощью линий, выходящих из всех кругов и соединяющихся в одной точке, в игре. Во второй сцене мы видим меньшую фигуру (испуганного мальчика), которая движется вдоль одной из линий от моря, удаляясь от больших фигур. Третья сцена изображает меньшую фигуру как кота (представим его с помощью эллипса, по форме напоминающего слезу), которому глаза придают привлекательный вид. Затем большая фигура приближается к коту, чтобы приласкать его, – здесь линии, как мне кажется, переплетаются. В этой сцене проявляется типично невротическая ситуация, в которой пациент старается проанализировать свою связь с отцом и миром. По-видимому, это ему не удастся, поскольку в четвертом и последнем эпизоде мы видим, как меньшая фигура, кот, в панике покидает сцену, стремительно убегая в направлении высоких скал. Здесь движение представлено линией, уходящей за пределы картины. Все сновидение мы можем рассматривать как упорное стремление молодого человека проанализировать с помощью формы и движения свое отношение – со всем его багажом любви и страха – к собственному отцу, то есть к образам, представляющим отца. Попытка решить проблему закончилась явной неудачей. Однако "картина" или "спектакль" сновидения – несколько напоминающий атмосферу пьес Ионеско – показывает, как большинство современных пьес, неспособность героя разрешить

конфликт. Говоря языком психотерапии, пациент осознает свой конфликт, но пока его единственная реакция – бегство.

В описанных сценах наблюдается также поступательное развитие действия по вертикали. Вначале плоскость моря, затем более высокая плоскость суши и дерева и, наконец, самая высокая плоскость – скала, на которую прыгает кот. Эти плоскости можно рассматривать как повышающиеся уровни сознания, на которые поднимается пациент. Такое расширение сознания может принести пациенту существенную пользу, несмотря на то, что фактически попытка решить проблему в сновидении закончилась неудачей.

Переходя от сюжета сновидения к абстрактным образам, мы оказываемся на более глубоком уровне, чем психодинамика. Я не говорю, что мы не должны придавать значение содержанию снов наших пациентов. Но я считаю, что необходимо пройти сквозь содержание и достичь форм, лежащих в основе сновидения. Таким образом мы сможем исследовать фундаментальные формы и на этой основе сделать выводы.

Вполне понятно, что сын пытается выработать лучшую, скажем, партнерскую, модель отношений с отцом. Однако на более глубоком уровне он стремится создать свой мир, в котором в определенных пропорциях присутствуют и пространство, и движение, – словом мир, в котором стоило бы жить. Можно жить с отцом, который нас не одобряет, однако нельзя жить в мире, в котором мы не видим никакого смысла. В этом значении символ уже не тождествен симптому. Как я отмечал в другой работе<sup>42</sup>, здесь символ предстает в своем первоначальном, исконном значении "притягивать" (*sym-balleri*). Тогда в этом контексте проблему невроза (вернее, его составляющих) можно описать антонимом слова "символический", а именно словом "дьявольский" (*dia-ballen*), означающим "раздирать".

Сновидения *parexcellence* представляют собой царство мифов и символов. Я употребляю здесь слово миф не в уничижительном смысле "ложный", а в значении универсальной формы истины, которая частично оказалась проявленной в сновидении пациента. Именно таким образом человеческое сознание осмысливает окружающий мир. Пациенты, проходящие курс психотерапии, как и все мы, пытаются найти смысл в бессмысленности, стараются увидеть мир в определенной перспективе, а хаос, который доставляет им страдание, они пробуют упорядочить и гармонизировать. Проанализировав большое количество сновидений пациентов, я убедился в том, что во всех сновидениях присутствует один общий элемент, который я назвал *поиском формы*. Пациент в своем бессознательном создает драму, которая имеет завязку, развитие, кульминацию и, наконец, финал, или развязку. Я заметил, что формы, появляющиеся в сновидении, повторяются, исправляются, к финалу подвергаются изменению, как основной мотив симфонии, и группируются, чтобы из ряда элементов создать определенную целостность.

Многообещающим подходом к анализу снов является, по моему мнению, рассмотрение сновидения как серии пространственных форм. Хочу сослаться на пример психотерапевтического лечения тридцатилетней женщины. В одной из фаз ее сновидения появлялась фигура женщины; потом входила другая женщина, за ней мужчина, а в конце обе женщины уходили вместе. Этот вид движения в пространстве проявляется в снах из лесбийского периода. В последующих снах появлялась сама пациентка, затем входила та же женщина, позднее появлялся мужчина, который садился около пациентки. Я отметил в этих перемещениях удивительный вид геометрической коммуникации, прогресс пространственных форм.

Вероятно, значение ее сновидений, раскрывающих намечающийся прогресс в лечении, можно было лучше понять, прослеживая движущиеся в пространстве формы, которые пациентка создала неосознанно, чем на основании того, что она говорила по поводу своих сновидений.

---

<sup>42</sup> R. May. The Meaning of Symbols // Symbolism in Religion and Literature / Ред. R. May. - New-York, 1960. - С. 11-50.

В дальнейшем я заметил наличие треугольника в снах этой женщины. В снах, относящихся к периоду раннего детства, это был треугольник "отец, мать и ребенок". В фазе, которую я определил как период созревания, треугольник составляли две женщины и мужчина, причем сама пациентка перемещалась в пространстве в направлении мужчины. Через несколько месяцев, когда я анализировал лесбийскую фазу, треугольник состоял из двух женщин и мужчины, при этом женщины находились вместе. Позднее треугольники преобразовались в прямоугольники. В снах присутствовали две женщины и двое мужчин, предположительно она сама, ее парень, ее мать и отец. Дальнейшее развитие привело к преобразованию прямоугольника в новый треугольник, который составляли ее партнер, она сама и ребенок. Эти сны появлялись в средней и заключительной фазе психотерапии.

О фундаментальном значении символа треугольника свидетельствует факт его проявления на различных уровнях. Треугольник состоит из трех линий; это наименьшее количество прямых линий, которые могут создать замкнутую геометрическую фигуру. Это математический уровень "чистой формы". Треугольник играет главную роль в искусстве раннего неолита – *vide* узоры на вазах, созданных в этот период. Это эстетическое измерение. Треугольник фигурирует в науке: с помощью метода триангуляции египтяне ориентировались по звездам. Треугольник является основным символом в средневековом искусстве и теологии как выражение Святой Троицы. Он имеет фундаментальное значение и в готическом искусстве, красноречивым примером чего является *Mont-Saint-Michel* <sup>43</sup>, треугольник трех скал, выступающих из воды, форма которых напоминает поднятую руку человека, – архитектурный треугольник, усиленный пинаклем, направленным в небо, в котором мы видим треугольник природы, человека и Бога. В психологии это можно свести к фундаментальному человеческому треугольнику: мужчине, женщине и ребенку.

Основополагающее значение формы проявляется в единстве тела с миром. Тело всегда является частью мира. Я сижу в кресле, кресло стоит на полу дома, в свою очередь, дом построен на скале, которая является островом Манхэттен. Прогуливаясь, я передвигаюсь по поверхности, и мое тело связано с миром. В этом проявляется определенная гармония тела и мира. Из физики мы знаем, что Земля делает бесконечно малое движение, чтобы двигаться против моих стоп, поскольку два тела всегда взаимодействуют. Равновесие, которое я должен сохранять при ходьбе, зависит не только от моего тела – это один из видов связи моего тела и земли, на которой я стою и по которой хожу. Земля движется мне навстречу, а ритм моих шагов зависит от уверенности, что земля всегда находится под ногами.

Нам необходима форма, и мы автоматически создаем ее самыми разнообразными способами. Представим себе, что мы наблюдаем за выступлением мима Марсея Марсо, который на сцене представляет мужчину, ведущего на прогулку собаку. Рука мима вытянута так, словно он держит в руке поводок. Когда его рука производит быстрые движения в ту или иную сторону, каждый человек, находящийся в зале, "видит" собаку, натягивающую поводок, чтобы обнюхать какой-нибудь куст. Парадоксально то, что собака и поводок являются самыми "реальными" элементами во всей этой сцене, несмотря на то, что там нет ни собаки, ни поводка. Мы видим только фрагмент гештальта: мима Марсо и его руку. Все остальное создает наше воображение. Неполный гештальт дополняет наша фантазия. Другой мим, Жан Луи Барро, играющий роль Глухонемого в фильме "*Les Enfants du Paradis*" <sup>44</sup>, представляет мужчину, у которого в толпе украли из кармана кошелек: одним движением он показывает толстый живот жертвы, жестом выражает негодование его товарища и так далее, создавая живую сцену карманной кражи и не произнося при этом ни единого слова! И вновь перед нами лишь мим, выполняющий определенные движения. Недостающие фрагменты автоматически дополняет наше воображение.

---

<sup>43</sup> *San-Miguel dель Манте* – храм на холме в окрестностях Гранады. – *Ред.*

<sup>44</sup> "Дети райка". – *Ред.*

Человеческое воображение реагирует мгновенно, стремясь создать целостность, дополнить сцену и придать ей смысл. Такая реакция свидетельствует о безусловной необходимости воссоздать всю сцену. Мы непременно должны заполнить пробелы, чтобы сцена приобрела определенное значение. Даже если мы совершаем невротические или параноидные ошибки, это не отрицает общей идеи. Наше *желание формы* отражает стремление к тому, чтобы наш мир отвечал нашим способностям и надеждам и, что наиболее важно, чтобы мы ощущали собственную ценность.

Выражение "желание формы" по сути удачно, однако с ним связаны и некоторые проблемы. Если употребить только слово "форма", то получится слишком абстрактный смысл, тогда как выражение "желание формы" указывает на то, что речь идет не о форме в интеллектуальном смысле, а лишь о композиции целостной сцены. Это желание может быть замаскировано пассивностью или скрыто за невротическими симптомами, однако оно необходимо человеку и выражает стремление, несмотря на конфликты, придать значение жизни, полной кризисов.

Много лет назад Платон отметил, как желание, которое он называл Эротом, приводит к созданию формы. Эрот творит содержание и открывает бытие. Как изначальный даймонолог, называемый любовью, Эрот и является силой, содержащейся в каждом из нас и творящей мудрость и красоту. Платон устами Сократа говорит, что "в стремлении человеческой природы к такому уделу у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот"<sup>45</sup>. "Все, что вызывает переход из небытия в бытие, – творчество, – пишет Платон, – и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами."<sup>46</sup> С Эротом, то есть желанием любить, одновременно даймоническим и конструктивным, Платон связывает самую важную науку, которую он называет наукой о всеобщей красоте.<sup>47</sup>

Именно в этом смысле математики и физики говорят о "красоте" теории. Польза увязывается с категорией красоты. Гармония внутренней формы, целостность теории, красота, которая воздействует на наше восприятие, – вот важные факторы, определяющие, почему та, а не иная идея достигает сознания. Как психоаналитик я могу лишь добавить, что мой опыт оказания помощи людям в постижении их собственного бессознательного доказывает существование такого же феномена: прозрение всегда связано не с "интеллектуальной истиной" или пользой, а с тем, что обладает прекрасной формой, которая дополняет то, что в нас неполно. Эта внезапно возникающая идея, новая форма, является нам, чтобы дополнить несовершенный гештальт, к чему мы сознательно стремились. Эта неполная форма, этот незаконченный узор" можно удачно определить как "призыв", на который откликается из своей глубины наше предсознание.

В этом *желании формы* я усматриваю основу человеческого опыта, согласующуюся с несколькими иными идеями в истории западной мысли. По Канту, познание не только позволяет нам воспринимать картину окружающего нас объективного мира, но и творит этот мир. Предметы не просто сообщают нам о себе, но и соотносятся с нашим способом познания. Таким образом, мышление – активный процесс созидания и преобразования мира.

Интерпретируя сновидения как своего рода драматические представления, в которых проявляется связь пациента и мира, я задавал себе вопрос, не происходит ли на каком-то более глубоком и более широком уровне человеческого опыта нечто аналогичное тому, о чем говорил Кант. То есть, что играет ключевую роль в создании и оформлении внутренней

---

<sup>45</sup> Платон. Пир // Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – С. 122. – *Ред.*

<sup>46</sup> Там же, с. 115. – *Ред.*

<sup>47</sup> В другом месте этой книги [с. 60] я обратил внимание на то, что математик Пуанкаре выделяет значение Эрота как приносящего одновременно и красоту, и истину.



картины мира: наш интеллект или наше воображение и эмоции? В познании должен принимать участие не только человеческий разум сам по себе, но и человек как определенная целостность. И именно эта целостность формирует образы, к которым приспосабливается мир.

Не только разум творит и формирует наш мир – в этом принимает участие и бессознательное со своими влечениями и потребностями, опираясь на интенции и интенциональность. Творя в своем мире определенные формы, люди не только мыслят, но также чувствуют и желают. Вот почему в выражении *желание формы* я употребляю слово "желание", имея в виду сумму эротических и динамических тенденций. Пациенты, проходящие курс психотерапии, равно как и все люди вообще, вовлечены не только в обычное познание мира: они страстно стремятся изменить его с помощью тех связей, которыми они соединены с миром.

Желание формы является способом обретения смысла жизни. И именно в этом заключается истинное творчество. Воображение – в широком значении понятия, – по моему мнению, является одним из принципов человеческой жизни, поскольку рациональное мышление, как мы определили, приводит к пониманию и может принимать участие в созидании реальности только при условии, что оно имеет творческий характер. Поэтому творчество должно присутствовать в каждом опыте, с помощью которого мы пробуем придать смысл нашей связи с миром.

Философ Альфред Норт Уайтхед также говорит о феномене желания формы. Уайтхед создал философскую систему, которая опирается не только на разум, но и принимает во внимание то, что он назвал "ощущением", имея в виду особое эмоциональное состояние. Как я понял, он говорит об определенной способности всего человеческого организма к познанию мира. Уайтхед по-новому формулирует принцип Декарта: "Картезий ошибается, говоря *Cogito ergo sum*" – мыслю, следовательно существую. Мы никогда не сознаем ни чистой мысли, ни чистой экзистенции. Думаю, скорее, мы являемся совокупностью эмоций: радости, надежды, страха, печалей, оценки возможностей, принятия решений, – всех субъективных реакций на наше окружение, в котором мы активно действуем. Моя целостность, картезианское "существую", – это процесс формирования этого хаотического материала во внутренне единую чувственную форму"<sup>48</sup>.

Если я правильно понял Уайтхеда, центральным аспектом того, что он назвал ощущением тождественности, является то, что я называю желанием формы.<sup>49</sup> Это можно определить как возможность формирования чувств, ощущений, радости, надежды в определенную форму, благодаря которой я осознаю себя как конкретную личность. Однако это не чисто субъективный акт. Я могу достичь этого только во взаимосвязи с объективным миром, в котором я живу.

Желание может уничтожить личность. Однако это относится не к желанию формы, а только к тому желанию, которое перерождается в манию. Безусловно, желание может иметь как символический, так и дьявольский характер, то есть в первом случае оно может привести к формированию, а во втором – к деформированию, уничтожая смысл и возвращая нас к

---

<sup>48</sup> A. N. Whitehead. Reflection on Man and Nature. - New York, 1961. - С. 28.

<sup>49</sup> Один мой приятель после прочтения рукописи этой главы прислал мне оригинал приведенного ниже стихотворения, которое я с его согласия цитирую:

Существую, а значит люблю  
Всю радость и скорбь бытия  
во взгляде бездонном твоём,  
на меня устремленном.  
Люблю – значит я существую.

(Перевод С. Плотникова)

хаосу. Часто сексуальность, проявляющаяся в процессе созревания, стремится временно уничтожить форму. Тем не менее, в сексуальном чувстве заложены большие творческие возможности, поскольку оно несет в себе желание. Если развитие протекает не в крайне патологической форме, то в возрасте созревания, становясь мужчиной или женщиной, человек проявляет желание новой формы, контрастирующей с предыдущим состоянием мальчика или девочки.

Каждый из нас ощущает острую потребность придать своей жизни определенную форму, что хорошо иллюстрирует один случай с молодым мужчиной, который обратился ко мне за советом в то время, когда я писал эту главу. Это был человек из образованной семьи, родители которого, как он вспоминал, постоянно ссорились. В школе ему никогда не удавалось сосредоточиться над уроком. Дома от него требовали, чтобы он занимался в своей комнате, и когда он слышал шаги отца, поднимающегося по ступенькам вверх, он тотчас же прикрывал школьными учебниками технические журналы, которые просматривал. Он помнил, что его отец – человек, добившийся успеха, но холодный в отношениях с людьми, – часто обещал ему, что в награду за успехи в школе возьмет его в то или иное путешествие. Однако ни одно из этих путешествий так и не состоялось.

Его мать, которая тайком поддерживала его в конфликтах с отцом, старалась, чтобы он относился к ней как к другу. Часто летними вечерами они допоздна сидели во дворе дома, они были "друзьями", "им было весело вместе", как он выразился. Его отец попытался определить его в школу в другой части страны, однако мальчик три месяца почти не выходил из комнаты, и отец вынужден был забрать его домой.

В родных местах он вначале работал плотником, а потом строителем в Корпусе Мира. Затем он переехал в Нью-Йорк, где предлагал свои услуги в качестве наладчика оборудования. В свободные минуты он занимался резьбой, а через некоторое время по счастливой случайности получил работу мастера на факультете художественных ремесел в университете, находящемся в часе езды от города. Однако на работе он чувствовал крайнюю неуверенность в отношениях со студентами и преподавателями. Он ощущал панический страх, особенно среди молодых выпускников университета, которые, как ему казалось, держались во время беседы надменно и неискренне. Он находился в этом состоянии растерянности и разочарования, когда начались наши встречи. С самого начала он произвел на меня впечатление человека необыкновенно восприимчивого, великодушного и талантливое (он подарил мне очаровательную фигурку, которую сделал из куска проволоки в моей приемной). Однако он чувствовал такое глубокое разочарование, что не могло быть и речи о каких-либо успехах как в работе, так и в жизни.

Почти целый год мы встречались два раза в неделю, и за это время пациент достиг значительного прогресса в оценке своих отношений с людьми. Он сумел добиться успеха в работе и полностью преодолел невротический страх в своих отношениях с сотрудниками. Поскольку жизнь его наладилась и он мог активно действовать, мы решили, что можем прекратить наши встречи. И все же мы оба сознавали, что нам не удалось понять суть его отношений с матерью.

Он снова пришел ко мне через год. За это время он женился, но не это было источником его проблем. Теперь причиной кризиса стал визит, который он вместе со своей женой нанес своей матери, находящейся в психиатрической клинике. Они встретили мать в коридоре возле поста медсестер, где она "ждала сигарету". Они пошли вместе в ее палату, чтобы поговорить, но мать тут же вышла. Она снова отправилась к посту медсестер, чтобы получить очередную сигарету.

После посещения клиники молодой человек был сильно угнетен. Он знал, что у его матери развивается старческий маразм, однако ему не удалось эмоционально справиться с этим. Его теперешний кризис, сопровождающийся состоянием апатии, был похож, но все же отличался от того, в котором он находился, когда пришел ко мне в первый раз. Мы смогли откровенно и непосредственно поговорить между собой. Его проблема была конкретной и локализованной, в отличие от той полной растерянности, которую он ощущал ранее. Его

отношения с матерью находились в состоянии полного хаоса: он не ощущал никакой формы в этом фрагменте своей жизни, оставался только мучительный беспорядок.

После нашей встречи его растерянность прошла, но проблема осталась. Психотерапевтический сеанс, благодаря своей коммуникационной функции, позволяет пациенту выйти из состояния отчуждения, но одной этой функции явно недостаточно, чтобы пациент мог обрести реальную форму. Она смягчает симптомы, но не создает новые формы. Необходимо преодолеть хаос на более глубоком уровне, а этого можно достичь только путем прозрения.

Во время второй встречи мы подробно проанализировали его сильную привязанность к матери и поняли глубинные причины той боли, которую он ощущал, видя ее в теперешнем состоянии, хотя хорошо понимал, что ее болезнь прогрессирует. Мать всегда относилась к нему как к "наследному принцу". Я обратил внимание на то, что в ссорах с отцом мать проявляла себя как необыкновенно сильная личность. Отдаляя его от отца, мать по сути использовала его в своем страстном стремлении одержать победу над мужем. Пациент ошибался, когда считал, что они были "друзьями", что просто "им было весело вместе": фактически он был заложником, маленьким человечком, которого использовали в очень серьезной войне. Он был очень удивлен, когда увидел все это в новом свете, а мне вспомнился один случай, о котором я решил ему рассказать. Один человек продавал гамбургеры будто бы с мясом кроликов, но по подозрительно низкой цене. Когда его спрашивали, как ему это удается, он отвечал, что добавляет немного конского мяса. Однако людям этого объяснения было недостаточно, они продолжали допрашивать его, и, наконец, он признался, что в гамбургерах было пятьдесят процентов кроличьего мяса и пятьдесят процентов конины. Когда же его спросили, что это означает, он сказал, что брал "одного кролика на одного коня".

Пластический образ кролика и коня дал моему пациенту чувство более глубокого понимания, чем какое-либо научное объяснение. С удивлением он понял, что сам был таким кроликом, однако принял это не как что-то оскорбительное, а с благодарностью, поскольку это помогло ему осознать, каким беспомощным он был в детстве. Поразительно то, что люди в такой ситуации располагают достаточной силой, чтобы достичь желаемых изменений. Им необходимо лишь время, чтобы "солнце порядка" рассеяло "мглу хаоса" (выражаясь словами дельфийского оракула). В случае с моим пациентом "желание" выразилось в старательности, с которой он стремился достичь и достиг понимания, и в той настойчивости, с которой он переформировал свой психический мир. Он производил типичное для такого опыта впечатление, что уже на предыдущих этапах жизни накопил необходимую силу и только ожидал того момента, когда все элементы мозаики окажутся на своих местах, чтобы можно было воспользоваться ими.

Во время нашего третьего и последнего сеанса он рассказал мне о своем только что принятом решении: он намерен оставить работу в университете и заняться скульптурой.

Наш первый разговор можно считать направляющим шагом к творческому процессу. Затем пришло понимание, или необходимое прозрение, в виде образа, зарождающегося в его сознании. Третьим шагом было решение, которое этот молодой человек принял между вторым и третьим сеансами, и которое было непосредственным результатом обретения им новой формы.

Творческий процесс можно считать выражением *желания формы*. Он представляет собой способ борьбы против дезинтеграции – борьбы за то, чтобы вызвать к существованию новое бытие, приводящее к гармонии и интеграции.

Платон дает нам один прекрасный совет, который может послужить итогом наших размышлений:

"Кто хочет избрать верный путь ко всему этому, должен начать с устремления к прекрасным телам в молодости. Если ему укажут верную дорогу, он полюбит сначала одно какое-то тело и родит в нем прекрасные мысли, а потом поймет, что красота одного тела родственна красоте любого другого и что если стремиться к идее прекрасного, то нелепо

думать, будто красота у всех тел не одна и та же"<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Платон. Пир // Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2. – М.: Мысль 1993. - С. 120. - *Ред.*