

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

1925

КНИГА  
СЕДЬМАЯ  
СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 7

СЕНТЯБРЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОС.КВА 1925 ЛЕНИНГРАД

## Фрейдизм и искусство.

А. Воронский.

### I. Теория снов-символов.

Теории психоанализа Фрейда наши ученые и публицисты уделяют за последнее время все больше и больше внимания. Об этом свидетельствует ряд работ Фрейда и его последователей, вновь переведенных на русский язык, оригинальные и компилятивные статьи, помещаемые в журналах, попытки соединить фрейдизм с марксизмом. Особое значение для всех, интересующихся областью искусства, представляет вопрос, в какой мере учение Фрейда может быть использовано и учтено для марксистского литературоведения. Вот почему надо приветствовать статью И. Григорьева «Психоанализ как метод исследования художественной литературы».

И. Григорьев, на наш взгляд, совершенно правильно отметил ошибки и крайности, допускаемые фрейдистами при анализе произведений искусства. Верно и то, что сугубыми произвольностями и натяжками грешат наши отечественные последователи Фрейда, доводя его метод в литературоведении подчас до явного абсурда. Беда, однако, в том, что сам Григорьев предлагает такое применение психоанализа в искусстве, которое вызывает очень законные сомнения в его целесообразности. Пытаясь соединить фрейдизм с марксизмом, Григорьев допустил ряд грубейших ошибок, весьма показательных и отнюдь не случайных для фрейдизма.

И. Григорьев полагает, что в литературоведении могут быть плодотворно использованы только некоторые стороны психоанализа. Плодотворной гипотезой представляется автору, главным образом, учение Фрейда о динамическом бессознательном. В отличие от психологов старых школ, Фрейд утверждает, что наше бессознательное ведет свою особую активную жизнь, прорываясь в сферу нашего сознания в искаженном виде. Данные нашего сознания являются как бы символами, особыми знаками огромного бессознательного комплекса чувств и стремлений, носящих в основе своей сексуальный характер. Путем сложного психоаналитического метода мы можем истолковать, раскрыть то подлинное, что скрывается за этими символическими знаками. Своеобразные задачи такой расшифровки встают и перед аналитиком художественных произведений. Отвергая сексуальную

теорию Фрейда, И. Григорьев находит, что учение о динамическом бессознательном наносит удар наивно-реалистическому пониманию искусства. Художник не стремится бесстрастно познать и изобразить действительность. Действительность, конечно, отражается художником в его произведении, но «центр тяжести» не в этом отражении, а в поведении, в намерениях художника. Намерения же художника, будучи в огромной степени бессознательными, прорываются в особых иероглифах — образах. «Подобно тому, как в символы сна врывается вытесненное намерение, так в знаках художественного произведения, но более искусно транспонировано намерение художника». Отсюда: «действительность, поскольку она отражена в сюжете, образах и т. д., только прием для обнаружений намерений художника». Нужно уметь толковать эти сны наяву, расшифровывать их темный и скрытый смысл. К этому сводится задача психоанализа в искусстве.

Сказанное вполне согласуется и вытекает из учения Фрейда. И. Григорьев только подчеркнул кое-что из того, что обычно у фрейдистов остается иногда затененным. По мнению Фрейда, особенность художника состоит в том, что подсознательные чувства раннего детства, носящие сексуальный характер, позднее перерабатываются им в образы-символы. Художник пожедает запретные чувства, переводя их на особый язык своей фантазии и воображения. Переживая их идеально, скрывая их в образах, в продуктах своего творчества, он избавляет и себя и других от того, чтобы пережить, испытать их в действительной жизни. Действительность, по Фрейду, в художественных произведениях на самом деле является только приемом, символом. Теория снов-символов логически вытекает из всей системы Фрейда. Тому, кто усумнился бы в этом, мы очень рекомендуем внимательно присмотреться к ядру учения Фрейда об «Я» и «оно». «Я» — сознание, «оно» — бессознательная стихия. «Я» — сознание зрячее, «оно» — бессознательное, слепое. «Я — сознание» обуздывает «оно», но как? «Я — сознание» является лишь агентом «оно», творящим волю своего господина. Сознание — раб бессознательного, сознание предупреждает бессознательное об опасности, сдерживает его, но целиком от него зависит. Сознание воплощает намерения бессознательного. В учении Фрейда об «Я» и «оно» таким образом устанавливается лишь одна зависимость сознания от «оно — бессознательного». Фрейд упоминает и о внешней среде, но нигде им не усматривается, не анализируется зависимость сознания от этой среды. И не есть ли «оно — бессознательное» также и внешний мир. Фрейд обходит этот вопрос, но очень показательно, что бессознательное именуется «оно». Так называется объект. Раз сознание связано только с «оно», с бессознательным, и не связано со средой, теория снов-символов, где данные сознания символизируют одни лишь намерения бессознательной стихии, напрашивается сама собой.

Возвращаясь к Григорьеву, заметим прежде всего, что понимание реалистического искусства, бесстрастно отражающего действительность, им слишком упрощено. Ни Белинский, ни Чернышевский, ни Плеханов никогда

не трактовали реализм в искусстве в качестве пассивного отражения жизни. Они всегда твердо помнили, что художник, мысля образами, чувствует, страдает и блаженствует. Художники-реалисты — Толстой, Бальзак, Флобер и даже Золя — тоже не занимались бесстрастным копированием действительности. То, что человек, получая впечатления от внешнего мира, производит отбор и воспринимает далеко не все, это тоже давным-давно известно и установлено прочно экспериментальной психологией до Фрейда, и совсем не нужно быть сторонником Фрейда, чтобы утверждать, что мир действительности перерабатывается в восприятиях субъектом. Если тем не менее сторонники реалистического понимания искусства говорили и говорят об изображении и отражении действительности в художественных произведениях, об объективности и точности этого отражения, то и это были и есть очевидские основания.

И. Григорьев, отправляясь от наличия динамического бессознательного в психике человека, устанавливаемого психоанализом Фрейда, предлагает рассматривать художественные произведения как своеобразные сны-символы, за которыми скрываются намерения художника. Непонятно, почему следует ограничиться в данном случае только областью искусства. Совершенно очевидно, что, принимая такую гипотезу, мы обязаны и научные дисциплины толковать тоже как своеобразные сны-символы. Несмотря на большую субъективность и «интимность», у искусства, как и у науки, один и тот же объект, одна и та же действительность: природа, общество людей, их мысли и чувства. Материалисты-искусствоведы всегда это утверждали. Они считали, что искусство от науки отличается не объектом, а способом обработки этого объекта; особенность искусства они видели в образном, в конкретном восприятии и передаче мира, а не в том, что у искусства этот мир качественно другой, чем у науки. Объект один и тот же.

Если данные художественного восприятия в отношении к объекту подобны снам-символам, то точно такими же снами-символами являются и данные научного восприятия. Во сне мы не только видим, но и рассуждаем, спорим, анализируем. Кто утверждает, что действительность для художника только прием, то же самое должен сказать и про ученого. Но тогда мы должны пойти дальше и сказать: мы не знаем, существует ли внешний мир или он только является нашим представлением. Если он только прием — символ, то он в лучшем случае дает нашим ощущениям и представлениям какие-то толчки, он причиняет нам ощущения и представления, не стоящие, однако, ни в каком реально-познавательном отношении к действительности, существующей вне нас. Легкий стук, шорох во сне воспринимается и претворяется в величественную картину грозы с громом, с ливнем, с небом, покрытым тучами, и т. д. Но толчком к символам-снам могут быть и внутренние, органические раздражения, смутные желания и чувства. Символ по природе своей лишен внутреннего сродства с предметом, который он символизирует. Символ есть условный, случайный знак. Старый символ искупительного страдания — крест — ни в какой органической связи с самим страданием не находится.

?

100' 100' 100'

40' 200'

Что же у нас получается в итоге?

Взгляд на искусство и на науку как на мир своеобразных символов, транспонирующих намерения художника и ученого, с логической неотвратимостью ведет либо к агностицизму, либо к субъективному идеализму. В начале своей статьи И. Григорьев замечает, что теория Фрейда, взятая в своем логическом завершении, «вызывает в памяти величественные метафизические системы Платона, Шопенгауэра и т. д.». К этому следует прибавить: «величественные метафизические системы» вызывает в памяти и попытка Григорьева подменить реалистическое понимание искусства теорией снов-символов. Возражая против «пассивного» реализма, И. Григорьев в полном соответствии с Фрейдом выдвинул совершенно идеалистические аргументы.

Автор руководствовался явно благими намерениями примирить фрейдизм с марксизмом в искусствоведении. Но кардинальнейшим вопросом в марксизме является вопрос об отношении мышления к бытию, субъекта к объекту. Не только в философии, не только в науке, но и в искусстве нельзя шаг сделать вперед, не уяснив себе этого вопроса. Григорьев дал ответ не по Марксу, а по Фрейду. Люди, стоящие на материалистической точке зрения Маркса, полагают, что наши ощущения и представления имеют не только субъективное значение, но и объективное, что они отражают действительность и в науке и в искусстве и не как иероглифы и символы, а как образы мира. Этим мы отнюдь не хотим сказать, что эти отражения являются точной, безусловной копией действительности, что наши образы мира абсолютно верно воспроизводят этот мир. Объект никогда не равен субъекту. Окружающий нас мир прежде всего бесконечно более богат, разнообразен, чем его отражения в нашей психике. Мы знаем о нем до сих пор все же чрезвычайно мало. Но эти отражения не являются и символами, т.-е. условными, произвольными знаками, за которыми скрыты только намерения. Отражения относительно точны, верны и объективны. Тот, кто придерживается этого взгляда, и в произведениях искусства будет искать точности и верности и соответствия действительности, ни на миг не упуская, конечно, и намерений.

К слову скажем, что определение искусства, которое дают некоторые напостовы — искусство есть средство эмоционального заражения, — очень легко уживается с идеалистическими и агностицистскими теориями. Такое определение недостаточно, ибо игнорирует и не отвечает на основной вопрос об отношении мышления к бытию.

Могут сказать, что истины искусства в отличие от научных истин исключительно субъективны. Такого взгляда придерживается, например, Ле-Дантек в своей интересной книге «Познание и сознание». Он утверждает это на том основании, что произведения искусства толкуются до сих пор вкривь и вкось, что об одной и той же вещи существуют сотни мнений, что есть ровно столько художественных истин, сколько имеется художников. «Вне науки слово «истина» не имеет никакого значения». Это утверждение ошибочно. Согласия нет и среди ученых. Общепризнанность научных истин

не только оспаривается сплошь и рядом учеными, принадлежащими к разным направлениям и школам, но не убедительна для миллионов людей. Искусство более субъективно, наука более безлична — это так, но тут различие условно. Субъективизм в науке порой бывает более силен, чем в искусстве, особенно там, где явно затронуты классовые интересы. О теории прибавочной стоимости Маркса спорят больше, чем о «Кавказском пленнике» и «Холстомере» Л. Н. Толстого. Теория Дарвина до сих пор встречает сонмы ожесточенных противников. Романы Бальзака, Флобера, Толстого, произведения Гоголя, Чехова дают несомненные, пусть не полные, художественные истины. Словом, понятие истина имеет значение не только в науке, но и в искусстве. Намерения и там и здесь неустанно врываются и дают знать о себе. Если слово «истина» не имело бы значения в искусстве, то мы должны были бы сказать, что художник в противоположность ученому обращается исключительно в субъективном мире, что он солипсист. Тогда он создавал бы вещи, понятные только ему одному. Но это не так: ученый обобщает общественный опыт людей в понятиях, художник обобщает тоже общественный опыт, но в образах. Искусство есть явление социальное; тот же, кто утверждает, что истины искусства исключительно субъективны, тем самым отрицает и общественное происхождение искусства и общественную значимость художественных произведений. Он смотрит на произведение как на продукт узко-индивидуального творчества, а на художника, как на существо, лишенное социальных связей. Такое воззрение чуждо марксизму, но оно, как мы увидим ниже, лежит в основе методики искусствоведов-фрейдистов. Субъективизм в решении проблемы об отношении мышления к бытию прочно связан у них с субъективным методом в толковании произведений искусства.

## II. Намерения и действительность.

Данные нашего сознания, утверждают фрейдисты, подобны снам-символам. За ними скрываются намерения. Действительность — только прием. Несовместимость этой явно идеалистической теории с марксизмом мы уже постарались показать.

Как, однако, обстоит дело с намерениями в их отношении к действительности? Допустим, что наши суждения и образы являются снами-символами по отношению к нашим намерениям; вытекает ли отсюда, что действительность есть прием? Возьмем наиболее наглядный и простой пример с применением психоанализа Фрейда. Л. Джемсон, тоже пытающийся соединить фрейдизм с марксизмом, в своих «Очерках психологии» со слов психолога Бернгарта Гарта рассказывает о таком случае. Учитель одной воскресной школы из религиозного человека сделался страстным атеистом:

«Он настаивал, что пришел к этой точке зрения в результате продолжительного и добросовестного изучения предмета и, действительно, он приобрел поистине широкие познания в области религиозной апологетики... Тем не менее, имевший впоследствии место психоанализ открыл реальный

комплекс, обусловивший его атеизм: девушка, за которой он ухаживал, вышла замуж за одного из наиболее восторженных в религиозном отношении его товарищей учителей по воскресной школе. Причинный комплекс — злоба на своего счастливого соперника — выявился в отказе от тех верований, которые раньше были причиной такой близости между товарищами. Аргументы, изучение, цитаты были только результатом рационализации» (Л. Джемсон, «Очерки психологии», стр. 4 — 5).

Вот типичный и наиболее простой случай применения психоанализа. Установлен примат намерения и служебная подчиненная роль познавательных суждений. Намерение — чувство злобы — прорвалось в сферу сознания не прямо, а искаженно, в символах. Символами являются аргументы, цитаты, изучение. За всем тем вправе ли мы спросить о познавательной ценности этих шифров и символов, или мы скажем вслед за фрейдистами и т. Григорьевым, что можно, разумеется, поставить вопрос и об отражении действительности, в данном примере о логической убедительности аргументов и цитат, но что это не главное?

Вопрос о познавательной ценности содержаний нашего сознания не стоял бы ни в науке, ни в искусстве лишь в том случае, если бы мы признали, что кроме наших намерений и нашего поведения ничего в мире не существует, и наши ощущения, представления и мысли служат выражением одних этих намерений. Для Фрейда и его последователей, пришедших к величественным метафизическим системам Платона и Шопенгауэра, так оно и есть. Мы же, марксисты, стоим на другом. Мы полагаем, как было указано нами, что кроме наших намерений существует независимый от нас мир, что он дан был задолго до появления наших намерений. А раз кроме наших намерений существует независимый от нас мир, то ясно, что мы имеем полное основание заинтересоваться, в каких отношениях наше мышление, наши образы находятся не только к намерениям, но и к этой действительности. Допустим в примере с учителем, что психоанализ точно вскрыл настоящие побуждения учителя, однако это не снимает вопроса, насколько логически убедительны аргументы и цитаты учителя в пользу атеизма. И если бы учитель обладал художественным даром и свои атеистические воззрения попытался бы показать в образах, то мы в равной степени имели бы полное основание полюбопытствовать — верно и убедительно ли отражена в образах система атеистического мировоззрения, т.-е. мы заинтересовались бы вопросом об отражении действительности в произведении. Все дело в том, что у учителя не одно, а два намерения: одно скрытое — злоба к противнику, а другое открытое, связанное с первым стремлением нанести вред противнику силой логической аргументации в пользу атеизма.

Скажут: в примере с учителем аргументы, цитаты являются, несомненно, теми самыми символическими знаками, о которых говорят фрейдисты и за ними т. Григорьев. Совершенно справедливо. Они являются символами по отношению к намерению и к поведению, но они отнюдь не служат символами по отношению к действительности. Григорьев вслед за фрейдистами спутал эти два



отношения. Он начал с утверждения, что в художественных образах транспонируется поведение художника, а отсюда заключил, что действительность в художественном произведении вообще только прием, символ, иероглиф и что заниматься вопросом об отражении ее в произведении неинтересно и ненужно. Заключение совершенно незаконное, ничем не оправданное и не марксистское. Нужно отметить, что, делая такой вывод, И. Григорьев только вторит школе Фрейда. Фрейдисты при анализе художественных произведений обычно ограничиваются выяснением, как в символах-образах скрываются бессознательные импульсы художника. Вопросы об отражении действительности они не исследуют и не решают. С их точки зрения это вполне последовательно. Тот, кто придерживается идеалистической системы взглядов, может ограничиться выяснением отражений в нашем сознании одних намерений, ибо реально существуют одни лишь намерения, мир есть их символ, объекта, независимого от нас, не существует, или нам ничего о нем не ведомо.

Отправляясь от идеалистического построения Фрейда, И. Григорьев опять-таки в полном согласии со школой Фрейда неправильно и неверно разрешил вопрос об отношении поведения и импульсов человека к познавательному процессу. Едва ли самый «пассивный» реалист решится утверждать, что скрытые и открытые чувственные стимулы не имеют гигантского значения в творчестве художника и ученого. Художник мыслит и чувствует образами, потому что «намеревается». Желание — отец всякого познания, в том числе и художественного. Томимый желаниями, человек ставит себе цели и соответственным образом действует. Желания, намерения входят таким образом составной частью в практику общественного человека; значение же практики в познавательном процессе достойным образом оценено марксизмом. «Успех наших действий, — писал Энгельс, — доказывает согласие наших восприятий с предметной природой воспринимаемых вещей». Второй тезис Маркса о Фейербахе гласит: «Вопрос о том, способно ли человеческое мышление познать предметы в том виде, как они существуют в действительности, вовсе не теоретический, а практический вопрос. Практикой должен доказать человек истину своего мышления, т. е. доказать, что оно имеет действительную силу и не останавливается по сю сторону явлений. Спор же о действительности или недействительности мышления, изолирующегося от практики, есть чисто схоластический вопрос».

Желания и побуждения, входящие составной частью в практику, проверяют достоверность, силу и объективность нашего мышления. Вопрос о действительности мышления не только не снимается практической деятельностью человека, а, наоборот, эта деятельность является единственным и универсальным критерием ценности всякого познания, научного и художественного. У фрейдистов же получается «шиворот на выворот»: так как наши ощущения, мысли, представления, образы обуславливаются поведением человека, то действительность есть только условный знак, прием, важны намерения, поведение, а не отражения в сознании действительности. Поведение человека определяет систему его воззрений, это альфа и омега марксизма; весь вопрос, однако, в том, каково это поведение, помогает ли оно человеку

познавать мир или препятствует такому постижению? Чтобы ответить на это, надо знать, каковы именно побуждения, каковы практика и поведение человека в обществе. Предположим, что художник, имя рек, до последнего предела ненавидит русскую революцию и республику советов. Не брезгуя никакими реакционными силами, он борется с ненавистной ему «совдепией». Служа верой и правдой такой практике и под непосредственным воздействием ее, он в своих романах, повестях, рассказах, статьях изображает русскую революцию и ее активных участников, скажем, так, как это делают за рубежом Шмелевы, Чириковы, Гиппиусы и т. д. Влияние поведения художника на его творение на-лицо. Предположим, далее, в угоду фрейдистам, что в анализе этого поведения мы пошли дальше и по пути школы Фрейда и в результате обнаружили в основе реакционных полюбознаний и домогательств наличие скрытых атавистических наклонностей — садизм, извращенную сексуальность и пр. Все это прозцировано в соответствующие образы, типы, картины. Поставив вопрос, в какой степени верно отражена художником русская революция в этих типах, описаниях, мы приходим к заключению, что действительность совершенно искажена. Намерения, поведение художника не совпали с объективным ходом развития общественной жизни, поэтому он дал искаженную действительность. Наоборот, намерения и поведение художника, стоящего за пролетарскую революцию, помогли отразить более или менее правильно революционную действительность в меру его сил и разумения, ибо совпали с объективным ходом истории. Задача критика и в том и в другом случае сводится к выяснению намерений художника, но это одна сторона дела; другая, не менее важная, заключается в том, чтобы обнаружить, насколько эти намерения помогли или оказали противодействие воспроизведению действительности. Совершеннейшая схоластика решать, что важнее при анализе произведения — обнаружение скрытых или открытых побуждений художника или выяснение, насколько верно и как отражена в произведении жизнь. И то и другое одинаково важно, и то и другое взаимно связано: поведение определяет степень достоверности отражения, в отражении обнаруживается поведение. Поведение выясняет удельный социальный вес художника и его произведения, вскрывая их классовую природу, вопрос же об отражении действительности в произведении ставится потому, что существует мышление, и существует бытие, субъект и объект и что разрешение антиномии между бытием и мышлением существенно важно не только в философии и в отдельных научных дисциплинах, но и в искусстве.

В учении Фрейда о взаимоотношениях «Я» и «оно» устанавливается лишь одна зависимость «Я — сознания» от бессознательности стихий, обусловленность сознания внешним миром совершенно игнорируется. Теперь мы с уверенностью можем сказать, чем объясняется такое игнорирование. Тут дело совсем не в методологической установке психолога, а в самом существовании учения Фрейда. Положение, что сознание зависит не только от бессознательного, но прежде всего от бытия, от внешнего мира, подтачивает в корне основу

Фрейдовой теории. Раз мышление обуславливается бытием, то нельзя свести работу сознания к исключительному выполнению директив бессознательной стихии, пусть эти директивы и подвергаются цензуре сознания; очевидно, функция сознания гораздо шире. Сознание дано нам не только для того, чтобы «символизировать» наши бессознательные намерения, но и для того, чтобы мы могли познавать объективную реальность. «Символизм» намерений — здесь побочный продукт. Тот же, кто мыслит по Фрейду, упирается неизбежно в мысль, что истина есть только выражение наших намерений, т.-е. в суб'ективизм.

Суб'ективизм при решении проблемы, в каком отношении намерения и поведение художника находятся к художественной истине, просачивается иногда в такую среду, где ему, казалось бы, совсем не должно быть места. Так, наши пролеткультовцы, главным образом, те из них, кто пытается соединить пролетарскую культуру с футуризмом, не устают противопоставлять практику, поведение, «целеустремительность» «пассеизму», подразумевая на деле под «пассеизмом» способность нашего научного и художественного сознания действительно постигать и отражать бытие.

На намерениях свихиваются и многие из тов. напостовцев. У них классовые намерения сплошь и рядом заслоняют кардинальнейший вопрос и в искусстве об отношении мышления к бытию: раз классовый, не может быть никакой речи об объективности содержаний нашего сознания; при чем объективность они понимают в смысле бесстрастности и незаинтересованности ученого и художника, а не в смысле соответствия их суб'ективных восприятий объекту. Поэтому они неизменно приходят в неистовство, как только заходит речь, насколько точно и верно та или иная действительность отражена в художественном произведении, считая такие толки и рассуждения посягательством на диктатуру пролетариата; впрочем, это на практике им не мешает кричать о преступных искажениях революционной действительности, допускаемых злостными попутчиками.

### III. Бессознательное.

В одном отношении И. Григорьев, повидимому, прав: учение Фрейда о динамическом подсознательном, не целиком, а частью, принадлежит к плодотворным гипотезам в области индивидуальной психологии. Фрейд разрушает поверхностно-рационалистический взгляд на человеческую психику, подточенный, однако, основательно и до него. Несомненно, что за порогом нашего сознания лежит огромная сфера подсознательного, что это подсознательное совсем не похоже на склад или на кладовую, где до поры до времени наши желания, чувства, намерения пребывают в состоянии бездеятельного покоя или сна. Вытесненные по тем или иным причинам на задворки нашего сознания, они ведут очень активную жизнь и, достигая известной силы, прорываются неожиданно в наше сознательное «я» иногда в кривом, в искаженном, в обманном виде. Наивно полагать, что наше сознание всегда и во всем управляет собой и подчиняет себе наши желания и мысли. Сплошь

и рядом оно само является приказчиком, выполняющим волю своего господина.

Учение Фрейда, таким образом, подтверждает в искусствоведении, что творческий акт художника нельзя сводить к одним лишь рационалистическим приемам, к технике, к конструкции, к энергичной словообработке. Интуиция и инстинкт играют здесь решающую роль. Динамическое бессознательное, вводимое психоанализом Фрейда, раскрывает более точно содержание понятия об интуиции. Интуиция — это наше активно действующее бессознательное. Интуитивные истины достоверны, непреложны, не требуют логической проверки и часто не могут быть проверены логическим путем именно потому, что складываются предварительно в подсознательной области нашей жизни и обнаруживаются затем сразу, вдруг, неожиданно в сознании, как бы независимо от нашего «я», без предварительной его работы. Отсюда ощущение их внешности, посторонности. Нам кажется таинственным появление интуитивных истин, они «осекают» нас, посещают нас как неожиданно-негаданные гости. Эту «таинственность» объясняет психоанализ. Собственно бессознательное никогда не отрицалось марксистами ни в психологии, ни тем более в искусстве. Бессознательные, инстинктивные, интуитивные намерения художника всегда учитывались марксистами-искусствоведами. Психоанализ Фрейда в известном смысле вскрывает механику индивидуального подсознательного, как оно прорывается наружу. Но и в этой области, как мы увидим далее, надо сделать ряд очень важных оговорок.

Затем, динамическое бессознательное несомненно подчеркивает значение чувственных и иных импульсов в художественной и научной деятельности. Взгляд на художника и на ученого, будто они приходят к данному комплексу образов или научных понятий лишь потому, что убеждаются в логической или эстетической их ценности, сильно ограничивается психоанализом Фрейда. «Убеждается» и художник и ученый прежде всего потому, что желает себя убедить. Желания, намерения заставляют выбирать такие доводы, подбирать такие образы, которые наиболее соответствуют этим желаниям. Художнику и ученому только кажется, что он бесстрастно «под углом вечности» руководствуется чисто научными и чисто художественными заданиями. Такая рационализация чаще всего совершается бессознательно, как бессознательными и скрытыми остаются намерения художника и ученого. Отсюда задача искусствоведа — разоблачать этот иллюзорный рационализм, подставляя под него скрытые намерения. Принципиально нового тут для марксизма ничего нет: марксизм в искусстве издавна пользовался этим методом. Пожалуй, психоанализ Фрейда поучителен в том отношении, что показывает, с какими трудностями сопряжена эта работа «снятия покровов» с помыслов ученого и художника, тщательно иногда завуалированных. Сложными, иногда обходными путями, надлежит здесь пользоваться, требуется очень тонкая и кропотливая работа. Фрейдизм обращает наше внимание и заставляет ценить детали тогда, когда прямой анализ наталкивается на ряд препятствий. В этих случаях значительную помощь может оказать отдельная сцена, картина, фраза, образ, обмолвка. Часто эти ме-

лочи бывают характерней костяка самого произведения. У нас же сплошь и рядом орудуют дубьем и топором там, где нужен ланцет. Храбрость обнаруживают изрядную, но метод Маркса от этой храбрости терпит явный ущерб. Идеологический арсенал, откуда выбирается «оружие критики», довольно убогий: «обывательщина», «мелко-буржуазный», «помещичий» — и дело в шляпе; при чем и эти-то понятия употребляются больше не в аналитическом смысле, а в ругательном и изобличительном. За пределами критики обычно остается самое важное — индивидуальное лицо писателя. «Храбрость» без достаточных оснований ведет к подозрительной безапелляционности суждений. Все ясно, все решено, все доказано и исчерпано. Нет и намек на ту осторожность и даже нерешительность, которые звучат, например, у самого Маркса в известном его суждении о произведениях греческого искусства. Безапелляционность в свою очередь ведет к быстрым отлучениям «еретиков». Известно, что у нас сейчас отлучают и художников и критиков решительно, неукоснительно и ежечасно. Впрочем, недреманное око напостовцев может усмотреть полемический «уклон» с нашей стороны.

Теория динамического бессознательного учит, дальше, с очень большой осмотрительностью относиться к рационалистическим толкованиям мотивов и поступков героев и персонажей анализируемого произведения. Критики, в том числе и марксисты, иногда требуют от художника, чтобы он ясно, внятно и разумно обосновывал действия и поступки своих героев. Когда же не находят такого рационального обоснования, начинают утверждать, что писатель произвольно заставил действовать своего героя. Но поведение героя, его высказывания, как и всякого человека, сплошь и рядом коренятся в бессознательном, они часто иррациональны в том смысле, что не поддаются и не могут быть объяснены сознательными мотивами. Из этого, конечно, не следует, что художник вправе приписывать своему герою какое угодно поведение по своему произволу. Из этого следует только одно: поведение данного героя может быть лишено обычного, нормального, узкорационального смысла, но оно должно органически вытекать из всей его природы. Если это поведение кажется не мотивированным, внезапным и случайным с точки зрения содержания сознания этого героя, то оно должно быть мотивировано всем комплексом его скрытых и открытых чувств и намерений. Так как исследование динамики и механики бессознательного подчас представляет непреодолимые трудности, то от критика, как и от читателя, требуется в этих случаях то, что называется чутьем. Только чутьем угадывается и оценивается сплошь и рядом, насколько внутренне мотивированы и согласны с природой героя те или иные его поступки. Особые трудности встают при анализе произведений писателя, у которого иррациональное начало в героях действует наиболее активно. Таковы, например, Достоевский, Шекспир. Из этого же вытекает, что передать другому эстетическую оценку, основанную на чутье, или аналитически отнести к ней, подчас дело совсем не легкое. Такая передача возможна только при условии созвучности.

Этим, пожалуй, и ограничивается то положительное, что содержится в учении Фрейда о бессознательном для марксистского искусствоведения. Большая часть того, что есть ценного в этом учении, в сущности, давно уже учтена марксизмом. Но это положительное несколько не уравновешивается заведомо отрицательными и неприемлемыми для марксизма элементами в этом учении.

Марксизм никогда не отрицал динамики бессознательного, но, пользуясь широко этим понятием, он вкладывал в него иное, чем у Фрейда, содержание. Мы тоже полагаем, в согласии с Григорьевым, что дело психиатров и психопатологов определить, в какой мере ими может быть для их специальных исследований использовано утверждение Фрейда, что все наши импульсы сводятся к сексуальному влечению. Возможно, что при психоанализе явлений патологического характера положение Фрейда способно дать ценные результаты. Фрейд в области психопатологии собрал богатый и интересный материал, тщательно его проработал, и только дальнейшая опытная проверка может установить, насколько и в каком объеме в психопатологии будет использовано это положение Фрейда. Едва ли, однако, можно сомневаться, что в нормальной жизни и деятельности людей помимо сексуального влечения имеются и другие не менее сильные стимулы: голод, социальные импульсы и т. д. Тем более это надо сказать про так называемый Эдипов-комплекс<sup>1)</sup>, к которому обычно фрейдисты пытаются свести основное содержание художественных произведений. Марксисты-искусствоведы установили, что на заре человеческой культуры искусство непосредственно зависело от того, как человек трудился и как он добывал себе пищу. Между тем, по Фрейду первоначальные истоки искусства мы должны искать в преодолении Эдипова-комплекса, который все же в сублимированном виде остается главной темой художественных произведений и по сию пору. Это совершенно произвольное допущение, и те явные несуразности, которыми пестрят исследования фрейдистов в искусстве, только подтверждают односторонность их теории. Бессознательное марксисты никогда не сводили к одним сексуальным влечениям, еще более им чуждо учение об Эдиповом-комплексе, носящее на себе очевидные психопатологические черты. Бессознательное по Фрейду содержит в себе низшие, атавистические влечения человека. «Запрещенные» ходом культурной жизни человечества, вытесненные в глубь нашего существа, они дают о себе знать, прорываясь при благоприятных случаях в наше сознание в сублимированном, искаженном виде. Марксистская социология и это утверждение считает односторонним и, следовательно, неверным. Наши подсознательные влечения имеют более разнообразный и богатый характер. В подсознательную сферу переводятся и те чувства и желания, которые приобретаются, накапливаются и совершенствуются в процессе нашего общественного развития. Таковы, например, социальные инстинкты. По мере того, как они приобретают характер привычки, механизмируются, они переводятся из сферы сознания в сферу подсознательного. Самопожертвование, храб-

1) Эдипов-комплекс — сексуальное чувство к матери и враждебное к отцу.

рость, солидарность, тяготение к обществу и т. д. носят сплошь и рядом такой же подсознательный характер, как и скрытые сексуальные атавистические побуждения, выдвигаемые фрейдистами. Повидимому, не только подсознательное ведет войну с сознанием, но в самом подсознательном ведется неустанная борьба между различными влечениями. Ход и исход этой борьбы определяется окружающей средой, более поздние и прогрессивные подсознательные влечения при неблагоприятных условиях могут быть задавлены и уступают место атавистическим побуждениям. Так, кровавая война, начавшаяся с 1914 г., несомненно пробудила садизм, разрушительные инстинкты и пр. Человечество идет «вперед и выше» не прямыми, а сложными окольными путями, отступая, отступая, пользуясь обходным движением. Господствующий класс в эпоху своего расцвета развивает в себе наиболее положительные инстинкты; стремясь под уклон, он в интересах самозащиты бывает вынужден обращаться и культивировать в себе чувства, осужденные, казалось бы, историей.

Процесс рационализации, диссоциации, сублимации наших бессознательных намерений подлежит сложной и трудной расшифровке и в науке и в искусстве. Но едва ли будет правильным воззрение, к которому обычно склоняются фрейдисты, что вся работа нашего сознания, в сущности, сводится к иллюзорному самоуспокоению и самообману: под бессознательные намерения наше сознание подставляет логические понятия, суждения, или эстетические образы. Оно обманывает нас. В отношении к художнику фрейдизм это устанавливает в довольно категорической форме, утверждая, что вся творческая работа его сводится к безболезненному изживанию в образах первоначального Эдипова-комплекса<sup>1)</sup>. Между тем, наши желания, интересы, намерения коренятся не только в области безликого бессознательного. Значительная их часть осознается непосредственно. Человек не является исключительно рациональным животным, но он не принадлежит и к животным совсем иррациональным. Напомним замечание Маркса, что архитектор отличается от пчелы тем, что у него заранее есть план построения. Человек ставит себе цели, осознает свои намерения и стремится их удовлетворить. Практика и опыт ежедневно и ежечасно убеждают нас в том, что мы достигаем или не достигаем того, чего желаем и к чему сознательно стремимся. Между бессознательными и сознательными намерениями нет той пропасти, которую пытается вырыть школа Фрейда. Рабочий бессознательно может стремиться к уничтожению власти капитала, но, соединившись с другими и осознав себя как класс, он ставит те же самые цели, но уже сознательно. Нет поэтому необходимости всегда и всюду зашифровывать свои намерения. Работа сознания часто сводится к расшифровке наших намерений, по крайней мере тех, которые, по мнению человека или класса, заслуживают открытого и «законного» удовлетворения. Зашифровка или расшифровка зависит в конечном итоге от выгоды и пользы. Пролетариату

<sup>1)</sup> Художник, конечно, изживает идеально реальные импульсы, но они не сводятся к Эдипову-комплексу.

сейчас выгодно расшифровать свои самые «грубые» намерения, буржуазии выгодно, напротив, зашифровать свои самые тонкие вожеления. Все зависит от времени и места. Рационализация и сублимация намерений происходит только при известных условиях, когда группе людей, классу нужно, выгодно и полезно скрывать свои намерения, или когда к этому ведет своеобразие общественных отношений. Сводить всю работу индивидуального и общественного сознания к самообману нет никаких оснований.

Сделав это значительное ограничение, следует еще раз подчеркнуть, что марксизм всегда признавал наличие индивидуально и общественно бессознательных намерений, тщательно заgrimированных и законспирированных. «Как в частной жизни мы различаем то, что думает и говорит о себе человек, и то, что он действительно представляет и думает, так — и даже еще в большей степени — в исторической борьбе должны мы отличать фразы и продукты воображения партий от их действительного организма и их действительных интересов, их представления от их реального содержания» (Карл Маркс, «18 брюмера»). О таком самообмане людей говорится в том же «18 брюмере». В эпохи революционных кризисов люди начинают усиленно воскрешать старых героев, старые даты, пароли, костюмы и т. д. «Прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях, чтобы обмануть себя относительно своего истинного содержания». В формах общественного сознания, в политических, правовых, религиозных, эстетических нормах, суждениях, воззрениях выражаются интересы людей, но они бессознательно зашифрованы, скрыты. Поверхностному взгляду их не видно. Сами люди, придерживающиеся тех или иных взглядов, глубоко убеждены, что их воззрения чисты от реальных импульсов и намерений. Поэтому задача социолога, историка, публициста, критика сводится к «снятию покровов», к расшифровке представлений и мнений, к переводу их на более реальный язык классовых домогательств, страстей, побуждений. Этим методом посильно до сих пор пользовались и пользуются марксисты, анализируя различные стороны общественного сознания. Показательные примеры, как вскрываются марксистами реальные нужды и поведение человека в искусстве, можно найти не в малом количестве хотя бы у Г. В. Плеханова. Так, он утверждал, что красивым и прекрасным общественному человеку кажется полезное; но эта польза обычно зашифрована. Человеку кажется, что его понятия о прекрасном носят самоценный характер и далеки от всякой пользы. Многие художники, проповедуя теорию искусства для искусства, думают, что они оберегают его от низменного утилитаризма и хотят освободить искусство от чужеродных и несвойственных ему элементов. Плеханов рассуждал об этом иначе: «Склонность художников, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой («Искусство и общественная жизнь»). Выходит, что эта склонность обнаруживает совсем не то «поведение» художника, которое существует в его представлении. Плеханов, далее,



превосходно показал, что смена школ и направлений в искусстве, непонятная, необоснованная и странная на первый взгляд, становится понятной и обоснованной, если принять во внимание, что в общественной борьбе классов люди стремятся поступать, думать и чувствовать «как раз наоборот» тому, что думает и чувствует класс-антипод. Создатели французской слезливой комедии XVIII века, проповедуя ее взамен классической трагедии, выражали, в сущности, свою неприязнь против ее манерности, против изображения на сцене императоров и королей. А это, в свою очередь, случилось потому, что в сердцах идеологов третьего сословия «зародилась ненависть одновременно с жаждой справедливости». Слезливая комедия явилась своеобразным «символом» поведения этих идеологов. Чтобы не уходить в глубь веков, напомним, что наши контр-революционеры бешено ненавидят теперь красный цвет не потому, что он им отвратен по своей природе, а лишь потому, что большевики сделали этот цвет символом своих стремлений. Подобно воскресному учителю, о котором упоминает Джемсон, они из ненависти к большевизму усиленно подбирают «аргументы и цитаты», в другое время и при других обстоятельствах, возможно, совсем не показавшиеся бы им убедительными. Правда, в отличие от учителя в этом подборе они, являясь мракобесами, не обнаруживают ни широких познаний, ни виртуозности. Реальный комплекс их намерений, несмотря на рационализацию, тут очевиден и легко вскрывается.

Итак, марксизм всегда занимался расшифровкой динамически-бессознательных общественных намерений, и психоанализ Фрейда ничего принципиально нового в методологию марксизма не вносит. Но, сравнивая фрейдизм с методом расшифровки, которым пользуются марксисты, особенно в искусстве, нужно сказать, что есть ряд соображений, говорящих не в пользу учения Фрейда. Было уже отмечено, что, вскрывая поведение человека «в символах» науки и искусства, марксизм никогда не упускал из внимания коренного вопроса об отношении мышления к бытию, меж тем фрейдисты, занимавшиеся анализом художественных произведений, считают этот вопрос не существенным и неуместным. Обычно они ограничиваются констатацией субъективных намерений писателя, сводя их к весьма спорному Эдипову-комплексу. Понятие бессознательного у них настолько гиперболизировано, что человек, согласно этому воззрению, является иррациональным животным; работа сознания, в особенности у художника, сводится исключительно к обману себя и других. Непонятно, как возможна практика, приводящая человека к господству над природой и т. д. Есть еще одно не менее важное соображение, на котором следует остановиться сейчас несколько обстоятельней.

Марксисты, анализируя различные стороны общественного сознания, в том числе и произведения искусства, неизменно исходили из положения, что они имеют дело не с отдельным, изолированным индивидом, а с общественным человеком. Последователи Маркса всегда твердо памятовали, что политические, правовые, религиозные, эстетические воззрения складывались под определяющим влиянием биологических, климатических, географических и общественно-исторических условий. Но первые условия являются относи-

тельно устойчивыми и неизменными, общественно-исторические условия, наоборот, изменяются несравненно быстрее. К тому же общественная среда является наиболее близкой и непосредственной для общественного человека. Биологические и климатические условия поэтому влияют на человека через посредство искусственной общественной среды. Исходя из этих положений, ученики Маркса полагают, что главную причину изменений, эволюции нравов, убеждений, чувств следует искать в общественно-исторической среде. Поскольку психоанализ Фрейда ограничивается исследованием психологии и даже психопатологии отдельных людей, рассматривая их с естественно-научной точки зрения, ему, как говорится, и книги в руки. Но фрейдисты, к сожалению, не ограничиваются этим исследованием и пытаются анализировать общественные намерения, чувства, взгляды, представления, образы. Из психологии они переходят в социологию, оставаясь, однако, на почве изучения изолированного от общества человека. Поступая так, фрейдисты тащут нас назад в лучшем случае к так называемой абстрактной естественно-научной точке зрения, благотворной в биологии, в физиологии и в психологии, но справедливо осужденной еще Марксом для социологии. Это обычная ошибка ученых, в которую они впадают, переходя из области естествознания в область обществоведения. Обычно применение абстрактного естественно-научного метода к явлениям общественного порядка приводит к тощим и отвлеченным, мало-содержательным общим положениям. То же самое систематически случается и с фрейдистами, когда они расширяют рамки своего исследования и берутся за анализ таких форм общественного сознания, как искусство. Тов. Григорьев наглядно доказал в своей статье, что работы фрейдистов в области искусства дают «наиболее отрицательные и монотонные результаты». Но такие результаты, он полагает, получаются лишь потому, что фрейдисты слишком односторонне пользуются сексуальной теорией при истолковании художественных произведений. Это так. Но если фрейдисты, помимо сексуальных стимулов, признали бы и другие — голод, социальные инстинкты и пр., положение резко все же не изменилось бы: результаты и здесь оказались бы монотонными, ибо вместо психоанализа общественного человека они берут изолированного психического индивида. Из их работ никогда нельзя узнать, какая общественная среда, какие нравы, какой быт, какие общественные взгляды и каким образом повлияли на писателя и на его произведение. Как будто общественной среды совсем не существует в природе. Сравните монографию Плеханова об Ибсене с психоанализом Фрейда, примененным им к драме Ибсена «Росмерсгольм»<sup>1)</sup>. Не в пример своим русским единомышленникам Фрейд мастерски воспользовался методом психоанализа. Согласимся с ним, что Реббека терпит крушение в конечном счете благодаря инцесту, т.-е. сожителю с отцом. Однако основная художественная идея знаменитого драматурга пролегал не здесь: она содержится в трагическом столкновении сурового мирозерцания Рос-

<sup>1)</sup> См. «Психоанализ и учение о характере» С. Фрейда: «Некоторые типы из психоаналитической практики».

мерсгольма, который покорила себе Реббеку, с непосредственной, не организованной, активной, но аморальной силой жизни. Это — центральная идея лучших произведений Г. Ибсена — древо жизни, древо креста, пропасть между ними и третья — смутное царство в грядущем, где Ибсену чудилось органическое слияние древа жизни с древом креста: силы непосредственной жизни с требованием долга. Г. В. Плеханов не дал исчерпывающего анализа творчества Ибсена, в монографии есть значительные пробелы, но его анализ очень убедительно отвечает на вопрос, почему Ибсен не мог разрешить коллизии между долгом Бранда и аморфной жизненной сочностью Пэр-Гюнта. Плеханов показал в своей статье, что мораль Ибсена отвлеченна, лишена конкретного содержания. Благодаря этому обстоятельству Ибсен заходил в ряд безвыходных тупиков. «Бранд не понимает, что вечное движение («несотворенный дух») проявляется только в создании временного, т.е. нового: новых вещей, новых состояний и отношений между вещами». Не понимал этого и Ибсен. Почему это случилось с Ибсеном? Плеханов в результате анализа отвечал: «Тут виновата среда, окружавшая Ибсена. Эта среда (Норвегия, где родился и вырос Ибсен. А. В.) была достаточно определена для того, чтобы вызвать в Ибсене отрицательное отношение к ней, но она была недостаточно определена, — потому что слишком неразвита, — для того, чтобы породить в нем определенное стремление к чему-нибудь «новому»... Поэтому-то он и заблудился в пустыне безвыходного и бесплодного отрицания» (Г. В. Плеханов, «Генрик Ибсен»). «Психоанализ» Плеханова уводит нас в социологию. Плеханов рассматривает Ибсена, как общественного человека, поэтому результаты его анализа отнюдь не монотонны и дают ответы на главные вопросы, интересовавшие Ибсена, как художника. Психоанализ Фрейда проходит целиком мимо этих вопросов, он не касается основного содержания ни «Росмерсгольма», ни творчества Ибсена. Инцест в драме все же деталь, хотя и очень существенная: трагедия Реббеки начинается не с этого момента, а с того, когда она почувствовала, что суровое мировоззрение Росмерсгольма лишило ее смелой воли.

Не понимая, что человек есть общественное животное, что наше поведение и помыслы нельзя понять, не изучив общественной среды, их питающей, фрейдисты еще более далеки от применения классовой точки зрения в искусствоведении. Это понятно. Точка зрения, рассматривающая индивида, изолированного от общественной среды, неминуемо ведет к отказу и от классового анализа: общественная жизнь со времени разделения общества на классы протекает в формах классовой борьбы; тот, кто отказывается от общественной точки зрения, тем самым, конечно, отказывается и от классовой. И. Григорьев считает, что фрейдизм может оказать известную услугу марксистам при анализе техники, с помощью которой создаются идеологические ценности, являющиеся надстройкой над экономическим базисом. Психоанализ, по его мнению, может показать, как и каким образом в религиозных, в нравственных и эстетических нормах следует обнаруживать реальные комплексы скрытых интересов. Утверждение это в корне ошибочно. Возможно, что для выяснения техники душевной жизни отдельного человека

Фрейд сделал очень много, но для того, чтобы понять технику, при помощи которой реальные общественные интересы отражаются в общественных идеологических ценностях, надо знать динамику классовой борьбы. Без этого невозможно сделать ни одного шага. Но мы уже знаем, что динамика классовой борьбы органически чужда фрейдизму, и не было случая, чтобы фрейдисты, по крайней мере в лице своих наиболее авторитетных представителей, становились на классовую точку зрения при истолковании явлений общественной жизни. Тот, кто полагает, что здесь зло не так большой руки, стоит лишь соединить фрейдизм с марксизмом, сильно заблуждается: фрейдистам чужд органически социологический подход. Они субъективисты. Поэтому их метод в искусствоведении лишен всякого историзма. Они вынуждены топтаться на одном месте. Дальше монотонных результатов они и не могут пойти.

Еще на одном вопросе необходимо остановиться. Фрейдисты утверждают, что художник бессознательно вуалирует и тщательно зашифровывает в образах своего воображения свои подлинные намерения и свое поведение (Эдипов-комплекс). Благодаря такому «идеальному» переживанию он освобождается от власти бессознательных импульсов. Не будем спорить на этот раз. Но вот в чем вопрос: скрывает ли в своих произведениях художник намерения своих героев? Известно, что, создавая те или иные типы, художник часто, так сказать, гримирует в них разные стороны своего «я». Все же ставить знак равенства между автором и изображаемыми им героями нельзя. Собакевич, Чичиков, Хлестаков, Онегин, Печорин, Платон Каратаев живут в произведениях своей собственной, отличной от писателя жизнью. Чтобы живописать, писатель должен отойти от них, об'ективировать их, даже наиболее близких и родных ему. Так вот. Один из основных методов, которым пользовались до сих пор большие мастера в искусстве, состоял как раз в разоблачении истинных намерений, чувств и мыслей изображаемых ими героев. Словом, художник не только скрывает, но и разоблачает. Он изображает своих персонажей не такими, как они о себе думают, и не такими, какими они представлялись бы нам, если бы жили среди нас, а такими, какими они являются в действительности. Сокровенные думы и чувства, тайные страсти и вождения, нераскрытые преступления, все, что обычно тщательно хоронится от общественного мнения, от постороннего глаза, что не ведомо даже самому герою, — все это делает предметом своего изображения художник, во все эти потаенные углы и уголки человеческих переживаний проникает он силой своего творческого дара. Возьмите двух корифеев русской литературы — Толстого и Достоевского, во многом противоположных друг другу. И тот и другой с гигантской силой разоблачали своих героев и через них часто себя. Толстой «снял покровы» со всего кажущегося, фальшивого, лживого, напускного, искверканного современной цивилизацией, — Достоевский опускал нас в подполье человеческих чувств и мыслей, мучая и терзая себя и читателя. Мы хотим сказать — если, по мнению фрейдистов, к Толстому и Достоевскому необходимо применять психоанализ, то, с другой стороны, Толстой и Достоевский сами пользовались психоанализом. Сво-

образный психоанализ в искусстве применялся давно до Фрейда. Художники разоблачали и себя, и своих героев. Но их свидетельства далеко не совпадают с учением Фрейда. Несмотря на колоссальную силу интуиции, ни Толстой, ни Достоевский не нашли, что в человеческой психике господствуют по существу психопатологические сексуальные чувства (Эдипов-комплекс), или, что бессознательные намерения, анти-общественные по своему содержанию, покрывают все поле нашего сознания и руководят нашими поступками. А они более, чем кто-либо, знали, какое значение динамическое бессознательное имеет в жизни человека. Далее, изображая своих героев, они были поистине далеки от монотонных результатов; вскрывая намерения людей, они инстинктивно рассматривали их в зависимости от окружающей общественной среды. Наиболее поучителен с этой стороны реалист Толстой. В своих произведениях он воистину был стихийный материалистический диалектик. Но даже более субъективный Достоевский, кажется, самый притягательный для фрейдистов, знал, что личность неотрывна от среды. Его психоанализу отнюдь не был чужд элемент общности. Кроме того, великие мастера художественного слова избегали монотонных результатов благодаря тому, что не скупились изображать действительность, которая питала их творчество своим могучим богатством и разнообразием.

#### IV. Выводы.

На всем учении Фрейда лежит печать субъективизма и идеализма. Фрейд признает зависимость нашего сознания только от безликого бессознательного, тем самым решая отрицательно вопрос о причинной связи сознания с внешним миром. Отсюда теория снов-символов. Данные сознания являются лишь символами и иероглифами, за которыми скрыты субъективные бессознательные намерения. Задача искусствоведа сводится к толкованию этих «сновидений» в художественных произведениях. Вопрос об отражении действительности художником отбрасывается. Намерения трактуются в субъективном смысле, оторванно от внешней среды. Такая методологическая установка марксистскому искусствоведению чужда, ибо марксизм и в науке и в искусстве исходит прежде всего из положения, что мышление определяется бытием и что наши восприятия являются не только иероглифами субъективных намерений, но и образами независимо от нас существующей действительности.

Учение о динамическом бессознательном, повидимому, ценное и плодотворное для психиатров, носит, тем не менее, односторонний характер. Оно гиперболизирует бессознательную стихию в индивиде, отрицая активность сознательных импульсов. Бессознательное фрейдисты сводят исключительно к сексуальным мотивам, не отводя никакого места иным, не менее могучим побуждениям. Сексуальные импульсы обнимают собой у них атавистические и патологические влечения: нарцизм, Эдипов-комплекс, гомосексуализм, лесбийскую любовь и т. д. Психическая архитектура личности, в том числе и личности художника, следовательно, носит психо-патологический характер

и должна, собственно говоря, служить объектом анализа только для психиатра и психо-патолога. Положительные элементы в учении Фрейда о динамическом бессознательном (интуитивный процесс творчества, иррациональность поступков и действий под влиянием бессознательной стихии, рационализация скрытых импульсов и вытеснение их) больше частью и раньше учитывались марксизмом и в частности марксистским искусствоведением, но марксизм никогда не впадал в непомерные преувеличения фрейдистов.

В полном соответствии со своей субъективной идеалистической системой взглядов фрейдисты при психоанализе художественных произведений остаются на почве изучения изолированного от всего общества индивида. Подобно тому, как данные наших восприятий они рассматривают в связи не с внешней средой, а только со стихией бессознательного, художник, его герои, персонажи анализируются школой Фрейда изолированно от общественно-исторической среды. Фрейдисты имели бы основание это делать, если бы ограничивали себя областью психо-биологических исследований. Между тем свой метод они все чаще и чаще начинают применять к явлениям общественным, механику и динамику которых можно понять путем анализа общественного человека, путем общественного, а не индивидуального психоанализа. На практике психоанализ Фрейда в искусствоведении подобен бегу на месте. Он лишен историзма. Русским фрейдистам, не знающим ни меры, ни ограничений, грозит к тому же прямая опасность увязнуть в открытиях, что такой-то художник стремился к кровосмешению, другой к отцеубийству, третий жаждал изнасиловать мать и т. д. Несуразности и преувеличения здесь легко могут вырождаться в пикантную пошлятину.

Советская общественность уделяет сейчас фрейдизму, несомненно, большое внимание. Чем объяснить такой интерес? Некоторые стороны фрейдизма с внешней, с показной стороны выглядят как будто по-марксистски. Таково, например, учение о скрытых бессознательных намерениях, о рационализации и сублимации их. Взятые сами по себе, изолированно, эти стороны психоанализа имеют марксистскую внешность. Только приведенные в общую связь со всей системой взглядов Фрейда, они обнаруживают свое кровное родство не с марксизмом, а с «величественными метафизическими системами». Обилие медицинских терминов, слишком позитивная внешность, все это склоняет к соблазну соединить фрейдизм с марксизмом. Особенно этому соблазну легко поддаются марксистствующие и марксистообразные беспартийные крути интеллигенция, тяготеющие к марксизму, но все же отстающие от него на известной дистанции. Надо также помнить, что наше время напряженнейших классовых битв очень субъективно. Спокойное исследование вопроса почти исключено. Практика властно врывается в теорию.

Но есть, по всей вероятности, и другие причины. В связи со стабилизацией капитализма, с зплом и с задержкой в темпе революционной борьбы на Западе у нас значительно возрос вкус и интерес к личным проблемам, среди которых проблема пола занимает весьма почтенное место. Кое-где замечается также разочарование в рациональном направлении и ходе обще-

ственной борьбы пролетариата. Известно, что эзп до сих пор подсознательно и сознательно иногда истолковывается, как прямая сдача позиций революционным разумом сомнительным силам общественной стихии. Нотки безочарования и разочарования просачиваются даже в некоторые неустойчивые круги коммунистической партии и комсомола. Фрейдизм с его апологией и гиперболизацией бессознательного и сексуальных влечений может прититься по душе и вызвать большой интерес к себе в среде пошатнувшихся, впадших в полу-размагниченное состояние по поводу «будней революции». Впрочем, эти предположения есть только грубая наметка, кажущаяся нам вероятной, но требующая особого и более тщательного обследования. Пока мы хотим сказать, что фрейдизм, как система взглядов с марксистским искусствоведением — не совместим.

---

Р. С. В № 12 «Вестник Коммунистической Академии» за 1925 год помещена стенограмма содержательного доклада В. М. Фриче на интересующую нас тему «Фрейдизм и искусство». Докладчик ограничил себя рассмотрением преимущественно сексуальной теории Фрейда. Выводы сформулированы т. Фриче в таких тезисах:

«1. Выводя художественный акт в конечном счете из сексуального чувства, порою даже отождествляя их, венская школа противоречит тому, что мы знаем о происхождении искусства и об искусстве на ранних ступенях цивилизации.

2. Считая художественный акт сублимацией инцестуозного комплекса, она зротически препарирует известные литературные образы, подобно тому, как венские поэты зротически препарируют своих героев.

3. Чрезмерное увлечение венской школы сексуальным моментом особенно наглядно сказалось в их истолковании психологии и образа монархоборца.

4. Сексуализируя другие понятия-символы, которыми оперируют художники, они противоречат друг другу жесточайшим образом.

5. Искусство в их истолковании лишено характера социально-организующего начала, и его социальное значение сводится разве к некоторому обезвреживанию культурно-женужных аффектов.

6. Допуская в низших ступенях культуры обусловленность художественного творчества внешними причинами, венская школа считает художника на более высоких ступенях культуры свободным от всяких социальных, культурных и литературных влияний.

7. Рассматривая художников вне исторической среды, она превратно толкует их творчество и совершенно не в состоянии объяснить своеобразие их тематики и формы.

8. Усматривая в истории искусства лишь смену великих творцов, венская школа тем самым отрицает идею науки об искусстве, как о закономерном процессе развития.

9. Занимаясь не историей искусства, а психологией художника, она последнюю тайну художника — его способность сублимации — не разгадала.

10. На всем учении венской школы об искусстве, поскольку оно нами изложено, лежит печать — хотя и интересного, но явного — дилетантизма».

Соображения тов. Фриче нам кажутся правильными, как и его вывод о несовместимости марксизма с фрейдизмом.

В прениях по докладу приняли участие Лебедев-Полянский, Харазов, Столпнер, Переверзев. Отсылая интересующихся читателей к стенограмме, мы кратчайшим образом отметим их итоги. Т. Лебедев-Полянский, соглашаясь с выводами В. М. Фриче, полагает, что отдельные биологические моменты фрейдизма содержат много интересного и здорового. Сюда следует отнести, например, положение, что в творчестве колоссальную роль играет подсознание. Фрейдизм ни в какой мере не может заменить марксизма, но может оказаться полезным при анализе индивидуальных особенностей художника. Харазов считает, что Фрейд замечателен, как психиатр, и многое может дать и в искусствоведении. Правильна мысль, что все вытекает из сексуальности. «Тут нет ничего ужасного и страшного». По мнению Столпнера, Фрейд — человек гениальной интуиции, но в его учении есть много надуманного (инцест, Эдипов-комплекс и т. д.). В своей области фрейдизм законная, реальная гипотеза. Но «фрейдизм распространяется на область первобытной культуры... переносится в область изучения литературы... Фрейдизм в области изучения литературы ничего не дает. Это пустое место». Переверзев утверждает: «считать фрейдизм материалистической системой, родственной марксизму — глубочайшая иллюзия. Фрейдизм и психоанализ насковзь идеалистические системы... Фрейд в своем психоанализе исходит из субъекта, от анализа субъективных переживаний... марксизм ничем не может позавидовать от фрейдизма в своих искусствоведческих исследованиях. Идея подсознательного давным-давно известна марксистам, но понятие о подсознательном у марксистов другое, чем у Фрейда. «Это не то, что принадлежит специфически индивидууму, а это то, что откуда-то из биологических глубин, из массовой стихии — это род, это коллектив, который живет в индивидуальной психике. По мнению Фрейда, «искусство целиком лежит в области невропатологии, марксисту-социологу тут делать нечего».

Психоанализу Фрейда в «Коммунистической Академии» явно и законно не повезло.



## СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
<i>И. Соколов-Микитов. Пыль. Рассказ .</i>	3
<i>Сергей Клычков. Серый барин. Рассказ .</i>	19
<i>Л. Сейфуллина. Встреча. Повесть .</i>	35
<i>Алексей Толстой. Гиперболоид инженера Гарина. Роман</i>	99
СТИХИ: <i>С. Есенина, Н. Тихонова, Веры Инбер, В. Наседкина, П. Дружинина, Н. Зарудина; М. Голодного, Е. Эркина .</i>	128
<hr/>	
<i>Л. И. Аксельрод (Ортодокс). Спиноза и материализм .</i>	144
<i>Ю. Стеклов. За кудсами французского журнализма</i>	169
<i>М. Кантор. На верном пути .</i>	203

### Литературные края

<i>✓И. Григорьев. Психопатизм как метод исследования художественной литературы</i>	224
<i>А. Воронский. Фрейдизм и искусство .</i>	241
<i>Жизнь Литературные заметки . . . . .</i>	263
<i>А. И. Иванова-Ксарев. Из жизни Гл. Ив. Успенского (по воспоминаниям)</i>	272

### За рубежом

<i>С. Третьяков. В ставке Фын-Юй-Сяна (путевые заметки)</i>	289
---	-----

### От земли и городов

<i>Дмитрий Станов. Узбекистан</i>	303
-----------------------------------	-----

### Критика и библиография

Рецензии: <i>Л. Войтоловского, Федора Жица, С. К. и И. Брас</i>	315
---	-----