

Фундаментальная психология



А.А.Пузырей

ПСИХОЛОГИЯ.
ПСИХОТЕХНИКА.
ПСИХАГОГИКА

Фундаментальная психология

Андрей Пузырей

**Психология. Психотехника.
Психагогика**

НПФ «Смысл»

2005

Пузырей А. А.

Психология. Психотехника. Психагогика / А. А. Пузырей — НПФ «Смысл», 2005 — (Фундаментальная психология)

В книгу вошли работы разных лет, как уже опубликованные, так и публикуемые впервые, объединенные поиском путей к новой, феноменологической парадигме в психотерапии и практической психологии личности. Эта парадигма складывается в противовес естественнонаучной, с одной стороны, и психотехнической – с другой на перекрестке заново переосмысленных герменевтики, майевтики и собственно феноменологии. Адресуется психологам и представителям смежных гуманитарных наук.

© Пузырей А. А., 2005

© НПФ «Смысл», 2005

Содержание

Предисловие	5
Критика «естественнонаучного» разума в психологии	6
Психотехнический статус психоаналитических представлений[1]	6
Психотехническое действие как единица анализа в психологии творчества[5]	19
Психология личности и психотерапевтическая практика[6]	22
«Герника» Пикассо: опыт психологического анализа[7]	24
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Андрей Андреевич Пузырей

Психология. Психотехника. Психагогика

Предисловие

Моим студентам – прежним и будущим

Работы, составляющие книгу, были написаны в разное время. В основном они следуют в хронологическом порядке, и их распределение по разделам – до известной мере условное – соответствует моему продвижению в продумывании пути к новой – в противовес естественнонаучной, с одной стороны, и психотехнической, с другой – феноменологической парадигме мышления и действия в психотерапии и практической психологии личности.

Эта парадигма складывается на перекрестке – понятых в новом ключе – герменевтики, майевтики и собственно феноменологии.

Этим обусловлено настоятельное обращение к чтению классических философских текстов, – чтению, которое пытается быть не «речью о», но – непосредственной реализацией такого понимания герменевтики, при котором она оказывается также и майевтикой опыта чтения и понимания, и его феноменологией, позволяющей этому опыту чтения и понимания обрести собственное – бытийное – «начало» и – самым своим движением – это начало возобновлять, то есть достигать со-бытийной полноты собственно «феномена».

Опубликованные ранее тексты во многом стали уже документами истории психологии, в силу чего какие бы то ни было существенные их изменения и исправления представляются невозможными, даже в тех случаях, когда с нынешней точки зрения таковые и были бы необходимы.

При публикации в составе этой книги я отказался от всех – как правило, раздражающих читателя – выделений в тексте.

Думаю, едва ли у кого будет желание читать тексты этой книги подряд. Тем не менее прошу прощения за неизбежные – в силу характера книги – повторы и за «нестандартный» синтаксис.

Я благодарю всех, кто так или иначе участвовал в издании книги, и прежде всего Д.А. Леонтьева, – за самую идею проекта и настойчивость в его реализации, В.В. Архангельскую и Ю.А. Пузырей – за помощь в подготовке текстов.

Я благодарю также постоянных участников семинара по философским проблемам психологии: В.М. Розина, А.Н. Кричевца, В.А. Михеева и Т.М. Буякас – за тот доброжелательный, продуктивный и терапевтический диалог, в котором вынашивались, рождались и развивались мои мысли.

Я прошу снисхождения и великодушия у моих «дальних», у моих «внутренних» читателей, по отклику которых я пытаюсь поверять свои шаги, – у М.М. и у М.Х., у П. и у Д., у Г.П. и у Р.Ш., у К.К. и у Г.Г.

Я посвящаю эту книгу своим студентам – прежним и будущим, – чья открытость новому и готовность к серьезному совместному поиску были импульсом для моего собственного движения. Надеюсь, что не только наши занятия, но и тексты этой книги станут для них – по слову Ролана Барта – маленькими «посвятительными записями», открывающими возможность шагов на собственном инициальном пути.

А.П., 29 сентября 3 года

Критика «естественнонаучного» разума в психологии

Психотехнический статус психоаналитических представлений¹

События, о которых пойдет речь, происходили летом 1978 года, за несколько месяцев до смерти Алексея Николаевича. Случилось так, что я оказался, по-видимому, его последним соискателем. Тема диссертации, с которой я пришел к Алексею Николаевичу, первоначально звучала так: «Проблема анализа сознания в психологии». Уже самая эта формулировка темы с очевидностью выдавала мой замысел: на материале психологии в каком-то смысле «повторить» то, что на материале философии делал в то время и предъявлял нам в своих лекциях Мераб Константинович Мамардашвили. Эта затея представлялась мне тогда весьма интересной и вполне реализуемой в виде диссертационного исследования. Состав работы был для меня ясен: я предполагал взять для анализа ряд направлений академической психологии, таких как интроспективная психология, гештальтпсихология, работы К. Левина и К. Дункера, культурно-историческая психология Л.С. Выготского, но также (а для меня самого – прежде всего) некоторые направления практической психологии, то есть психологии, встроенной в реализацию той или иной, в частности – психотерапевтической, практики. Особо я выделял тогда психоанализ – не столько потому, что его брал и Мераб Константинович, сколько потому, что – как мне представлялось – именно в случае психоанализа, классического фрейдовского психоанализа, план самой психотерапевтической практики представлен для анализа в наиболее эксплицированном и артикулированном виде, а также и потому, что разбор психоанализа – казалось мне – может дать ключ и задать парадигму для анализа всего остального. И хотя к тому времени уже были «заделы» и по другим пунктам плана, но в силу особого значения, которое я придавал главе о психоанализе, именно ее я и решил в виде «пробного шара» показать Алексею Николаевичу. Нужно заметить, что с моей стороны это был вызывающий жест, поскольку всего за несколько недель до этого на одной из защит дипломных работ как раз по поводу работы, выполненной под моим руководством на материале психоанализа в том же ключе, что написанный мною текст, разразился громкий скандал, который имел своим последствием официальное отстранение меня на какое-то время от руководства студенческими работами. И хотя Алексей Николаевич к тому времени во многом уже отошел от дел кафедры, но об этом скандале он, конечно, знал. Поэтому я был приятно удивлен, что в разговоре о моем тексте не было аргументов от этой ситуации. Разговор шел по существу. Основной ход моих мыслей показался Алексею Николаевичу интересным и эвристичным. Мы увлеченно проговорили весь вечер. Однако конец разговора оказался для меня невеселым. Алексей Николаевич прямо сказал, что если я хочу защититься, то должен оставить эту тему как недиссертательную и вернуться к спокойной теме моей дипломной работы, тем более, что в ней есть уже почти все, что нужно для диссертации, и я быстро и «малой кровью» смогу ее сделать. Он заметил при этом, что я, конечно, могу показать этот текст и другим компетентным читателям, но что он уверен: они скажут то же самое. Мне не оставалось ничего другого – как это ни было для меня непросто, – как последовать совету Алексея Николаевича и вернуться к своей псевдоскопии. Я последовал, однако, и второму совету Алексея Николаевича и показал свой текст целому ряду авторитетных для себя читателей – от Б.В. Зейгарник и Ф.В. Бассина до Мераба Константиновича и Г.П. Щедровицкого. Реакции были очень разные и характерные. Отзыв

¹ Журнал практического психолога. Юбилейный выпуск к 100-летию А.Н. Леонтьева. № 1–2. 2003.

Блюмы Вульфовны сохранился, и я привожу его в конце публикации. Еще более пространный и, пожалуй, самый серьезный и конструктивный отзыв Георгия Петровича, к сожалению, был утерян вместе с экземпляром моего текста, на обороте которого он был написан. Наконец, все, что я обнаружил на экземпляре, который читал Мераб Константинович, – это выразительные пятна от бутылки, должно быть, доброго грузинского вина. В ответ на мой вопрос, что же все-таки он скажет об этом тексте, в частности, о том, как я воспользовался некоторыми ходами его мысли (известными тогда только по его лекциям, поскольку его знаменитое ныне выступление на тбилисском конгрессе по бессознательному тогда еще не было произнесено), Мераб Константинович заметил, что он «сам себе не милиционер» и что главное теперь – как я о том и говорю в записке для Б.В. Зейгарник – все это реализовать на конкретном чтении фрейдовских работ. Оказалось – вопреки тому, как это мне тогда представлялось, – что решить как раз эту задачу, отправляясь от фрейдовских текстов, весьма непросто. Даже в лучшей, быть может, работе Фрейда, в которой с исключительной тщательностью и последовательностью прослеживается ход анализа отдельного случая, – в его работе «Из истории одного детского невроза», более известной сегодня как «Случай человека-волка», – даже в ней в самых критических пунктах обнаруживались «лакуны» и «пробелы», не позволявшие отследить – в психотехническом плане – «работу» тех или иных психоаналитических представлений, в частности, того же представления об «эдиповском комплексе». Я попытался тогда, работая в клинике с больными нервной анорексией, выполнить ряд анализов – намеренно «во фрейдовском духе», наивно полагая, что уж сам-то я смогу получить необходимый для реконструкции психотехнического плана материал – во всей полноте и связности. Увы, я и тут ошибся. Обещанная «вторая часть» главы так и не была никогда написана. Однако в верности основных методологических ходов – чем дальше, тем больше – я только укреплялся. В конце концов, я даже понял, почему мне не удалось выполнить конкретную реконструкцию психотехнического плана психоаналитического процесса, несмотря на то, что по сравнению с другими направлениями психотерапии именно в случае психоанализа этот план представлен в наиболее артикулированной форме. Но это уже особая тема. Конечно, сегодня публикуемый текст во многих отношениях представляется «сырым» и наивным. Однако основные ходы мысли, намеченные в нем – и с гораздо большей основательностью и строгостью продуманные впоследствии и в курсе «методологических проблем психологии», который я многие годы читал для студентов нашего факультета, и в различных спецкурсах, – и сегодня представляются мне верными и даже имеющими известный пафос.

Анализ сознания в работах Фрейда

1. Проблема методологического статуса психоаналитической теории

Совершенно очевидно, даже в свете последующего развития самого психоанализа, что многие фрейдовские теоретические конструкции сегодня нельзя уже понимать буквально и пытаться интерпретировать их в той манере, в которой пытался это делать сам Фрейд. Грубо говоря, сплошь и рядом оказывается, что фрейдовским теоретическим построениям ничего в реальности не соответствует. Нужно подчеркнуть – построения определенного уровня, ибо в этом отношении Фрейд неоднороден – у него есть уровень просто феноменологических описаний, и там – нечего ни добавить, ни убавить, эти описания можно принять и сегодня и пользоваться ими непосредственно. Но есть определенный слой в работе Фрейда, определенный уровень его теоретических построений – это прежде всего «рамочные» фрейдовские построения типа представления об «инстанциях личности», или об основных «психологических системах», или же конструкция «эдиповского комплекса» или «комплекса кастрации» и т. д., –

которым сегодня уже невозможно всерьез искать соответствие в реальности. Никто сегодня не станет всерьез думать о том же «эдиповском комплексе» как о некоей вещи, которая на самом деле существует. Уже у Юнга времени разрыва с Фрейдом можно встретить замечания о том, что таких вещей – в том смысле, в каком понимал их сам Фрейд, – просто не существует.

Итак, мы имеем некоторую теоретическую фрейдовскую конструкцию, например – конструкцию эдиповского комплекса. У самого Фрейда она получает объектную интерпретацию. Для Фрейда, как мы знаем, была характерна установка на научность психоанализа. То есть Фрейд настаивал на том, что существует некий объект, который можно непосредственно поставить в соответствие этой конструкции. В представлениях об эдиповском комплексе, с точки зрения Фрейда, описываются некоторые действительно существующие реалии психики пациента, причем реалии, имевшие место быть в его прошлом, в том прошлом – в раннем детстве пациента, – к которому и отсылает нас эта психоаналитическая конструкция по своему прямому содержанию.

Так вот, даже последующий ход развития самого психоанализа запрещает нам теперь такую «объективную» интерпретацию, непосредственную объектную интерпретацию основных фрейдовских теоретических построений. Что касается эдиповского комплекса, то на этот счет существует много серьезных работ, демонстрирующих это. В одной недавней² статье, резюмирующей историю обсуждения этой проблемы в самом психоанализе, авторы, сами практикующие аналитики, приходят к выводу, что эдиповского комплекса – в смысле Фрейда, как он себе его представлял, – просто не существует. Этот же тезис можно было бы повторить и по поводу других фрейдовских конструкций: представлений об инстанциях личности, стадиях развития влечений, психологии сновидений, учения о перенесении и других.

Какие реакции могут быть на такую ситуацию? Можно считать, конечно – как это и делают многие критики психоанализа, что нужно все эти психоаналитические построения просто отбросить как не соответствующие реальности с точки зрения обычных критериев оценки на истинность собственно научных, то есть – естественнонаучных – знаний, что это просто досужие измышления, мифы – в оценочном, ругательном смысле этого слова, – что нужно их отбросить и постараться заменить представлениями, в большей степени соответствующими реальности, в большей степени отвечающими критериям собственно научного знания и т. д. и т. п. Такой подход по отношению к Фрейду представляется столь же несостоятельным, как и буквальное некритическое его чтение. Поскольку столь же несомненно, что какая-то реальность за фрейдовскими представлениями все же стоит, ими как-то «засекается» – реальность самой психоаналитической терапевтической практики, внутри которой эти представления создавались, обращались, выполняя какую-то существенную роль, изменялись и т. д. И можно поставить задачу осмысления и ассимиляции стоящего за ними терапевтического или, в более широком смысле – психотехнического опыта, который ведет к весьма радикальным трансформациям психики пациента. Вопрос, стало быть, в том, как следует понимать фрейдовские теоретические построения и как с ними иметь дело, чтобы даже в том случае, когда мы признаем, что по большей части им ничего не соответствует в реальности в их прямом объектном содержании, мы могли бы – в отличие от обычного подхода к ним как к собственно научным знаниям, подхода, как известно, разделявшегося и самим Фрейдом, который был убежден, что психоанализ должен и может быть наукой, и искал возможность превращения его в науку, в дисциплину естественнонаучного толка, – не отбрасывать их как ошибочные, ложные, но, напротив, утверждать их в их реальном и безусловном содержании. Иначе говоря, задача состоит в том, чтобы найти некую «абсолютную» систему отсчета, в отнесении к которой фрейдовские теоретические построения оказывались бы осмысленными и содержательными безотносительно к тому, допускают они или нет прямую объектную интерпретацию.

² Теперь уже – тридцатилетней давности.

В известном смысле можно было бы сказать, что по отношению к самому Фрейду, к его теоретическим построениям мы должны попытаться реализовать ту же стратегию понимания, которую он реализовывал по отношению к материалу, получаемому от своих пациентов.

Конечно, это не следует понимать буквально, искомое нами чтение Фрейда – это не психоанализ психоанализа и, тем более, не психоанализ самого Фрейда (хотя работы такого рода существуют и их уже немало, – как на один из самых выразительных примеров тут можно указать на скандально известную работу С. Розенцвейга о дне смерти Фрейда). Параллель тут – в установке на признание осмысленности и содержательности, на поиск содержания тех или иных представлений также и в тех случаях – или, быть может, особенно в тех случаях! – когда прямого объектного содержания эти представления оказываются лишены. Подобно тому, как Фрейд, получая от своего пациента какое-то представление, положим, образ сновидения, настолько монстрообразный, что ему нельзя было ничего поставить в соответствие в реальности, тем не менее, не отбрасывал его и не предлагал своему пациенту вместо этой «ерунды» рассказать о чем-нибудь таком, к чему можно было бы отнестись «серьезно», но, наоборот, именно эти места в сновидении выделял как особенно значимые и «говорящие» и делал их отправными точками анализа, работы толкования, пытаясь развернуть такое представление о внутренней, психологической, конфликтной ситуации пациента, в отнесении к которой образы сновидения получали бы свой безусловный смысл в качестве особого способа манифестации этого конфликта или, быть может даже, – в качестве особой психологической постройки, позволяющей пациенту достигать разрешения «на самом деле» неразрешимой конфликтной ситуации, – подобно этому и мы в своем чтении Фрейда должны попытаться найти, реконструировать такой план психоаналитической работы, по отношению к которому фрейдовские теоретические построения выступили бы в своей реальной «инструментальной» функции, как особого рода инструменты и средства – психотехнические инструменты и средства, – выполняющие внутри психоанализа некую реальную и необходимую психотехническую работу и, кстати, уже потому не позволяющие их «изъять» и отбросить даже в тех случаях, когда они не выдерживают «проверку на истинность» соответственно критериям, применяемым к собственно научному знанию. Еще раз: по своему характеру этот анализ психоаналитических представлений должен быть, конечно же, не психоанализом, но особого рода методологическим анализом, который позволил бы взять каждое представление психоаналитической теории в его реальной инструментальной функции внутри особого рода целостности – внутри соответствующего психотехнического действия, выполняемого по отношению к психике пациента. Иначе говоря, этот анализ должен иметь дело с совершенно иной, чем сам психоанализ, – причем иной по типу – единицей анализа. Взять ту или иную фрейдовскую теоретическую конструкцию в «приведении» к этой целостности психотехнического действия – значит взять ее в тех основных функциях, которые она реально выполняет внутри психотерапевтической работы.

Можно выделить прежде всего две такие функции соответственно основной диадной структуре (см. рис. 1) ситуации классического психоанализа, соответственно двум полюсам ситуации психоаналитической работы – полюсу, или позиции, пациента и полюсу, или позиции, терапевта³.

³ Позицию терапевта можно было бы развернуть в ряд позиций: *терапевта-практика, методиста, теоретика* психоанализа. Реальный аналитик, как правило, совмещает в себе две или более из этих позиций.

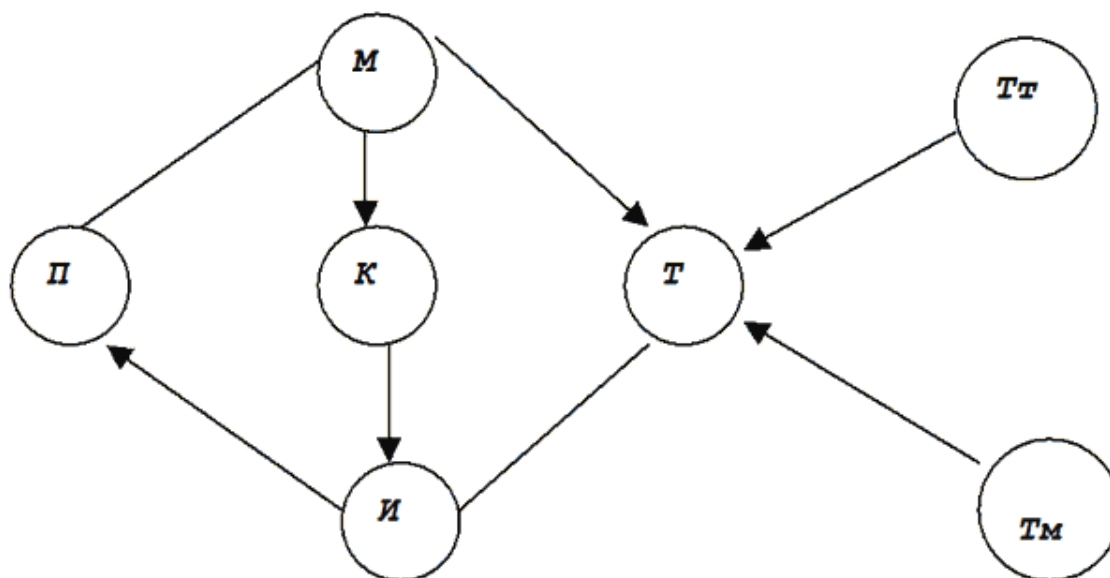


Рис. 1. Исходная схема психоаналитической ситуации

Т – позиция терапевта (практика)

Тм – позиция терапевта-методиста

Тт – позиция теоретика психоанализа

П – позиция пациента

М – продуцируемый пациентом материал

К – используемые для интерпретации психоаналитические конструкции

И – сообщаемые пациенту терапевтические интерпретации

Если по отношению к каждой из этих двух позиций попытаться рассмотреть любую из аналитических конструкций, то можно выделить прежде всего две функции.

По отношению к пациенту каждая из конструкций выступает – если воспользоваться термином М.К. Мамардашвили – как особое средство «организации нового опыта сознания» и – через это – достижения некоторого, если и не терапевтического, то, во всяком случае, психотехнического эффекта (хотя, строго говоря, тут и следовало бы поставить под вопрос возможность как раз применительно к психоаналитическому опыту говорить в терминах нового опыта сознания). Иначе говоря, в этом отнесении психоаналитические построения выступают в их «психотехнической» функции, то есть в качестве инструмента и средства той или иной модификации или трансформации психики пациента ввиду вполне определенных целей, которые ставит перед собой психоаналитик.

По отношению же к терапевту функция каждой из этих конструкций состоит прежде всего в том, чтобы обеспечить определенный тип понимания материала, который обращается внутри психоанализа, – будь то сновидения пациента, или его воспоминания о своем прошлом, или же предъявляемый им – положим, в форме феномена перенесения – невротический симптом и т. д.⁴ В каждом из этих случаев психоаналитические конструкции – это, прежде всего, средство, но уже средство понимания психоаналитиком материала, поставляемого пациентом,

⁴ По отношению к самому *терапевту*, по-видимому, также можно и даже необходимо говорить о *психотехническом* эффекте проводимой им терапии. Можно указать хотя бы на тот факт, что «принять» то, что сообщает пациент, подчас означает для терапевта проделать значительную встречную работу, «работу над собой». В силу этого в психотерапии для терапевта лежит мощный стимул для его собственного развития.

понимания того, что происходит в ходе анализа, причем понимания не столько в познавательной, созерцательной установке, сколько «действенного» понимания, понимания с точки зрения тех психотехнических задач, которые стоят перед терапевтом, понимания с точки зрения создания условий для успешного выполнения соответствующего психотехнического действия.

Итак, в позиции терапевта психоаналитические представления обеспечивают действенное понимание текстов, которые возникают и обращаются в ходе психоанализа. Нужно заметить, что все это относится к позиции «терапевта-практика», то есть к позиции, в которой непосредственно наносится соответствующее психотерапевтическое «воздействие», тогда как можно выделить также позицию «терапевта-методиста», в которой эти представления – именно как психотехнические средства – вырабатываются, чтобы обеспечить ими практика, и позицию «терапевта-теоретика», который в особой рефлексивной форме пытается осмыслить опыт психотерапевтической работы. Далее, поскольку речь тут идет о понимании действенном, это понимание текстов терапевтом должно каким-то образом иметь в виду, учитывать также и все то, что происходит в ходе анализа – здесь-и-теперь – в позиции пациента. И в составе психоаналитической теории есть особые представления, положим, относящиеся к феномену «перенесения», в которых прямо фиксируются отношения между пациентом и терапевтом. Больше того, можно было бы настаивать на том – что и делает в своей ранней работе о психоанализе М.М. Бахтин, – что в своем реальном психотехническом содержании все основные теоретические представления фрейдовского психоанализа должны браться в отнесении к ближайшей, складывающейся здесь-и-теперь ситуации психоаналитической работы, – браться как то, с помощью чего в этой ситуации «сценируется некое событие общения» между пациентом и терапевтом, хотя у самого Фрейда они, как правило, и относятся прямо к чему-то, лежащему вне этой ситуации. Так, например, конструкция «эдиповского комплекса», которая во фрейдовской теории относится к некой ситуации или структуре отношений между пациентом и его родителями в раннем детстве пациента и только вторичным образом – в виде перенесения – может проецироваться на ситуацию и отношения между пациентом и терапевтом, складывающиеся в ходе самого психоанализа, – эта конструкция «эдиповского комплекса» в ее реальном психотехническом содержании, напротив, как нетрудно показать, выступает прежде всего как средство соответствующей «кристаллизации» опыта отношений между пациентом и терапевтом внутри психоаналитического процесса. Можно было бы сказать вслед за Ж. Лаканом, что она «выделяется» пациентом в ходе анализа, выделяется вместе с терапевтом и под направляющим действием его интерпретаций, выделяется как элемент «индивидуального мифа» пациента, внутри, в составе которого эдиповская ситуация и размещается как «факт биографии» пациента.

Конечно, говоря так, будто мы можем анализировать в ее психотехнической функции какой-нибудь одну, отдельно взятую конструкцию, например, конструкцию эдиповского комплекса, мы совершаем недопустимую абстракцию. Такой анализ нельзя проделать над одним каким-то представлением. Последовательно проводимый анализ с неизбежностью должен выводиться к анализу и других, сопряженных – но не в рамках психоаналитической теории, а внутри реальной терапевтической работы – конструкций.

Указанные две функции являются основными в силу того, что классический психоанализ – это особый вид психотерапии, для которого характерно, что результаты понимания терапевтом своего материала коммуницируются пациенту и, тем самым, включаются в последующий ход анализа и могут разворачивать его в ту или другую сторону.

Кроме этих двух основных можно было бы выделить и другие функции, с расчетом на обеспечение которых строятся аналитические конструкции. Например, функцию воспроизводства системы психоаналитической практики как особого вида деятельности. Фрейд не только хотел сам достигать – как чародей, на уровне искусства – определенных терапевтических эффектов, но и пытался построить некую регулярную и допускающую воспроизведение

форму практики, которой можно было бы обучать и, тем самым, транслировать особую культуру психоанализа. Возможно, имело бы смысл говорить даже о функции управляемого развития системы психотерапии. Все это, однако, уже выходит за рамки нашей работы.

До сих пор мы говорили лишь о том, что определяет фрейдовские представления, если так можно выразиться, «снизу» – со стороны самой терапевтической практики, то есть говорили о требованиях, которые предъявляет к теоретическим построениям сама практика в силу ее особой функциональной структуры и логики развития. Ясно, однако, что та форма фрейдовских представлений, которую мы находим в его текстах, определяется не только сферой их употребления, но также и сферой их «производства» и, ближайшим образом, теми мыслительными средствами, которыми располагал сам Фрейд в качестве их конструктора. Так, например, можно показать, что форма фрейдовских представлений о бессознательном существенно определяется принятыми им – причем принятыми некритически, как нечто само собой разумеющееся – представлениями о сознании, поскольку, как правило, фрейдовские характеристики бессознательного разворачиваются в виде прямых оппозиций соответствующим свойствам сознания. В этом отношении показательны первые главы фрейдовской работы «Я и Оно». Понятно, что если бы Фрейд отправлялся от других представлений о сознании, то и все его учение о бессознательном приняло бы иную форму. Это только самый простой и, быть может, наименее интересный пример.

Здесь мы заканчиваем, по первому кругу, обсуждение вопросов, связанных со статусом психоаналитических конструкций и с соответствующим способом работы с ними. Дальнейшая конкретизация высказанных соображений может разворачиваться прежде всего по линии более расчлененного представления самой системы психотерапевтической практики. Можно постараться выделить основные ее составляющие – систему вопросов, которая была бы универсальной по отношению к любой из психотерапевтических практик и которая выступала бы в качестве своеобразного «модуля» для их сравнения и сопоставительного анализа.

Так, очевидно, что для всякой системы психотерапии исходным должен быть вопрос о цели, преследуемой соответствующим психотерапевтическим процессом. Разные системы психотерапии различаются прежде всего в том, как они видят цель работы (которая не всегда явно формулируется, но реально всегда стоит за работой терапевта). Причем само это представление о цели терапии требует дальнейшей дифференциации, то есть, как правило, следует говорить о своеобразных сложных «целевых структурах». Наряду с глобальными формулировками мы можем найти очень дробные и частные представления, причем не только финального, но также и процессуального толка. Например, в случае Юнга его известную схему процесса индивидуализации необходимо рассматривать, помимо прочего, также и в функции своеобразного процессуального представления о пути аналитической терапии.

С представлением о цели далее – стоит только начать его конкретно расписывать – оказываются самым тесным образом связаны вопросы об идеале человека и о цели человеческого существования – вопросы, ответ на которые, опять же, может в данной системе терапии существовать только в неявном виде и, стало быть, должен каждый раз специально реконструироваться.

Так, у Фрейда есть известный доклад на психоаналитическом съезде 1918 года в Будапеште, где он полемизирует с идеей психосинтеза, выдвигавшейся в то время сторонниками цюрихской школы. Кроме прочих аргументов, которые выставляет Фрейд, он приводит соображение о том, что идея психосинтеза в неявном виде содержит попытку строить личность пациента в соответствии с идеалами, имеющимися у терапевта. Для Фрейда это совершенно неприемлемо как скрытое насилие над личностью. Ибо здесь терапевт не просто пытается «высвободить» собственные силы пациента для того, чтобы он сам затем мог завершить позитивную работу над своей индивидуальностью, но пытается строить личность своего пациента «как господь бог», навязывая ему свои идеалы. На первый взгляд это звучит как самое рез-

кое и полное отрицание какого бы то ни было идеала в аналитической терапии. На самом деле, однако, если вдуматься в то, что говорит здесь Фрейд, можно легко заметить, что он, в свою очередь, также вполне определенно апеллирует к неявному идеалу человека, в частности, включающему в себя принцип свободы выбора, ненасилия над личностью и т. д. Таким образом, можно показать, что представление об идеале человека в том или ином виде непременно присутствует в составе любой психотерапевтической практики.

С идеалом человека и представлением о цели его существования связываются, далее, те или иные типологические представления – причем не только в нозологическом, но и в собственно личностном смысле – представления, на которые должен ориентироваться терапевт, к примеру, при решении вопроса о применимости или неприменимости данного вида терапии в случае данного пациента. Так, Юнг говорит, что он отнюдь не считает свою аналитическую терапию единственно правильной и наиболее эффективной в любом случае, что есть собственно «фрейдовские», а есть собственно «адлеровские» случаи, а есть такие, для которых наиболее подходящим видом терапии будет именно юнговская аналитическая терапия. Причем он говорит это именно в типологическом, а не в нозологическом смысле. Конечно, нужно иметь в виду, что в каждой системе психотерапии может быть своя, особая типология. А дальше встают вопросы о понятиях нормы и патологии, о механизмах образования симптомов, картине излечения, об общей идее данной терапии, основных ее приемах и типовых ситуациях, в которые в рамках данной терапии ставится пациент, и т. д. Можно, наконец, ставить вопрос о некоей запределивающей рамке, внутри которой собственно психотехническая и даже – психотерапевтическая работа будет носить уже несамостоятельный, подчиненный характер. И существуют работы, где даже по отношению к Фрейду делается попытка указать такие более широкие рамки. В качестве примера можно привести хотя бы небезызвестную работу Дэвида Бэйкена «Фрейд и еврейская мистическая традиция», где Фрейд выступает эдаким скрытым пророком и проповедником, а психоанализу отводится место вспомогательного средства, призванного выполнить предварительную работу по расчистке поля для нового мистического движения. Можно, однако, сильно сомневаться в возможности такого подхода к классикам психоанализа. Даже у Юнга – человека в этом отношении чрезвычайно тонкого и чуткого к сфере мистического опыта – нередко встречаются претензии на то, что собственно психотехническая работа, которая в рамках аналитической терапии описывается в терминах схемы процесса индивидуации, и есть максимум того, что человек вообще может сделать, есть его предельная жизненная задача. Никакой более широкой системы не видится, а скорее, наоборот, делается попытка редуцировать к тому, что можно найти в рамках собственно психотехнической работы, все остальное – и описание мистических переживаний, и теологические символы и т. д. То есть даже у Юнга мы встречаемся в этом отношении с откровенно психологистической установкой.

Здесь можно было бы поставить точку в обсуждении – по первому кругу – нашей исходной схемы. Конечно, ее можно было бы развертывать и дальше, подчас в прямо ортогональных направлениях. Так, например, можно было бы рассмотреть вопросы, связанные с эффектами психотерапии, выступающими на полюсе самого терапевта, – чрезвычайно интересный и важный для «прямого» хода терапии вопрос. Однако и его мы вынуждены сейчас не касаться.

Если попытаться теперь в одной краткой формуле резюмировать наше обсуждение проблемы статуса психоаналитических теоретических построений, то можно было бы сказать, воспользовавшись марксовым понятием «превращенной формы» – в том его смысле, который был придан этому понятию в работах Мамардашвили, – что эти построения выступают в качестве своеобразных превращенных форм сознания по отношению к системе психотерапевтической практики, внутри которой они с необходимостью возникают, обращаются, претерпевают изменения, а иногда и умирают. Стало быть, соответственно этому их статусу превращенных форм мы должны с ними и работать, то есть так, как обычно и работают со всякой превращенной

формой, ставя задачу через ее анализ восстановить ту действительную систему отношений, которые, определяя ее и реализуясь через нее, вместе с тем представлены в ней только в неполном и непрямом виде.

Если принять это утверждение, становится более строгой и осмысленной высказанная прежде аналогия между нашей – методологической – работой с фрейдовскими теоретическими представлениями и его собственной – психоаналитической – работой с материалом своих пациентов, ибо по своему характеру (о чем прямо и говорит Мамардашвили) этот материал также может рассматриваться как превращенная форма сознания – только уже по отношению к другой системе – не системе психотерапевтической практики, но системе реальной жизненной истории пациента.

* * *

Здесь мы переходим от разбора нашей исходной схемы к попытке приложить ее – в качестве средства – к обсуждению проблемы статуса психоаналитических реконструкций истории пациента. При этом мы получим также и дальнейшее развертывание самой исходной схемы.

Для того чтобы можно было приступить к обсуждению этой проблемы, разделим всю историю нашего пациента на две части: до начала анализа и после (рис. 2) и вспомним, что принципиальной особенностью психоаналитических реконструкций биографии пациента является их ретроспективный характер – все, что касается прошлого пациента, должно быть установлено исходя исключительно из того материала, который получается в ходе самого анализа, то есть исходя из настоящего пациента. Мы еще не раз будем возвращаться к этому критическому обстоятельству. Конечно, иногда Фрейд прибегает – главным образом с целью верификации своих построений – к рассмотрению того, что можно было бы назвать планом «объективных», то есть зафиксированных извне, событий этой биографии: показаниям очевидцев (чаще всего – родственников пациента), его собственным свидетельствам дневникового характера, современным соответствующим событиям и т. п. Однако это всегда только вспомогательный прием, стоящий к основному ходу анализа во внешнем и случайном отношении. Отметим, кстати, что эта апелляция Фрейда к «объективным фактам» есть еще один рецидив его установки на «научность» психоанализа. С точки зрения собственно терапевтических задач (и это прекрасно понимал сам Фрейд – взять хотя бы совершенно поразительное по тонкости и глубине обсуждение проблемы так называемых «вторичных фантазий» в уже упомянутой работе Фрейда «Из истории одного детского невроза») нет принципиальной разницы между «подлинными» воспоминаниями пациента, то есть воспоминаниями, которым можно поставить в соответствие действительное событие его биографии, и тем, что является только фантазией, как правило, – более поздней по своему происхождению и только вторичным образом «конвертированной» в воспоминание и спроецированной в его далекое прошлое. Если мы теперь рассмотрим любое из фрейдовских представлений, с помощью которых в психоаналитической теории изображается ход психического развития пациента – а именно эти представления должны нас теперь интересовать, – то мы с удивлением обнаружим, что каждое из них выступает как бы сразу в двух измерениях. С одной стороны – в силу установленного выше инструментального статуса – каждое из этих представлений выступает как особое психотехническое средство, с помощью которого организуется необходимое терапевтическое действие. И в этом своем качестве оно должно браться прежде всего в отнесении к самой системе психотерапевтической практики, к ходу анализа. Ибо в зависимости от того, какое средство самоосмысления мы передаем пациенту (конечно, необязательно – прямо; оно может присваиваться пациентом и начинать регулярно обращаться внутри анализа и без своего осознания), мы будем направлять в ту или иную сторону весь ход анализа. Вместе с тем – в рамках психоаналитической реконструкции – своим прямым референтом это представление всегда будет иметь некий

факт предполагаемой «реальной психологической истории» пациента, то есть нечто такое, что якобы происходило в его прошлом до начала анализа. Так, если аналитик для интерпретации полученного в ходе анализа материала – будь то текст сновидения или воспоминание пациента – прибегает к конструкции «эдиповского комплекса», то интерпретируемые события окажутся принадлежащими раннему детству пациента. Это реконструируемое событие прошлого пациента нужно отличать – с точки зрения психоанализа – от того события, к которому прикладывается психоаналитическая конструкция как средство его интерпретации, то есть от события биографии пациента по его собственным воспоминаниям и рассказам, от той «легенды», которую «сочиняет» себе сам пациент.

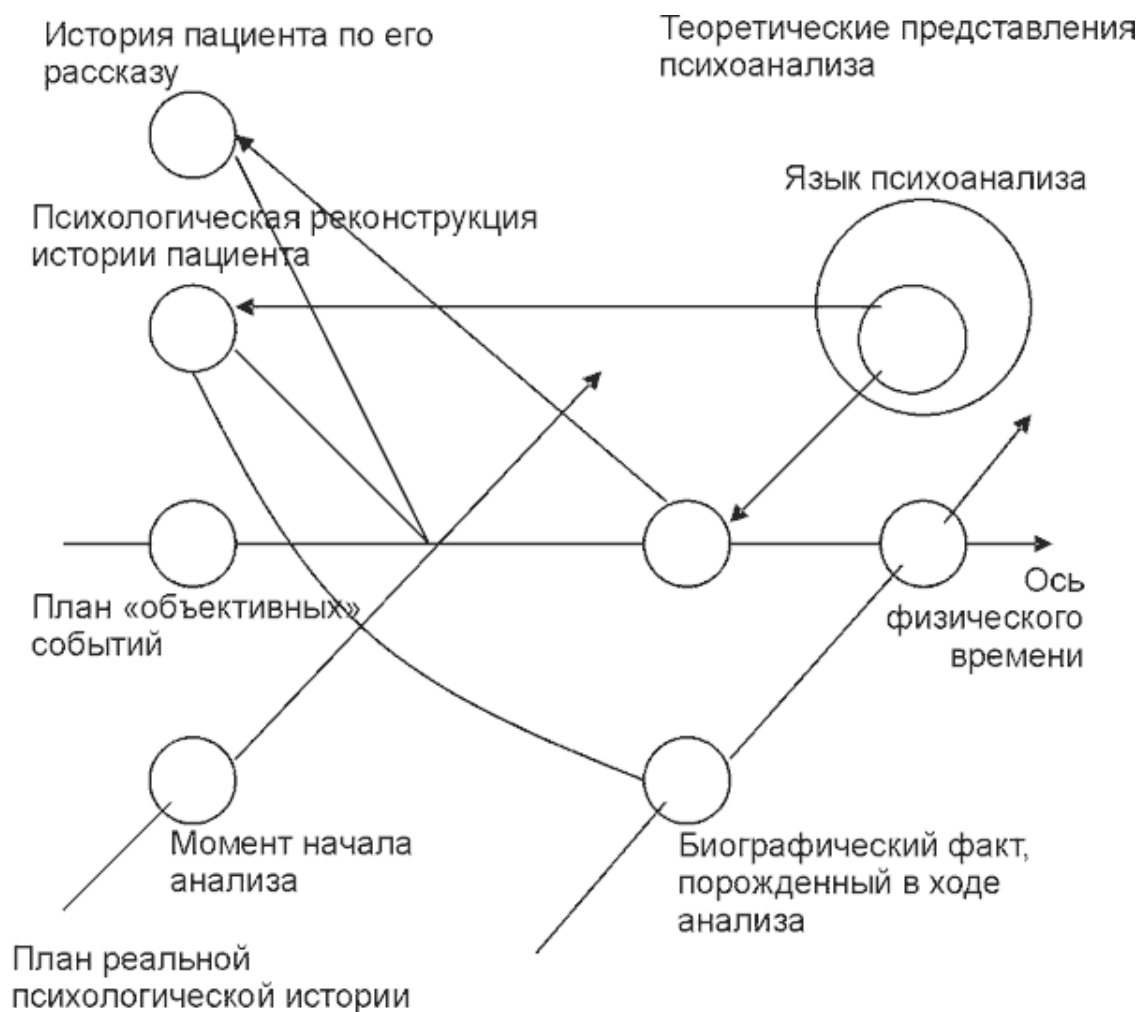


Рис. 2. Основные планы истории пациента

План «истории пациента по его рассказу» символически можно представить как своеобразную поверхность цилиндра «реальной психологической истории». Понятие «превращенной формы» фиксирует здесь то обстоятельство, что образование сознания является не только отражением процессов и отношений в некоторой системе, отражением внешним по отношению к жизни самой системы, но что оно есть вместе с тем и органическая часть и необходимый момент движения самой системы. С одной стороны, образование сознания пытается представить те или иные реальные отношения внутри системы в искаженном, превращенном виде, но, с другой стороны, это представление само включается дальше как момент в движение целого. В нашем случае образование из плана «истории пациента по его рассказу» включается как

элемент в план его «реальной психологической истории». Это – один из основных механизмов психоаналитической терапии.

Безусловно, сам Фрейд полагал, что теоретические конструкции психоанализа, собственно, и должны обеспечивать переход от плана «индивидуального мифа» пациента – всегда пристрастно и искаженно, в особом, выгодном для пациента свете представляющего факты его биографии и навязывающего терапевту точку зрения пациента на болезнь и смысл симптомов – к плану «реальной психологической истории». Должны, говорим мы, в силу установок психоаналитика, его интенции на достижение плана «реальной психологической истории», однако на самом деле – в силу сказанного о психотехническом статусе психоаналитических представлений – как раз эти самые представления и оказываются инструментами развертывания «индивидуального мифа» пациента. И именно психоаналитические реконструкции биографии пациента, равно как и порождаемые в ходе анализа «воспоминания» пациента о его прошлом, приводят – как к последним и далее неразложимым точкам «анализа», психоаналитического понимания пациента и его невроза – к таким событиям, которых в плане «реальной психологической истории» пациента никогда не было и быть не могло, – к событиям, располагающимся в хронотопе его «индивидуального мифа».

Это так хотя бы уже потому, что психоаналитическая реконструкция истории пациента всегда дается из его нынешней, современной анализу позиции и, стало быть, принадлежит всегда уже совершенно иной структуре сознания – сознания взрослого и погруженного в ситуацию анализа человека. Совершенно прозрачно это выступает в случае все того же эдиповского комплекса. Когда взрослый пациент в ходе анализа рассказывает о событиях раннего детства, осмысляя их в терминах эдиповского комплекса, то он дает им интерпретацию из позиции своего настоящего, включая их в структуру своего нынешнего сознания. Ясно, что это осмысление принципиально отличается от того, которое он мог иметь в детстве, от того осмысления, которое могло быть фактом (или «фактором») его «реальной психологической истории». Структура сознания (понимания), связанная с фрейдовской конструкцией эдиповского комплекса, принадлежит позиции пациента в его настоящем, в «здесь-и-теперь» анализа и абсолютно невозможна для ребенка того возраста, к которому относит образование эдиповского комплекса ортодоксальная психоаналитическая теория. Можно сказать – просто «рассуждая от противного», – что коль скоро психоаналитическая конструкция эдиповского комплекса оказывается психотехнически действенной по отношению к психике взрослого пациента, стало быть, оказывается психологически «соизмеримой» со структурами именно его понимания, то ничего подобного не было и не могло быть в его раннем детстве, то есть в «реальном прошлом» пациента, в плане его «реальной психологической истории»; можно сказать, что там должно было быть нечто принципиально иное, принадлежащее иной структуре сознания и понимания.

Мы приходим, таким образом, к необходимости – в противовес самим психоаналитикам – отличать план «психоаналитических реконструкций» истории пациента от плана его «реальной психологической истории». И, опять же, в отличие от самих психоаналитиков, мы вообще можем отказаться от предположения, что для того, чтобы быть психотехнически и даже психотерапевтически действенной, психоаналитическая реконструкция должна быть «истинной», то есть выводить нас в план «реальной психологической истории» пациента, отказаться от представления о том, что эффективность психоанализа покоится на его «истинности» – в обычном, сциентистском смысле слова. Быть может даже, наоборот – своеобразная «загадка» психоанализа, тот особый феномен психоаналитической терапии, который и должен стать предметом специального анализа, как раз и состоит в том, что психоанализ достигает своей цели, оказывается чрезвычайно эффективным – если не в терапевтическом, то, во всяком случае, в психотехническом смысле – именно при том, что «психоаналитические реконструкции» биографии пациента и выстраиваемый в ходе психоанализа его «индивидуальный миф» не совпадают и не могут совпадать с планом «реальной психологической истории» пациента.

В приведении к методу нашей работы это различие означает, что материалом для анализа должны стать не только факты, с которыми имеет дело психоаналитик, но некая более широкая и сложная структура, с необходимостью включающая также и план самих «психоаналитических реконструкций». Иначе говоря, мы должны взять получаемый от пациента материал в его включенности в процедуру самого анализа, с учетом того обстоятельства, что самая конструкция «индивидуального мифа» пациента строится во многом под влиянием тех самых схем, которые через процедуры интерпретации переходят к пациенту от терапевта.

По крайней мере, три отмеченных обстоятельства: 1) «ретроспективный» характер психоаналитических реконструкций, то есть то, что они выполняются, как правило, изнутри уже совершенно иных структур сознания, нежели те, что соответствуют реконструируемому событию, 2) то, что в форме реконструкции фактов субъективной истории пациента до начала анализа представляются феномены современной анализу и интерсубъективной реальности диалогических отношений пациента и терапевта, и, наконец, 3) особый способ обращения психоаналитических конструкций, когда они выступают в качестве своеобразных «катализирующих» или «кристаллизующих» схем при выработке «индивидуального мифа» пациента, — эти три обстоятельства и обуславливают особую, «превращенную» форму психоаналитических реконструкций.

* * *

Уважаемая Блюма Вульфовна!

Этот небольшой текст требует пояснений. Во-первых, как это видно и из заголовка, он представляет собой только первую, вводную часть, своеобразную пропедевтику к основному разделу, уже прямо посвященному объявленной теме: «анализу сознания в работах Фрейда». Основной же замысел второй части состоит в том, чтобы уже на материале конкретного разбора некоторых фрейдовских теоретических построений попытаться представить его реконструкции «бессознательного» как особый способ анализа сознания, а сами эти теоретические построения — как своего рода «аппарат», «инструментарий» такого анализа. Иначе говоря, попытаться рассмотреть психоанализ, прежде всего, как своеобразную технологию и опыт работы с сознанием — точка зрения, исходящая из того обстоятельства, неоднократно отмечавшегося и самим Фрейдом, что непосредственно психоанализ имеет дело, как с материалом, всегда только с особыми, «компромиссными» образованиями сознания — будь то образ сновидения, фрагмент рассказа пациента о своем прошлом, свободные ассоциации или невротический симптом. Во-вторых, мне хотелось бы подчеркнуть, что высказываемые далее мысли относятся не только к Фрейду. На примере психоанализа можно только наиболее развернуто и выпукло продемонстрировать некоторые ходы, приложимые и к другим теориям личности, «завязанным» на ту или иную практику работы с личностью — не только психотерапевтическую, но и также воспитания, режиссуры и т. д. К тому же мне Фрейд особенно интересен в связи с центральной для меня проблемой анализа сознания, проблемой метода такого анализа, причем — в конкретно психологическом плане.

С благодарностью приму Ваши замечания.

Андрей.

* * *

Андрей, я хочу сделать некоторые замечания по поводу Вашей статьи, хотя это мне дается нелегко. Во-первых, потому что я не читала второй части Вашей статьи, и, во-вторых — не обижайтесь — уж очень сложно Вы все излагаете. Помните, у Тургенева: «Не говори так красиво»?

Вот и я хочу сказать: не пишите так сложно. Но не сердитесь, я ведь не официальный отзыв пишу.

Теперь к делу.

Мне представляется интересной Ваша центральная мысль о том, что анализ и применение некоторых положений («конструктов») Фрейда могут служить способом анализа сознания, что можно попытаться рассмотреть эти конструкты как своеобразный «инструмент», с помощью которого можно подойти к анализу сознания. Вы также правильно указали на неоднородность фрейдовского учения. На то, что многие его конструкты, такие как эдипов комплекс, комплекс кастрации, не имеют под собой ничего, сопоставимого с реальностью.

Следовательно – если продолжить Вашу мысль, – существуют другие категории фрейдовского учения (иные конструкты), которые могут служить «инструментами» анализа сознания.

Но Вы их не определяете, а, между тем, с этого и надо было начать и объяснить читателю, о каких конструктах Вы говорите и какие из них являются особым средством «организации нового опыта сознания» (насколько я понимаю Мамардашвили, для него это – система символов).

А дальше Вы говорите, что надо попытаться найти «систему отсчета». Мне так и осталось неясно, что Вы предлагаете в качестве такой системы отсчета. Для Фрейда такой системой являются его представления об «инстанциях личности». А для Вас что? Вы говорите о «самой психотерапевтической практике». Но Вы тут вступаете в противоречие с собой. Во-первых, Вы сами сказали, что предлагаемый Вами инструмент годен не только для психотерапии, но и для других видов практики – режиссуры, воспитания и т. д., и это правильно.

А во-вторых – и это главное, – психотерапевтическая практика не является такой системой отсчета. Для нее самой нужно еще найти такую систему отсчета. И тогда встает все тот же вопрос: что это за система отсчета? Вы не согласились принять фрейдовскую систему отсчета (инстанции личности, эдипов комплекс и т. п.), – но что Вы предлагаете взамен?

И мне кажется, что Вы сами незаметно для самого себя возвращаетесь к фрейдовской системе отсчета.

Я повторяю: может быть, я ошибаюсь, так как я не читала второй части Вашего текста, но, мне кажется, у Вас переплетаются категориальный аппарат Фрейда и Мамардашвили (а это ведь не одно и то же). Может быть, Вам надо более четко построить свой текст композиционно. Примерно так:

1) Некоторые конструкты Фрейда могут быть средствами, инструментами анализа сознания.

Какие? Такие-то могут быть, а такие-то – нет. Почему?

2) Попробуем применить такие-то конструкты при анализе практических задач:

а) режиссуры;

б) психотерапии;

и т. д.

И если уж Вы выбираете психотерапию, то покажите, как это можно применить на конкретном примере, на конкретном методе.

А Вы, подойдя к психотерапии, «соскользнули»

а) на отношение психотерапевта и пациента;

б) на проблему реконструкции биографии пациента.

Мне думается, что Вам надо составить себе более отчетливый план своей работы и более четко продумать свои гипотезы.

Я бы хотела с Вами побеседовать лично, поскольку из чтения Вашего текста многое для меня осталось неясным.

С уважением,

Б. Зейгарник

Психотехническое действие как единица анализа в психологии творчества⁵

Творчество, прежде всего научное и техническое, но также и художественное, стало массовой формой мышледеятельности. Даже здесь, в сфере творчества, оказывается уже недостаточным по-прежнему полагаться на «счастливый случай». Все чаще ставится задача формирования и развития творческих способностей и творческой личности в целом, эффективных и воспроизводимых форм организации процесса творчества. Для решения этой задачи практика нуждается в специальных знаниях о творчестве и, стало быть, в соответствующих исследованиях творчества.

Встает, однако, вопрос: какого типа должны быть эти знания и в какого рода исследованиях они могут быть получены? Необходимо отдать себе отчет в том, что от современных исследований творчества, и в частности – от психологии творчества, требуются совершенно новые по типу знания – более сложные и иные по строению, чем те, что характерны для собственно научных исследований экспериментального типа.

В современных исследованиях творчества, в том числе в психологии творчества, господствует установка на естественнонаучный тип знаний – знаний о законах жизни неких естественно существующих объектов – и, соответственно, – установка на реализацию классической парадигмы экспериментального исследования.

Эксперимент, как он сложился в постгалилеевское время, есть особого рода познавательная деятельность, которая, ближайшим образом пытаясь обеспечить – инженерно-техническими средствами! – выполнение заданных в теории условий протекания изучаемых процессов, по сути дела оказывается призванной поставлять «контрпримеры» («опровержения») против модельных представлений о тех или иных – всегда идеальных! – «объектах изучения», типа «математического маятника», «свободно падающего тела» или «идеального газа».

Переход от объектов опыта к объектам изучения достигается при этом всегда за счет выполнения особых процедур «идеализации» (в плане теории) и «изоляции» (в плане опыта), приводящих, по существу, всякий раз к искусственным препаратам, способным существовать исключительно благодаря сложнейшей структуре исследовательской мышледеятельности и только внутри нее и на время ее осуществления. При этом, однако, – по самому понятию «природного объекта» – полагается, что получаемые в естественнонаучном исследовании знания об изучаемом объекте, равно как и самый акт их получения, принципиально не могут и не должны изменять законов жизни изучаемого объекта.

Творчество является культурно-историческим и развивающимся образованием. Способом существования творчества является развитие. Развитие, однако, в данном случае нельзя представлять себе как естественный процесс, наподобие роста организма. Развитие здесь имеет всегда особую внутреннюю компоненту: системы мышледеятельности (в частности, творчества) развиваются только посредством специально выстраиваемых актов искусственной (то есть собственно технической) их организации и реорганизации. Возникающие таким образом особого рода системы «деятельности над деятельностью», или «праксиотехнические» действия, оказываются внутренне необходимыми моментами творчества.

В плане психологии следовало бы говорить о соответствующих системах «психотехнических» действий, или «действий над психикой» (понимаемой в самом широком смысле, включая и сознание). Эти «психотехнические действия», посредством которых достигается направленное преобразование психического аппарата и деятельности человека, позволяющее ему

⁵ Тезисы на конференцию по психологии творческого мышления. М., 1984.

овладевать своей психической деятельностью, и должны рассматриваться – в противовес естественнонаучной точке зрения – в качестве первой реальности и минимальной единицы анализа в сфере психологии творчества.

Большинство исследователей творчества до сих пор считают возможным отвлекаться от того «неудобного» обстоятельства, что даже наиболее известные, хрестоматийные исследования в области творческого мышления, такие как, например, дункеровские исследования «продуктивного мышления», не говоря уже о разного рода исследованиях через формирование (от практик «стимуляции творчества» до собственно «формирующих экспериментов»), с очевидностью обнаруживают неустранимость момента искусственной организации изучаемого процесса решения творческой задачи. Так, например, нетрудно показать, что в исследованиях Дункера процесс решения задачи строится в диаде «испытуемый-экспериментатор», причем экспериментатор организует работу испытуемого через непрерывное опровержение предлагаемых им решений. Важно подчеркнуть, что дело тут не столько в правильном определении границ того – нового, более широкого – целого, которое только и может претендовать на «автономное» существование, но в верном установлении характера этого целого. Важно не то, что исследователь должен перейти в данном случае к рассмотрению более широкого, по сравнению с традиционными представлениями, целого, включающего и самого экспериментатора, но в том, что это новое целое – совершенно особой «природы», что оно с необходимостью содержит некую искусственную компоненту – специальное действие по организации исходного действия по решению задачи, то есть психотехническое действие. Это новое целое поэтому – по самой своей «природе» – в принципе не допускают представления в виде законосообразно живущего естественного объекта и, соответственно, экспериментального его исследования, как того требует классическая естественнонаучная парадигма.

В последние десятилетия и за рубежом и в нашей стране создан целый ряд мощных техник «стимуляции творчества»: «мозговой штурм» Осборна и «сенектика» Гордона, «морфологический анализ» Цвики и «алгоритмы изобретения» Альтшуллера – вот только наиболее известные из них. Однако, несмотря на невероятную эффективность и популярность этих систем, многие принципиально важные даже и в практическом отношении вопросы, такие как аккумуляция опыта и перенос опыта из одной практики в другую, направленное и контролируемое развитие как отдельных практик, так и всей сферы творчества в целом, до сих пор не только остаются нерешенными в рамках самих этих практик, но и даже – по мнению некоторых авторитетных специалистов в области творчества – в принципе не могут получить своего решения. Все эти проблемы даже и со стороны интересов самой практики ставят задачи серьезного теоретического осмысления опыта этих практик, адекватной методологической и теоретической их рефлексии. Внутри самих этих практик, однако, как в том нетрудно убедиться, задачи эти решены быть не могут: наличные в них представления о творчестве и методологические установки, весьма наивные и подчас даже фантастичные, в лучшем случае – сугубо эмпирические, как правило, не выдерживают критики.

На первый взгляд представляется естественным в такой ситуации обращение к собственно научной психологии творчества, благо она уже в течение многих десятилетий интенсивно разрабатывается многими выдающимися исследователями. Однако на этом пути мы должны заведомо потерпеть неудачу.

Как уже было сказано, знания, характерные для естественных наук экспериментального типа, относятся к особым идеальным объектам, которые по сравнению с реальными и полноценными опытами творчества оказываются усеченными и вырожденными случаями. В силу чего эти знания и вся академическая психология творчества в целом оказываются бесконечно далекими от реальных практик творчества. Неудивительно поэтому столь характерное для психопрактиков равнодушие или даже подчеркнутое пренебрежение к академической психологии: она, как правило, действительно не может сказать им ничего дельного про те сложные и реаль-

ные формы творчества, организацией и развитием которых они занимаются. И это проистекает из самой природы экспериментальной науки. Поскольку в случае практик творчества мы имеем дело с совершенно особыми по типу знаниями, вырабатываемыми для организации и реорганизации этих практик, знаниями, принципиально отличающимися от естественнонаучных, то академическая психология творчества, равно как и ее методология, знающие и признающие только один тип знания – естественнонаучный, не только принципиально не способны к адекватной рефлексии опыта практик творчества, к его критической оценке и ассимиляции, но и, навязывая свой способ мышления – как единственно верный и универсальный – самой практике, эта психология ведет к ложному самосознанию самой практики.

Все это порождает состояние глубокого, хронического и, по многим признакам, безысходного кризиса современной психологии творчества. Каковы его основания и движущие силы, то есть «диагноз» и «прогноз», и какими должны быть «назначения»? Повторим еще раз: в случае естественнонаучного эксперимента исследование нацелено на получение такого знания об объекте изучения, которое позволяло бы представить его как естественно существующий объект, то есть не предполагающий никакого знания о нем и никакого его исследования в качестве необходимого условия его существования (что, собственно, и эквивалентно понятию «естественно», то есть законосообразно, и в этих своих законах совершенно независимо ни от какого знания или исследования существующего объекта). В рамках же психотехнической парадигмы – как ни парадоксально это может выглядеть с традиционной точки зрения – исследование с самого начала строится так, чтобы получаемое в нем знание позволяло развертывать такую форму практики, которая предполагала бы (и, стало быть, в конце концов включала бы) это ее исследование и доставляемое им знание в качестве условия самого своего существования и развития. Иначе говоря, если естественнонаучное исследование «извлекает» себя из объекта изучения, только так достигая своей «объективности», то психотехническое – напротив, внедряется в него, только так получая возможность вообще иметь с ним дело.

Итак: чтобы преодолеть «фельдшеризм», характерный для современных практик организации («стимуляции») творчества, необходимо так выращивать «организмы» этих практик, чтобы они с самого начала включали – в качестве своего «органа» – специально развертываемое их исследование, а, с другой стороны, чтобы преодолеть «академизм» современной психологии творчества, нужно перейти от экспериментальной парадигмы, имеющей дело с искусственными и далекими от жизни «препаратами» от творчества, к исследованию реальных и полноценных форм и опытов творчества, – творчества, которое, в свою очередь, дабы отвечать своей собственной «природе» – с одной стороны, и задаче необходимой для анализа объективации – с другой, само должно осуществляться в виде и посредством психотехнических действий, обеспечивающих проектирование, реализацию и направленное развитие той самой практики, исследованием которой оно является.

Остается лишь заметить, что принципиальная идея подобного рода исследования была более полувека назад сформулирована Л.С. Выготским в рамках его «культурно-исторической психологии» как идея «инструментального метода» в психологии.

Психология личности и психотерапевтическая практика⁶

Представления о личности, складывающиеся в рамках различных психотерапевтических практик, по своему статусу существенно отличаются от положений собственно *научной* – экспериментальной – психологии. Многие из этих представлений не допускают прямой *объектной* интерпретации: зачастую *нет и не может быть* в действительности такого объекта, который можно было бы поставить в непосредственное соответствие этим представлениям. Внутренняя объектная рефлексия самой психотерапевтической практики – с точки зрения стандартов верификации *научного знания* – оказывается несостоятельной. Существенно, однако, что рефлексия эта не может быть просто *отброшена* (как никуда не годная) с сохранением самого опыта работы с личностью (как самого по себе ценного и лишь неверно осмысленного). Рефлексия эта является, как правило, не просто *внешним* отражением процессов и отношений внутри психотерапевтической практики, но представляет собой *органическую часть* и необходимый момент самой этой практики. Итак: *опыт* работы с личностью, получаемый внутри психотерапевтических практик, чрезвычайно значим для психологии личности, в силу чего встает задача его *ассимиляции*. Формы его теоретического осознания внутри самих практик, однако, неудовлетворительны, так что соответствующие представления о личности не могут быть непосредственно *заимствованы* научной психологией личности. Наконец: сам терапевтический опыт существенным образом опирается на эти представления и ими определяется, в силу чего представления эти не могут быть *отделены* от самого терапевтического опыта. Можно ли в таком случае найти некую «абсолютную» *систему отсчета*, в рамках которой представления о личности *практической* психологии были бы психологически реальными и осмысленными *вне зависимости* от того, возможна или нет их прямая объектная интерпретация? Иначе говоря, встает вопрос о *единице* и *методе* их анализа. В качестве ближайшей такой единицы выступает *психотехническое действие*, благодаря которому достигается тот или иной психотерапевтический эффект и, далее – та или иная *система психотерапевтической практики* в целом. Рассмотреть какое-либо представление по отношению к определяемой таким образом единице анализа – значит взять его в тех основных его *функциях*, которые оно реально выполняет в соответствующей системе психотерапии.

Материалом анализа при этом должны стать не только те «*факты*», с которыми имеет дело психотерапевт, и даже не они *сами по себе*, но некоторая *более широкая* система, включающая также и план *представлений* о личности и о технике работы с ней, представлений, в форме которых эти факты осмысляются терапевтом, и, что еще более важно, – план «*употреблений*» этих представлений, их функционирования в системе психотерапевтической практики. Естественно, что характер и число таких функций будут различны для разных видов психотерапии. Так, в случае классического *психоанализа* выделяются прежде всего две функции основных психоаналитических конструкторов – соответственно основной *диадной структуре* ситуации психоаналитической терапии, двум основным полюсам в ней – пациента и терапевта. В отнесении к позиции *пациента* любая из психоаналитических конструкций (типа представлений об инстанциях личности, психологических комплексах, символике сновидений и т. п.) выступает – в ее «*психотехнической*» функции – как особого рода средство «*организации нового опыта сознания*» и через это – достижения основного психотерапевтического эффекта. По отношению же к позиции *терапевта* функция психоаналитических конструкций состоит в том, чтобы обеспечить определенное – действенное и ситуативное – понимание, на основе которого терапевт мог бы управлять ходом психоанализа и наиболее эффективно достигать психотерапевтических результатов. Наконец, важна и *транслятивная* функция теоретических построений

⁶ Тезисы выступления на 6-м Всесоюзном съезде Общества психологов СССР (Москва, 1983).

психоанализа – их работа в качестве средств *передачи опыта* терапии и ее *воспроизводства* как особого рода деятельности.

В сообщении будет представлена попытка выделить некую *универсалию* основной структуры психотерапевтической практики, универсалию, которая могла бы выступить в качестве своеобразного «модуля» при сопоставительном анализе различных терапевтических практик, и, на основе этого, высказанные положения будут продемонстрированы на разборе некоторых психоаналитических представлений, равно как и представлений о личности, сложившихся в индирективной психотерапии К. Роджерса и транзактном анализе Э. Берна.

«Герника» Пикассо: опыт психологического анализа⁷

Каким образом психолог может иметь дело с реальными вещами искусства, с творчеством реальных художников? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы ограничимся в данной работе демонстрацией принципиальной идеи, или принципиального подхода к анализу художественного творчества, – подхода, который, вслед за Выготским, можно было бы назвать «объективно-аналитическим» или культурно-историческим. Вместе с тем, это будет реализацией того особого типа исследования, который в психологии называют иногда «анализом одного случая», то есть мы возьмем для анализа всего только одну вещь искусства – «Гернику» Пикассо – и попытаемся провести этот анализ во всей конкретности и уникальности «данного случая».

Конечно же, выбор и художника, и картины неслучаен. Что касается фигуры Пикассо, то ее выбор будет неоднократно мотивироваться в ходе самого исследования. По поводу же выбора именно «Герники» из всего огромного наследия Пикассо необходимо высказать несколько предварительных соображений. Эта работа взята нами не потому, что является одной из самых известных и значительных работ художника (а возможно – и одной из самых знаменитых работ в истории искусства двадцатого века или даже, как многие считают, во всей истории европейского искусства в целом), но потому, что в самом творчестве Пикассо она занимает особое место.

«Герника» написана в 1937 году. Это действительно одна из центральных работ в творчестве художника – не только по ее значению, но еще и потому, что у самого Пикассо она собирает множество разных линий – как из прошлого, так и, в каком-то смысле, даже из будущего, то есть является узлом, на котором стягиваются многие сквозные для творчества Пикассо темы и проблемы.

Но для исследователя – особенно для того, который пытается подойти к анализу художественного творчества со стороны психологии, – эта работа является особой и еще в одном отношении. Она уникальна тем, что в этом случае сохранились почти все предварительные материалы. Для творчества Пикассо это совершенно исключительный случай, поскольку, как правило, ничего из черновой работы не сохранялось. Тут же сохранилось не только большое число предварительных набросков, своего рода «графических записей» мыслей, иногда отдельных даже мыслей, – в фотографиях сохранилась также и последовательность работы над окончательным вариантом этой картины, и можно проследить, как Пикассо пришел к нему. В случае этой работы Пикассо, как и для всего его творчества (а возможно – и вообще для анализа любого сложного и серьезного произведения искусства), это обстоятельство представляется решающим. Оно позволяет попытаться «изнутри» выполнить реконструкцию логики работы, ее содержания, не всегда прямо записанного в ней, – того ее смысла, ради которого она, в конце концов, была создана.

Два слова об истории создания этой работы. «Внешним» поводом для ее создания послужило действительно трагическое, страшное событие, которое произошло в самом конце 36-го года, – бомбежка одним из нацистских штурмовых отрядов небольшого баскского городка в Испании (скорее даже селения, чем города). За несколько часов бомбежки Герника была буквально стерта с лица земли. На следующий день все газеты мира уже писали об этом, и Пикассо, конечно, тоже узнал и был потрясен этим известием. У него как у художника сразу появилось желание как-то откликнуться на это.

Но какое-то время он не мог даже подступиться к этой теме. Быть может, потому, что он был так сильно захвачен аффектом, связанным с этим сообщением, – а может быть, потому,

⁷ Доклад на одной из Зимних психологических школ факультета психологии МГУ (1984).

что протекал какой-то скрытый «инкубационный период», в ходе которого произошла стяжка, стыковка двух линий его творчества.

Первая линия – это та, которую можно было бы связать непосредственно с данным событием и, соответственно, с внешним – социальным, гражданским и, возможно, политическим – содержанием этой работы. В основном именно благодаря этой стороне «Герника» и получила свою известность, свое особое звучание и стала одной из самых знаменитых работ не только двадцатого столетия, но и вообще в истории живописи. Во всяком случае, она стала своеобразным символом искусства двадцатого века. Эта линия связывает работу Пикассо с событием истории: прежде всего, истории Испании (родины Пикассо), но также и истории Европы – предвоенной Европы и Европы времен гражданской войны в Испании, когда уже надвигалась и разрасталась нацистская чума, – и истории двадцатого века в целом.

Я пытаюсь показать, однако, – и в этом состоит пафос моей сегодняшней беседы, – что хотя, конечно, эта первая линия и важна, но мы не поймем чего-то очень важного и, может быть, даже главного в этой работе, если ограничим ее содержание только внешними драматическими обстоятельствами. В не меньшей мере эта работа является своего рода исповедью и отчаянной попыткой некоего духовного очищения и спасения, прежде всего – для самого Пикассо, а через это и тем самым – тем, что открывает такую возможность и для каждого человека. Эта работа является предельно личностной вещью. Личностной – не только для самого Пикассо, но и для каждого человека, который чувствует ответственность перед собой и перед другими людьми за то, что происходит в мире. Достаточно посмотреть на «Гернику», чтобы выйти на эту линию обсуждения.

Первое, что удивляет после знакомства с внешними обстоятельствами ее создания, – это то, что отклик на вполне реальное гражданское событие получился у Пикассо в какой-то странной, мифологической форме.

Мы видим, что действующими лицами – главными действующими лицами – являются здесь даже не люди, хотя и они тут есть (и это люди, которые, понятное дело, пребывают в состоянии агонии и отчаяния), – но главными фигурами в этой работе являются все же две нечеловеческие фигуры: это лошадь в центре картины, которая тоже агонизирует – она смертельно ранена, видно несколько огромных, зияющих ран, – и это бык, который находится в углу картины. Фигура быка только наполовину реальна, а наполовину она – мифологическая. Если обратить внимание на эти фигуры, то можно уже понять, что в эту работу Пикассо вошло не только само событие, но и его прошлое.

Из творческой биографии Пикассо известно, что в годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Герники», то есть в 20-е и 30-е годы, им была создана уникальная и весьма разработанная система своей собственной мифологии.

Отчасти она перекликалась с рядом мотивов и фигур средиземноморской мифологии, античной мифологии и мифологии Ближнего Востока. Но и эти мифологии были переработаны в очень индивидуальном ключе, и этот процесс переработки отражен у Пикассо не только в его станковых работах, но прежде всего в больших графических сериях. Широко известна так называемая волларовская серия. Почти на каждом из листов этой серии встречается фигура быка, а точнее – минотавра. Причем если просмотреть эту серию целиком, выстроив ее в ряд, то – как и в случае серии подготовительных этюдов и эскизов к «Гернике» – можно увидеть определенный процесс развития. Это не только внешнее, сюжетное развитие, но также и развитие смысловое – развитие тех смыслов, которые придавались основным действующим фигурам, ситуациям и сюжетам. Положим, фигура быка в волларовской серии весьма противоречива. И эта противоречивость должна быть непременно учтена при анализе быка «Герники». Противоречивость эта состоит в том, что, с одной стороны, здесь (как и на многих других работах Пикассо) мы видим быка как некоторое предельное воплощение грубого, brutального, агрессивного, не подвластного контролю начала – начала, которое, как правило, связано также

и с насилием, часто в эротическом смысле этого слова. Мы снова и снова встречаемся с этим. Пикассо и сам неоднократно говорил, что фигура минотавра является для него не столько очеловеченным животным, как это было для античных греков, сколько, наоборот, brutальным, темным началом в самом человеке. На многих работах мы видим вакханалии, где минотавр является одним из действующих лиц. Но, вместе с тем, на других работах этой серии можно видеть, как у Пикассо происходит то «слипание», то «разъединение» фигуры минотавра и его собственной фигуры, которая появляется уже в человеческом виде. На этих работах мы имеем прямые свидетельства того, что фигура минотавра появляется у Пикассо не просто в связи с античными сюжетами, но является неким сквозным олицетворением самого художника, чего-то важного в нем самом. Важное замечание, которым мы еще воспользуемся, когда снова вернемся к анализу «Герники». Нас не должно смущать то обстоятельство, что на некоторых листах, кроме минотавра, присутствует еще и что-то вроде автопортретов – странных автопортретов – самого художника. Психолог этому не должен удивляться: он понимает, что, опускаясь в «глубины бессознательного», мы снова и снова встречаемся с такого рода «множественным» представлением души человека: она как бы «раскладывается» на несколько различных «фигур», которые в своем взаимодействии и разыгрывают драму, которую можно назвать «внутренним планом» душевной жизни человека и его развития.

Существуют, однако, и совершенно иные листы волларовской серии, где минотавр совсем не так агрессивен, совсем не так жесток, иногда он даже трогателен, он оказывается фигурой беззащитной или даже как будто бы жертвой – как, например, на листе, где ослепленный минотавр беспомощно, продвигаясь ощупью, идет вперед. Здесь встречается и другой – важный для Пикассо этого периода – символ: фигура маленькой девочки. На одном из листов она с букетиком цветов, на других работах на месте цветов мы находим огонь или свечу, что, опять же, указывает на некое символическое значение этой детали, как бы переходящее от одной вещи к другой. Эту гравюру с ослепленным минотавром и девочкой интересно сравнить с другой, очень известной гравюрой, примыкающей к этой серии, которая называется «Минотавромахия». В «Минотавромахии» мы видим минотавра по-прежнему агрессивным, страшным, жестоким. И опять перед ним лошадь, которая и тут появляется со вспоротым животом, откуда вываливаются ее внутренности. На спине этой лошади (важная деталь) – матадор, и это – женщина: прекрасная женщина, которая находится в каком-то странном состоянии – то ли обморока, то ли она уже мертва. Здесь мы видим, что крайняя слева от зрителя фигура – фигура, бесспорно олицетворяющая самого художника, – изображает бегство, пассивное бегство. Изображенный на гравюре мужчина пытается спастись бегством. Это взрослый, сильный мужчина, и он пытается бежать по лестнице – «лестница» тут, конечно, тоже не случайна – как не случайно мы видим «подъем вверх». Здесь присутствуют и эротические смысловые обертона, но главное – это то, что лестница тут символизирует подъем вверх: можно было бы сказать – из неких темных глубин души к чему-то, что лежитверху, к чему-то более светлому, скажем – к сознанию. Это обстоятельство намекает нам на то, что фигура художника здесь символизирует прежде всего сознательную часть его личности. Он пытается бежать. А при этом – совершенно бесстрашно, с каким-то внутренним спокойствием и с какой-то даже почти участливой нежностью встречает этого разъяренного быка маленькая девочка. В одной руке у нее опять маленький букетик цветов – что всегда знаменует, как мы знаем, чистоту и невинность, но также и открытость и трогательную беззащитность. А в другой руке – свеча. Свеча – это символ огня, света, который, правда, загорается тут «среди бела дня», что, опять же, указывает на его не прямое, символическое значение – света внутреннего (который, кстати, как мы знаем по мотиву «ослепления», хотя бы в случае того же Эдипа, становится видимым, открывается или даже загорается только для того, для кого гаснет внешний, дневной свет). Хотя общая атмосфера сцены – мрачная, но все-таки действие происходит в экстерьере, и видно, что еще совсем не темно: вдаль виден некий морской пейзаж, и он хорошо просматри-

вается. Свеча, светильник имеет здесь второе, символическое значение – это не просто прибор, чтобы светить во тьме в буквальном смысле слова. Это – светильник в том же значении, в котором он встречается потом и в «Гернике» – там тоже, помимо основного, есть некий второй, загадочный источник света. Там есть, во-первых, лампа, и она, казалось бы, достаточна для того, чтобы осветить – в физическом смысле – все, что происходит. Но есть и второй свет. Второй свет, который врывается в это подземелье. Его держит протянутая – опять же, женская – рука, рука некой непонятной женской фигуры. Мы можем вспомнить тут и еще одну странную фигуру – фигуру древнегреческого философа Диогена, который, по преданию, ходил с фонарем среди бела дня по главной городской площади, а когда его изумленные сограждане вопрошали, зачем это он зря жжет масло днем, когда и так все прекрасно видно? – он, как мы помним, отвечал этим неразумным людям, что ищет-то он человека – человека среди людей, – или, что то же: человеческое в человеке. А это, как оказывается, и днем с огнем не найти. Вот такого рода ассоциации можно связать с этим странным светом – светом, который врывается в темное пространство, заполненное агрессией, жестокостью и страхом, откуда-то как будто бы из другого мира, и он призван высветить здесь что-то взглядом из этого другого мира. И свет этот, как мы снова и снова видим у Пикассо, оказывается связан с фигурой ребенка, маленькой девочки, знаменующей чистоту и невинность. Вспомним фильмы Феллини – «Джульетту и духи» или «Сладкую жизнь»: они сделаны с такой же установкой, о какой мы говорим сейчас применительно к «Гернике», – с установкой на то, чтобы попытаться всех персонажей представить сразу в двух измерениях: в реальном, и даже подчеркнуто сниженно обыденном – и одновременно в некоем другом, «ортогональном» измерении. Так, в «Джульетте и духах»: с одной стороны – вполне реальные и обыденные события, происходящие в одной обычной семье, семье героини – Джульетты. В этом внешнем, «реальном» плане героиня оказывается в некой критической точке своей жизни, она должна принять важное решение: расстаться с мужем или нет? Это женщина уже достаточно зрелого возраста, ей где-то за 40. Но вместе с этой реальной линией все время присутствует, проводится и какая-то вторая линия: каждая ситуация, каждый образ, каждый шаг этой героини, каждое действие окружающих ее людей имеют еще и какой-то второй смысл – значение, соотнесенное не с планом внешних событий, внешнего решения, которое должна принять героиня, но с планом ее внутренней – душевной и духовной – жизни, во многом непонятной и загадочной для нее самой, для окружающих и для зрителей. Только потом, когда мы выходим из зрительного зала и начинаем снова и снова мысленно возвращаться к этому фильму, думать над отдельными его эпизодами и образами, – только тогда мы начинаем вдруг что-то понимать, у нас начинает что-то связываться, начинает «говорить» именно в этом – втором – плане. «Сладкую жизнь» можно вспомнить в связи с заключительным эпизодом фильма. Этот фильм тоже есть попытка особого рода аналитического исследования внутренней биографии современного человека – современного художника (по фильму – журналиста), который тоже оказывается в некой критической жизненной ситуации, когда решается вопрос, быть или не быть ему как человеку, как личности, как художнику. У этого фильма, как мы помним, довольно-таки безысходный финал. На протяжении всего фильма его герои «играют» в жизни, они в каких-то масках, непроницаемы друг для друга, и нет места для подлинной встречи и контакта между ними. И вот – в конце фильма как будто бы происходит некий прорыв. Но он возможен только на какое-то короткое время, и уже минутой позже мы понимаем, что все будет как было, по-старому. Всю ночь гулявшая – и здорово погулявшая – компания ранним утром готова разъехаться. Поначалу, казалось бы, продолжают происходить еще какие-то события в духе прежнего, хотя уже и идущего к концу «веселья», которое всю ночь продолжалось в каком-то фамильном замке одного из участников этой компании. Все происходит вблизи берега моря, и вот кто-то вдруг замечает что-то необычное на берегу. Все нетвердой походкой направляются туда и видят, как на их глазах рыбаки вытягивают сети с каким-то огромным странным чудовищем. Кто с любопытством, кто с ужасом раз-

глядывает его, отпуская скабрзные шуточки. Но героя даже вид этого чудовища уже не способен развлечь: «как можно смотреть на это?!» – восклицает он и отходит в сторону. И вдруг – какая-то остановка: что-то перпендикулярное всему этому ходу событий начинает происходить с героем. Он вдруг слышит обращенные к нему крики, поднимает голову и видит вдалеке, по ту сторону какого-то небольшого залива, девочку, что-то кричащую ему. Маленькую девочку, с которой незадолго до того случайно познакомился. Она почему-то тоже оказывается в этот час на пляже. Раннее утро. Девочка что-то кричит, пытается жестами что-то сказать герою, но рокот волн заглушает ее крики. «Я ничего не слышу, не понимаю!» – снова и снова кричит он ей в ответ, стоя на коленях у кромки разделяющей их воды. Все происходит как-то очень чисто, светло и трогательно. Герой сокрушенно разводит руками и позволяет увлечь себя вослед всей уже насытившейся зрелищем рыбы и удаляющейся вдоль берега компании. Девочка улыбаясь смотрит ему вслед и потом поворачивает голову и оказывается глядящей глаза в глаза зрителю. И это последние кадры фильма. Весь этот эпизод вполне мог бы быть эпизодом сна. Да он и должен так восприниматься. Сна, толкование которого излишне.

Важно, что основные фигуры, с которыми мы встречаемся в «Гернике», не были специально изобретены или выдуманы Пикассо для этой работы, – это фигуры, сквозные для всего творчества Пикассо предыдущих лет. И каждая из них тянет за собой определенные ассоциации. Так, минотавр – через какие-то детали ряда более ранних работ Пикассо – неожиданно связывается с одним из сквозных образов его «розового» периода, а именно с фигурой Арлекина. На одной из работ этого периода можно видеть минотавра в костюме Арлекина, причем и здесь мы улавливаем особое символическое содержание. Мы видим фигуру поверженного чудовища – минотавра, на которого надет пестрый костюм, похожий на костюм Арлекина, и вместе с тем в этой фигуре явно просматривается идентификация с самим художником. В случае другой из этих ранних работ, где фигуре Арлекина придано прямо-таки портретное сходство с самим художником, в этом можно непосредственно убедиться. Выстраивается цепочка, которая позволяет предположить, что фигура минотавра обозначает не какое-то – безличное и внешнее по отношению к самому художнику – агрессивное и brutальное начало, но является фигурой, знаменующей что-то в душе самого Пикассо.

Не менее важны для понимания «Герники» и графические листы из серии «Мечты и жизнь Франко». Эта работа была начата еще до «Герники» – что важно, поскольку здесь обнаруживаются бесспорные параллели с «Герникой», например, фигура кричащей женщины с ребенком на руках и другие фигуры и мотивы. Естественно возникает вопрос: что же было раньше и что откуда перешло? По-видимому, последние листы этой серии были сделаны уже после «Герники», и мы видим, скорее, следы «Герники» на некоторых листах этой серии, а не наоборот, хотя начата эта серия была еще до «Герники».

Обратимся теперь непосредственно к материалам, которые связаны с зарождением замысла «Герники».

Первые листы, прямо относящиеся к «Гернике», датированы 1 мая 1937 года, то есть они созданы всего несколько дней спустя после гибели Герники. Поначалу замысел работы еще очень невнятен – трудно даже понять, что за фигуры на этих листах. Это какая-то прямо-таки «пиктографическая» запись для себя, своеобразная скоропись без всякой еще попытки как-то графически воплотить замысел, реализовать его. Вскоре, однако, – уже на первых набросках – появляются некоторые мотивы, которые войдут затем в окончательный вариант «Герники». Что интересно – на разных набросках разные мотивы появляются первоначально порознь, и только потом они вступают в какие-то взаимодействия между собой, начинают складываться в какие-то фрагменты будущей композиции, причем характер отношений между этими разными мотивами от листа к листу неоднократно меняется.

На первых листах эти отдельные мотивы – как раз потому, что они выступают еще в изолированном виде, – легко читаемы. Следует заметить, что у Пикассо ничто не случайно, все

важно, все имеет значение, начиная с формата листа или, точнее говоря, композиции. Формат первых вариантов наброска целостной композиции разный: начиная с какого-то листа мы видим близкий к окончательному вытянутый по горизонтали прямоугольник, тогда как первоначальный формат листа близок к квадрату. И это – не случайно.

Уже на первых набросках мы видим главные фигуры последующей композиции: быка, лошадь, руку со светильником. Причем как раз первые листы с очевидностью указывают на несводимость значения этого образа к прямому, буквальному, которым, казалось бы, можно было бы ограничиться, исходя из окончательного варианта «Герники».

В этом окончательном варианте события происходят в каком-то странном подземелье. Мы видим детали интерьера: намечены углы комнаты, потолок, пол и т. д. Однако вскоре мы понимаем, что интерьер этот – одновременно и экстерьер. Подобное можно встретить на наших древних иконах: показано какое-то действие в храме, а вместе с тем – и внешний вид храма: крыша, купола, колокола, птички какие-то и т. д. В случае «Герники» мы тоже видим некоторые детали экстерьера – например кусок черепичной крыши, – и он, на первый взгляд, совершенно не вяжется с остальным построением картины. И мы можем недоумевать по поводу того, что здесь нарисовано, что это может значить, если воспринимать эти детали как принадлежащие к интерьеру комнаты. И как раз первые листы подготовительных набросков позволяют понять, что же тут изображено на самом деле. Первые листы этих набросков – даже и те, что выполнены уже не на маленьких подготовительных листах, а на большом формате, – еще дают всю ситуацию в экстерьере, как нечто, происходящее на улице или на площади. И только в конечном варианте оказывается, что действие происходит одновременно и в каком-то подземелье. И это, опять же, не случайно, но понятно ввиду символического толкования, к которому ведет наш анализ. Так, взятый в экстерьере, по своему прямому назначению, светильник лишен смысла.

Обратим внимание еще на одну деталь, которая встречается на первых листах в хорошо различимом виде: это – какая-то загадочная фигурка маленькой крылатой лошадки, сидящей на спине минотавра. Что это: Пегас? Но на другом листе, где мы видим нечто подобное, это, скорее, что-то похожее на птицу. Что значит эта фигурка? Ответ дает еще один набросок, на котором мы видим, как эта маленькая крылатая лошадка появляется из рассеченного тела, из зияющей раны на фигуре лошади. «Пегас» сам по себе – это символ искусства вообще, и, к тому же, он всегда связывается еще с одним мотивом – с мотивом возрождения, как и жар-птица. Это устойчивый символ возрождения – творческого начала жизни и – самой жизни. Вместе с тем, коль скоро этот «Пегас» появляется здесь из смертельно раненой, умирающей лошади, он может означать и что-то вроде ее души, которая «отлетает», выходит. Этот устойчивый мифологический мотив часто появляется в фильмах. В «Зеркале» Тарковского – в эпизоде, где герой лежит в постели и непонятно, что с ним: он чуть ли не умирает, – почему-то в руке он держит птичку, мнет, мучает ее, и потом она куда-то исчезает. Тарковский – художник, который тонко чувствует символические и мифологические измерения вещи.

В окончательном варианте «Герники» эта птичка тоже присутствует, и, если не знать подготовительных стадий, она была бы совершенно непонятной – здесь она нарисована на стене и почти неразличима. Из самой картины ее значение не понятно. Но, будучи взята в контексте набросков, она получает некое символическое значение. Этот анализ похож на толкование сновидения: наброски – это что-то вроде «свободных ассоциаций», через которые можно понять смысл элементов самой картины. Интересно было бы проследить, как замысел Пикассо меняется от эскиза к эскизу, какие все новые и новые повороты он претерпевает, как появляются новые фигуры, в частности – фигура некоего воина, который в окончательном варианте присутствует уже в страшном, обезображенном виде. Здесь он тоже в состоянии какой-то агонии, тогда как на первых эскизах он похож, скорее, на упавшую греческую статую. И опять мы

видим сочетание двух взаимоисключающих мотивов: в руке война меч, правда, сломанный, – но вместе с тем откуда-то «прорастает» цветок.

По мере продвижения к окончательному варианту композиция становится все более и более статичной – на предварительных набросках бык проносится куда-то, что-то падает, рука вырывается откуда-то и т. д. В сравнении с этими эскизами окончательный вариант производит впечатление чего-то застывшего, однако при этом – чрезвычайно экспрессивного. Быть может, следовало бы сказать, что и здесь, как и по отношению к бессознательному, едва ли применимы обычные категории времени. Невероятно напряженная динамика, которую подчас можно обнаружить в бессознательной жизни, происходит в каком-то особом мире, где время в обычном смысле слова отсутствует, где царит вечное настоящее и происходит «вечное возвращение».

От эскиза к эскизу нарастает мрачность, темнота. В окончательном варианте она внешне мотивирована тем, что действие, вся драма разыгрывается в каком-то темном подземелье – что, конечно, символизирует некую темную сторону души, бессознательного. И здесь можно сказать, что самый окончательный формат картины не случаен. Этот формат есть только половина – нижняя половина – первоначального формата. Исследователи отмечают особую неуравновешенность композиции. Она как будто бы «закрыта» со всех сторон, кроме верхней – где, напротив, много линий, движений, которые уводят глаз вверх: воздетые вверх руки, обращенные вверх лица, головы и даже просто открытые места картины. Композиция «открыта вверх», как будто она обрезана ножницами и что-то там было еще сверху. Мы могли бы мысленно дополнить ее до некоего целого, где вместе с этим темным подземельем, своего рода эквивалентом бессознательной части души, можно бы предположить нечто, относящееся к миру сознания. Хотя сам Пикассо, скорее всего, и не отдавал себе в этом отчета, но, просматривая наброски, мы видим, как он с какой-то почти маниакальной последовательностью отсекает и «вытравливает» из этой работы все, что можно было бы связать с дневным сознанием. Все это, в конце концов, ушло из картины. Однако хотя прямо оно здесь и не представлено, но оно все-таки как-то присутствует, составляет некий неявный смысловой горизонт восприятия. Этим, быть может, и обусловлено впечатление «незавершенности» работы. Как отмечают исследователи, парадокс этой работы, ее явного содержания состоит в том, что мы не находим здесь агрессора и жертвы, победителя и побежденных, страдающих и мучителей. В конце концов, все представленные здесь фигуры разделяют судьбу жертвы. Даже бык, на котором мы не видим никаких явных, прямых следов ранений, агонии и т. д., все равно находится в каком-то невероятно напряженном, потрясенном, испуганном и потерянном состоянии. Он явно не в себе. И непонятно, не должен ли и он в конце концов разделить участь всех других фигур, которые здесь изображены. Это обстоятельство для исследователей выступает как загадка: непонятно, что же все-таки хотел сказать всем этим Пикассо.

Ключом к «Гернике» должно быть понимание того, что Пикассо написал ее, прежде всего, для себя. Трагедия, о которой Пикассо узнал в конце апреля 1936 года, – уничтожение беззащитной деревушки – была потрясением, которое инициировало некий внутренний процесс в душе Пикассо, в результате чего он оказался на пороге внутренней катастрофы. И мы встречаем тут Пикассо «неведомого», неожиданного с точки зрения расхожих представлений о нем как о баловне судьбы, миллионере, который купался в золоте, покупал себе лучших женщин, жил вообще в свое удовольствие: где хотел, как хотел, делал, что хотел, и т. д. Но это представление, даже если его относить к последним годам жизни Пикассо, когда он действительно был богат, действительно мог делать все, что хотел, – даже и тогда оно едва ли приложимо к нему. Такое представление о Пикассо – вульгарно, оно является мифом, который порожден враждебно настроенными к Пикассо зрителями, художниками, критиками и т. д. Если мы постараемся всмотреться в реальные факты жизни Пикассо, то увидим, что по крупному счету он был предельно серьезным, собранным и глубоким человеком, озабоченным прежде всего

проблемами своего творчества и осуществлением того внутреннего поиска, который вел всю жизнь. Казалось бы, против такого утверждения нетрудно привести некоторые шокирующие факты биографии Пикассо, которые время от времени появляются в печати. Так, говорят, что на могиле Пикассо выбита циничная надпись – что-то вроде «Ну и хорошо же я подурочил людей». Эта фраза Пикассо – разве она, дескать, не есть окончательное доказательство того, что Пикассо был человеком без всяких принципов, гедонистом, которому не было дела до других людей и который ради успеха и денег позволял себе откровенно морочить им голову и ими манипулировать? Больше того – как мы видим из этой его фразы – понимание этого доставляло ему как будто бы даже какое-то удовольствие.

Эту фразу, однако, – даже если она и была сказана – можно понимать как выражение особой позиции Пикассо-художника: позиции, которая не является редкой для современного художника, художника XX столетия, даже для такого, которому трудно отказать в совестливости, ответственности и т. д.; позиции, которая требует от художника развенчивания наивного и доверчивого отношения к искусству.

Даже в науке – в частности и в психологии – встречаются сегодня такие авторы, которые пытаются бороться с наивно-доверчивым отношением к своим текстам. Говоря словами одного из них – пытаются бороться с архетипом пророка и мессии.

Конечно, и они хотят, чтобы их услышали, чтобы то, что они говорят, было понято и принято, – но при этом они строят свой текст вызывающе темно и запутанно. Так, например, поступал один из крупнейших современных психоаналитиков – Жак Лакан. Его опусы – из-за их нарочитой темноты, закрученности, обилия реминисценций из мифологических реалий, из старофранцузского языка и тому подобного – сплошь и рядом не могут читать даже французские интеллектуалы. Даже «продвинутого» и заинтересованного читателя они не могут не раздражать и не отталкивать. «Ну зачем же так писать? – задает вопрос такой читатель. – Ведь он же, в конце концов, ученый! Почему бы ему не писать по-человечески, а не на каком-то “птичьем” языке?!» Действительно, подчас это похоже на откровенное издевательство над читателем. Чтобы «продрасться» сквозь одну страницу такого текста, приходится затратить невероятно много сил, в чем, казалось бы, нет необходимости, коль скоро то же самое можно было бы сказать иначе – проще, яснее, логичнее. И выясняется, что у Лакана действительно была сознательная установка на писание таких текстов. У него, правда, тут был и еще один, профессионально оправданный в случае психоаналитика, мотив: психоаналитик, полагал он, в своих собственных текстах должен имитировать тот материал – речь душевнобольного, – который он в этих текстах и анализирует. Но, кроме того, была еще и задача бороться с обычной установкой по отношению к «научному» тексту как к такому, который в силу самого своего статуса научного текста – как будто тем самым у него «на лбу» начертан этакий «знак качества» – требует принимать его без всякой критики, на полном серьезе, за чистую монету, во всем доверяя автору и т. д. «Да нет же, – говорит Лакан, – нельзя так меня читать, ничего не поймете. Нельзя читать так некритично. Даже ученому нельзя доверять. Все нужно испытывать своей собственной мыслью».

Но, быть может, нельзя без критики доверять и художнику? Он тоже может ошибаться, у него тоже есть свои какие-то «пунктики» и «заморочки», свои собственные нерешенные проблемы, которые он может, часто не отдавая себе в том отчета, решать за наш счет. Но главное тут даже не в этом. Читатель не должен доверять – прекраснодушно млея – прежде всего себе, штампам своего понимания. Он должен совершить какую-то встречную работу, потому что чисто и заслуживает доверия только то, что можно взять в некотором внутреннем усилии, в акте совершения работы души. Иначе можно было бы сказать, что это борьба с установкой по отношению к тексту искусства как к вещи, как к тому, что уже само по себе – вне этой работы, которой проходится какой-то внутренний путь, – способно что-то гарантировать. «Будьте бдительны!» – вот к чему призывает такой художник, – «бдительны», прежде всего, в смысле внут-

ренного «бдения», бодрствования. И если текст вообще чего-то стоит, если он вообще заслуживает того, чтобы его прочли, не следует бояться затратить собственные усилия на то, чтобы его прочесть. Мы знаем, что у Пикассо через всю жизнь прошел мотив какого-то шутовства, юродства. Например, будучи уже 90-летним стариком, он с удовольствием позировал совершенно голым перед фоторепортерами, любил говорить всякие пикантные вещи и т. д. Но мы знаем также – хотя бы по кадрам документальных фильмов, – что есть и другая его половина: мы видим этого человека – как он работает, как он разговаривает и т. д., – видим это потрясающее лицо, видим, как он серьезен, отрешен. Казалось бы: как можно увязать одно с другим? В одном из старых номеров «Курьера ЮНЕСКО», целиком посвященного Пикассо, есть интересная статья, автор которой пытается указать на связь творчества Пикассо с африканским и, шире – с восточным искусством. В этой статье приводится несколько потрясающих высказываний самого Пикассо, которые, может быть, проливают свет на то, как мы должны представлять себе эту загадочную и парадоксальную фигуру. Проливают свет на смысл его позиции – жизненной, человеческой, но также и творческой, как художника. Не побоюсь сказать, что эти высказывания должны перевернуть все наши представления об этом человеке, о смысле его творчества. Причем мы понимаем, что именно здесь он предельно искренен. Похоже, здесь он выговаривает некую свою тайну, которую, быть может, никому (а тем более – всем) и открывать-то был не должен. Настолько все это серьезно – личностно серьезно. Но он почему-то все-таки не может не заговорить об этом. И если нам удастся его слышать, мы понимаем, что он все же человек и ему страшно быть одному, совсем одному со всем этим. А человек, имеющий такой опыт, о котором он тут говорит, в котором он тут исповедуется, бесконечно и безнадежно одинок. И «проговаривание» это тут, конечно, не помогает. Но ему не хочется в это верить.

Чтобы войти в тот особый мир Пикассо, в котором он сам совершал – как мы начинаем понимать, глубоко личный и действительно предельно рискованный – путь в искусстве, нужно вернуться на десятилетия вспять, ко времени возникновения его первых кубистических полотен. Если говорить совсем точно – ко времени появления его «Авиньонских девиц». Кстати сказать – как это ни показалось бы парадоксально, – именно в случае этой работы не остается уже никаких сомнений в глубокой связи ее персонажей с личностью самого Пикассо. Стоит только сопоставить с ней автопортрет Пикассо, который помещен в том же номере журнала, – автопортрет примерно того же самого времени, что и «Авиньонские девицы» (портрет написан осенью 1906 года, а «Авиньонские девицы» – весной – летом 1907 года), – как мы понимаем, что, хотя на этом полотне изображены женские фигуры, но их лица – это только многократно размноженный автопортрет самого художника. Как раз по поводу «Авиньонских девиц» Пикассо и сообщает нам чрезвычайные, прямо-таки невероятные вещи, которые действительно все переворачивают в нашем понимании этого художника, а может – впервые только и открывают для нас по-настоящему возможность его действительного понимания.

Итак, Пикассо рассказывает о том, как возникли «Авиньонские девицы» и в какой связи это стояло с африканским искусством, только-только начавшим проникать в европейское искусство, в мир европейских художников. В разговоре с Андре Мальро и испанским философом Хосе Бергамином Пикассо вспоминает о своем первом посещении Трокадеро. (Обратим внимание на то, что вспоминает он об этом как раз тогда, когда заканчивает «Гернику», то есть в 1937 году, – случайно ли такое совпадение?) В этом весьма многозначительном признании сам Пикассо лучше, чем кто-либо другой, объясняет, что значило для него так называемое негритянское искусство. Сначала Мальро знакомит нас с контекстом, в котором Пикассо сделал это знаменательное заявление, и подчеркивает его важность, а затем предоставляет слово самому Пикассо. «Мы беседовали об Испании и живописи. Он (то есть Пикассо) заговорил более откровенно и доверительно, чем когда-либо». Вообще Пикассо был невероятно закрытый человек: в свой мир, в то, что ему было по-настоящему дорого, он не пускал, как правило, никого. Даже самые близкие друзья и члены семьи зачастую не подозревали, какой напряжен-

ной внутренней жизнью жил этот человек, причем жил постоянно. Это, быть может, дает ключ к пониманию его эпатирующих заявлений, подобных тому, что мы обсуждали выше. Не есть ли это только способ защиты, способ закрыть доступ в себе к чему-то такому, что он все-таки не решается прямо показывать другим людям?

Но обратимся теперь к рассказу самого Пикассо: «Все время говорят о влиянии, которое на меня оказали негры. Когда я пошел в старый дворец Трокадеро, ... я был там совсем один. Мне захотелось бежать оттуда, но я не ушел, я остался. Я понял, что это очень важно: что-то происходило со мной, понимаете?» Каждое слово здесь важно: он был там, в совершенно пустом дворце, он неожиданно наткнулся на эти африканские маски, скульптуры и т. д. И первое его желание – бежать (вспомним фигуру художника, который пытается бежать по лестнице), но он не ушел – он понял, что это для него важно. Не каждый может это сделать. Он остался. Что же с ним происходило здесь? «Эти маски были не просто скульптуры, – продолжает Пикассо, – совсем нет. Они были магическими атрибутами. Эти негритянские изображения были *intercesseurs* (заступниками, посредниками). Они были против всего – против неведомых, грозящих гибелью духов. Меня всегда влекли к себе фетиши. Я понял: я тоже против всего! Я тоже верю, что все – неведомо, что все враждебно! Все! Не просто: женщины, дети, младенцы, табак, игра, – а все вместе». Пикассо здесь говорит про «духов», про «закливание духов». И мы знаем, что эти предметы – маски, скульптуры – в традиционных культурах действительно были предметами «магическими» в обычном смысле этого слова. Но в случае Пикассо мы могли бы понимать их прежде всего в психотехническом статусе, то есть как особого рода средства, с помощью которых человек пытается овладеть не внешними силами, но в первую очередь – самим собой, своим «бессознательным». И сам Пикассо далее говорит об этом совершенно недвусмысленно. Поразительно, насколько его рефлексия тут адекватна и точна. «Я понял, – говорит Пикассо, – для чего негры использовали свои скульптуры. Зачем было творить именно так, а не как-нибудь иначе. В конце концов, они же не были “кубистами”! Ведь кубизма тогда просто не существовало». Конечно же, африканцы не были кубистами! Но по контексту слова Пикассо означают тут также и то, что самый «кубизм» не был нарочито «выдуман» как особая техника письма, но что – и это для Пикассо тут оказывается важным – какие-то черты такого особого способа изображения, которые можно найти в африканском искусстве, были глубоко внутренне мотивированы магическим статусом предметов. «Конечно, – продолжает Пикассо, – кто-то однажды придумал эти образцы, а другие стали им подражать. Но разве не это мы называем традицией? Но все фетиши использовались с одной целью. Они были (магическим) оружием, чтобы помочь людям вновь не попасть под влияние духов, чтобы помочь им стать независимыми. Это – орудия. Придав духам форму, мы обретаем самостоятельность». Поразительное заявление! «Придав духам форму, мы обретаем самостоятельность» – что значит: освобождаемся, получаем по отношению к ним свободу. То есть, найдя символический способ выражения для этих темных, поначалу неподвластных ему сил, человек получает возможность овладеть ими. Именно в этом смысле следует понимать слова Пикассо «оружие», «влияние», «освобождение» и т. д. «Духи, – Пикассо сам ставит здесь запятую! – духи, подсознательное (об этом в то время не очень-то рассуждали), эмоции – все это вещи одного порядка. Я понял, почему. Я был художником. Совсем один в этом кошмарном музее, населенном масками и куклами, которые сделали чернокожие, этими пыльными манекенами. Должно быть, “Авиньонские девицы” осенили меня в этот самый день, но совсем не в силу форм...» – обычно ведь здесь говорят о простом внешнем заимствовании – это говорят и о Пикассо, и о Модильяни; но сам Пикассо, как мы видим, понимает дело иначе: «... “Авиньонские девицы” осенили меня в этот самый день, но совсем не в силу форм, а потому, – говорит он, – что это было мое первое полотно, изгоняющее дьявола, – вне всякого сомнения!...». «Дьявола», быть может, следует взять тут в кавычки и понимать это слово в психологическом и психотехническом смысле – как обозначение каких-то темных сил, которые Пикассо, как и

всякий человек, чувствует в самом себе. Только такой человек, как Пикассо, чувствует их в себе особенно остро.

В одной книжке, в свое время (в начале двадцатого века) весьма популярной – она была написана юношей, покончившим с собой вскоре после ее написания, – книжке, в целом ужасной и, в общем-то, малоинтересной, встречаются интересные и сильные мысли. На одной из страниц этой книги автор ведет речь о том, что такое «гениальность». Существуют, говорит он, два типа людей. Для одних их спасение – духовное спасение – заранее, с самого рождения уже предрешено. На чашу весов судьбы, которую можно назвать чашей «добра», «положительного» в человеке, брошено гораздо больше, чем на другую, где – «дьявольское», «темное», «злое». Поэтому для того, чтобы спасти себя духовно, чтобы выстоять в своей жизни в качестве человека, таким людям не нужно совершать никаких специальных усилий, не нужно ничего предпринимать, чтобы изменить изначально свое положение, чтобы выправить коромысло весов в нужную сторону. В духовном смысле они могут позволить себе «спать», могут оставаться непробужденными, жить подобно растениям, без поиска, риска и усилия. И хотя можно было бы сомневаться, что такие люди действительно спасутся, проследим мысль автора до конца. Есть, однако, продолжает он, и другие люди, которые в некотором смысле с самого начала оказываются «проклятыми», – это люди, в случае которых на чашу «злого», «темного», «недоброго» изначально брошено гораздо больше, чем на другую, так что эти люди – просто для того, чтобы выжить в качестве людей в этой своей (изначально, казалось бы, безнадежной) ситуации, чтобы не погибнуть в духовном смысле, чтобы выправить положение этих весов судьбы, – должны совершать постоянное и отчаянное усилие, напряженную внутреннюю работу. Вот такие-то люди, считает автор, они только и имеют шанс, «невозможную возможность», если все же найдут путь к спасению, стать теми, кого мы называем гениями. Гений – это человек, который проделывает опыт своего индивидуального спасения в изначально как будто бы безнадежной ситуации. И этот опыт, если он может быть передан другим людям – тем, которые находятся не в таком отчаянном, не в таком безнадежном положении, – этот опыт может оказаться полезным и для других – «обычных» – людей в их борьбе с темным и злым в себе.

Пикассо был человеком весьма непростым, неоднотонным и неоднозначным в этом смысле. В нем было много темных сил, и он сам это чувствовал. Но в нем было и другое: воля и усилие выстоять. Победа для такого человека означает всегда не больше и не меньше, чем «второе рождение», воз-рождение: он должен снова и снова умирать и заново возрождаться в каждой точке своего пути. И это есть то, что через свое творчество пытался делать Пикассо.

Но если такой подход по отношению к Пикассо вообще допустим, то это позволяет, конечно же, совершенно по-другому смотреть даже на его, казалось бы, наиболее известные и, вроде бы, уже вполне понятные (например, в силу их связи с какими-то внешними обстоятельствами) работы, в частности – и на «Гернику». Мы, в конце концов, начинаем понимать: главное, про что здесь пытается сказать Пикассо, – это не про фашизм как таковой и тем более – не про тех чернорубашечников, которые уничтожили маленькую баскскую деревушку, и не про то, с чем можно бороться в каком-то внешнем смысле, не про то, что существует где-то там, вне нас, чему мы с самого начала, казалось бы, решительно противостоим.

Пикассо хочет сказать: то, что случилось, – случилось, может быть, именно потому, что каждый из нас носит эту «чуму» в себе. Подобно тому, как потом Камю в «Чуме» скажет, что каждый носит эти бактерии чумы под мышкой. Если только мы не хотим завтра этой чумой заболеть сами, не хотим допустить эпидемии, мы должны постоянно совершать усилие, внутреннюю работу. Как только мы останавливаемся, «засыпаем» – это в нас начинает разрастаться. «Герника» – это послание, личное послание, обращенное к каждому из нас, призыв к тому, чтобы каждый нашел мужество признать, что все это – не про «них», не про тех, кто уничтожил эту испанскую деревушку, и даже не про этого – быть может, негодяя, быть может, больного –

Пикассо, но – про нас; про каждого из нас, потому что каждый из нас – и: вот здесь и сейчас, всегда – сам находится в такой же, как он тогда, критической ситуации. Во всяком случае, про себя Пикассо нашел смелость сказать это. Мы видели, как фигура минотавра интимным образом связана с собственным «я» Пикассо. Он как бы говорит нам: еще вчера и я не подозревал обо всем этом, я жил как бы во сне. Я не знал об этом. Но вот эта ужасная бомбежка и то, что лежит за ней в мире, – это заставило меня очнуться, заставило беспощаднее и серьезнее взглянуть в лицо человека – в свое собственное лицо; это то, что дискредитирует безответственное прекраснотушение, что говорит мне: ты должен бодрствовать, работать. Иначе – катастрофа. Духовная катастрофа. Это – в каждом из нас.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.