

СЕРГЕЙ ЗЕЛИНСКИЙ

ПСИХОАНАЛИЗ И ТВОРЧЕСТВО



Оглавление

1. Творчество и творческий процесс.....	6
2. Творчество и подсознание. Метод накопления информации.....	14
3. Суть творчества.....	16
4. Творчество и творческие способности	18
5. Игра подсознания, или истоки творчества	20
6. Эволюция психики и анализ творчества	22
7. Парадигма творчества	24
8. Навязывание» образа.....	27
9. Автор и читатель. Подсознательная связь предпочтений.....	29
10. Психическая энергия. Сублимация в творчество	31
11. Творчество и психоаналитическая терапия – точки соприкосновения.....	33
12. Творчество. Стремление к реализации	35
13. Творчество. Отсутствие ошибки выбора.....	37
14. Психологическая подоплека создания романа	38
15. Кинематограф и литература. Единство и борьба противоположностей в контексте влияния на подсознание.....	42
16. Творчество и душевное беспокойство. Взаимодополняемость сторон.....	45
17. Литературоведение и психоанализ: точки соприкосновения.....	47
18. Глубинные подуровни композиции романа	49
19. Творчество. Ошибочность самокритичности	51
20. «Бумер». Страх подсознания	52
21. «Важнейшее из искусств» -- как современная форма манипулирования массовыми психическими процессами.....	54
22. «Зарезервированность» темы.....	56
23. Многомерность изображения. Сравнительный очерк литературоведения.....	58
24. О «массовой» литературе.....	60
25. «Планка» писательского мастерства.....	61
26. Стилистика или идея? Концепция противостояния	62
27. Эссе и научная статья. Точки соприкосновения и некоторые различия	64
28. Франц Кафка. Краткий анализ.....	65
29. Франц Кафка и женщины.....	77
30. Ф. Кафка. «Заложник» творчества	84
31. Ф Кафка. Навстречу к мазохизму.....	87
32. Франц Кафка. Чувство вины.....	93

© 2015 –

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from both the copyright owner and the publisher.

Requests for permission to make copies of any part of this work should be e-mailed to: altaspera@gmail.com

В тексте сохранены авторские орфография и пунктуация.

Published in Canada by Altaspera Publishing & Literary Agency Inc.

С.А.
Зелинский

**Психоанализ
и творчество**

**Altaspera
CANADA
2015**

С. А. Зелинский

Психоанализ и творчество.

С. А. Зелинский.

Психоанализ и творчество. — CANADA.: Altaspera Publishing & Literary Agency Inc, 2015. — 133 с.

ISBN 9781329150720

© ALTASPERA PUBLISHING & LITERARY AGENCY

© Зелинский С. А., 2015

Текст печатается в авторской редакции.

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

СЕРГЕЙ ЗЕЛИНСКИЙ

[Оглавление](#)

ПСИХОАНАЛИЗ И ТВОРЧЕСТВО

Психоанализ и творчество

1. Творчество и творческий процесс

Непрерывно одно – сама возможность любого творчества есть удивительный дар, которым только может наградить природа.

По-видимому, каждый человек в той или иной мере талантлив. Особенно если понимать это в контексте того, что талант у каждого человека, так сказать, индивидуальный, свой.

Однако мы сейчас поговорим о творчестве. Ведь способность творить, это в какой-то мере и есть уже если не талант (в каждом случае все все-таки индивидуально), то, по крайней мере, наличие определенных способностей, что уж точно.

Что же такое творчество?

Видимо в какой-то мере стоит отделять само творчество (как понятие) от творческого процесса. Сам творческий процесс – это нахождение индивида в определенных условиях, в своего рода состояниях сознания, когда становится возможным высвобождение из подсознания неких мыслей,-- приводящих, собственно, к рождению какого-либо творческого продукта (будь-то целостный текст законченного произведения, или только набросок, само понятие объема в данном случае не существенно, и как говорится – вторично).

Однако, что же это за условия, в результате которых будет возможность возникновения творчества?

Ну, вероятно, сразу стоит заметить, что сейчас мы не будем рассматривать наличие тех непременных и обязательных условий (как внешних, так и внутренних, основное из которых собственно наличие самого таланта) предшествующих возникновению творческого процесса. Мы попробуем коснуться того, как, собственно говоря, вообще происходит творческий процесс. Что влияет на появление возможности творчества. Что ему предшествует. Существуют ли условия, в результате соблюдения которых то, что мы имеем в виду под творчеством – будет возможно всегда (и возможно ли подобное), и если невозможно, этому мешает...

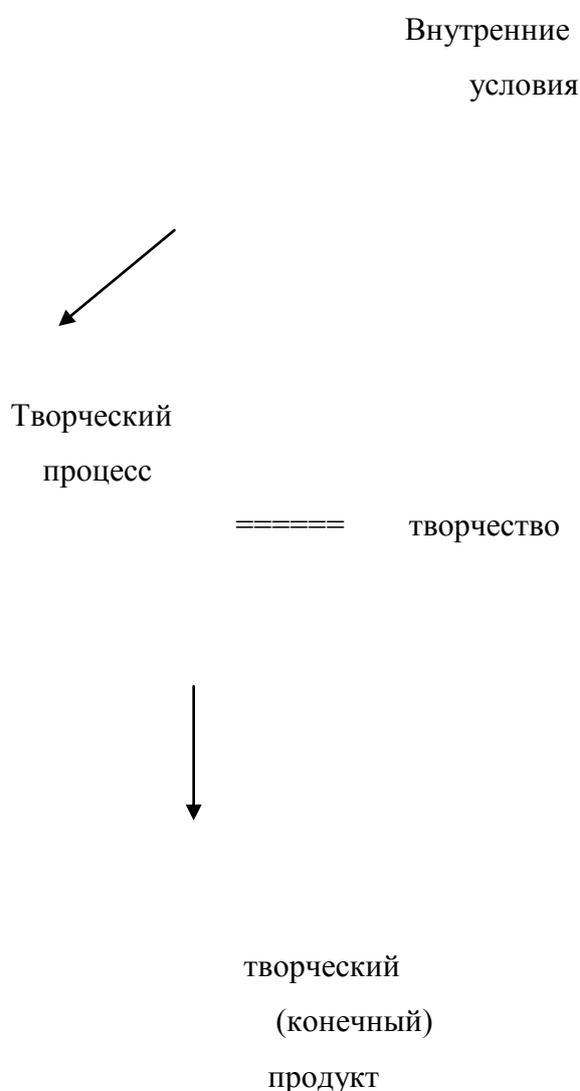
Вообще же, следует учесть, что самих вопросов может быть необычайно много. Почти каждый вопрос может иметь, как говорится, подвопрос, который, вероятно, уже в свою очередь

может распадаться на несколько (а то и множество) различных подвопросиков. И в итоге есть опасность, что можно вообще раствориться в бездне.

Быть может потому попытаемся несколько структурировать, так сказать, выделить из мысли окружающего хаоса -- какое-либо одно течение. И уже по нему доплыть до истины.

Итак, каким же образом происходит творческий процесс? Что влияет, или же – от чего зависит само его появление, или уже можно сказать – свершение?

На наш взгляд, среди всевозможных способов объяснения того, что называется творчеством, необходимо остановиться на том одном, что находится в прямой взаимосвязи с получением конечного продукта. Прежде всего, рассмотрим схему того, что характеризует творчество.



Под внешними условиями следует понимать те условия, сам факт наличия которых (вероятно, все же в благоприятном аспекте) позволяет не задумываться о сложностях (и, прежде всего, бытовых), могущих как-то повлиять (отрицательно) на возникновение творческого процесса.

К внешним условиям могут относиться как бытовые (избавление от источников отвлечения внимания), так и наличие необходимых предварительных продуктов, как то:

а) возможность наблюдения (с последующим анализом, причем сам анализ, по всей видимости, может быть как моментальный предварительный, так и последующий запоминающийся) за жизнью:

-- природа и общество (социум).

б) накопление информации (в бессознательном, в «Оно») посредством чтения различной литературы, просмотра кино--, теле--, и видеопроодукции и т. п.

в) т. п.

При соблюдении всех требований, предъявляемых к появлению (присутствию) внешних условий, появляется возможность к рождению внутренних условий. По своей природе, внутренними условиями будут являться то, что мы привыкли понимать под способностями, или талантом. Излишне напоминать, что способности могут отличаться от таланта. Вероятно способности, это лишь самая первая (так сказать начальная) характеристика внутренних условий как необходимых, так и участвующих (в последующем) в творчестве. Наличие самих способностей (при совпадении других условий) может свидетельствовать о появлении в последующем творческого процесса (и, конечно же, самого творчества). Единственным в таком случае «но»,-- будет конечный (творческий) продукт. Т. е. значение его, качественная характеристика.

То же самое значение (характеристика) творческого продукта уже, по всей видимости, будет совсем другой в случае наличия не способностей, а уже таланта.

внешние
условия



внутренние
условия

=====

условия

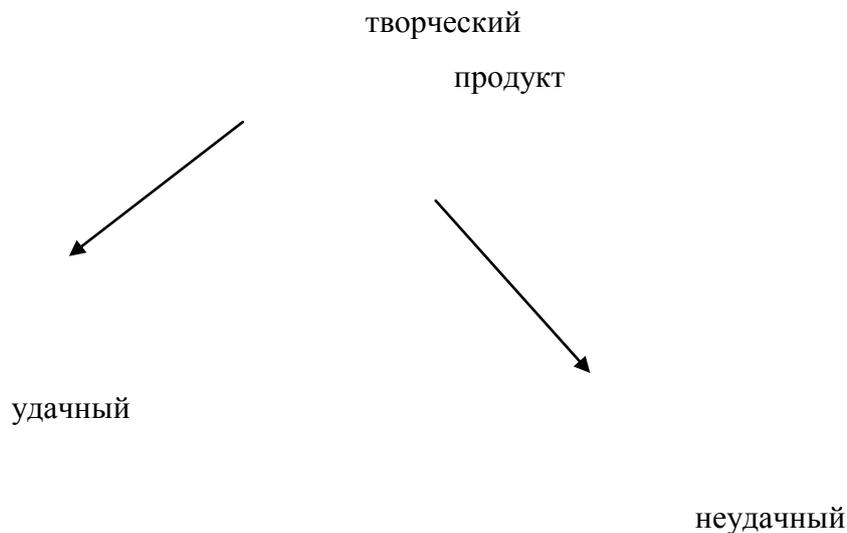
Далее в нашей цепочке -- под творческим процессом мы будем понимать то же самое, что и творчество. Иными словами, творческий процесс по своему значению тождественен творчеству.

творческий процесс ===== творчество

А производным творческого процесса, вероятно будет являться творческий продукт.

Творчество → творческий продукт

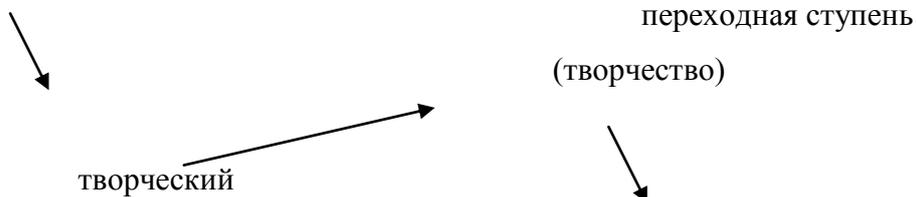
Сам по себе творческий продукт – это наш конечный результат, то есть итоговый результат любого творчества; как говорится то, что мы имеем, как говорится в сухом остатке. И отсюда, он может быть удачный, или неудачный.



Всю цепочку можно записать и так:

внешние и внутренние

условия



процесс

творческий продукт

В данном варианте, само творчество уже будет несколько отличаться от того, что мы ранее понимали под творческим процессом. Т. е. между творческим процессом и творчеством не будет, в данном случае, стоять знака тождественного равенства.

Однако, несомненно и то, что творчество в данном случае будет все же некой переходной ступенью между тем, что мы понимаем под творческим процессом,-- и нашим конечным результатом – творческим продуктом. Но, вероятно, все же без введения даже в таком варианте понятия «творчество» – является необходимостью. Хотя, быть может, больше осознанной необходимостью, чем оправданной.

Хорошо. Теперь подошло время приступить к объяснению того, как из творчества (творческого процесса) получится сам, как говорится, творческий продукт.

Несомненно, что творческий продукт является производным творчества. Но каковы же причины появления того, что мы будем подразумевать под творческим процессом?

Прежде всего, коснемся самого понятия: творческий продукт.

Творческий продукт – это исходный, т. е. конечный продукт творчества. Теперь давайте условимся, что под творчеством мы будем иметь в виду именно или литературное (художественно-литературное), или научное творчество. В соответствии с этим, исходным продуктом может быть как одно, так сказать отдельное предложение (в данном варианте, вероятно, стоит говорить о цитате, или афоризме), так и несколько предложений, сформированных в группу и объединенных посредством композиции в рассказ (новеллу), повесть, трактат, книгу и т. п.

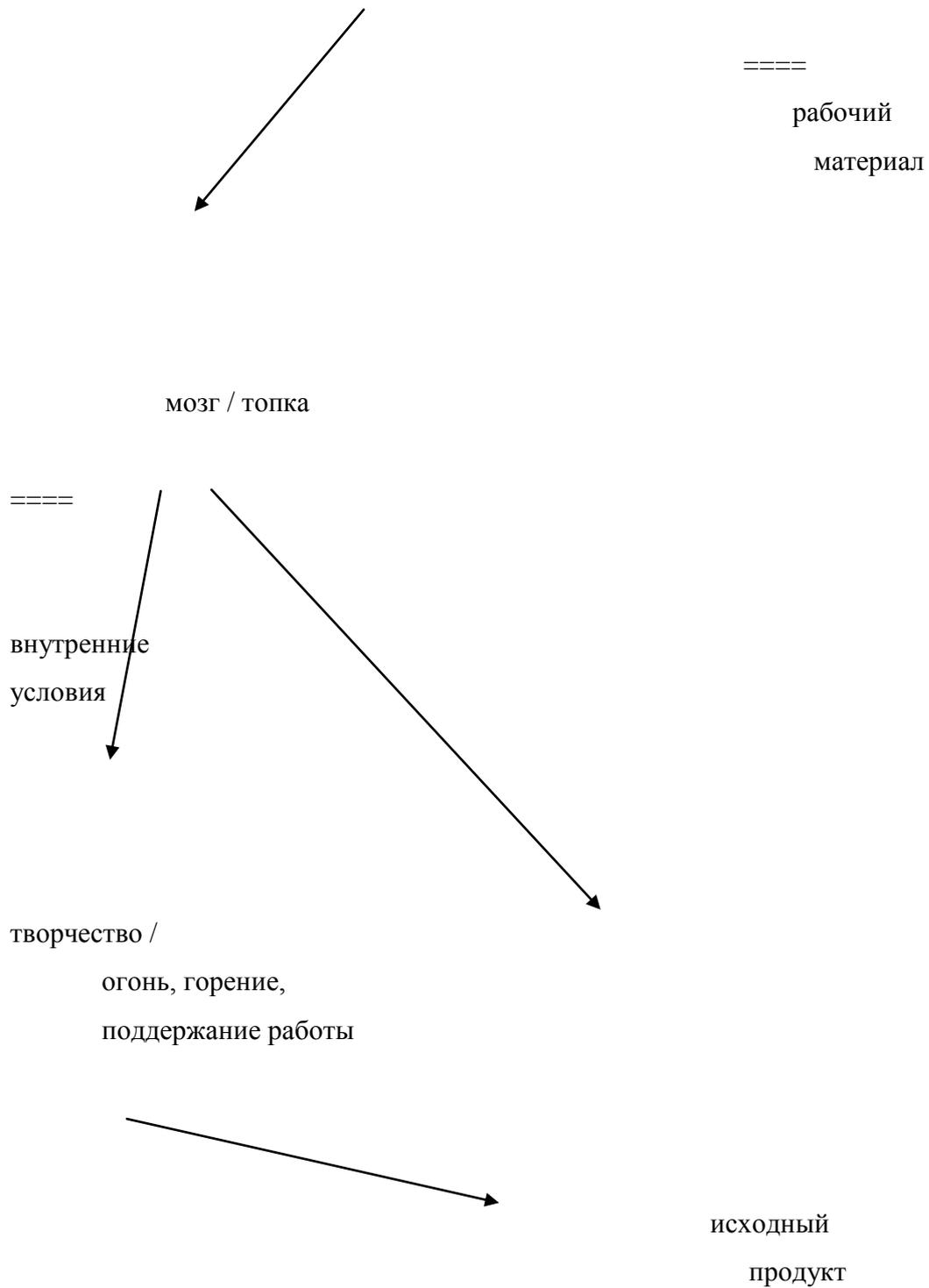
Каким же образом это происходит? Т. е. как рождается творчество?

Давайте условимся, что наш мозг мы будем понимать под некой паровозной топкой. Для поддержания этой самой топки в рабочем состоянии нам необходимо периодически забрасывать в нее определенное количество материала – угля, дров, и т. п. Под рабочим материалом мы будем понимать как составляющее того, что мы имели в виду под внешними условиями, так и в значительно большей мере – книги, (художественные и научные), кино—и видеофильмы (художественные, документальные), и вообще все то, что можно понимать под получением информации от окружающего мира.

Внешние условия:

■ книги, фильмы и т. п.;

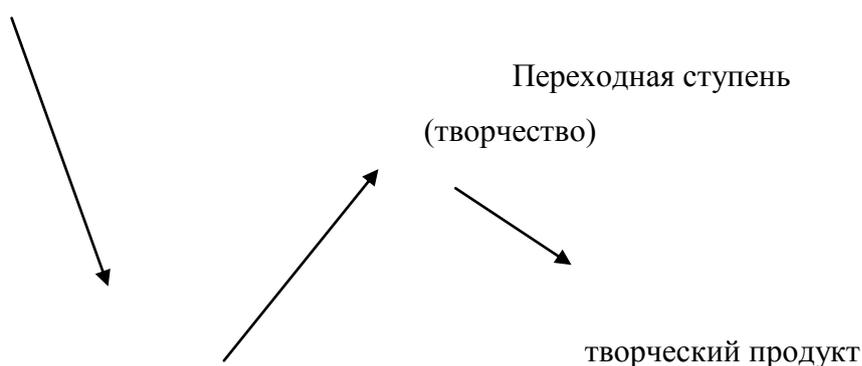
- общение в социуме;
- и т. п.



В итоге, если обобщить, то от качества загружаемого в мозг (топку) рабочего материала (книги, фильмы, лекционный материал и т. п.) напрямую зависит и качество исходного продукта.

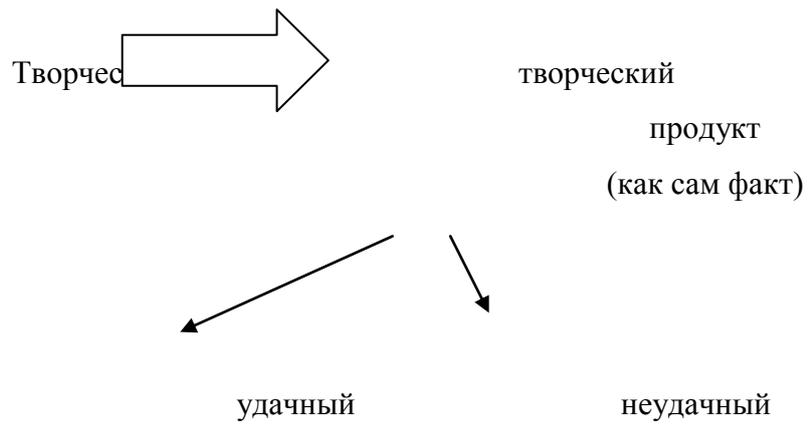
Действительно, оно будет тем выше, чем качественней был первоначальный продукт. Причем, качества первоначального продукта (то, что потом пойдет в топку) напрямую зависит от того отбора, которым вы подвергнете все то, что при иных условиях (ранее) вполне спокойно могло проникнуть в ваш мозг (топку). А, мозг способен начать анализировать любую попадающую к нему информацию. Это так же верно, как и то, что он способен начать засоряться от ненужной информации. В случае же качественного предварительного отбора – мы вправе та же рассчитывать и на то, что он будет тренироваться (то, что мы понимаем под внутренним ростом личности), а значит, в последующем, повышается способность как к переработке (анализу) изначально более сложной информации, так и получению уже иного, более качественного, конечного продукта. Это основа творческого процесса. Творчества. Например, исключив ненужные: развлекательные, глупые, пустые книги, фильмы, телепередачи и т. п., и сделав ставку только на профессионально выверенные материалы – мы получим (при соответствующем развитии, или хотя бы наличии того, что мы понимаем под внутренними условиями, т. е. способностями или талантом) способность и высокопрофессионального творческого (исходного) продукта: уже самими нами (посредством рождаемым мыслей) сочиненных статей, книг и т. п. И это не только очень важно, но и является почти единственным условием качества работы (существования) творческого процесса.

Внешние и
Внутренние
Условия



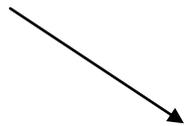
Творческий
Процесс == творчество

Творческий процесс == творчество



внешние условия:

- бытовые (избавление от источников отвлечения внимания);
- необходимый предварительный продукт:
 - а. наблюдение за жизнью (природа, общество-социум...)
 - б. книги, кино...



внутренние

условия:

- способности;
- талант.

2. Творчество и подсознание. Метод накопления информации

В данной работе хотелось бы обратить внимание как на саму вероятность начала творчества, так и, быть может в еще большей мере – обозначить истоки рождения в индивиде данных способностей. А также проследить способы зарождения того, что (чуть ранее) мы уже обозначили как творческий процесс. И тогда уже речь пойдет о некоем основополагающем корреляте, без коего (возьмем на себя смелость заметить) и совсем не сможет зародиться само творчество.

Нисколько не собираясь нивелировать такие качества как талант и одаренность (в равной мере имеет место быть и то, что можно счесть за некую предрасположенность к сочинительству), все же попытаемся предположить, что в том, что мы будем понимать под творческим процессом (и уже это вводимое нами понятие, вероятно, будет и отвечать направленности данной работы, а то и вовсе проходить где-то в контексте ее), мы будем отталкиваться уже почти исключительно от того, что возможность зарождения творчества появляется у индивида, имеющего к нему некую предрасположенность. И уже тогда мы рассмотрим как самую первооснову зарождения этого чувства (всего того, что в последующем приведет нас к началу творческого процесса), так и предпримем попытку разобраться в последовательности зарождения этой т. н. первоосновы. А равно попытаемся предположить, что же, в данном случае, будет во всем этом нашему творчески настроенному индивиду сопутствовать; равно как и наоборот, попытаемся разобраться: что же ему мешает?..

Прежде всего, давайте начнем с того, с чего же на самом деле начинается творческий процесс? Вероятней всего, началом предрасположенности к творческому процессу будет являться то, что мы решили различать под накоплением информации.

Остановимся на данном пункте поподробнее.

Необычайно важно для себя отметить, что информация информации рознь. И почти настолько, насколько полезная информация будет накапливаться (сублимируясь затем в творчество), отрицательная (стоит признать что существует и такая) будет почти наверняка изничтожать весь позитивный аспект предыдущих действий, сводя его на нет, а то и даже напрямую работать в минус.

Что же относится к т. н. положительной информации?

Почти наверняка, таковою следует считать, во-первых, ту, проблематика которой имеет общие (или хотя бы родственные) корни с направленностью уже нашего творчества; и, во-вторых (существующие, по всей видимости, ряд дополнительных пунктов вполне можно опустить, выделив только эти два основополагающих) немаловажное значение имеет временной период, как, собственно, накопления информации, так и ее применения (посредством обмена уже имеющейся в бессознательном и, вследствие этого, рождение некоего творческого продукта, т. е.,

иными словами, самовыражения) уже в нашем собственном творчестве. И несомненно, что эти два нами обозначенных момента имеют самое, что ни на есть, первостепенное значение уже в зарождении нашего творчества.

Как мы отмечали ранее в ряде наших работ, полученная – новая – информация, поступая из оперативной памяти в память, находящуюся в бессознательном, смешивается там с ней, и на основе подобного симбиотического взаимодействия, а равно вступая во взаимодействие с тем, что мы понимаем под талантом и творческими способностями – появляются некие, своего рода, производные, направленные на появление новой (собственной) информации. Теперь же мы отмечаем, что рождаемая таким образом информация так или иначе и будет являться предпосылками для появления у индивида того, что мы именуем творческими способностями; или (опять же, еще более точнее) это и есть, т. н., способности к творчеству. И тогда уже стоит отметить, что и само то, что считается вдохновением, будет напрямую зависеть от предварительного обогащения новой, и только что полученной информацией – информации уже имеющейся в подсознании. Тем более что эта, т. н. подсознательная информация имеет если не первостепенное значение (потому как здесь все-таки важен некий дуализм имеющихся информаций), то почти такое же (как и вновь поступившая) основное; потому как складываются эти все подсознательные мотивы из частиц отдельных, и в разный временной период туда поступавших; и уже быть может в их объединительной функции заключается постулирующее значение всего скапливаемого материала.

Что же до механизмов отделения полезной информации от ложной, то здесь, вероятно, следует в первую очередь полагаться на собственный опыт (и, в первую очередь, на некие интуитивные моменты "отделения зерен от плевел"), и, так или иначе, обращать внимание и на литературу изучаемую вами (безжалостно отбрасывая ничтожную и малоценную), и на окружение (ибо несведущий человек рождает такие же пустые мысли), и на информацию, поставляемую теле--, кино--, видео—и радио- индустрией. Ведь любая информация, так или иначе смешивается с уже имеющейся у вас в подсознании (в бессознательном), и чтобы новый продукт (рождаемый в результате этого симбиоза) был действительно достоин своего предназначения, – следует невероятно выверено (и ответственно) подходить к первоначальному отбору.

Так же как из плохих поленьев не будет «хорошего» (благородного) огня,-- точно также из напех собранной и глупой информации не будет качественного (и достойного) исходного продукта.

3. Суть творчества

Совсем не обязательно синонимичность понятий: творчество – талант. И наряду с прослеживаемой между ними связью, могут намечаться и вполне реальные противоречия. Совсем, при этом, не мешающие существованию друг друга.

И уже тогда – попробуем разобрать причину начала творчества. Причину возникновения и зарождения его. И, должно быть, как раз в объяснении сего факта и видим мы мостик, соединяющий творчество, – и некие природные способности; к этому творчеству приводящие. И суть тут проста. Рассматривать творчество мы должны как нечто необходимое, оправданное, возникающее совсем независимо от желания – его необходимости. Т. е. – творчество как таковое; как нечто уже в какой-то мере совершившееся. И уже тут можем мы заключить, что начинается творчество, -- когда уже невозможно молчать. Когда эмоциональное состояние совсем не справляется с собственными же ощущениями. И начинает казаться, – что начинаем «сходить с ума».

И уже почти нет никакого иного способа прекратить страдания – как начинать писать. Творить. Сочинять. Фонтанировать из себя – на бумагу, пишущую машинку, компьютер – переполнившие душу страхи. Выплескивать (из покачнувшегося внутреннего состояния) – неуверенность. Изгонять – агрессию, страх, и – в конечном итоге – невроз, депрессивные состояния, и проч.

И уже получается, что, в конечном итоге, именно в сублимации (в творчество) видим мы избавление от страданий. Правда, сами страдания, зачастую, нисколько не заканчиваются таким образом. Нам лишь удается отдалить проблему. Но когда мы осознаем, что, на самом деле, лишь еще больше загоняем себя в угол, приучая к, своего рода, наркотику – нам уже ничего и не остается, как и дальше хвататься за соломинку. За эту символическую волшебную палочку. В надежде – исцелиться. Исцелить – себя.

Но мы действительно не можем уже иначе. И если даже и возникает мысль – прекратить, - так уже понимаем, что словно бы изначально – подобная мысль лишена какой-либо устойчивой почвы. И вынуждены мы – лишь подстраиваться под существующие обстоятельства. Бессознательно начиная понимать, что самым логичным (и оправданным) в данной ситуации – будет принять новые условия. Условия, о которых никто ранее, вроде как, и не предупреждал. Да и сами мы, уже получается, не подозревали о существовании их. И уже как-то незаметно – начинаем смиряться...

Ну хотя бы потому, что совсем не остается иного пути.

А быть может – и приходит понимание, что выбор подобный желанен и осознан.

И уже в этом случае, открывается перед нами иная жизнь. Новая. Другая. Неизведанная раньше. Жизнь, -- в которую, по сути, могли мы никогда и не попасть.

А далее уже как будто (медленно, но верно) изменяется и восприятие новой жизни. А перед нами появляется какой-то новый пласт восприятия действительности. А сама действительность, уже словно бы, и не поддается никакому анализу. И даже разом становится совсем иной. Другой. А мы... Мы вдруг начинаем ощущать, что словно изменяемся вслед за ней. Изменяется наше психическое состояние. А границы здоровья – становятся необычайно размытыми. Даже как-то необъяснимо – размытыми. Расплывчатыми. И чем больше делаем попыток осознать сей факт, тем больше осознаем, что еще больше запутываемся. И на первый план выходит (совсем необъяснимая в своей неожиданности) нелогичность бытия.

Но вот в том то и дело, что оказывается, что так и должно быть. И если это не простое «ремесленничество» (а вполне допустимо – если даже и так), то начинаешь испытывать все те ощущения, которые не способно (уже изначально) испытывать большинство. Потому как попадаешь мы в совсем другой мир. Со своими (новыми для нас) привычками. Правилами. Быть может даже, — устоявшимися традициями.

И нет у нас больше выбора – принимать или не принимать подобные условия. Уже самим присутствием – мы подтверждаем сделанный за нас выбор.

И остается одно – следовать правилам. Подчиняться движению в едином (для присутствующих) пространстве. И, конечно же, следовать совсем другой оценке мира, окружающего нас. Потому как, и сами предметы (здесь, в этом мире; в новом для нас мире) уже не имеют четко очерченных или более привычных (для иной жизни) границ. А даже совсем наоборот – видишь мы вместо одного предмета – несколько. Причем совсем невозможно предугадать – какое из этих изображений более истинное. Потому как – истинна: в них – во всех. Но все зависит (и подчинено) состоянию, в котором мы пребываем.

А потому – и будет всегда разным положение предметов. Ибо как только станет оно одинаковым, то это будет означать, что наступило исцеление. А значит и низвержение с пьедестала избранных. И это, пожалуй, самое страшное. Потому что исчезает тогда возможность творить.

P. S.

Почему не проводим параллель между талантом и бездарностью? Так по отношению к самому творчеству это не играет никакого значения. Потому как творит -- и талант, и бездарность. И в меру своих способностей каждый испытывает почти одинаковое воздействие (на собственную психику). И только конечный продукт (результат творчества) в данном случае будет различным. Но к степени гениальности (или отсутствия таковой) творца – это уже не будет иметь никакого значения. А что касается вопроса восприятия на психику (тем более, в лечебном аспекте), то, пожалуй, вполне одинаковое воздействие испытывает и психика гения, и психика

посредственности. Просто потому, что количество интеллекта, в данном случае, совсем не имеет значения.

И уже получается, что качество творчества -- различно. А пути достижения – одни. Страдание – исцеление – труд.

4. Творчество и творческие способности

Мы почти не ошибемся, если отнесем все то, что подпадает под наименование творчества – к тому доселе неопознанному явлению (или даже скорее состоянию), объяснение которого в любом случае будет неполным, и любая точка зрения, высказанная по этому вопросу, считаться почти что односторонней.

Творчество представляет собой некий мыслительный процесс, в результате которого рождается некая идея, мысль, которая может быть запечатлена почти в абсолютно любую форму. Мы будем говорить о литературном творчестве. Само литературное творчество, настолько, насколько может быть талантливым и гениальным, почти настолько же способно и почти ничего (по своей значимости) не представлять. Но и почти тогда же, в столь неоднозначном отделении этих двух результатов друг от друга, творчество будет иметь одни и те же корни, и, выражаясь биологическим языком один и тот же ствол, ветви и т. п. А значит различаться только значением. Отчего, быть может, бывает вдвойне обидно. Особенно потому, что когда кто начинает работать, он почти однозначно не может знать оценки результатов своего труда (ибо в обратном случае, можно скорее говорить о какой-нибудь субъективности, чем об истинной правде), но тем не менее, словно в утешение ему можно сказать, что, само по себе почти любое творчество -- уже талантливо; ибо обладатель творения тем самым выделяет себя от других, ибо является некоей загадкой.

Однако, за любой загадкой должен скрываться ответ. Попробуем предположить, что творческие способности – есть своего рода врожденные качества, передающиеся по наследству (а в иных отдельных моментах, образующиеся, что называется, на пустом месте). Но даже если кому и будет казаться, что ничего такого у их родителей не было, мы позволим себе не согласиться с ними, ибо для того чтобы способности к творчеству были выявлены, необходимо буквально брать и сочинять (имея в виду отделенное нами литературное творчество), а если сего факта не произошло – то как мы можем утверждать (а равно ставить под сомнение) что ни у кого в роду ничего не было.

Интересно, что на творчество совсем не влияет какая-либо образованность создателя. Известны гениальные авторы, которые если и имели какое-то образование, то лишь то, что сами прочитали в книгах. И при этом их произведениями возможно зачитываться. Тогда как что-то может написать и профессор, но это окажется мягко сказать ерунда. Не интересно, в общем. А то даже и скучно.

Если же рассматривать вопрос о причине возможности творчества, то почти наверняка мы должны учитывать т.н. сублимацию. Ибо именно как раз в сублимации в литературное творчество, Фрейд видел попытку невротика (в т. ч. и психоневротика) избежать дальнейшего развития своего заболевания. Именно проецируя фантазии, рождаемые его внутренним состоянием, на придумываемых им героев, невротик как бы способен отдалить начинающийся кризис души (когда сознание, или «Я», не может справиться с бессознательным – с «Оно», а отвечающее за подобный контроль, цензуру, ограничивающую взаимодействие первого со вторым «Сверх – Я», оказывается неспособным ограничить влияние бессознательного, в котором заключены все тайные пороки и низменные качества человечества, на сознание).

Если вернуться к причине образования того, что позже приведет к неврозу или психопатологии, то здесь следует обратить внимание, что Фрейд видел почти любой подобный симптом в не реализовавшемся (каком-либо) желании, либидо. И если этот симптом просачивался в сознание, «Я», -- то начиналось развиваться заболевание; а если симптом наталкивался на осуществляющие свои контрольные функции «Сверх-Я», то он оказывался в этом случае вытесненным в бессознательное, «Оно», и находился там, периодически предпринимая попытки вернуться обратно, т. е. в сознание. И вот как раз в результате одной из таких попыток возвращения, «Я» (сознание) включает одно из своих защитных механизмов (сублимация).

И все же, загадка литературного творчества вполне может остаться неразрешимой, если мы не упомянем еще об одной причине его возникновения. Вернее – реализации имеющихся у человека способностей. Нечто схожее, безусловно, имеет место быть и в процессе мышления, да и уже разбираемого нами творческого процесса, но и почти однозначно влияет на образование творческих способностей, а значит и самого творчества.

Не углубляясь в специфику психологического анализа, обратим внимание на уже упоминавшуюся структуру психики, состоящей из сознания, предсознание, и бессознательного. И уже как раз в бессознательном мы видим те ключевые моменты, которые окажут свое воздействие на само осуществления творчества. Итак. Любая информация, когда-либо попавшее на заметку наших органам чувств – прямиком отправляется в подсознание (или бессознательное, что одно и то же). И тогда мы можем говорить о том, что эта информация, отложенная в подсознании, будет оказывать свое влияние на сознание. Причем сам индивид подобного в силу

ряда причин замечать не будет. Ну и конечно же, в большей степени это становится заметно когда индивид начинает творить. В этом случае можно смело сказать – его творчество – продукт бессознательного. И иного не дано.

5. Игра подсознания, или истоки творчества

Кажущаяся хаотичность многих действий индивида, вероятно вызвана на самом деле игрой подсознания, или еще точнее – слишком заигравшимся бессознательным. Бессознательным, роль которого в направленности любых наших поступков очевидна.

Среди множества постулатов того, что заставляет каждого из нас сочинять (ну, конечно, не совсем каждого), имеет место утверждение, что весьма результирующей основой подобного выступает подсознание, или, другими словами, наше бессознательное. Речь, конечно же, идет о некой избирательности приходящих мыслей. Тогда как существуют определенные предпосылки, способствующие появлению самой возможности творчества. Причем немаловажное (а при иных позициях и основополагающее) значение имеет уже имеющаяся в нашей памяти информация, которая в будущем будет, так или иначе, влиять на конечный результат. Т. е., на достижение результатов творчества, выражающихся в появлении т. н. творческого продукта. И тогда попробуем отыскать истоки творчества, а заодно попытаться как-то обозначить глубины хранения информации в нашем бессознательном, так или иначе влияющие и на творческий процесс в целом, и на развитие и появление самого творческого продукта (результата творчества) в частности.

Обозначив суть исследований, обратимся к разрешению его загадки. Причем попытаемся отталкиваться как от уже высказанных ранее предположений по этому поводу, так и попытаться подтвердить наши предположения, основываясь в данном случае и на психоаналитическое литературоведение, и на позицию собственного художественно-литературного творчества.

Итак, прежде всего, коснемся истоков образования творчества. Нисколько не желая повторять уже изложенное ранее в других наших работах схожей направленности, мы, тем не менее, напомним, что на само возникновение творчества (безусловно, в контексте разделения творческого продукта) влияет все то, что когда-то было услышано, увидено, или прочитано нами. Безусловно, получаемая таким образом информация неким таинственным образом смешивается с уже имеющимся содержанием, что в результате будет служить основанием для появления чего-то нового (ранее не написанного), чем, собственно говоря, и характеризуется само творчество.

Пожалуй, здесь же уточним, что глубина хранения (как ранее поступившей, так и новой, только

что полученной) информации – безмерны. Так же как не могут быть установлены и какие-либо сроки хранения информации, потому как любой объем в данном случае приближается к бесконечности.

Немного разобравшись с этим, вернемся теперь к характеру возникновения новой информации, вернее к той самой информации, которая будет характеризоваться всем сочиненным нами. Т. е., опять же, нашим «творческим продуктом». И уже здесь нам стоит заметить, что возможность появления «творческого продукта» будет, быть может, напрямую зависеть от характера информации, недавно полученной. Или, иными словами, только что поступившей к нам. Например, если мы недавно читали произведение философской направленности,-- то почти наверняка в нашем вновь создаваемом произведении будут присутствовать черты научности, и даже художественное произведение будет иметь соответствующие корни. Тогда как если сочинение, прочитанное нами, было психологического характера, то почти наверняка, уже сочиненное нами будет иметь удивительную схожую направленность. И тогда уже, учитывая вышесказанное, можно вполне определенно говорить о том, что эти самые – недавно изученные произведения – как бы, вытягивают нас (кстати, любопытно в данном случае высказывание Франца Кафки в одной из дневниковых записей, где он упоминал, что читает Герцена,-- в надежде что тот поведет его за собой).

И нет места в наших выводах какой-либо путаницы, а наоборот – на лицо явное объяснение имеющегося предположения о взаимодействии информации имеющейся (хранящейся) в бессознательном,-- с образованием (рождением) нового творческого продукта. Да и разве возможно чтобы подобное было иначе? Ведь вполне очевидно, что возможный контакт рождающейся мысли наступает в бессознательном, находящимся в первых, самых ближних рядах; т. е., зачастую, происходящее взаимодействие наступает с еще «свежей» (только что поступившей) информацией. По крайней мере, тогда это вполне объясняет и наше утверждение о связи между недавно прочитанным и вновь рожденным, и слова Кафки, безусловно, еще намного раннее нашего дошедшего до подобной истины, да и вообще многое другое. Да и, по нашему мнению, аксиомичность подобной разгадки не должна уже сама по себе (по определению) требовать подтверждения. Тем более, на чертах подобного сходства построено психоаналитическое литературоведение. Когда исходя из творческого продукта (литературного произведения) становится возможным сделать анализ и какого-то психического состояния автора на момент написания данного произведения.

И тогда уже подытоживая, заметим как бы, что помимо всего прочего, иной раз бессознательное может и выключаться при создании того или иного литературного полотна. И тогда уже вступают в действие механизмы, которые до конца еще и не разгаданы. Хотя и подобное случается весьма редко, и основным остается высказанная нами мысль о том, что

бессознательное играет главнейшую роль в развитии творчества того или иного писателя. И случается так, что на сам факт создания того или иного произведения оказывает влияние та информация, которая очень и очень давно хранилась в подсознании автора. И в результате каких-то необъяснимых причин – она не только всплывает на поверхность, но и порой оказывает значительное влияние на мысли, приходящие к автору, творцу.

6. Эволюция психики и анализ творчества

Сразу заметим, что под эволюцией психики мы понимаем тот духовный рост, который, несомненно, присущ творчески индуцированной личности. Здесь же будет вполне уместным высказать предположение, что сам по себе духовный рост вероятно (и, в какой-то мере это именно так) будет считаться хоть и свойственным любой личности, но присущ далеко не каждому. И уже тогда последует некая констатация понятия духовного роста по проводимым параллелям с особого рода невротическими и психопатологическими состояниями, в отдельных (и, по всей видимости, ошибочных) случаях принимаемыми за таковые. Нет. На самом деле это, конечно же, не так. Хотя и вполне будет уместным признать, что по отдельным моментам, и то и другое – имеет весьма схожие позиции, вероятно и послужившие к проведению между ними некой (позволим повториться) ошибочной параллели.

Однако, речь сейчас идет несколько об ином. В основу заглавия нашего эссе было положено некое предположение, что в зависимости от этапов духовного роста (напомним, что Р. Ассаджиоли, в работе «Нервные заболевания при духовном росте» предполагал различать 4 подобные стадии) происходят некие явные (и оттого достаточно заметные) изменения в характере творчества. Другими словами, сам характер, по-видимому, изменяется, а в иных случаях это становится и весьма заметно. Вопрос, по всей видимости, остается открытым – в лучшую или худшую сторону. И уже здесь позволим себе высказать несколько предположений.

Ну, во-первых, согласно вполне элементарной логике изменения должны иметь явно позитивистскую направленность. Ведь достаточно трудно предположить, что у индивида, изменяющегося в явно лучшую сторону, не будет проецироваться подобные изменения и на творчество. Причем, в пользу этого предположения свидетельствует то элементарное обстоятельство, что обогащенное новой информацией бессознательное – будет неким таинственным образом влиять на творчество, явно поднимая его на более высокую ступень развития. Ведь за какое-то конкретное время (имеется в виду некая разница между восприятием себя – «как нынешнего», в противопоставлении с собой же – но «в прошлом») должны произойти что-то, что уже в последующем и будет в какой-то мере символизировать собой

духовный рост. Да и не просто так произошел этот самый духовный рост. Привносит он, вероятно, в состоянии психики какие-то изменения. И, по сути (согласно той же логике), не может быть иначе.

Теория Ассаджиоли требует, на наш взгляд, некоторых уточнений. Да, Ассаджиоли правильно отмечает, что духовному росту может предшествовать какое-либо потрясение для психики. Однако мы должны отметить, что случившийся стресс – лишь только подготавливает почву для последующего духовного роста. Как бы освобождает место. (Но никак не является сам по себе предпосылкой духовного роста.) И уже чтобы это самое «место» было занято по достоинству – должны вступить в силу еще ряд (немаловажных) причин, о которых, с вашего позволения, мы сейчас и упомянем.

Прежде всего, вспомним, отчего зависит творчество? Что, так или иначе, влияет на возможность его начала? Как мы помним (см. работы автора по творчеству и психоанализу) на вероятность возникновения творчества влияет та информация, которая находится в нашем бессознательном. Как старая, так и вновь полученная. И если предположить, что прежняя информация себя каким-то образом исчерпала, то приход новой -- выглядит как нельзя кстати. Потому как, вступая между собой в некое симбиотическое взаимодействие, уже все это вместе – оказывает влияние на какие-то (вероятно заложенные природой) способности самого индивида, и являя собой, таким образом, процесс творчества (более подробно об истоках творчества в других работах автора.) И уже тогда, именно переход между какой-то прежней информацией хранящейся в бессознательном и поступлением новой – и можно будет считать за некий этап духовного роста. Вернее, конечно же, за какую-то стадию подобного этапа.

Вернувшись к нашему предположению о положительном влиянии духовного роста на творчество (конечно же, имеется в виду творчество в данный временной период), можно предположить что это как раз и будет так. Хотя нам и следует упомянуть о предположении, что произошедшие благодаря духовному росту (эволюции психики) изменения могут носить и негативный оттенок. Т. е., то, что будет на этом этапе создаваться индивидуумом (творческий продукт) – не будет содержать в себе результирующего положительного влияния на творчество. Другими словами, творчество на этапе перерождения личности будет явно хуже, чем то, что было раньше. Хотя и подобное утверждение может быть весьма спорным. Ведь что такое сам по себе духовный рост? Это значит, что психика претерпела изменения, и явно в лучшую сторону. Т. е. индивид стал на следующую, более высокую ступеньку развития. И тогда, каким же образом на этом этапе его творчество (и, главным образом, творческий продукт) может быть хуже в сравнении с тем, что было раньше? Подобное, по всей видимости, невозможно. (И пожалуй исключается, как противоречащее элементарной логике.) И тогда уже, быть может,

речь в данном случае необходимо вести о том, что просто-напросто творчество (творческий продукт) на подобном этапе стало несколько иным. Изменилось. И не больше.

Точно так же не является оправданным -- и (как бы «напрашивающееся» вначале) – еще одно наше предположение о том, что в результате произошедшего духовного роста творчество и вовсе не претерпит никаких изменений. В итоге, перед нами остается только одно предположение. О том, что эволюция психики, или произошедший в индивиде духовный рост – исключительно положительно влияет на творчество. Поднимая его на новый, более высокий уровень.

И тогда уже все вышеперечисленное не только находит взаимосвязь между новым (и исключительно положительным) состоянием психики индивида и его творчеством – но уже, так или иначе, позволяет утверждать, что творчество на этапе духовного роста – несравненно лучше и значимее для всего процесса эволюции, чем это было возможным раньше. А между эволюцией и творчеством мы можем провести знак равенства. И иного – не дано.

7. Парадигма творчества

1

Непосредственно в контексте данной работы хочется вернуться к тем мотивам результирующего воздействия творческой деятельности, которая выражается в реализации (рождении) творческого продукта и просматривается на примере соотнесения периода накопления информации с работой (функцией) подсознания.

И тогда уже весьма важно будет учитывать схематическую модель накопления информации – с деятельностью (функционированием) бессознательного.

Как известно, в бессознательном существует несколько пластов, каждый из которых, безусловно, вносит свой вклад в существование творческого процесса. Речь идет, в т. ч., и о так называемом нуминозном опыте, опыте, накопленном предшествующими поколениями, и заключенном в подсознании индивида в виде архетипов. Там же (в подсознании) находится и непосредственная информация, накопленная уже самим индивидом, и рассредоточенная как минимум на три составляющих:

а) полученная в недавний период;

б) полученная в зрелый (сознательный) период жизни. (Причем независимо, сколько индивиду лет);

в) полученная в раннем детстве и поступившая исключительно (и сразу) в бессознательное в виде сказок, и вероятно, вообще – сказочного мифотворчества.

И уже тогда все вышеперечисленное, находясь в подсознании индивида и при наличии у него каких-либо творческих способностей или даже таланта так или иначе будет способствовать непосредственному рождению творческого продукта, т. е. собственно говоря, как раз и всего того, чем и характеризуется творчество. Однако иногда случается так, что у индивида вроде как и отмечается наличие всех предшествующих творчеству показателей, и на вроде бы есть и способности (а то и талант), но периодически наступает временной период, когда его способности к самому творчеству, мягко сказать, сводятся на нет. А то и временно – исчезают.

И уже здесь, вероятно, схожее состояние следует рассматривать с позиции, как минимум, двух версий. По одной, находящаяся в бессознательном информация, вступая в симбиотическое взаимодействие между собой и рождая (в итоге) творческий продукт (непосредственно какое-либо произведение художественного, литературного, научного творчества) – на каком-то этапе опустошает закрома бессознательного. И тогда просто-напросто должен пройти какой-то необходимый временной период, за который информация вновь накопиться в бессознательном, вновь произойдет некий симбиоз – т. е. ее смешивание с информацией, уже хранившейся там ранее, и все это проецируется (и впоследствии будучи обогащенным ею) на творческие способности или талант данного индивида; выразившись вновь, например, в виде появления нового творческого продукта. Т. е. мы допускаем, что само творчество возможно, но как бы с некоторой отсрочкой, необходимой для осуществления всех вышеперечисленных механизмов взаимодействий. А по второму варианту – на само возникновение творчества влияет существование у индивида каких-то конкретных невротических (или психопатологических) симптомов. И тогда уже само творчество – не иначе как выраженная таким образом сублимация. Т. е. проецирование находящихся в бессознательном симптомов заболевания в сознание, где эти самые симптомы, наталкиваясь на одну из защит психики, сублимируются непосредственно в литературное творчество. В итоге и рождаются произведения искусства (живопись, литература, скульптура и т. п.), которые в последующем заставляют восторгаться людей, лишенных подобных способностей. Т. е. и в первом и во втором случае, конечно же, необходимо говорить о неременном, важном, и составляющем факторе – наличие своего рода таланта (хотя бы способностей), позволяющего и творить, и рождать произведения искусства.

Однако, что хотелось бы отметить особо, на наш взгляд уместнее было бы говорить о своего рода связи и первого и второго этапа возможности творчества. И тогда это уже не взаимоисключающие понятия, а – взаимодополняемые.

Действительно, без существования первого этапа, объясняющего как раз механизмы рождения творческого продукта, творчество невозможно. А без второго, -- достаточно сложно объяснять побуждающие мотивы к творчеству. (И тогда по характеру или первоочередности

вступления в действие перечисленные нами периоды несколько поменяются местами. Сначала будет второе, ставшее теперь первым, а потом наоборот.)

2

В какой-то мере еще хотелось бы затронуть тему т. н. творческих кризисов. Как известно, это достаточно встречающееся понятие. На наш взгляд, механизмы наступления подобного состояния (самой возможности его) напрямую вытекают уже из замеченных нами ранее двух пластов, претворявших творчество в реальность. И уже тогда, в контексте вопроса о специфике существования и возникновения творческого кризиса, вполне можно заключить, что:

а) подобное может происходить, когда наступает как бы опустошение информации, имеющейся в бессознательном. А значит просто-напросто должно пройти какое-то время, в результате которого индивид напичкает свой мозг необходимым объемом новой информации. Следует учитывать, что речь идет исключительно о периоде поступления именно новой информации. Все что доселе находилось в бессознательном, безусловно имеет достаточно важное значение и, конечно же, влияние той, прежней, информации достаточно велико. Но вот в том то и дело, что в нашем случае, мы должны все таки говорить о некоем корреляте подобного взаимодействия, взаимодействия двух различных уровней информации, одна из которых, впрочем, имеет только одну существенную характеристику, важность которой заключается именно в ее новизне, а вторая информация, та что уже находилась в бессознательном, поступив туда ранее – имеет по всей видимости несколько подуровней, число коих как минимум обозначается цифрой 3:

--т. н. коллективное бессознательное, нуминозный опыт человечества, опыт предков, предшествующих поколений;

--«сказочная» культура; т. е. то, что поступило в бессознательное на раннем этапе жизни индивида;

--информация «зрелого» сознания: т. е. период времени затрагивающий детство, юность, и т. п.,-- в зависимости сколько на данный момент лет индивиду,-- и включающую в себя информацию, полученную посредством: чтения, просмотра и прослушивания передач, вербального и невербального контакта, да и вообще какой-либо коммуникации и проживания в социуме).

б) второй период может наступить на этапе своего рода «выздоровления» индивида.

Можем рассмотреть данное понятие чуть подробнее.

На наш взгляд, желание творить, создавать произведения, есть не что иное, как попытка избавиться от симптомов невроза (страха, чувства вины, быть может даже в большей мере чем чувства вины, различного рода состояний тревожности и беспокойства, а также неуверенности, самокритичности, переживаний и т. п.). И это окажется возможным, если, например, исходить от постулата (Фрейда) о том, что наше творчество – суть проекции бессознательного, и того, что индивид, стремясь не допустить в сознание начинающуюся симптоматику появившейся «болезни» – сублимирует симптомы зарождавшегося невроза в свое творчество (в сам факт его возникновения).

Таким образом, все то, что должно было оказаться в сознании (и привести, вероятно, к достаточно тяжким по своей сути последствиям) неким таинственным образом оказываются спроецированными на героев, например, литературных произведений, если речь идет о литературно – художественном творчестве.

И тогда уже все те страхи, кошмары, тревожности, беспокойства и т. п., то есть все то, что должен был испытать на себе отдельно взятый индивид – в равной мере распределяется между героями его литературных произведений. Т. е. мы говорим о сублимации. Сублимации – поистине выступающей в данном случае в роли некоего избавления, или что еще верней – избавителя, спасателя психики данного нашего индивида.

И тогда уже вполне напрашивается явная закономерность: чем сильнее, чем ярче могло проявиться невротическая симптоматика у индивида – тем больше он будет стремиться от нее избавиться. Т. е. тем активнее он будет творить, создавать литературные произведения (если он писатель или поэт), художественные произведения (если он художник или скульптор), произведений искусства (если он архитектор) и т. д. и т. п.

Другими словами, взаимосвязь между неврозам и творчеством столь явная, что заставляет последних поистине работать на износ. До избавления от постоянно провоцирующих их сознание проекций бессознательного. Однако подобное избавление (если оно происходит), носит практически явно выраженный временной порядок. Ибо окончательного избавления не наступит никогда (что означало бы для автора прекратить писать). А если такое все же случилось (Артур Рембо, Олеша...), то мы можем говорить исключительно о трагедии.

8. Навязывание» образа

Со временем совершенствования различных форм литературно-художественных произведений (речь главным образом ведем о романах), читатели поставлены в достаточно жесткие рамки вынужденного принятия навязываемых ему образов (образов жизни -- посредством образов главных героев).

Не говорить, что это неправильно, значит и вовсе ничего не говорить. Ведь идет, своего рода, мощнейшая атака на подсознание людей. При этом что вопрос – правильно это, или неправильно, не только никогда не задается, но и, по всей видимости, даже какое-то подобие такого вопроса почти заранее игнорируется.

В итоге, как бы то ни было, но читатели уже вынуждены подстраиваться под то, как и что говорит герой или делает. При этом как бы исключается или совсем не берется во внимание, что и читатель будет делать то же самое. Вернее, ему (по логике) представлен некий выбор: делать так – или делать иначе. Но вот в том то и дело, что любая получаемая информация, так или иначе, но откладывается в подсознании. И в большинстве случаев именно она в последующем будет диктовать некие условия (вполне сравнимые с мотивами) последующего поведения т. н. читателей.

Все это, кстати, хорошо известно идеологам. Потому иной раз и выходила раньше, откровенно идеологическая проза, которая оказывала определенное воздействие на массы как раз в контексте формирования соответствующего образа жизни. Ну а писатели, ставящие свое дарование в угоду хоть правящему режиму, хоть рынку – всегда вполне оправданно рассчитывают на все земные блага. Но вот кто теперь вспомнит этих писателей. В историю вообще входит ничтожно мало людей. Причем совсем независимо, издавали ли вас вовремя на родине (Бродский, Довлатов), да и вообще мало от чего подобное зависит.

И тогда уже идет только констатация факта, что многие люди, быть может, и вели себя иначе в каких ситуациях, и говорили что-то другое, и совершали (а быть может и вовсе не совершали) что-то, но стоит начать зарождаться какой ситуации, и уже бессознательно выплывает сам собой нужный образ из подсознания (а с ним и нужный мотив поведения), а значит человек совершает что-либо именно так, а не иначе, и говорит совсем не то, что сказал бы ранее; да и делает уже, вероятно, совсем иное.

И быть может, остается только сожалеть о подобной силе бессознательного; а иногда кажется, что и вовсе лучше не знать ни о чем подобном; но уже раз знаем, то следует более внимательно относиться к о всему происходящему, да надеяться, что нам будут попадаться умные книги,-- а писателям – умные читатели.

P.S. И тогда уже наиболее оптимальный вариант возникнет тогда, когда информация отдельного произведения, поступая в бессознательное читателей, будет неким загадочным образом смешиваться с какой-либо иной, имеющейся там, информацией; и уже произведут они на свет некий симбиоз, который и будет (но лишь косвенно... косвенно...) воздействовать на формирование поведения человека в тех или иных ситуациях.

9. Автор и читатель. Подсознательная связь предпочтений

Совсем нет тайны в том, что одни писатели оставляют в душе нашей интерес к ним, а к другим у нас проявляется равнодушие.

А еще удивительней тот факт, что кого-то из художников слова мы начинаем боготворить, скупая полотна-произведения, а к кому-то рождается (в той же самой душе) стойкое противоядие. А то и необъяснимая злость и обида. Быть может и ярость.

Насколько нам кажется, секрет здесь достаточно прост. А объяснение сего факта становится возможным благодаря глубинной психологии.

Исходя из психоаналитической теории, что суть наших действий и мыслей следует искать не в сознании, и исключительно обращаться к подсознанию. К нашему бессознательному. Именно там зарождается основа основ. То, что в последующем будет перенаправлено в какое-либо движение; послужит причиной поступков и свершений. (В ряде работ о творчестве и психоанализе мы уже разбирали влияние второго на первое; сейчас же – лишь вскользь повторим упоминаемое ранее).

В контексте заглавия данной работы достаточно любопытно будет проследить зависимость, равно как и выяснить некоторые закономерности возникновения читательского интереса к тому или иному автору. Так же как и выявить константу (постоянную величину) сохранения интереса к отдельному автору с позиции прожитых лет. Т. е., в какой-то мере, проследить эволюцию читателя.

И тогда уже заметим, в данной ситуации для нас интересен читатель. Читатель, не останавливающийся на достигнутом; т. е. читающий постоянно, и регулярно перечитывающий произведения. (Вспомним Набокова, считающего, что книги нужно не только читать, но и перечитывать.)

От чего зависит влияние, оказываемое автором на того или иного читателя? Почему один писатель выдвигается в нашей читательской иерархии ценностей на первое место и постоянно перевозносится, да перечитывается, а к другому наблюдается не только равнодушие, но и, случается, неприязнь?

Прежде чем продолжить, следует, по всей видимости, добавить еще ряд вводных данных.

Ранее мы условились, что под «настоящим» читателем будем понимать умного, внимательного, грамотного и т. п., читателя. А теперь условимся, что и среди авторов будем рассматривать мы лишь тех, кто получил, своего рода, общественное признание. Причем, по возможности, в серьезных жанрах.

И уже тогда (в ответе на наши вопросы) может наблюдаться поистине парадоксальная ситуация. Например, в одном случае, М. А. Булгаков может быть возвеличен до неузнаваемости, а в другом свергнут с пьедестала. Молча и без комментариев. А Платонов и вовсе растерт в пыль.

Парадокс? Парадокс! Но парадокс-то, только если смотреть на данную ситуацию т. н. невооруженным глазом.

Нет, конечно же, еще можно сказать что-то и о собственных предпочтениях (того или иного читателя), где в какой-то мере и кроется причина возникновения различия этих самых предпочтений. Но все же, на наш взгляд, речь тут должна идти об ином. А расставляемые акценты – должны, большей частью, быть направлены в сторону нахождения между автором и читателем каких-то общих качеств. Внутренней – схожести. Одинакового (или, по крайней мере, приближающегося к этому понятию) взгляда на жизнь. На ситуации -- возникающие в жизни. Ну и – т. п.

Т. е. другими словами, слово, извлеченное из подсознания автора, находит какой-либо отклик в подсознании читателя. Затрагивая какие-либо родственные механизмы. И тогда мы понимаем, что, например, на одни и те же жизненные ситуации у нас (между автором и читателем) одна и та же реакция. По поводу какого-либо случая или происшествия – возникают одни и те же, невероятно схожие, мысли. А какое-либо решение наметившихся вопросов – мы бы разрешили в одной и той же последовательности. (Должно быть схожие чувства испытывают влюбленные, или друзья. Ведь что-то там тоже должно быть одинаковое, что заставляет сердца и души привязываться друг к другу.)

Как известно, на формирование бессознательного оказывает влияние ряд достаточно постоянных факторов, способных изменяться лишь по содержанию, но не по сути. Например, один из пластов этого самого бессознательного – то, что когда-либо (в течении жизни) было «увидено», «услышано», прочувствованно, индивидом. Любая мельчайшая деталь, попав в зону присутствия нашего сознания, отправляется в бессознательное. (Причем, для информации хранившийся в бессознательном, совсем не разницы, перешла ли она в сознание, или нет. И даже в случае психоаналитической практики, если симптоматика заболеваний таким образом исчезает, то память - а значит и сама информация – остается. И при необходимости – может быть извлечена из глубин подсознания вновь).

Кроме того, как известно, бессознательное так же, как не имеет границ (объемов содержимого; по своим объемам оно бесконечно), так и не имеет срока давности. А значит в нашем бессознательном (т. е. то, чем мы с вами можем воспользоваться) находится любая информация, полученная за период развития цивилизации. (Другими словами, мы говорим об

опыте предков: коллективном бессознательном -- по Юнгу; и филогенетическими схемами -- по Фрейду).

Однако, вероятно, одна и та же информация (порой значительно) разнится у каждого индивида. Проходя сквозь призму собственного восприятия действительности индивидом. Собственного – анализа ситуации. И уже, например, чтоб сделать предпочтение в пользу того или иного писателя, следует принять во внимание не только возраст, уровень интеллекта и образования, но и, по-видимому, имеют значение привычки, привязанности, да и вообще, индивидуальная философия. Личное формирование мировоззрения. (По идее, изначально отличающегося у различных людей.)

И, конечно же, достаточно важен т. н. читательский опыт. Чем он значительнее, тем большая вероятность, что выбор будет достаточно осознанный. (Конечно, достаточно важно понимать то, о чем читаешь. А значит читательский опыт должен находиться в прямой зависимости от перечисленных ранее факторов формирования подсознания, и – интеллекта, образования и т. п.).

И в случае, если все предложенные условия присутствуют, станет достаточно понятно, почему, например, высоко ценится проза В. Набокова или Андрея Белого. И в каком соотношении к ним или к другим авторам проза: Сологуба, Мариенгофа, Булгакова, Пастернака, Солженицына, Войновича, Аксенова... И при этом можно будет оценить величие Довлатова, Лимонова, Бродского, Ахматову, Мандельштама, Ходасевича, и прочих классиков.

И здесь важно осознавать величие авторов для каждого читателя исключительно индивидуально, и зависит от его читательских предпочтений.

10. Психическая энергия. Сублимация в творчество

Возьмем за аксиому: каждый индивид характеризуется наличием у себя некой субстанции, которую назовем, в свою очередь, психической энергией.

Если допустить, что вопрос о наличии психической энергии не возникает, то, далее, вполне может возникнуть предположение о различном, если можно так выразиться, количестве психической энергии у отдельно взятого индивида. И, видимо, то обстоятельство, что каждый из нас, в сущности, индивидуальность (т. е., так или иначе, отличается от другого), уже как бы косвенно свидетельствует в пользу того, что насыщенность психической энергией в каждом отдельном случае различна. (Доказательств сему факту видимо не требуется. Речь идет о различном генотипе, а значит и различном уровне интеллекта, образования, а отсюда и формируемости мотивов поведения у отдельных индивидов.)

Психическая энергия, накапливаемая в индивиде в процессе жизни, должна иметь определенный выход. (Это может стать понятным, если сравнить наше тело с неким сосудом, при излишней наполняемости которого – вода будет выливаться через край.)

Другими словами, для того, чтобы поддерживалась жизнедеятельность, необходима, своего рода, циркуляция психической энергии. И уже, в свою очередь, благодаря этой особенности и появляется некая гарантия самого существования индивида.

В чем же проявляется подобная циркуляция? Так ли необходимо соблюдение данного условия (т. е., самой возможности, или даже, своего рода, обязательности ее)? Каковы допустимые объемы психической энергии?

Как ни странно, по отношению к психической энергии все достаточно просто. Как мы уже заметили, жизнедеятельность – синонимична циркуляции психической энергии. Взаимосвязана с ней. И, учитывая сей факт, предположим, что осуществление каких-либо жизненных процессов зависит от специфики внутреннего устройства (своего рода – содержания) личности. Если индивид более погружен вглубь себя (т. е. можно говорить об интравертированности психики), то в этом случае выход энергии возможен в деятельности, при которой контакт с внешним миром достаточно ограничен. Если же, наоборот, мы говорим о типичном экстраверте, то, в данном случае, проявление (выход) психической энергии данного индивида становится возможным в тех сферах жизнедеятельности, где будет явственно замечен (и проявляться) коммуникативный контакт. Т. е., любые сферы общения, от публичных выступлений, до философских бесед.

Другими словами, мы можем говорить о, своего рода, связи данного типа выхода энергии – с языком, речью. А сам индивид – посредством общения – теряет свою психическую энергию. Точнее, освобождает место для новой. Причем, здесь наблюдается, своего рода, зависимость: чем индивид больше отдает энергии – тем быстрее она генерируется. А значит, и требуется приложение явно больших усилий, чтобы освободиться от нее. Освободиться от старой энергии. Получив, взамен -- новую. (Как доказательство – значительное улучшение ораторских способностей в результате практики выступлений.)

Однако, нам, в какой-то мере, ближе первый (из обозначенных нами) тип. Тип – интровертированной психики. И уже здесь, достижение ожидаемого результата (т. е. освобождения психической энергии), как мы уже заметили, будет зависеть от застрахованности индивида от излишнего контакта с внешним миром. Вернее, этот самый контакт должен быть. Но выражаться в заметно иной форме, чем в рассматриваемом случае с экстравертированным типом психики.

Что же до проявлений подобного контакта, то наиболее ярким примером служит сублимация. Скажем, сублимация в художественное творчество. И уже в данном случае, общаться

с внешним миром наш индивид будет посредством создаваемых художественных произведений. (Вполне допустимы и любые иные виды сублимации. Например, сублимация – в музыку. В живопись. В кинематограф...)

Действительно, мы вполне можем говорить о любом виде творчества. Наш воображаемый индивид определенное время находится в контакте со своим творением, а истощение психической энергии направлено на возможность творчества. А затем, посредством этого самого творения, интравертированный индивид общается с внешним миром.

И здесь проявляются уже обозначенные нами закономерности: чем больше своей психической энергии индивид отдает – тем быстрее она восполняется. А значит – тем раньше становится возможным и создание новых творений.

11. Творчество и психоаналитическая терапия – точки соприкосновения

Данной работой хочется вынести «оправдательный приговор» т. н. литературе легкого жанра. Более того, в контексте ниже приведенных мыслей дается своеобразная индульгенция не только на существование подобного рода литературы, но и в какой-то мере обосновывается оправданность ее существования. А какая-либо градация писательского мастерства, выглядит, по меньшей мере, неуместной. Если дело касается, конечно, проведения некой параллели между творчеством и психотерапией.

А все дело в том, что творчество любого (независимого от жанра, и маститости) автора – самым удивительным образом пересекается с психоаналитическими сессиями, являясь, своего рода, исповедью – психоаналитику. Чтобы как-то доказать, или опровергнуть высказанное утверждение, попробуем:

- а) Рассмотреть вопрос психоаналитических сессий (сеанса психоанализа);
- б) Поднять вопрос возникновения (самой возможности) творчества.

Итак, что представляют собой психоаналитические сессии?

Прежде всего заметим, что к сегодняшнему времени, уже известно более 300 направлений психотерапии (в Европе; в США – более 1500). Психоанализ, основанный Фрейдом более сотни лет назад, не только значительно разросся, но и пустил многочисленные корни, да и уже, пожалуй, ответвления от побегов. В контексте рассматриваемого вопроса, к психоаналитическому сеансу мы будем подходить в парадигме психоанализа.

И уже тогда, психоаналитический сеанс будет заключаться в свободном (нестесненным никакими табу, запретами, ограничениями, равно как: нормами морали, и иными цензурными механизмами нашей психики) проговаривании того, что приходит в голову.

Другими словами, все возникающие мысли должны быть непременно извлечены на поверхность (из бессознательного – в сознание), и озвучены. Причем, не обязательно обращаться непосредственно к аналитику. Фрейд, например, размещал пациента на кушетке. А сам сидел в кресле у изголовья. Так, чтобы никаким образом не соприкоснуться взглядом с анализируемым. Обеспечивая, тем самым, тому свободу «волеизъявления».

Благодаря подобной практике достигается излечение больного. А значит, и претворяется в жизнь основное положение психоаналитической теории. Но чтобы понять возможность достижения подобного, нам следует вспомнить причины образования симптоматики психических заболеваний.

По мнению Фрейда, возникновение симптома становится возможным при вытеснении нереализованного желания (либидо) в бессознательное. И уже тогда, своего рода возвращение нереализованного желания обратно в сознание (что как раз и достигается проговариванием, озвучиванием, обнаружением причины), и приводит к исчезновению данного симптома. А значит – исцелению пациента.

Теперь попытаемся провести параллели с творчеством. Как известно (см. в т. ч. и другие работы автора), творчество представляет собой акт сублимации, или, другими словами, проецирование внутреннего содержания писателя (художника) – на страницы произведения. Тем самым наблюдается стойкий терапевтический эффект, или своего рода, исцеления художника (в психике большинства из них присутствует та или иная форма пограничной симптоматики).

Другими словами, все, что в данный момент (на момент творческого акта) присутствует в душе автора – он выплескивает на страницы собственного творения. Тем самым, своего рода, исцеляясь, излечиваясь от мучивших его кошмаров, тревог, волнений, беспокойств, страхов, сомнений, неуверенностей, и т. п. И весьма характерно, что подобный же эффект достигается при психоаналитической сессии.

Другими словами, и в одном и в другом случае имеют место быть откровения и высвобождения собственного бессознательного. Только в одном случае, это осуществляется посредством разговора (посещение психоаналитика), а в другом – с помощью слова.

Художественного слова. Но уже и в том и в другом случае перед нами наблюдается явное высвобождение (в сознание – из подсознания) ранее вытесненной в подсознание негативной информации, которая в свою очередь и приводили к каким-то стойким или временным расстройствам психики, нарушениям психического здоровья.

А эффект один – исцеление, или катарсис.

12. Творчество. Стремление к реализации

Причиной написания данной работы послужило желание разобраться в специфике некоего таинственного противостояния между тем, что ранее мы предлагали понимать под творческим процессом (см. «Творчество и творческий процесс») и тем, что охарактеризовали как период накопления информации (см. «Творчество и подсознание. Период накопления информации").

На первый взгляд, и противостояния, как такового, нет. Есть партнерство. И не больше. Однако стремление заглянуть за занавес наметившегося эпатирующего конгломерата – заставляет нас увидеть нечто большее в перечисленном нами сотрудничестве между накоплением информации и творческим процессом. И уже почти вслед нашему умозаключению о том, что творческий процесс будет непосредственно идти вслед предшествующему ему периоду накопления информации, вырисовывается еще одно заключение, так или иначе свидетельствующее о несколько странных вариантах бывшего сотрудничества.

Нет, на первый взгляд, все просто и понятно (и более-менее логично). Сначала наше подсознание должно получить определенное количество информации, чтобы в дальнейшем, обработав ее, привести к включению механизмов творческого процесса. И до поры до времени такая схема не только сохраняется, но и вполне имеет право претендовать на единичность и первостепенность существования. Однако уже с другой стороны, по всей видимости, и начинают вырисовываться уже все чаще и чаще замечаемые противоречия. Как раз те противоречия, которые, вероятно, позволяют нам говорить о неравенстве двух перечисленных нами периодов появления конечного (творческого) продукта. Того самого продукта, который мы (раннее) предлагали понимать под результатом творчества (см. «Творчество и творческий продукт»).

Итак, что же реально происходит? Почему стало возможным появление знака вопроса в столь, некогда считавшимися едиными и взаимодополняющими понятиями, такими как творческий процесс – и период накопления информации? Что скрывается за последовательностью одного сугубо после другого?

Как ни странно, правильного (и, вероятно, устраивающего всех) ответа как вроде бы и не существует. Эти два нами перечисленных понятия настолько действительно этапируются одно за другим, что вполне можно говорить о некой закономерности их вообще существования. Но тогда что же таят в себе возникающие при этом сомнения? И есть ли они на самом деле?

Ответ прост: есть. И тогда уже как раз в этих сомнениях (возникающих, хочется заметить, не так часто) заключена, быть может, и даже некая скрытая угроза существовавшему до недавнего времени консорциуму. А все дело в том, что и информация, казалось, накопилась должным

образом, и механизмы включения творческого процесса начинают вступать в силу, но... то, что ожидается, как будто бы и не происходит. А причина скорее всего будет заключаться в том, что, вероятно, следует понимать под вдохновением. Точнее – под его отсутствием.

И уже если случается так, то почти бесполезно ожидать какого бы то ни было (в особенности скорого) результата. Т. е., вероятно, должно произойти некое (вроде как и определенное самим понятием да легализованное спецификой существования) «промежуточное время», в период которого механизмы начала творческого процесса заработают в полную мощь. И воображение начнет, перерабатывая всю имеющуюся информацию, фантазийно выдавать «на гора» конечный продукт. Творчества.

Здесь хотелось бы внести небольшое дополнение. Дело в том, что причина вдохновения не поддается какой-то определенной логической прорисовке интеграции возникновения, и не совсем понятна взаимосвязь между периодом накопления информации и вдохновением. Т. е., с одной стороны, существование вдохновения словно напрямую зависит от количества накопленной информации, но с другой,-- можно предположить, что к самому наличию (накоплению) информации вдохновение не имеет прямого отношения. Т. е., с одной стороны, это отношение (являющееся, вероятно, даже прямым следствием имеющейся информации) должно быть. Но вот в том то и дело, что практика показывает удивительные (и достаточно странные) несогласованности. Возьмем, например, того же А. Рембо. Или С. Есенина. Не получив должного образования, они тем не менее создавали поистине гениальные произведения. И тогда в чем же тут секрет?

Если отбросить само содержание их произведений (ибо, если взять того же Есенина, то настолько же, насколько, на наш субъективный взгляд, его поэзия превосходила своей совершенностью поэзию, например, Набокова, почти настолько же – проигрывала его проза перед поистине «королевской» набоковской прозой), и тогда если все же отбросить сравнительный анализ литературного мастерства (просто признав его наличие), то можно отыскать истоки творчества и Сергея Есенина, и Артура Рембо (к тому же как не учитывать то, что в свой Московско-Петербургский период творчества Есенин значительно поднабрал информации, вращаясь, например, в кругу имажинистов или символистов...). И найти их можно именно в т. н. нуминозном опыте человечества. Опыте предков. Того, что непременно самым образом находится в бессознательном, передаваясь из поколения в поколение.

И тогда уже вполне становится объяснимым стремление к скорейшей реализации накопленного потенциала. Ибо вся находящаяся в бессознательном информация, вступая во взаимодействие с имеющимся у индивида талантом, образует некий чудодейственный коррелят, проецируемый, например, в литературные произведения.

И иного, быть может, не дано.

13. Творчество. Отсутствие ошибки выбора

1

Совсем не следует буквально понимать все, что так или иначе относится к непосредственному содержанию творчества. И какой-либо эпатической воздушности быть может и вовсе не должно наблюдаться. равно как и сама способность индивида творить почти нисколько не означает, что может он это делать на каком-либо высоком уровне. (Все, впрочем, достаточно индивидуально.) Тем более что случается и наоборот,-- творение индивида способно привести (в т. ч. и его самого) в такие закоулки сознания, что выбраться без посторонней помощи бывает весьма и весьма затруднительно.

Что же представляет из себя творчество? Почему у отдельных индивидов возникает возможность его?

Ответы на вопросы могут быть различны. Но почти наверняка, творчество следует рассматривать как некую форму исцеления. Сублимации. Проецирования (и перенесения) внутреннего сознания, душевного разброда (что почти наверняка – тревог да волнений, но может быть и просто – значительного повышения эмоционального тонуса) на бумагу. Тем самым – освобождаясь от этого груза. Исцеляясь.

И уже тогда – мы будем рассматривать творчество именно в данной парадигме. Творчество – как исцеление. Творчество – как искупление. Творчество – как реализация фантазий; в иных случаях, быть может, и нежелательных для реализации. Воплощения – в действительность.

Стоит заметить, подобный взгляд на творчество (большой частью бессознательно) превагирует в актах (возможности) сочинительства многими авторами. Не ошибемся даже при утверждении – большинством. Творцов.

И почти без сомнений, распространенность подобного подхода среди одаренных писателей. Вообще, суть отдельной темы: одаренность и творчество. Точнее – одаренность – творчество – и... сумасшествие. Своеобразный трезубец – символизирующий принадлежность к гениальности. (Притом, что третье понятие – сумасшествие – в отдельных случаях является лишь непреложным продолжением первых двух; да и к тому же не должно совсем уж принимать специфические формы: так, разве что, легкого помешательства, или же – больше вести речь о странности да загадочности, чем отмечать какие-то серьезные психопатологические расстройства сознания; хотя и случается всякое.)

Но в данной работе для нас важно прояснить несколько иное. Мы попытаемся провести параллель (в какой-то мере даже -- зависимость), между творчеством, как непосредственным актом возникновения, и теми исцеляющими функциями, которые заключены в результате претворения творчества в жизнь. Т. е., так или иначе, в результате возникновения (достижения) конечного продукта. Творчества.

2

И тогда уже, в свете вышеизложенного, было бы достаточно ошибочно стремиться удерживать кого-либо от творчества. От возможности его. А наоборот – всяческими силами должны ратовать, чтобы возникало оно. Потому как невероятно важно в индивиде наличие способности к творчеству. И совсем не обязательно для писателя задумываться над тем, что он пишет? Намного значительней (и важней) сама суть претворения в жизнь фантазий бессознательного. Потому как, не должно возникать никаких сомнений: откуда черпает он вдохновение. Ибо бессознательное – это как раз и есть те самые кирпичики, из которых, в последующем, будет построено здание результатов творения. (Способам формирования бессознательного были посвящены наши другие работы.)

В итоге, вернувшись к смысловому содержанию данной статьи, позволим себе утверждение: для достижения эффекта творчества – следует отбросить самокритичность (свойственную, большей частью, невротическим натурам), и творить. Сочинять. Выплескивать на бумагу собственное бессознательное. И только потом необходимо будет какое-либо редактирование (дабы привести вашу работу в соответствующий, читабельный вид), и вообще – анализ написанного будет уже после. А пока – следует в какой-то мере уподобиться потоку сознания. Не останавливая его. И быть может даже не особо интересоваться содержанием получившегося текста. Важна – сама суть творчества! А ошибочности выбора – не существует! (Разумеется, если рассматривать творчество с философско-психоаналитических позиций.)

14. Психологическая подоплека создания романа

Несмотря на различие в способах и методах создания произведений крупных жанров, на наш взгляд, как минимум у ряда авторов прослеживается вполне определенная направленность в предыстории совершения подобных действий. Речь идет о т. н. психологических предпосылках необходимости создания произведений.

В данной статье мы будем говорить о романах. Но лишь с незначительной долей исключений, на наш взгляд, мы можем говорить (почти точно также) и о произведениях других

жанров. Кроме того, мы не станем рассматривать те способы, которым пользуется тот или иной автор. Да и важно для нас совсем не это. Намного желательнее было бы подойти к психологической стороне создания произведений. Того, что стоит за самой возможностью совершения подобных действий.

Заранее также оговоримся, что вполне возможно, что ряд положений данной статьи вызовет несогласие, а быть может и какой-то протест определенного ряда авторов. И уже здесь заметим, что, с одной стороны, то, что мы будем рассматривать (первопричины» творчества, о которых пойдет речь далее) зачастую не лежит на поверхности нашего сознания, а скрывается в глубинах психики. Поэтому вполне допустимо, что попросту не осознается большинством. А с другой стороны, мы также вполне допускаем наличие ряда исключений, по которым все рассмотренное в нашей работе – просто не может относиться к каким-либо авторам. И при этом следует предположить, что в той или иной мере каждый автор осознает (или догадывается) о том, что движет им когда он творит; а также что помогает, а что мешает. И какая-либо подгонка теоретической основы высказываемых нами мыслей – просто неуместна в стремлении к повсеместному охвату. Да это и невозможно.

Как известно (и на это, в т. ч. обращалось наше внимание в ряде предыдущих статей на схожую тему), в предпосылках создания произведений лежит некая психологическая составляющая, которая, хотим мы того или нет, подсознательно направляет наши мысли, и их последующие поведенческие составляющие, т.е. действия.

И тогда уже задача в какой-то мере попытаться разобраться: что стоит за желанием автора приступить к созданию произведения?

Чтобы нам составить для себя более четкую картину о т. н. первоосновах причин, мы должны вспомнить о некой структуре психики. З. Фрейд, как известно, разделял нашу психику на три структурные единицы: Я (Эго), Сверх-Я (Супер-Эго), и Оно (Ид). Эго или Я -- это большей частью то, что можно отнести к сознанию. Ид или Оно -- наше бессознательное. И, наконец, Супер-Эго или Сверх-Я -- то, что стоит на пути между бессознательным и сознанием. Некий защитный барьер. Можно сказать, что Сверх-Я -- это и наша совесть. Т. е. та критическая составляющая, которая способна как-то удерживать все те первобытные инстинкты, реализация которых в жизни современного человека – способна привезти к ряду уж совсем нежелательных последствий.

Что это за инстинкты? Основные из них – те, которые характеризовали поведения дикаря. И что (вспомним К. Хорни) – считалось нормой в культуре первобытного человека. Это удовлетворение естественных желаний – убить, съесть, изнасиловать (причем, изнасилование как таковое, опять же – согласно нормам цивилизованного мира. Для дикарей, вступление в

сексуальный контакт с понравившейся женщиной было, вероятно, вполне естественным. И что уж точно, вряд ли вызывало каких-либо порицаний со стороны соплеменников). Кроме того, следует, вероятно, вспомнить и работу Фрейда «Тотем и табу». Именно там Фрейд прослеживает причину возникновения и роль табу для дикарей.

И уже тогда можем заметить, что существование табу у первобытных племен – филогенетически дошло до нас. Это известная теория К. Юнга о т. н. коллективном бессознательном. Когда известно, что психика современного человека состоит не только из того, что проходит перед ним в этой жизни, но и вбирает в себя опыт предков. Опыт предшествующих поколений.

Уже здесь мы так или иначе подходим к формированию бессознательного. Выяснив, что глубины психики индивида практически безмерны, и вбирают в себя все, что было пройдено и изучено поколениями предков, нам также стоит обратить внимание на то, как формируется бессознательное индивида. И тогда, помимо коллективного бессознательного (или филогенетической составляющей,-- по Фрейду), в бессознательное откладывается все то, что когда-либо проходило вокруг индивида. Любая информация, которую человек мог даже и не проанализировать должным образом – прямым образом откладывается в подсознании. Это подтверждают и современные исследования о работе мозга. (В частности, работы академика Н. П. Бехтерева.)

Также было бы интересно сказать пару слов о памяти. Память, это как раз то, где хранится бессознательное психики. И различные подтверждения безмерности ее границ – находят постоянные научные подтверждения и доказательства. (Например известно, что в подсознание, в память – откладывается все, что мы могли когда-либо увидеть, услышать, почувствовать, догадаться и т. п. Если даже нет непосредственного контакта – т. е. мы не можем объект видеть или слышать – все равно мы чувствуем излучение, исходящее от него; можем чувствовать его запах, цвет и т. п. Это рождает в нашем подсознании какие-либо ассоциации, которые вступают в контакт с хранящейся там информацией; информацией, дошедшей от предшествующих поколений). Где-то совсем рядом – и теоретически-практическая составляющая такой науки как генетика. Все это звенья одной цепи. Способные подтвердить существование того, к чему Фрейд пришел еще более сотни лет назад.

Вернемся к процессу создания литературного произведения. Роман, как известно, это настолько масштабный проект, что в процессе создания его просто невозможно отказываться от существования того, что хранится в бессознательном индивида. Да и это, большей частью, происходит совсем независимо от какого-либо нашего желания.

Т. е. мы уже можем говорить, что то, что бессознательно не только оказывает влияние, но и направляет какие-либо наши действия (и, прежде всего, участвует в процессе зарождения мыслей, эмоций, возникновении каких-то барьеров на пути творчества).

Очень часто мы можем писать о том, что совсем как будто и не испытывали никогда. Это становится возможным, например, при вдохновении. Когда строчки льются, совсем не спрашивая нас. Все происходит само собой. А нам остается лишь только подставлять бумагу, да менять чернила, когда они заканчиваются. И очень часто автор (будь то писатель, или поэт) удивляется, - как у него получилось то или иное произведение. Но подобное, заметим, все же большей частью сопутствует талантливым авторам. Так было у А. Пушкина (вспомним его знаменитое высказывание о работе над романом «Евгений Онегин»; так было у В. Набокова (достаточно почитать его мемуары и комментарии к некоторым романам); похожее состояние наблюдалось у М. Пруста, А. Белого, Ф. Сологуба, А. Мариенгофа, Р. Гарри, А. Стриндберга, Д. Сэлинджера, Э.А.Гофмана, Г. Гессе... Того же З. Фрейда...

Франца Кафку его бессознательное вообще заводило в такие потаенные глубины, из которых он не знал как выбраться, продолжая жить с ними и в реальной жизни. Все те его известные кошмары и страхи – из этой же серии.

Стоит вспомнить также любопытное место из переписки немецкого поэта Фр. Шиллера с Кернером. На наш взгляд, оно стоит того, чтобы его привести.

Отвечая Кернеру на жалобы того о собственной недостаточной плодовитости, Шиллер пишет: «Причина твоих жалоб объясняется, как мне кажется, тем принуждением, которое твой разум оказывает на твоё воображение. Я выскажу здесь одну мысль и проиллюстрирую её сравнением. Мне представляется вредным, если разум чрезвычайно резко критикует появляющиеся мысли, как бы сторожа и самый порыв их. Идея в своём изолированном виде, быть может, чрезвычайно ничтожна и опасна, но вместе с другими, последующими, она может быть чрезвычайно важной; в связи с этими другими идеями, в отдельности такими же ничтожными, она может представлять собой весьма интересный и существенный ход мыслей. Обо всем этом не может судить рассудок, если он не сохраняет идею до тех пор, пока не рассматривает её в связи с остальными. В творческой голове, напротив того, разум снимает с ворот свою стражу, идеи льются в беспорядке и лишь затем он окидывает их взглядом, осматривая целое скопление их. Вы, господа критики, стыдитесь и бойтесь мгновенного преходящего безумия, которое наблюдается у всякого творческого разума и продолжительность которого отличает мыслящего художника от мечтателя. Отсюда-то и проистекают ваши жалобы на неплодовитость: вы чересчур рано устраняете мысли и чересчур строго их сортируете». (Из письма Фр. Шиллера Кернеру от 1 декабря 1788 года).

Если говорить о влиянии бессознательного на творчество, то мы можем сказать о том, что не меньшее значение имеет и то, что лишь только недавно прошло перед нами. Быть может,-- события этого дня, или предыдущего. Вообще, в какой-то мере творчество можно сравнить со сновидением. Так же как и в сновидении, в произведениях авторов иной раз искажаются некоторые факты и детали существующие в действительности.

Существует определенный раздел психологии – психология художественного творчества. И глубинной психологии – психологический анализ художественного творчества. Одними из ярких представителей в наши дни являются такие ученые как В. Медведев, Н. Благовещенский, В. Осипов; достаточно любопытные исследования В. Смирнова, и др. Среди западных ученых выделяется Ранкур-Лаферьер. А также стоит упомянуть тех, кто заложил основы начала исследований подобного рода. Это Фрейд, Адлер, Райх, Фромм, Нейфельд, Сабина Шпильрейн, Халецкий, московский профессор И. Ермаков и др.

Затронутая нами тема достаточно обширна, и на наш взгляд вполне способна выйти за рамки обозначенного нами, и уже тогда данной работой мы лишь наметили контуры того огромного исследования, которое заключается в психоанализе творчества.

15. Кинематограф и литература. Единство и борьба противоположностей в контексте влияния на подсознание

На самом деле, быть может и проблемы такой не существует. Вернее – совсем нет между литературой и кинематографом противостояния. Потому как, уже почти изначально, они оказывают общее влияние на психику. В первую очередь, конечно же, атакуя бессознательное. И вот уже в этой (состоявшейся, несостоявшейся...) атаке на подсознание, замечаем мы, что, вероятно, используется совсем даже иной калибр. Ибо восприятие (как и получаемое воздействие) весьма разное.

Но тогда какое же оно, это восприятие? В чем выражается? Сможем ли мы, снимая завесу над тайной, хоть как-то действительно влиять на величину этого самого воздействия?

Скажем сразу, что вполне вероятно, что перед нами во всей своей метафорической красе проявляется уже изначально выраженный дисбаланс, заключающийся в силе восприятия (осознания) действительности. Например, почти тотчас же становится понятно (стоит только окинуть взглядом эти две вершины противопоставления), что кинематограф в некотором роде как бы заранее имеет более выигрышные позиции. Причем, при более внимательной оценке начинаешь понимать, что здесь почти исключительно только численное преимущество. По

расстановке, так сказать, шахматных фигур на доске. Ибо если допустить подобную метафору, окажется, что в кинематографической команде, на первый взгляд, например, штат значительно выше. Это и сценарист, и режиссер, и оператор, и автор музыки, и актеры иные, быть может, менее значимые сотрудники, но без которых конечный продукт -- сам фильм -- был бы никак и невозможен. Тогда как в подобном противопоставлении у литературы только один важный персонаж – автор. Но так как и фильм иной раз значительно проигрывает, если демонстрируется на любительской пленке, точно так же и рукописный, а то даже и отпечатанный на машинке, текст воспринимается иначе, чем, например, набранная в типографии книга. И уже в этом случае, штат (до того состоящий из одного лишь автора) неким странным образом возрастает (появляются редактор, корректор, наборщик, и т. п., как будто бы уже и независимые сотрудники).

И уже в итоге, если и следует нам проводить какую параллель между литературой и кинематографом, то в первую очередь следует обращать внимание на уровень (в плане силы) воздействия на подсознание. И вновь кинематограф оказывается в более выигрышном положении. И уже тогда, попробуем рассмотреть и кинематограф, и литературное произведение в плане воздействия на подсознание.

Кинематограф.

Контакт подсознания со смысловым значением фильма происходит на нескольких уровнях. Задействуются различные органы чувств. А именно,-- зрение и слух. Причем, в отличие от книги, где первоначальный (и почти только единственный, если мы берем во внимание сенсорное восприятие у людей имеющих ограничение по зрению) контакт происходит только со зрением, и получаемая таким образом информация рождает в свою очередь воображение (которое затем и смешивается с содержанием того бессознательного, что существует у каждого из нас порой в немыслимых объемах – один коллективный опыт человечества чего стоит), в варианте с кинематографом, казалось, та же самая информация, получаемая зрением, на самом деле выражено в совсем даже иной форме. Т. е. перед нами уже иная единая картинка. И образы, которые литература, посредством преобразованных букв – слов – предложений, еще только должны родиться – в этом варианте уже сформированы. А значит, процесс адаптации новой информации подсознанием будет происходить значительно быстрее. Причем, воображение включается точно также. Но вот между ним и первоначальным контактом с базовой целью есть еще одно, дополнительное, звено. Которое, опять же (учитывая, безусловно, только высокопрофессиональные фильмы. Как и высокохудожественную литературу, о другой говорить не стоит, хотя бы потому, что там уже действуют иные правила игры) имеет свое, порой неоценимое, значение.

Ко всему прочему, фильм значительно усиливает музыка (оказывая дополнительную поддержку в плане восприятия, создавая дополнительный эффект). Что, кстати, заранее исключается при чтении литературно-художественного произведения. Разве что это будет прослушивание радио-постановки или аудио-фильма. Или же вы будете читать музыку самостоятельно. Но надо помнить, что, эффект, в этом случае, зачастую, может быть даже обратно пропорционален ожиданию. Ибо несвязанные между собой текст и музыка – по форме оказываемого воздействия, т. е. трансформации в восприятии психикой – будут не только, как в варианте с фильмом, не делать одно дело, а даже наоборот – друг другу мешать. Но, как мы уже заметили, как раз в кинематографе музыка значительно усиливает т. н. эффект ожидания. И тогда уже наше воображение включается намного быстрее. Да и само воздействие на подсознание значительно большее. Ибо тогда, когда в варианте с литературным произведением нам еще только предстоит обработать новую информацию, тогда, когда еще только ожидается контакт этой новой информации с той, что находилась ранее в бессознательном (после чего, собственно, и становится возможной некая трансформация, в результате которой две информации, старая и новая, смешиваются, вытягивая за собой ассоциативный ряд оказывающий воздействие на психику),-- в варианте с кинематографом хоть и происходит нечто подобное, но в роли «усилителей» выступают уже и музыка, и образы актеров. В чертах и поведении которых мы иногда (подсознательно) угадываем знакомое нам поведение некоторых, виденных когда-то людей. И тогда уже все это вместе взятое, действительно значительно усиливает эффект ожидания. Тем более, если еще и режиссер, желая как бы дополнительно усилить эффект – вводит в действие новых, незнакомых нам актеров. Тем самым строит дополнительный дисбаланс между вымыслом и действительностью, заставляя, иной раз, принимать первое за второе.

Вряд ли способна на это литература. Не потому ли и Набоков – а уж он как ни кто другой способен был воздействовать на подсознание читателей образами героев своих произведений – так ценил кинематограф. Тем более, если внимательно читать его произведения, то словно начинаешь сам создавать, режиссировать фильм. Ибо постоянно находишься в плену фантазий автора, иной раз демонстрируемых нам по типу прокручиваемой киноленты, когда, попадая под действие транса (от его таланта и силы воздействия словом), на миг забываешь, что ты всего лишь одинокий читатель; ибо приходит ощущение т. н. сопереживания героям. И ощущение проживания жизни вместе с ними.

Но это Набоков. Король прозы способен и не то делать с психикой читателей. Но если перед нами фигура чуть меньшего масштаба (а перед ним, к сожалению, за редким исключением остальные всегда будут находиться где-то – хоть на шаг – но позади, или, в крайнем случае, слева или справа), то тогда уже кинематограф значительно вырывается в опережение. И никакое

литературное произведение по силе своего воздействия на подсознание читателей угнаться за ним не в силах. Тем более, если мы уж вспомнили Набокова, то следует и вспомнить его разделение на плохих и хороших читателей. Но ведь хороших-то изначально и значительное меньшинство. А для тех, кто не умеет так, как эти т. н. «хорошие» читатели понимать литературное произведение, кинематограф оказывается и вовсе незаменим. Ибо требует значительно меньшего зрительского таланта (уж совсем бы об его отсутствии говорить бы не хотелось), чтобы понять, испытав эффект от того или иного (того же самого экранизированного) произведения – фильма.

И тогда уже кинематограф на самом деле оказывается в некоем выигрышном положении. А что до противостояния?.. Так, быть может, его и нет вовсе. Ибо, по всей видимости, речь идет о совсем разном эффекте восприятия на психику. Восприятия, так или иначе направленного на подсознание. И уже от него – зависит полученный эффект от фильма... Или литературного произведения...

16. Творчество и душевное беспокойство. Взаимодополняемость сторон

Так получается, что между началом творчества и симптоматикой пограничного душевного расстройства (беспокойство, тревожность, и т.п.) вполне можно проводить параллель. Связанно это со схожим началом общего душевного конфликта, когда в одном случае (психика) индивид получает заряд некоего волнения, начинавшего изменять его сознание, а во втором (творчество) психика индивида испытывает начало некоей тревожности (или начало фобийных состояний и проч. симптоматики), что как бы «разрешает» творчество, сублимируя подобные симптомы в него.

Что касается вида творчества, то в данном случае перед нами совсем независима форма выражения индивида. Это может быть художественное творчество (живопись, литература), научное творчество (трактаты, статьи, эссе, монографии), и т. п. (скульптуры, и т.п., абсолютно любое приложение знаний и умений индивида, даже слесарное или плотницкое дело). Во всех случаях присутствует некое одно правило, благодаря которому это творчество и становится и возможным; и, зачастую, чем больше присутствует та или иная симптоматика (если это не крайняя норма какой-нибудь душевной патологии, пато- или психо- патология); подобное правило заключается в наличии некоего душевного раздражителя, из-за которого тот или иной индивид вынужден буквально спасаться творчеством. (Вместо творчества как приложения художественных способностей, становится возможна также любая форма сублимации, в смысле – сублимации во что угодно: копание огорода, шитье, ремонт автомобиля, и т.п.)

Таким образом, мы можем говорить о том, что душевное беспокойство неким таинственным образом становится благоприятно для индивида. Так как в этом случае он и может творить. Причем, если вспомнить великих невротиков нашего и прошлого столетий (Кафка, Гоголь, Достоевский, Ван Гог, Стендаль, Пушкин, Маяковский, Есенин, Высоцкий, и др.), зачастую именно наличие душевного расстройства (наряду с огромнейшим природным дарованием) позволяло им создавать свои великие полотна, не считаясь со временем или с жизненными условиями. Причем в большинстве случаев общество (и в первую очередь близкие, друзья, современники) не всегда могло приспособиться к «побочным эффектам» гениальности (пьянство, скандалы, драки, попытки самоубийства – Достоевский, будучи азартным игроком, часто проигрывал последние деньги, залезая в долги и обрекая семью на голод, Есенин устраивал многочисленные дебоши в кабаках и общественных местах, Ван Гог стал известен тем, что в порыве гнева и душевных терзаний отрезал себе ухо, Пушкин мучился сам и мучил себя патологической ревностью, устраивая многочисленные дуэли, Высоцкий часто срывал спектакли, будучи не в состоянии вовремя выйти из запоя, Маяковский страдал от невроза и патологической ревности к Лиле Брик, и в итоге застрелился, будучи не в силах выносить своих страданий. Кстати, многочисленные любовные похождения Пушкина – только до брака с несовершеннолетней Натальей Гончаровой у него уже было больше сотни женщин – также свидетельствовали о стремлении путем овладения женщиной избавиться от так мучивших Александра Сергеевича невроза и душевного беспокойства). Да и помимо Маяковского, Кафки, Есенина, Пушкина (не раз все трое грозили самоубийством, а Пушкин всячески стремился поскорей покончить жизнь, будучи убитым кем-нибудь другим) практически все невротики находятся на грани самоубийства (периодически появляющегося у них желания прекратить душевные страдания, муки и терзания). Как и многие другие душевно больные, они, видимо, находят именно в этом способ избавления от страданий. Вернее, один из способов. Потому как другим способом является творчество. Сублимация в творчество душевных мук и волнений, из-за наличия которых в большинстве случаев необычайно трудно адаптироваться к существованию в социуме (вспомним дневники Франца Кафки, когда многочисленные записи были практически об одном: невозможность жить, невозможность переносить страдания...). Да и, по сути, уже сам выбор подобных талантливых невротиков творчества как вида приложения энергии (ну и фактически, творчества как работа, заработок; хотя и не всегда подобная работа приносит соответствующий доход) уже как бы свидетельствует о некоем подсознательном предпочтении в пользу творчества как вида терапии.

Вернувшись к заглавию нашей работы, мы можем сказать, что душевные муки и творчество необычайно связаны. Первое как бы служит причиной начала, причиной возможности, второго. Причем, чем сильнее представлено в психике индивида наличие той или иной

пограничной симптоматики, тем само творчество становится более продуктивным. (Заметим, что и невроз и беспокойство это пока что не болезнь, а лишь возможное начало ее. Когда подобный индивид словно стоит над пропастью. И в зависимости от его следующего шага, он может еще больше погрузиться в свое заболевание, и тогда становится возможным усиление его, вплоть до развития одной из форм психопатологии; или же индивид может удержаться на поверхности. Не падая вниз. Хотя и особо не выздоравливая, и продолжая как бы пребывать в своем пограничном состоянии.) Другими словами, творчество и душевное беспокойство действительно взаимосвязано, и в какой-то мере дополняет друг друга. Другой вопрос, всегда ли необходима эта взаимодополняемость.

17. Литературоведение и психоанализ: точки соприкосновения

На наш взгляд, психоанализ (в данном случае речь идет о прикладном психоанализе) самым невероятным образом дополняет литературоведение. А если ориентироваться на некий конечный результат, то уже получается и вообще одно и то же. Иными словами, и в одном и в другом случае, во главу угла поставлен анализ. Анализ текста. И какое-либо различие может наблюдаться лишь в способах достижения результата. Т. е.,-- в применяемых методиках. И тогда уже именно здесь и возможны точки соприкосновения.

Кроме того, нельзя забывать, что подобного рода сотрудничество существует еще со времен становления глубинной психологии как науки. А это, как никак, произошло более сотни лет назад. К тому же, немаловажно учитывать, что, благодаря психоанализу, становится возможным расширение границ филологического исследования. Взять, например, литературоведческий анализ текста. Соотносим его к тому или иному (когда был он создан) периоду жизни писателя: т. е. анализируем дневники, письма, биографические экспозиции... И уже тут самым невероятным образом к нам на помощь приходит глубинная психология. Именно она дает возможность уже в несколько ином ракурсе трактовать поведение, а с ним и мысли автора, в рассматриваемый нам период. Иными словами, с позиции психологии мы уже начинаем объяснять некую мотивированность поступков, как самого автора, так и героев его произведений. Попутно объясняя, почему это происходит так или иначе.

Или другой пример. Вспомним граничащее с парадоксом неприятие Набоковым психоанализа. Если даже не задействовать сейчас картину общего анализа творчества этого гениальнейшего писателя, а лишь, быть может, только обратить чуть более пристальное внимание на ряд его рассказов («Возвращение Чорба»; «Дуэль»; «Облако, озеро, башня», «Посещение музея»...), да и уж явно бросающееся в глаза (словно в ответ на критику) --

козырнуть спрятанной в рукаве картой (демонстрируя давно собранную и систематизированную в духе самого Набокова «критическую базу» в адрес «венского шамана»), то уже исходя из всего этого, вроде как, и грех сомневаться в том, что Набоков не только «что-то слышал» о психоанализе З. Фрейда, но и изучал его самым тщательнейшим образом. А что до его явно выраженного скептически отношения... так ведь не о подобном ли писал З. Фрейд в работе «Отрицание».

Напомним, суть статьи современника Набокова – Фрейда -- сводилась к тому, что если какой-то индивид принимается что-то достаточно яростно отрицать, – то следует интерпретировать его подобные мысли совсем даже наоборот. И тогда уже получается, что «отрицание» – есть ни что иное, как самая настоящая привязанность.

Другими словами – говорим мы часто как раз о том, что нас больше всего и волнует. И при этом стремимся завуалировать невысказанное (томящееся в подсознании) – неким, явно обратным смыслом. Как бы замаскировать.

Или еще пример. На основании дневников Кафки достаточно однозначно можно сделать вывод о некой проблеме, которая у него была в отношении с женщинами. И большей частью эта самая проблема базировалась на некотором, если можно так сказать, страхе сексуальных отношений. Но, в то же время, в ряде его произведений (романы «Замок», «Процесс»...) главные герои явно не испытывают никаких подобных затруднений (землемер К. и Фрида – «Замок»; Йозеф К. и Лени – «Процесс»). Более того, в этих романах сама любовь случается быстро, поспешно, и непременно на том же месте, где и захватила страсть (под стойкой бара – с официанткой Фридой; в прихожей – с сиделкой адвоката Лени)... И тогда уже достаточно сложно будет отрицать, что подобное (не реализовавшееся либидо) плотно сидело в подсознании Кафки. И при каждом удобном случае давало о себе знать. Т. е. в данном случае, находило удовлетворение (хотя бы) у героев созданных им литературных произведений.

В жизни же Кафка вынужденно загонял подобное проявление либидозных желаний подалеже вглубь себя. Как будто боялся их проявлений в том виде, в каком они ему виделись. (По схожему сценарию, алкоголик боится пить – чтобы «не сорваться»). Кстати, опять же из дневников Ф. Кафки можно сделать вывод и о имеющихся у него и психопатологии, и невроза и различного рода депрессивных состояний... Находящих свое замещение, опять же, в несколько странном поведении героев его собственных произведений. (Т. е. позволяя его бессознательному, – проецироваться именно в них). Да и сами подобные произведения – неким таинственным образом уж слишком похожи на сновидения. И здесь психоанализ тоже может помочь классическому литературоведению.

И помимо значимости открытий сделанных с помощью психологии (косвенно затронутых чуть ранее), следует иметь в виду, что психоанализ будет необычайно полезен и при анализе

литературного текста; выдав в отдельных случаях, так сказать, свою (быть может, отличную от филологического исследования) интерпретацию. И подобный подход будет интересен как специалистам, так и просто любителям творчества того или иного писателя.

И тогда уже, на наш взгляд, подобное сотрудничество психоанализа и литературоведения должно непременно продолжаться.

18. Глубинные подуровни композиции романа

На наш взгляд, практически любое значимое художественно-литературное произведение именно считается таковым, если в нем соблюдается ряд условий, так или иначе свидетельствующий о величии мастерства автора. Речь идет о некоем понятии, которое мы, с позволения, именуем как глубинные подуровни композиции романа. Полагая, что объяснение самого понятия композиция излишне, мы сразу перейдем к существу, но, прежде всего, наверное уместно будет дать некую характеристику самого уровня. И тогда уже, уровень композиции романа – будет ничто иное, как обычная, классически выстроенная схема (напоминающая, вероятно, линейно-последовательную модель) изложения содержания романа.

Сразу заметим, что, несмотря на то, что подобная модель композиции, вероятно, еще достаточно распространена, к рассматриваемой нами теме она уже не будет иметь практически никакого значения. Ибо то, о чем попытаемся рассказать, свойственно все таки романам т. н. модернистской, или постмодернистской направленности. Причем, совсем не отвергая, а в чем-то даже питая и тайную привязанность, и сюрреализм, который при соответствующем витке спирали (или усмешке судьбы) еще способен заявить о своей притязательности на завладение умами. Но уже так или иначе, именно при следовании модернистским традициям композиции романа (закрывающейся и в общей схеме развития сюжета, и подачи второстепенных деталей, и важности, казалось, совсем не относящихся к делу моментов, как то: бросающаяся в глаза беспорядочность содержания, его обманчивая хаотичность, сумбурность изображения – которая, конечно же, совсем такой и не является – и, наконец, такой неожиданно ощущаемой – а по сути достаточно ошибочной -- ненужности изображения тех или иных деталей) – и проявляется в своей первооснове именно то качество романа, которое мы назвали как многоуровненность романа (многомерность изображения). (А что до той, т. н., непонятности, то вот в ней то, вероятно, и заключается некий ключ к разгадке. Ключ, достойный, по всей видимости, только достаточно подготовленного или, как считал Набоков, «хорошего читателя».) Что же касается глубинных подуровней, то в первую очередь речь, конечно же, идет о восприятии (понимании) произведения на некоем, если можно так выразиться, подсознательном уровне. И тогда уже воздействие на нас практически любого романа тем более ощутимее, чем ярче фантазия автора

выстраивает некий ассоциативный ряд с чем-то, до сего момента запрятанного в глубь нашего бессознательного – и теперь столь чудесным образом извлеченного оттуда. А само проявившееся таким вот образом воображение – складывает разрозненные осколки чего-то не осознаваемо - загадочного, соединяемого подобно мозаике во что-то сверхъестественно - шедевральное. И за этой вот угадываемостью гениальности творения еще более ярче вырисовывается скрытая до поры до времени тайна смысла содержания, запрятанная вглубь уже как вроде бы угаданного нами. И тогда уже, вместо одного смысла предложения как будто бы появляется их несколько, и как-то действительно быстро начинаешь все понимать, пускаясь в еще неведомое доселе путешествие под этим подуровнем, доходя, таким образом, до финала; при наступлении которого и догадываешься, что дорога у каждого зачастую не только разная, но и почти что всегда своя; а отсюда и понимание смысла – совсем иное, чем у других.

И тогда уже в другой раз что-то читая, как будто уже и ожидаешь чего-то подобного (будучи как бы заранее подготовленным); но вот в том-то видимо и заключается величие гения, что расставил он для вас уже новые ловушки, осознание которых переполняет вас той редкой радостью, которая случается только при прочтении действительно талантливых и гениальных произведений. И тогда уже, быть может, начинаешь понимать, почему уделял В. Набоков такое внимание именно перечитыванию романа; совсем конечно же не рассчитывая, что на первый раз станет все понятно.

Еще раз заметим, что эти, т. н. глубинные подуровни, имеются, конечно же, не только не у всех романах, но, быть может, и вовсе только редчайших. (Причем даже у одного автора, таких работ может быть одна – две...). А уже отсюда вполне понятно наше отнесение подобных произведений исключительно к разделу «серьезной» литературы, ибо требует помимо прочего (т. е. интеллектуального усилия) еще и какой-то (изначальной) подготовки. Что до примеров, то вероятно к подобного рода романистам мы по праву должны отнести В. Набокова, а также – Ф. Кафку, М. Кундеру, М. Пруста, Джойса, Борхеса, Кортасара, даже, должно быть (и, с необходимыми отступлениями) Достоевского и Маркеса (хотя и, действительно, лишь с некоторой натяжкой – ибо первый, хоть и был ярчайший представитель т. н. психологического жанра,-- но линейная последовательность его романов также бросается в глаза, как и у Г. Маркеса; впрочем,-- «Любовь во время чумы» Маркеса столь явно выраженный шедевр, что как будто сомневаться в чем-то было бы и стыдно), а также по отдельным произведениям это Р.Гарри (М. Аджар) -- его «Свет женщины» в полной мере дает нам право говорить и о глубинных подуровнях, и прямом воздействии на подсознание, и о, конечно же, гениальности. (Быть может к нашему списку еще можно было бы причислить и Флобера с его «Мадам Бовари, хотя более чем в этом произведении бросается в глаза и классическая «композиционность» линейности изображения,-- и Ж. Сарамаго, и Гофмана, да и, безусловно, еще более-менее многочисленный

ряд писателей, которых, мы попросту не станем упоминать, ибо это займет достаточно места). Притом, что уже, по всей видимости и так, почти наверняка, вполне вырисовывается картина того, о чем мы собирались сказать. Но если на что-то еще и хотелось обратить дополнительное внимание, так это лишь на достаточно явственно проступающий (подсознательный) мотив к некой, если можно так выразиться, скрытности изображения. Ибо на самом деле, и, быть может, сколько бы уже не писали по это поводу, необходимо не только находить (иной раз и достаточно явственно проступающие) моменты, но и уметь достаточно четко дифференцировать (различать) одно от другого; особенно если речь идет о противопоставлении таланта – бездарности. Ибо как ни крути – и то и другое именуется не иначе как творчеством. Да и корни, вероятно, искусство с графоманством имеет одни и те же. Но вот только отличие то, что в одном случае – из-под пера выходит гениальное произведение, а в другом же – вполне заурядная и откровенная чушь. Чушь – замаскированная деталями, навеянными (и, некоторыми, недостаточно внимательными и неподготовленными читателями в этом ключе и интерпретируемыми), например, модернизмом (или постмодернизмом); в результате чего творения, например, г-на Пелевина могут быть ошибочно приняты за некий шедевр. (В духе постмодернизма). Но если это так, то впору пересматривать позиции постмодернизма, а еще лучше – отставить в сторону указанного автора и еже с ним (примеры приводить не будем.)

И вот теперь уже нам вполне можно закончить (обрисовав, на наш взгляд, ряд существенных позиций соотнесения композиционного построения романа к уровням и глубинным подуровням – в спектре воздействия на подсознание), и привести на прощание цитату из Набокова¹: «Три грани великого писателя – магия, рассказ, поучение – обычно слиты в цельное ощущение единого и единственного сеяния, поскольку магия искусства может пронизывать весь рассказ, жить в самой сердцевине мысли... точность поэзии в сочетании с научной интуицией – вот... подходящая формула для проверки качества романа».

19. Творчество. Ошибочность самокритичности

В данной работе попробуем разобрать вопрос оценки творчества, творчества – как факта задействования механизмов включения подсознания; творчества – как результата сублимации (переноса внутреннего содержания, содержания собственной психики, – на страницы литературно-художественных произведений).

¹ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: 2000. С. 29

И уже в данном контексте на первый план выходит тезис, вынесенный нами в заглавие: ошибочность самокритичности. Действительно, если рассматривать данный вопрос в парадигме психоанализа, то не вызывает никакого сомнения тот факт, что творчество необычайно полезно для психики. Полезно, и... необходимо.

Речь идет о происходящем в результате творческого процесса высвобождении внутренних тревог и волнений (т. е., другими словами, освобождение от симптоматики расстройств психического здоровья); того самого избавления, которого при иной ситуации можно достичь не иначе как психотерапевтической практикой. (Варианты: психоаналитическое, психологическое, психиатрическое и проч. вмешательство.)

Однако, мы должны затронуть вопрос и самокритичности автора. Другими словами, нам следует ответить на вопрос: может ли автор критиковать сам себя? И главное – должен ли?

На самом деле, ответ весьма затруднителен, и требует каких-либо более детальных погружений в исследование творчества и жизни того или иного автора. Но если подойти к ответу в контексте психоанализа, то мы должны заметить что автор не должен касаться какой-либо критики в свой адрес со стороны самого себя (как минимум самого себя), потому как зачастую творчество для любого автора это самоисцеление, а значит прекращением творчества (что становится возможным после слишком бурного начала той или иной критики) автор перестает творить, а значит – все больше погружает себя в симптоматику возможным психических заболеваний.

20. «Бумер». Страх подсознания

Давайте сразу договоримся, что здесь нет никаких бандитов и ментов. (А если есть – это не более чем метафора.)

На самом деле фильм «Бумер» -- это шедевр. Шедевр отечественного кинематографа. Шедевр, достойный понимания почти исключительно только на уровне российского менталитета. (Ибо берут сомнения, что он окажется понятен на Западе. С их выхолощенным восприятием действительности. С их мнимыми страхами, и совсем «не существующими» проблемами.)

Фильм «Бумер» -- это шедевр. И именно так к нему и следует относиться. (В принципе, я пойму, если найдется те, кто со мной не согласятся. Но тогда уже, на мой взгляд, этот фильм как минимум лучшее, что когда-либо было создано в России (по крайней мере, в последнее время).

И как мне кажется, здесь совсем не надо делать сноску на жанр. Ибо, если рассудить, какой это жанр? Триллер? Боевик? Драма?

21 век диктует свои условия жизни. И выживания в этой жизни. И тогда уже «Бумер» -- настоящее дитя своей эпохи. Со всеми теми проблемами, какие диктует современное (нынешнее) время.

Но это лишь внешний слой. Тот, который виден поверхностным (и, позволю себе предположить, самым невнимательным) взглядом.

На самом деле фильм «Бумер» -- это эталонная модель человеческих страхов, соблазнов, дружбы, предательства, унижения, самодовольства, низости и ничтожества. Причем, что удивительно (и как раз это заслуживает самой высочайшей оценки) – подобные состояния человеческой психики – показаны, большей частью, на подсознательном уровне.

Создатели фильма – словно на миг приоткрывают перед нами пласт человеческой души; и от туда, как будто томящийся джин из бутылки – вырываются все человеческие пороки. (Хотя, нет. Не все. Но и тех, которые предстали перед нами – уже более чем достаточно.)

Сказать то, что «Бумер» держит в напряжении на всем протяжении фильма – значит не сказать ничего. Режиссер словно выхватывает из повседневной (но не той, которой живет большинство из нас) жизни какой-то подсознательный соблазн (продиктованный, опять же, состоянием души), оператор смакует, показывая в разных ракурсах тот или иной «порок», и усиленный актерской работой ---он (смешиваясь с уже нашей игрой воображения) входит в наше подсознание. Словно сливаясь с существующими (и живущими, находящимися) там другими пороками; так что уже наяву (или, верней, во все тех же образах) происходит метафорическое превращение, и мы замираем... мы на миг (на остановившийся во времени миг) вдруг неожиданно понимаем, что это все происходит с нами.

Не надо виртуальных игр. Достаточно точного (более чем точного) режиссерского попадания в определенную (и как будто неизвестную доселе) точку нашего подсознания – и все. Эффект мега-кратно усилен. И уже как будто на месте героев фильма оказываются совсем даже не они – а мы. А еще вернее,-- что мы наоборот, как будто бы находимся где-то рядом, рядом с ними, но так, что не попадая в кадр – словно прочувствуем, проносим через себя их боль, страдания, потрясения...Нравственные потрясения.

И как будто подсознательно ожидаем уже душевного перерождения. Катарсиса (очищения).

Пока, наконец, начинаем понимать, что этого и не произойдет вовсе.

И почти тот час же наступает безысходность.

И мы сквозим в этом многомерном изображении, совсем забывая: кто мы?.. есть ли у нас цель?.. существуют ли какие планы?.. А потом и вовсе понимаем, что ничего этого как будто и нет. А есть только страшная действительность. Самая настоящая реальность (жестокая в своей апогейной точке). И иного выхода как будто и не дано.

А еще чуть позже, оглядываемся и замечаем, что и сам путь назад исчез.

А быть может, его и вовсе не было.

А была лишь заранее запланированная ловушка. Лабиринт. В который попали и мы с вами.

Но даже если это и так – то тогда уже это единственный лабиринт, с которого и не хочется выбираться. И хотя почти тут же понимаешь, что в нем и совсем нельзя, невозможно, опасно, оставаться – тут же начинаешь отдавать отчет, что сам себе ты вроде как уже и не принадлежишь. И тебе это устраивает.

И только нет-нет, да возникает вопрос: сможешь ли ты выжить, находясь здесь?..

...И вновь и вновь ты больше чем когда-либо понимаешь, что ничего не можешь поделать... Ибо совладать со своим бессознательным (переводя это хотя бы на уровень понимания,-- то есть в сознание) не в силах.

Это самый настоящий плен. Но зато какой желанный...

21. «Важнейшее из искусств» -- как современная форма манипулирования массовыми психическими процессами

Если сравнивать воздействие, оказываемое на психику индивида книгами (в данном случае, мы имеем в виду художественные книги) и кинофильмами (тоже х/ф), то, по всей видимости, можно признать, что в современном веке, первое – порой значительно проигрывает второму. Причем, мы совсем не желаем говорить о неэффективности воздействия на подсознание книг. Совсем нет. Еще двести лет назад с ними совсем ничто не могло сравниться. Но объяснялось это как раз отсутствием в то время кинематографа. Причем, даже на заре и появления, и сравнительно недолгого существования его, мы еще могли говорить о значительно большем эффекте, оказываемом художественной литературой, нежели чем появившемся «новым» искусством.

Однако, еще Ульянов-Ленин заметил, что именно кинематограф является «важнейшим из искусств». И связано это как раз с его значительным воздействием на психику индивида, а значит и теми манипулятивными функциями, которые он оказывает таким образом.

Действительно, за сравнительно непродолжительное время (час-полтора-два...) на индивида обрушивается такой значительный объем информации, который он, конечно же, не мог бы получить при чтении литературного произведения. Причем, помимо зрения (орган чувств, схожий с получением информации и от чтения книги), при киносеансе не меньшая активность ложится и на органы слуха. Индивид как бы находится «под массированным обстрелом». Причем, если при чтении рождающиеся образы зависят исключительно от интеллектуальных способностей, которые уже были заложены в индивиде, то при просмотре кинофильма – все значительно упрощается. Информация для индивидов как бы поступает уже в «разжеванном» виде. И «измельченная» на части, она значительно легче для усвоения, нежели то происходило бы при чтении. Да и не требуется в таком случае такого уж «развитого» мозга. Все за вас уже сделали те, кто участвует в выпуске фильма. Сценарист поработал над сценарием; режиссер придумал как поставить сцены так, чтобы достигнуть максимального эффекта-воздействия на ваше подсознание; оператор позаботился, чтобы «задуманное» режиссером – было «правильно» «выхвачено» из окружающего мира. А актеры приложили максимальные усилия к тому, чтобы в вашей душе сформировались те образы, которые ранее (в случае вашего самостоятельного чтения романа) зависели бы исключительно от вашего воображения. А тут уже за вас все сделали! Ну и разве не проще это? Значительно проще! А если еще и затронуть вопрос массовости аудитории. Ведь с помощью кино и телефильма можно достигнуть аудитории в несколько раз большей, нежели чем на это можно было бы рассчитывать при издании книги. Посмотрите современные тиражи в России. 1-3-5 тыс. экземпляров. Редко когда больше (даже если это «литературная жвачка», то и тогда тиражи значительно проигрывают многомиллионным аудиториям кинолюбителей).

И ведь действительно – совсем не надо прилагать каких-то усилий. Уселись перед телевизором (или в кинотеатре) и смотрите. Одновременно с этим можно принимать пищу, употреблять напитки, даже с кем-нибудь общаться. И при этом – совсем не надо думать. Все действительно уже сделали за вас. Сидите (можно даже лежать), и смотрите. А информация (уж будьте уверены) сама будет впитываться в ваше подсознание. (Через полчаса просмотра – вообще любая информация получаемая с экрана откладывается в подсознание. Причем, что-то вы можете даже не вспомнить. Но будьте уверены, даже по прошествии нескольких десятков лет – эта информация может появиться перед вами самым неожиданным образом.. К вашему, наверное, превеликому удивлению.)

Можно сказать, что современные манипуляторы массовым сознанием (в лице коих выступает наша власть) хорошо поняли какой эффект достигается благодаря телевидению. Именно поэтому на экраны современного российского телевидения выходит все больше (похожих

один друг на друга) телесериалов. Ведь через них значительно легче управлять сознанием граждан. Через создаваемые ложные образы киногероев современная власть насаждает зачастую чуждые нашему сознанию принципы. Формирует ложные системы ценностей. Уничтожает в тех, кто смотрит телевизор те задатки духовности, которые были заложены в нас нашими предками, и формировались из поколение в поколение.

Телевизор отучает думать, самостоятельно мыслить. Стоит только включить телевизор, и перед нами уже возникает заготовка формул и правил на все случаи жизни. И, например, формируя в нашем подсознании т. н. «синдром обогатительства» -- наши манипуляторы добиваются значительного повышения уровня продаж у торговцев, спекулянтов, и псевдобизнесменов.

По данным правоохранительных органов – более половины продуктов и товаров в России – поддельные (т. н. контрафакт). Но люди все равно все сметают с прилавков. Тем самым обеспечивая «стабильным заработком» мошенников. И происходит все потому, что на психику индивида оказывает мощнейшее воздействие телевидение, которое значительным количеством сюжетов телесериалов как бы говорит о том, что быть бедным -- плохо. А быть богатым -- хорошо. Какая-либо духовность – ни к чему. Зачем читать интеллектуальные книги (тем более «классиков»), если есть возможность посмотреть сериал про «ментов», «секс», и т. п., или прочитать книжечку о жизни «новых русских» (тем самым как бы приобщившись – пусть только и на время чтения этой книжечки – к жизни этих самых новых русских).

И уже выходят книги интеллектуальной прозы тиражами в несколько тысяч экземпляров (а в большинстве случаев и не выходят вовсе, все что связано с включением интеллекта по мнению издателей трудно раскупается). А всякая псевдо-историческая литература, скандалы, плохо скроенные детективы и прочая нечисть – расходуется тиражами в сотни тысяч и миллионы экземпляров. Из народа делают дебилов. Ведь дебилами значительно легче управлять.

22. «Зарезервированность» темы

Так уж повелось, что у каждого писателя со временем образуется одна тема, по которой он становится известен. И вероятно, именно эта тема уже навсегда закрепляется за ним, что, в свою очередь может значить одно – никому другому писать об этом уже не следует.

И быть может это не должно никого тревожить, особенно пишущего человека. Ведь прерогатива выбора тем исключительно остается за ним, а если он решил посвятить себя писательству, то и должен, собственно, во что бы то ни стало продолжать писать (в обратном случае – примеры трагедий: Олеша, Хэменгуэй, Артур Рембо...).

Но если мы говорим о так называемой «зарезервированности» темы за одним каким-то автором, то в этом случае должны говорить и об ответственности. Ведь в большинстве своем никто другой об этом писать уже не может (не должен). Поэтому от того, сколь «хозяин темы» осветил ее, разобрав все моменты и проч., зависит и мнение читателя, у которого уже не остается вопросов, и он (читатель) испытывает только чувство удовлетворения что все, о чем он хотел услышать – услышал. А ассоциативный ряд, рожденный после прочтения заглавия – вполне уложился в рамки рожденного подсознанием читателя. И сам автор – стал, таким образом, понятен и близок ему.

Говоря о зарезервированности темы, мы вероятно также должны говорить и о возможных провалах автора, когда по каким-то (иной раз и независимым от автора) причинам тема в полной мере не раскрыта.

Например, Кингсли Эмис «Девушка лет двадцати». Тема достаточно оригинальная, хотя и тривиальная по своей сути: любовь стареющего музыканта, достигшего положения известности в обществе к юной и взбалмошной (отсюда по законам жанра – необразованной, с резким внутренним протестом-противостоянием обеспеченному обществу) девице.

И все было бы ничего, если бы на месте Эмиса был какой-нибудь американец (вероятно был бы более динамичным сюжет, да побольше шокирующих сцен (сюжет позволяет), или француз (либо что-нибудь предыдущее, либо вообще – сублимирующий поток бессознательного, на уровне предчувствий, недоговоренностей, предположений – особенно если бы взялся автор «Света женщины» -- Гари). Ну быть может, получилось бы и что-то другое. Но в итоге – мы имеем то что имеем. А получился почти классический английский роман, когда внешний климат страны (а в большей мере, вероятно, и существующие традиции поколений) накладывают свой размеренный ритм на повествование (возьми тему Милан Кундера – и получились бы сюрреалистические изыски, и изысканное чтение; Воннегут – получился бы увлекательный роман в духе антиутопических умозаключений, юмора, и учительской методичности в раскрытии темы; и т.п.)

В случае авторства Кингсли Эмиса мы имеем следующее. Тема – есть. Работа по теме – тоже проделана. Что уже означает, что кому-то еще, вроде как, и браться за подобную тему не с руки. И это при том, что в случае Эмиса-старшего (писателем стал еще и его сын) раскрытие темы, мягко сказать, оставляет желать лучшего. Хотя и, опять же, это быть может только наше субъективное мнение.

Но вот взять другого автора – Владимира Набокова. У него тоже есть роман, являющийся своего рода «зарезервированностью» темы – «Лолита». Или, например, чуть менее известная -- «Камера обскура». И в первом и втором случае, другим авторам по данной теме писать как минимум не желательно (чтобы не быть заподозренным в плагиате). Да и сам Набоков столь

качественно проработал материал, что до сих пор, ни у какого здравомыслящего человека не возникло мысли пытаться как-то дополнить Владимира Владимировича своим произведением (причем, явно талант Набокова выше любых сомнений).

Чтобы еще немного задержаться на упомянутой теме, то, на наш взгляд, следовало бы обратить внимание на таких авторов как Зюскинд («Парфюмер»), Флобер («Госпожа Бовари»), Мопассан «Пышка», Бэнкс «Осиная фабрика», Грасс «Жестяной барабан», и др. Эти авторы точно также взяли каждый свою тему, проработав ее должным образом. и даже если кто-то не должным – все равно, после них другому писателю уже братья как бы не с руки.

P.S. В рамках тематики данной работы обращаем внимание, что подобной темой эссе мы нисколько не «резервируем» тему данного вопроса, оставляя недосказанность (и более подробный анализ данного вопроса) следующим авторам.

23. Многомерность изображения. Сравнительный очерк литературоведения

Если попытаться представить пути становления литературного мастерства некоего воображаемого писателя вселенной (понимая под этим воображаемым образом писательский мир в целом), то период раннего детства можно начать с тех первых вирш «неоперившихся» писателей (с позиции взгляда современных читателей), причисление которых к «классикам» было продиктовано почти исключительно их «первоходством» (но уж никак не писательским мастерством или талантом). К этому периоду – который справедливее было бы все же считать периодом некоего внутриутробного развития – относятся все творчество т.н. писателей периода зарождения письменности и где-то до XVI-XVIII вв.

И тогда уже? как раз с этого периода начинается отчет «настоящей» литературы.

Однако, здесь, пожалуй, необходимо внести некоторые коррективы в суть данной работы. Во-первых, никоим образом не следует считать мысли, изложенные ниже, единственно верными. Скорей всего это лишь взгляд автора, и только (что почти предполагает наличие иных точек зрения). Во-вторых, в силу ряда причин, по которым некоторые жанры литературы всегда могут считаться весьма условными (и за малым исключением таковыми являются), мы все же можем выделить ряд литературных направлений, которые если и имеют отношения к настоящей литературе, то весьма условное (бульварную литературу с ее размытыми границами писательского мастерства, литературу псевдо-историческую, -- вводящая читателей в заблуждение относительно настоящих исторических дат и событий, литературу космическо-фантастическую и

приключенческая, -- две последние разумно позиционировать исключительно как литературу для юношества, не больше. За малым, правда, исключением, где и фантастика и приключение выступают в роли некой метафоры и (или) средства погружения героев для выполнения установок, заложенных автором).

А что остается? Классика (французская, английская, американская, немецкая, и отчасти испанская – Сервантес, например.) Ну и, конечно же, классика русская (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов, Л. Толстой и ряд других).

Однако, следует обратить внимание, что классика оказала величайшую роль на общее развитие литературы (в том числе и классика мировая: французская – Гюго, Бальзак, Стендаль, Мериме и др., английская – Теккерея, Трелоп, Бронде, др., американская – Купер, Лондон, Драйзер, др., испанская – Сервантес, и проч.).

Теперь попытаемся рассмотреть, что мы понимаем под «многомерностью изображения».

Ну, вероятно, к этому понятию может приближаться т.н. «насыщенность» произведения (пример насыщенности образов, затрагиваемых тем, сюжетно-композиционных линий и поворотов – Стендаль, роман «Красное и черное»). Однако, по всей видимости, насыщенность – это еще не многомерность. Ибо одним из основных признаков многомерности изображения является то, что произведении предстает перед нами под несколькими (зачастую различными) гранями изображения. Так, как если бы мы смотрели на какой-то предмет, по виду напоминающий трехгранник, да еще и с расположенными рядом с ним множеством нехитрых приспособлений в виде оптически увеличенных или уменьшенных, в зависимости от угла восприятия, стекол, зеркал, и т.п., -- то есть средств, направленных на достижение заведомо одной цели – представить из одного предмета – несколько.

Среди произведений такого рода – бесспорно роман Андрея Белого «Петербург» (как и почти все произведения позднего А. Белого), роман Сарамы «Год смерти Риккардо Рейса», роман Ажара «Тень женщины», произведения Гофмана (один из немногих авторов на все времена из живших пару столетий назад), почти все произведения Кафки, Набокова, Воннегута, более чем блестящий роман Мариенгофа «Циники», роман Кундеры «Необратимость бытия», и ряд других произведений некоторых авторов (вспомним гениальнейшие поэмы талантливейшего Маяковского «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник»).

И уже нам хотелось бы заметить, что, вероятно, в какой-то мере стоит проводить параллель между многомерностью изображения и дарованием писателя. Причем в этом случае первые два понятия будут вступать в коррелят с третьим – обретением «хорошего читателя» (здесь можно

вспомнить определение Набоковым «хороших читателей»). А значит, между автором и читателями будет гармония и единство. Что, быть может, и есть -- самое главное.

24. О «массовой» литературе

«Всегда должны будут существовать плохие писатели, ибо они соответствуют вкусу людей неразвитого, незрелого возраста; последние тоже имеют свои потребности... всегда существует гораздо больше неразвитых интеллектов с плохим вкусом. И они... жаждут удовлетворения своих потребностей...»

Ф. Ницше.

Нам хотелось бы сказать несколько слов о, так называемой, «массовой» литературе.

Как известно, во все времена художественная литература неизменно неизбежно разделялась на «массовую», понятную большинству, и, так называемую, серьезную, элитарную. Для «понимания» последней, уже требовался определенный уровень «читательского мастерства». И это вполне нормально. Дайте человеку «со средними способностями» почитать Набокова, А. Белого, Кафку, Воннегута, Кундеру, Кортасара, и проч. (список можно продолжить), и вряд ли вы услышите в их оценке литературного произведения то, что они действительно поняли о том, что читали. И уж тем более можно сомневаться, что подобные «читатели» смогли оценить мастерство и величие этих авторов; отыскать все запрятанные в тексты «подводные камни»; правильно проинтерпретировать значение тех или иных слов, предложений, и т. п. Но и это вполне нормально. Читательскому мастерству тоже, как говорил Набоков, необходимо учиться. Но вот суть-то в том, что «научить» может только хорошая литература. И что наверняка,-- «серьезная» литература. И тогда уже, очень можно сомневаться в том, что чему-то может научить та «массовая» (т. н. «коммерческая») литература, огромнейшими тиражами которой сегодня буквально завалены стеллажи книжных магазинов или лотки около станций метро. И не только можно сомневаться что научить, но и даже вполне можно утверждать – что ничему она и не научит. Ничему хорошему. А, скорее всего, и вовсе «убьет» в читателе задатки какой-либо «читательской грамотности». И хорошо было бы и вовсе подобную литературу запретить, если не издавать (что невозможно), то хотя бы читать. Но... Но ведь это и невозможно. Более ста лет назад писал немецкий философ Ницше о том, что среди читателей «... существует гораздо больше неразвитых интеллектов с плохим вкусом...»,-- чем действительно грамотных людей. А

раз так, то, конечно же, некоторые «недобросовестные» издательства не могут лишиться себя удовольствия заработать на таких людях деньги (и большие, очень большие деньги. Доходы от книжной индустрии сопоставимы с алкогольным бизнесом). Да и вроде как все вполне понятно. Ведь с одной стороны существует т. н. «массовый» читатель, т. е. малообразованный, литературно невежественный, который жаждет «... удовлетворения своих потребностей...». А с другой,-- наши отечественные «бизнесмены» от издательского бизнеса, которые с легкостью «удовлетворяют эти интересы». Выбрасывая на книжные полки откровенный литературный хлам. И издавая его тиражами в 30-40-50 тыс. экз. А то и больше. И вроде как, и противопоставить ничего нельзя. Так уж вышло, что большинству из тех, на кого рассчитан весь этот «литературный ширпотреб» намного интереснее узнать какие-то сплетни из жизни знаменитостей или жителей Рублевского шоссе, чем насладиться великими творениями мировой литературы. Так же как и привычнее посмотреть отечественный сериал, чем понять творение Р. Поланского или Э. Кустурицы.

И тогда уже за всеми нами остается выбор: оказаться на краю той пропасти, к которой нас все время подталкивают те, кто давно уже считает народ за быдло (а народ, к сожалению, всячески «стремится» соответствовать этому названию), или же попытаться что-то противопоставить всем этим продажным чиновникам и недобросовестным коммерсантам; хотя бы попытавшись в себе самих развить художественный вкус да эстетическую грамотность.

Ну а когда мы начнем уважать сами себя, быть может тогда уже можно требовать и уважения от других.

25. «Планка» писательского мастерства

Наш XXI век, помимо многих, присущих ему особенностей, вероятно будет еще и интересен тем, что стать более-менее крупным писателем сейчас несколько сложнее, нежели чем это было возможно, скажем, сто или двести лет назад. (Триста – четыреста – тоже было сложно. Там вообще играл роль путь первопреходства.)

Быть первым всегда сложно. Помимо огромнейшего дарования величие Шекспира еще и в том, что в то время когда писал он – писателей было еще не так много (в сравнении с прошлым и нынешним веком). Причем, со времен Шекспира проверку временем получило писателей еще меньше. Это верно, также как и то, что в последующие века пробиться авторам стало еще сложнее (особенно в расцвет литературы -- в русской литературе это золотой и серебряный век).

Но основной поднимаемый вопрос данной работы на самом деле несколько иной. Мы решили поднять тему т. н. «планки» писательского мастерства. И уже получается, что если

рассматривать большинство писателей в контексте величия уровня мастерства такого гения как Владимир Набоков, то многие начинают, как бы уже изначально, проигрывать.

Хотя и существует целый ряд авторов (Кафка, Воннегут, А. Белый, Гоголь, Мариенгоф, Достоевский, Пушкин, Довлатов, Борхес, Кундера, Флобер, Пруст и т.п. – список можно и нужно продолжить), которые вполне достойны если не соперничать с ним (о каком соперничестве во влиянии можно говорить, когда спор намечается между королями различных стран и государств), то своими именами точно также принизить статус других писателей

И уже получается, что нынешнее время накладывает свой особый отпечаток как на писателя, так и на его последующее место в литературе. Потому как -- уж очень много было написано ранее, и так же много было поднято тем. Хотя и, даже несмотря на этот факт (и несмотря на появление новых литературных течений) на наш взгляд все равно есть темы, о которых как не писали вообще, так и не писали так, как это еще могут сделать настоящие и будущие писатели. А значит, вполне возможно и рождение новых имен. Хотя им и придется труднее заявить о себе в целом ряде величайших предшественников. Но это возможно.

26. Стилистика или идея? Концепция противостояния

На самом деле почти изначально стоит заметить, что как будто бы и противостояния-то, собственно, никакого и нет. Есть хорошая литература и плохая, талантливая и даже гениальная, -- и «посредственная», «никакая». И это вполне допустимо. Так же как и вполне распространено. И наверняка даже не вызывает такого уж удивления. И тогда уже вполне обычным фактом является то, что чем ниже общий уровень литературы, – тем больше появляется (являясь как бы логическим следствием сего факта) высказываний отдельных, не особо добросовестных, критиков, пытающихся по каким-то (зачастую только им известным) критериям представить «положительные стороны» в том или ином литературном произведении. Причем, вполне очевидно, что чем «слабее» (литературно безграмотнее) в литературном плане то или иное произведение, тем больше усилий приходится прилагать литературным «адвокатам» бездарности. Причем то или иное произведение начинают оценивать с различных подходов, появляются разговоры о раскрытии образов, о стилистике, композиции, и т. п., тогда как вполне можно ограничиться и просто констатацией факта, что произведение бездарно и литературно неграмотно.

Ну да ладно. К тому же мы почти совсем даже и не о том хотели сказать. Зачем делить литературу на плохую или хорошую? Да и по сути, ничего не изменится. Вполне имеет право на

существование и та и другая. А мы бы хотели затронуть тему противостояния двух таких, зачастую, различных подходов в оценки литературного произведения, как оценка с позиции: а). содержания; и б). стилистики.

Причем, если исходить из смысловой парафразы названия – мы так или иначе должны разрешить вынесенный в заглавие вопрос – что важнее: общая идея, т. е. содержание произведения, или же стилистика, т. е. позиция некой удобочитаемости?

И вот тут бы нам следовало сделать остановку. Заметив, что, как такового, уже как вроде бы и намеченного нами противостояния – и не существует. Еще Борхес в одном из своих эссе довольно скептически относился к подходу некоторых «суеверных читателей», ставящих стиль заметно выше самого содержания. И тогда уже, вопрос что первично: стиль или содержание – разрешается в пользу второго. И на наш взгляд именно содержание произведения, его общая композиционная значимость, способность метафористически поднять пласт подсознания, продемонстрировать именно многомерность изображения,-- значит, быть может, и значительно больше, чем «корявость фраз» некоторых авторов. И в качестве сравнения мы может привести примеры таких классиков русской литературы как Л. Толстой или поздний Достоевский? Так-то уж важно, что если на первый план мы будем выдвигать оценку произведения с позиции стилистики, то эти два автора вряд ли будут нами отнесены к разряду величайших мастеров. Но ведь они являются таковыми. И как раз потому, что мы обращаем внимание совсем не на то, какой тот или иной автор употребил литературный оборот, и есть ли у него ужасающие повторения слов (которые мы легко можем найти в произведениях Л. Толстого); совсем нет. Нам важно другое. Но и в то же время мы можем привести пример Гоголя, произведения которого отличались наравне и с высочайшим качеством содержания, еще и стилистической «выверенностью» (впрочем, если учесть что Гоголь десятки раз переписывал одно и тоже произведение, то уже можно было допустить что с стилистикой у него будет более чем замечательно). К высочайшим стилистам мы можем отнести Пушкина и Довлатова. Ну и, конечно же, Набокова (который по нашему мнению вообще был лишен каких бы то ни было литературных «изъянов»).

Кстати, Набоков упоминая Достоевского (к творчеству которого, заметим, относился весьма скептически) как-то заметно, что тот заметно выигрывает при переводах его на другие языки. Вот вам и важность стилистики! Но ведь это действительно немаловажный факт. И в т. н. «переводной литературе» очень важна личность переводчика. (Автора, конечно же, тоже. Но как же повезло иностранным авторам в том, что у некоторых из них были такие переводчики как Райт-Ковалева, или Кацева!

И все же, безусловно, важно, когда в произведениях писателей мы находим блестящее сочетание двух разбираемых нами основ: стилистики и содержания. От этого как бы получаешь двойное эстетическое наслаждение. А вернувшись к вопросу о «противостоянии» стилистики и содержания, мы хотели бы закончить словами Борхеса: «Погоня за стилем приводит к еще более жалкому состоянию – погоне за совершенством... Для подлинной литературы не важно, корявые фразы выходят из под пера автора или наоборот, гладкие. (Стилистика) имеет такое же отношение к литературе, как, скажем, каллиграфия, орфография или пунктуация». (1).

1. Борхес Х. Л. Суеверная этика читателей // Сокровенное чудо.—СПб.:Азбука-классика, 2004.—с. 375-376

27. Эссе и научная статья. Точки соприкосновения и некоторые различия

Уже исходя из заглавия нашего эссе вполне можно предположить, что и эссе и научная статья имеют некоторые схожие моменты, согласно которым их, на первый взгляд, и достаточно трудно отличить. Да и по сути, все весьма относительно. И хотя схожесть явно наблюдается в поставленных задачах, доказательная база в некоторых случаях может несколько расходиться. Например, если в эссе вполне допустим весьма свободный жанр изложения (что предполагает к значительным умозаключениям), в случае с научной работой в иных случаях вы не только обязаны давать ссылки на приводимый материал (если это высказывания других, когда вы эти высказывания приобщаете к своей доказательной базе), но и вставлять, помимо ссылок на работы иных ученых, цитаты из их работ.

Безусловно, и в одном и в другом случае важен конечный результат (в данном случае -- воздействие на читателя). И уже тогда можно предположить, что в случае с эссе ваши мысли вполне могут в большей мере, чем в варианте со статьей, облекаться в некую литературную (и даже, в отдельных случаях, в литературно-художественную) оболочку.

И тогда уже, именно в эссе будут в достаточной мере сочетаться и литература, и философия, и наука. Ну а кроме того, следует учитывать, что эссе должно строиться в порядке неких философских измышлений (а сама речь автора вестись как от третьего, так и от первого лица; тогда как в случае со статьей – только от третьего). При этом, следовало бы обратить внимание, что в эссе вполне допустимо (и принято) принимать измышления автора на веру в гораздо большей степени, чем в случае со статьей (где мысли автора должны быть подтверждены ссылками на научные источники и быть соответствующим образом обоснованы; тогда как в эссе вполне достаточно только вашего предположения).

Другими словами, в эссе будет вполне достаточно формы вашего вольного изложения (непосредственно ваши мысли без купюр и загруженности текста многочисленными ссылками и цитатами). А сами излагаемые мысли как бы уже будет и неудобно не принимать только на веру, так как, в данном случае, это будет выглядеть как истина, до которой дошел сам автор, и которой стремится поделиться с читателями.

Ну а по форме подачи материала мы уже говорили. Эссе, в отличие от статьи, допускает вполне вольную, как саму форму подачи материала, так и интерпретацию его. А все цитаты и ссылки мы оставляем для научной работы (где в большинстве случаев они обязательны. Хотя иногда и допустимо обходиться без них). Причем доказательный аспект если и присутствует и в случае с эссе и в случае со статьей, то в первом случае все-таки большей частью строится из принятия каких-то идей на веру (а равно и задействия в диалоге читателя); а во втором случае, самому читателю работы уже фактически не остается (грамотная статья исключает эту необходимость). Причем в эссе, как и в статье, сама форма подачи материала предполагает наличие какой-либо идеи, которую на страницах своей работы автор доносит до читателя. (При этом в эссе доказательная форма допустима быть представленной в несколько меньшей степени.)

И тогда уже практически несомненно, что и эссе и научная статья предполагают некий конечный результат. А основное различие уже будет заключаться лишь в доказательной базе, и самой форме подачи материала.

Ну и напоследок нам хотелось бы обратить внимание, что в природе вполне уместно сосуществование обеих жанровых композиций (эссе и статья). А каждый уже будет выбирать для себя, к какой форме ему следует обратиться в способе изложения собственных мыслей. Мы должны иметь свободу выбора.

28. Франц Кафка. Краткий анализ.

Введение.

Вопрос, касающийся актуальности данной темы, в какой-то мере базируется на необходимости литературоведческих исследований в целом, и психоаналитических интерпретаций, в частности.

Прослеживая вопрос применения психоаналитических концепций Зигмунда Фрейда в отношении художественного творчества,-- мы должны осознавать ту роль, которая отводится психоанализу,-- в исследовании личности и творчества того или иного, автора.

И уже тогда, на наш взгляд, применение механизмов поиска скрытых (бессознательных) поведенческих мотивов, как автора, так и героев его произведений, – не только возможно с

помощью психоанализа, но, зачастую – только благодаря психоанализу – и становится возможным. И, именно психоанализ, оказывается незаменим, -- когда необходимо сделать окончательный выбор в вопросе: чем руководствовался автор, закладывая в поведение героев своих произведений, -- те, или иные, поведенческие структуры?

К тому же, не вызывает, на наш взгляд, никаких сомнений возможность, – используя методологические принципы психоанализа, – проследить взаимосвязь между личностью автора (в случае нашего исследования – Франца Кафки), -- и героями его произведений.

Многочисленные подтверждения высказанных нами мыслей – мы постарались представить на страницах данного исследования.

Психоаналитического исследования личности и творчества Франца Кафки – австрийского писателя, занявшего уверенное место в рядах классиков мировой литературы.

Следует обратить внимание, что необходимость в применении психоаналитического подхода в исследовании личности и творчества Франца Кафки назрела давно. Кафка относится к тем писателям, творчество и жизненный путь которых вынуждают изыскивать все новые пути для интерпретации, как вроде бы, и лежащих на поверхности явлений; но, на самом деле, скрытых достаточно глубоко, и берущих начало – как в любом творчестве – в бессознательном. В том бессознательном, куда в течении жизни индивида (и, большей частью, раннего детства, периода Эдипова комплекса), вытесняются нереализованные желания, стремления, фантазии... И что, – в последующем, – находит отражение в развитии симптоматики тех или иных психических отклонений.

К тому же, пример жизни и творчества Кафки – является как бы хрестоматийным материалом, позволяющим доказать преимущества в исследованиях подобного рода – именно глубинной психологии – психоанализа.

Что касается истории применения психоанализа в исследовании творчества, то мы должны отметить, что основы подобного заложил Зигмунд Фрейд.

Как в исследовании непосредственно творчества, так и – желая объяснить какие-то тонкости психоаналитической теории. (Работы Фрейда -- «Достоевский и отцеубийство», «Бред и сны в «Градиве»...», «Мотив выбора ларца», «Леонардо да Винчи...», «Человек Моисей...», «Томас Вудро Вильсон...», и др.).

Ученики и последователи Фрейда – подхватили инициативу учителя. На Западе (В. Райх, А. Адлер, Нейфельд, Юнг, Ранкур-Лаферьер...), и в Советском Союзе (И. Ермаков, А. Халецкий, Н. Осипов, Сабина Шпильрейн, Н. Вырубов, и др.) появились исследования творчества.

В современной России, следует назвать таких авторов как В. А. Медведев, Н. А. Благовещенский, В. Осипов, В. Руднев,-- и ряд других исследователей, в той или иной мере подошедших к интерпретации творчества с позиции психоанализа.

Однако, к сожалению, до сих пор еще прикладной психоанализ (в разделе анализа творчества) в нашей стране вынужден пробиваться сквозь явный или неявный протест и непонимание литературоведов классической филологической школы. А потому и те работы, которые на данный момент существуют о Ф. Кафке, – большей частью носят не психоаналитический характер.

Что же касается именно психоаналитического подхода, то, вероятно, следует отметить исследования Давида, Бенямина, Брода, Фромма... В какой-то мере, эти авторы или использовали психоанализ в собственных исследованиях (Фромм, например), или, в какой-то мере, отталкивались от него, когда (на их взгляд) понять какие-либо нюансы жизни Ф. Кафки и (или) героев его произведений – становилось затруднительно.

Например, Эрих Фромм, исследуя роман Франца Кафки «Процесс», – отмечает, что этот роман – «выдающийся пример произведения, написанного на языке символов». Сравнивая данный роман – со сновидением, Фромм (в различных мотивах поведения героев) – находит несколько смыслов, в зависимости от интерпретации которых, можно сделать и различные выводы. А, анализируя процесс задержания главного героя Йозефа К., Фромм предполагает двойное понимание слова «задержали»; т. е.,-- «задержали»,-- как заключили под стражу; и «задержали» – как остановили рост, развитие личности.

Но, конечно же, Ф. Кафка нашел большее отражение в работах литературоведов филологической школы. Как нашей страны, так и запада.

Такие авторы, как А. Камю, А. Синеок, П. Воронков, Д. Травин, А. Зверев, В. Эмрих, В. Кругликов, Ж. Старобински, А. Глазова, М. Бланшо, М. Мараш, М. Рыклин, В. Зусман, М. Рудницкий, К. Давид, И. Саротт, и многие другие,-- тем или иным образом подошли к пониманию личности и творчества Ф. Кафки.

Но, к сожалению, почти никто из них не использовал психоаналитический подход. Поэтому, целями и задачами нашей работы, будет являться применение психоанализа в исследовании личности Франца Кафки. Мы также постараемся выявить скрытые (сублиминальные) механизмы воздействия, проецируемые особенностями личности Франца Кафки – на героев его произведений; а также попробуем показать роль сублимации – как некой защитной инстанции психики, способствующей – в конечном итоге – и самому творчеству.

Другими словами, на страницах нашего исследования, мы не только попытаемся проанализировать личность Ф. Кафки и -- его творчество, но и также будем использовать психоаналитический подход З. Фрейда, как – на наш взгляд – наиболее эффективный в решении поставленных нами целей и задач.

Невроз.

Заметим, что объем нашего исследования не позволяет кратко изложить всю доказательную базу применения психоаналитических концепций Зигмунда Фрейда в исследовании личности и творчества Франца Кафки, полученную нами в результате анализа многочисленных источников. Поэтому, учитывая отведенный регламент выступления, – мы решили сфокусировать внимание на каких-то отдельных моментах. Отсылая желающих – к основной части нашего диплома. (Заметим, что общий объем исследования – больше 200 страниц; проанализировано более 200 источников, и представлено – около 320 цитат).

И уже тогда, хотелось бы обратить внимание, что среди упоминавшихся исследований творчества Ф. Кафки различными авторами, в какой-то мере упускается одна немаловажная деталь, заметная, на наш взгляд, только при психоаналитическом подходе к анализу личности и творчества. Это – невроз Франца Кафки; и – главным образом – чувство вины. Чувство вины, которое, по нашему мнению, не только довлело над личностью Кафки, но и находило свое отражение (отыгрывание) в творчестве.

Вспомним причину образования невроза.

Как считал Фрейд, причина образования симптома невроза заключается в том, что «какой-то душевный процесс не прошел до конца нормальным образом» так, чтобы стать сознательным. Фрейд, также, находил взаимосвязь между невротическими симптомами и конфликтом, результатом которого они являются. А причина образования конфликта, по его мнению,

заключается в том, что неудовлетворенное и отвергнутое реальностью либидо – вынуждено искать какой-либо иной путь для своего удовлетворения.

Кроме того, Фрейд различал детские неврозы и неврозы взрослых, полагая, что изучение первых,-- явно способствует лучшему пониманию вторых. В работе «Анализ фобии пятилетнего мальчика» он пишет: «... когда приступаешь к психоанализу взрослого невротика, у которого болезнь, предположим, обнаружилась только в годы зрелости, то каждый раз узнаешь, что его невроз связан с... детским страхом и представляет... продолжение его...».

Заметим, что в случае с Кафкой, его взаимоотношений с отцом, как раз можно говорить об Эдиповом комплексе.

Что касается Эдипового комплекса, то в причине его существования, Фрейд, как мы помним, видел источники появления чувства вины, которое, отмечал он, «так часто мучает невротиков». Составляющими же Эдипова комплекса, будут являться – влечение к матери и ненависть к отцу.

Как отмечал Фрейд, отношения между матерью и ребенком уже с самого рождения носят сексуальную окраску. При этом, маленький мужчина не только сам хочет обладать матерью, но и рассматривает отца как некоего соперника, явно выражая недовольство, если видит, что отец, (в присутствии него), позволяет какую-либо нежность к матери. А уже отсюда,-- и возникновение у ребенка агрессивных чувств по отношению к отцу. Выражающихся, иной раз, и в желании его смерти.

Однако Фрейд отмечает, что одновременно с этим желанием, (при других обстоятельствах), у этого же самого мальчика, проявляется и амбивалентное чувство. Проявляющееся, например, в виде нежности и любви к отцу.

Следует отметить, что процесс вытеснения Эдипова комплекса, не всегда проходит безболезненно для ребенка. Иной раз случается, что он приводит к образованию разного рода невротических заболеваний. И особенно -- детских фобий. И уже оттого, именно процесс выхода из Эдипова комплекса, Фрейд считал очень «важным» в последующей судьбе индивида. А в необходимости выбора постороннего реального объекта, он видел возможность: "... отделить либидозные желания от матери... и примириться с отцом, если он оставался с ним во вражде, или освободиться от его давления, если он в виде реакции на детский протест попал в подчинение к нему. Эти задачи,-- замечал Фрейд,-- редко удается... решить идеальным образом... А невротикам... вообще не удается; сын всю свою жизнь склоняется перед авторитетом отца...".

Вспомним,-- Франц Кафка до конца жизни склонялся перед авторитетом отца, боялся отца, и всячески избегал.

В письме Фелиции, своей невесте, он писал: «В моем восприятии родители, -- всегда были преследователями; до недавних пор... я был равнодушен к ним... но на самом деле это был лишь подавленный страх...».

Единственной формой противостояния отцу, для Кафки было творчество. Отыгрывание своего состояния – в поведении героев произведений. И уже, вероятно, достаточно характерно – что никому из них – не удалось высвободиться от влияния отца. Потому как,-- они проигрывали уже изначально. Из-за страха перед отцом. Страх, который, прежде всего, бессознательно присутствовал у их автора, Франца Кафки.

И как следствие, героев двух самых известных своих рассказов («Приговор» и «Превращение»), решившихся на какое-либо противостояние отцу – Кафка безжалостно убивает. (Георг Бендеман из рассказа «Приговор» -- бросается по приказу отца в воду; а Грегор Замза – рассказ «Превращение» – умирает, истязаемый близкими, «угадавшими» желание отца).

И на самом деле, уже почти невозможно сказать, у кого же из героев Кафки -- противостояние отца и сына – закончилось поражением «отца» и победой «сына». Быть может, только в рассказе «В исправительной колонии», где офицер-надзиратель и он же, по совместительству, -- палач – принимает смерть. Смерть вынужденную и мучительную. И, если принять во внимание, что солдаты, по мнению Нейфельда (очерк о Достоевском) – это «скрытые образцы отца» – то тогда, в совсем ином свете, предстает необходимость для Франца Кафки именно такого финала. Когда в лице офицера – («отца»), умирающего мучительнейшей смертью от вонзающихся в его связанное тело зубьев машины – станка для убийств – заключены, вероятно, все чаяния «сына». Франца Кафки.

Но бессознательный конфликт Кафки с отцом,-- не проходил бесследно. Выражаясь, например, развитием невроза. И уже как следствие,-- душевными муками и страданием, которые, заметим, по мнению Иохима Холя,-- и являются следствием невротического конфликта.

«Бессонная ночь. Уже третья подряд,-- записал Кафка в дневник,-- Я... засыпаю, но спустя час просыпаюсь... у меня ощущение, будто я совсем не спал или сном был объят лишь поверхностный слой моего существа, я должен начать работу по засыпанию сначала и чувствую, что сон отвергает мои попытки. ...».

Это одна из ранних записей в дневнике, сделанная в октябре 1911 г. Поначалу, подобные записи встречаются редко. Но вскоре, кипящая лава страданий, тревог и внутренних

противоречий становится настолько невыносимой, что Кафка уже и не пытается сдерживаться. А на страницы дневников – выплескивается, эта, сдерживаемая доселе, боль. Боль, которую уже и невозможно терпеть.

«Страх, который я всюду испытываю... он возникает прямо передо мной, во мне буквально все вымирает... Какой чудовищный мир тесниться в моей голове!.. как мне освободиться от него...»,-- 21 июня 1913 год.

«... Неспособность... выносить жизнь, не способность жить... я... не способен выносить натиска... собственной жизни... бессонницы, близости безумия...»,-- 21 июля 1913 год.

«...Мысли о самоубийстве...»,-- 15 февраля 1914 год.

«...бессилие, не в силах спать, не в силах бодрствовать, не в силах переносить жизнь...»,-- 16 января 1922 год.

Как мы уже замечали,-- к неврозу способны привести и нереализованные сексуальные желания, которые – вступая в конфронтацию с «Сверх-Я» – оказывались вытесненными в бессознательное.

«... тогда (люди) бегут в болезнь,-- писал Фрейд,-- ...в симптомах болезни проявляется часть сексуальной деятельности... Главная тенденция этих симптомов – отстранение больного от реального мира...».

И уже тут, мы можем обратить внимание, на стремление Франца Кафки к одиночеству.

Причем, едины с автором в стремлении к одиночеству и герои его произведений. Например, помимо романов Кафки, некая «отрешенность» от внешнего мира явно бросается в глаза в таких новеллах Кафки, как: «Верхом на ведре», «Блюмфельд, пожилой холостяк», «Мост», «Коршун», «Супружеская пара», «Перед законом», «Сельский врач», «Описание одной схватки», «Голодарь» и др.

Особенно характерна в этом плане новелла «Нора», где за метафоричностью явно просматривается бессознательное желание Ф. Кафки спрятаться, уйти в глубь, скрыться, избежать контакта с внешним миром, обезопасить себя.

«Я обзавелся норой, и, кажется, получилось удачно. Снаружи видно только большое отверстие, но оно в действительности никуда не ведет... Примерно в тысяче шагов от этого отверстия лежит прикрытый слоем мха настоящий вход в подземелье, он защищен так, как только

можно защитить что-либо на свете... самое лучшее в моем доме – тишина... Я часами крадусь по моим ходам и не слышу ни звука... Веет лесным воздухом, в доме одновременно и тепло и прохладно...».

Вот к чему Кафка на самом деле стремился. Стремился бессознательно. Испытывая боль, которую ничем иным не мог заглушить, как только своим творчеством.

Причем, заметим, невроз у Кафки мог принять и еще более угрожающие формы, если бы Кафка не обладал художественным талантом.

Вероятно, имея в виду как раз подобных людей, Фрейд отмечал, что если: «...личность обладает... художественным дарованием, она может выражать свои фантазии не симптомами болезни, а художественными творениями, избегая этим невроза...».

Конечно же, и сам Кафка понимал,-- что творчество – его единственная возможность, -- быть может, даже вообще -- выжить.

«Вот уже несколько дней пишу..., -- сделал он запись в дневнике 15 августа 1914 г., -- Только на этом пути для меня возможно выздоровление».

Множество других (найденных нами) цитат из писем и дневников,-- явно подтверждают его «догадку».

Начав писать, Кафка почувствовал улучшение своего состояния. Но, стоило ему только остановиться,-- и невротические состояния, вновь начинали заявлять о себе.

«...Я бессмысленно истощаю свои силы, был бы счастлив, если бы мог писать, но не пишу. Головные боли уже не отпускают... Я в самом деле измотал себя». (Запись от 25 октября 1915 года).

И замечает Кафка, что он уже не может -- «ни спать», ни «бодрствовать», ни читать, ни разговаривать. А то и вовсе – не желает жить.

И тогда уже, ему действительно ничего не остается, как только писать; проецируя, таким образом, на бумагу свои внутренние тревоги, страхи, беспокойства; т. е.,-- сублимируя их в творчество; и добиваясь, – хоть временного, – но улучшения.

«Странное, таинственное... спасительное утешение, которое дает сочинительство: оно позволяет вырваться из рядов убийц...»,-- записывает Кафка в дневник 27 января 1922 года.

Но не так-то просто было избавиться от кошмаров, тревог, волнений и беспокойства. И тогда Кафка ищет и иные способы, помимо занятий литературой. На наш взгляд, ко всем подобным «попыткам», можно отнести,-- и увлечение ивритом (и вообще,-- еврейской религиозной культурой); и мысли Кафки о занятии сельскохозяйственным трудом; и стремление найти ответы на вопросы -- в философии и в психоанализе (заметим, что, несмотря на то, что Кафка и Фрейд в то время жили в одном городе, никаких документальных свидетельств о встрече между ними нет). Вероятно, к подобным же стремлениям высвободиться от обволакивающего Кафку безумия, были его надежды на брак, «увлечение» театром, путешествия...

Но уже видно, что возможностям реализовать иные,-- помимо творчества,-- планы -- мешал именно невроз Кафки. Его мнительность, подозрительность, скрытность...

Кроме того, вспомнив слова Фрейда о том: «...невротические симптомы являются замещением сексуального удовлетворения...», уже в применении к Францу Кафке, можем заметить, что его отношения с женщинами, (особенно в плане «удовлетворения желаний», (либидо)),-- носили явно вымученный характер.

«Коитус как кара за счастье быть вместе,-- пишет он в дневнике, после проведенной ночи (первой, за несколько лет общения) с невестой, Фелицией Бауэр. «Несчастливая ночь...»,-- добавляет он.

И уже оттого, от необходимости обманывать (обещаниями свадьбы) доверившуюся ему женщину, в Кафке еще больше развивалось чувство вины.

Вспомним, что писал Фрейд о причине возникновения чувства вины.

По его мнению, (высказанному в работе «Тотем и табу»), убийство первобытного отца сыновьями привело к дальнейшему раскаянию, что уже, так или иначе, вызвало чувство вины. Вины за свершенный поступок.

Тогда как происхождение чувства вины у современного человека, как считал Фрейд, действует и как покаяние в уже совершенных преступлениях, так и как мера предосторожности против новых преступных деяний.

В работе «Некоторые типы характеров», Фрейд показывает, что «чувство вины возникает до поступка и не оно является его причиной, а напротив, проступок совершается вследствие чувства вины».

В работе более позднего периода – «Недовольство культурой», Фрейд развивает свое представление о чувстве вины, предлагая понимать под сознанием вины – то напряжение, которое возникает в психике вследствие противостояния Я и Сверх-Я.

Валерий Лейбин отмечает, что «... отказ от влечений, обусловленных страхом перед Сверх-Я, не устраняет чувство вины, т. к. от совести невозможно скрыть запретные желания. С психоаналитической точки зрения, человек оказывается как бы обреченным на ... сознание виновности».

Фрейд приходит к заключению, что изучение невротических способностей способствует пониманию прослеживаемой взаимосвязи между чувством вины и сознанием вины, признавая, что чувство вины вполне может ощущаться в качестве некой тревоги. Т. е. являться, своего рода, разновидностью страха.

А, в более ранней статье: «Достоевский и отцеубийство»,-- Фрейд еще раз упоминает, что именно в отцеубийстве следует искать главный источник чувства вины.

Ф. Кафку мучило чувство вины. И от него он спасался в творчестве. Выплескивая на страницы собственных произведений – внутренние кошмары, и стремясь, – к хоть какой-то отрешенности от внешнего мира. Точно также,-- как и его герои.

Например, во всех романах Кафки,-- главные герои,-- словно оторваны от остального мира, постоянно находятся в каком-то своем мире. И если они и общаются с другими людьми, то это «общение», -- больше напоминает общение от безысходности.

И создается впечатление, что, если бы не было таковой,-- то и не стал бы землемер К. из романа «Замок»,-- стремиться, во что бы то ни стало, попасть к чиновникам замка; а служащий банка Йосиф К. из романа «Процесс», – не начал бы предпринимать невероятных усилий – чтобы узнать причину собственного обвинения.

К тому же, заметим, что герои романов и рассказов Кафки – и Йозеф К. («Процесс»), и К. («Замок»), и Карл Россман («Америка»), и Грегор Замза («Превращение»), и Георг Бендеман («Приговор») — не только мучились от чувства вины, но и выискивали способы – заглушить его.

И при этом, по всей видимости, бессознательно догадывались – о бесполезности предпринимаемых действий.

Но при этом не сдавались. А даже наоборот – активизировали свои действия.

И уже работник банка Йозеф К.-- из романа «Процесс», наоборот,-- призывает себе на помощь все новые силы, в лице, например, дяди Альберта, или дядинога товарища – адвоката, или – секретарши адвоката, или жены служащего суда и прочих помощников.

Землемер К., из романа «Замок», тоже не отступает. И тоже пытается в реализации своего плана использовать любого, кто может оказать хоть какую-то помощь. Например, официантку Фриду, чиновников Кламма и Сортини, отвергнутых жителями села -- сестер Амалию и Ольгу, их брата,--гонца Варнаву, дубильщика Лаземана, школьника Ханса Брунсвика...

Все чаще задается вопросом: за что же свалились на него несчастья? – Карл Россман, из романа «Америка». Грегор Замза, (рассказ «Превращение») уже, казалось, готов смириться со своей участью, но все равно на что-то еще продолжает надеяться. А Георг Бендеман (рассказ «Приговор») – тот вообще, чуть ли не до самой своей смерти -- пытается убедить отца в своей любви к нему, словно надеясь таким образом избежать раскаяния за свое поведение в отношении отца.

И мучились герои Кафки потому, что сам Кафка, бессознательно догадываясь, что вынужден со своим патологическим чувством вины прожить оставшуюся жизнь,-- любыми путями стремился переложить собственную патологию – на героев своих произведений.

Причем, заметим,-- чем больше симптоматика психопатических или психопатологических девиаций развита у автора – тем, на наш взгляд, ярче и красочнее очерчены сами персонажи такого автора.

Но уже вопрос в том, что сам Кафка понимал, что в возможности ему разобраться с самим собой – никто ему не поможет. И вполне может быть, что какие-то подобные чувства отчаяния он вкладывает в сюжетную линию рассказов «Приговор» и «Превращение», герои которых – преданы близкими родственниками.

Кстати, тема «предательства» в произведениях Кафки встречается часто. Повторяясь, например, в образе Фриды, помощников землемера К. -- Артура и Иеремиа, школьного учителя (все из романа «Замок»); Лени, фройляйн Бюрстнер, фрау Грубах (роман «Процесс»); бродяги: Робинсона и Деламарша, сенатора и дяди Карла Россмана – Якоб, фройляйн Клара Поллундер – из романа «Америка».

К тому же, мы можем предположить, что сам Кафка – бессознательно провоцировал возникновение у себя чувства вины. Заставляя себя – терпеть и страдать. А когда его сознание уставало от этого, – происходили взрывы настоящей агрессии и буйства. Сублимированные Кафкой,-- в поведение героев его произведений.

Например, у юноши Карла Россмана (сцена на пароходе, конфликт с дочкой компаньона дяди, явная агрессия в отношении бродяг – Робинсона и Деламарша); у работника банка Йозефа К. (одна из первых встреч с адвокатом, «диалоги» в здании суда, первая встреча со служителями суда у себя дома, и проч.); у землемера К. (конфликты на постоялом дворе, в школе, со своими помощниками...).

Но мы уже понимаем, что никто, вроде как, и не виноват. И в тоже время – виноваты все. А перед нами, оказывается гениально заретушированная символика абсурда. И попадая в мир иллюзий,-- мы словно с головой окунаемся в ледяную пропасть наслаиваемых друг на друга лабиринтов событий. И уже начинает казаться, что ничто и не способно вывести нас обратно,-- из этого лабиринта фантазий и подсознательных сновидений «на яву» Франца Кафки.

А, быть может, мы и сами не желаем покидать этот мир?! Мир фантазий и кошмаров разума! Мир Кафки, в который он пустил нас,-- попросив «в замен»,-- лишь «согласия» с ощущением ирреальности происходящего.

И уже один только раз, услышав симфоническую трансцендентальность сюжетных, композиционных, и стилистических аккордов произведений Кафки,-- уже и не сможешь, так просто, выбраться назад, в другой мир.

Словно бы подсознательно понимая, что тебе там не будет хватать всего абсурда нашей жизни,-- так гениально замеченного Францем Кафкой.

И уже подытоживая все вышеперечисленное, мы можем предположить, что именно сублимация в литературно-художественное творчество являлось, пожалуй, единственной возможностью для Франца Кафки избежать (или хотя бы заглушить) внутренние противоречия. Противоречия, во власти которых он находился. И его власть над которыми,-- была бессильна.

Был ли у него какой-то другой выход? На наш взгляд,-- скорее всего и нет.

Но уже в любом случае, мы (читатели), только выиграли оттого. Потому как,-- «благодаря» симптоматики психических расстройств, с которыми Кафка вынужден был бороться посредством собственного творчества – мы получили возможность наслаждаться его

бессмертными творениями. Творениями, – которые уже почти на век – пережили своего создателя. И на наш взгляд – еще не одно поколение будет зачитываться произведениями Франца Кафки. Приоткрывая каждый раз – какую-то новую завесу над тайной. Тайной – оставленной нам великим австрийским гением. Тайной, – в интерпретации разгадки, которой, – каждый находит что-то свое. Близкое только ему. И в этом,-- величие Кафки. Величие – гения!

P.S. Хочется отметить, что в данном докладе мы рассмотрели лишь малую часть того, что было найдено нами в психоаналитическом исследовании личности и творчества Франца Кафки.

29. Франц Кафка и женщины.

Как будто достаточно явно бросающаяся в глаза сентенция заглавия, на самом деле (в контексте данного эссе) заключает в себе несколько иной смысл. А быть может, и вовсе другой. Но уж, по крайней мере, совсем не тот, который вкладывает большинство из нас в то понятие, что – иной раз так характерно – выражает смысловое значение последнего слова. И тогда уже, -- нас будет интересовать только интерпретация (такого знакомого понятия) Кафкой.

Франц Кафка. Для него (для одного из многих?.. немногих?..) женщины представляли некое (и до конца непредсказуемое) «зло», с которым попросту было необходимо считаться. Но уж никак нельзя было (в целях собственной безопасности) подпускать близко к себе. Ибо, в ином случае, -- вполне могли наступить ужасающие по своей неприглядной (а то и отрицательно выраженной) сути последствия, от которых пострадает, в первую очередь, психика. Ибо как раз на ее долю ляжет весь груз ответственности, которая может наступить в результате последствий от подобных действий. (А ведь дело еще усложняется природной, даже если хотите, генетической предопределенностью «необходимости» «контакта»).

И тогда уже Кафка предпочитает держать всех (возможных) «женщин» на расстоянии. Словно опасаясь (лишний раз) «раскрыться» перед ними, впустить их вглубь себя.

Но вроде бы и правильная установка – оказывается совершенно бессильной перед реальностью. И уже вскоре Франц Кафка (противореча самому себе) начинает «открываться» перед ними (вспомним боль откровений в письмах к Фелиции Б.). И расплата не заставляет себя

ждать. (Впрочем, Кафка, -- все понимая,-- достаточно покорно принимает предопределенность «наказания». Предопределенность – судьбы).

Так было с Фелицией Бауэр. Подобное (быть может -- в еще большей силе предательства – одно из писем Кафки послужило с подачи этой женщины – причиной разрыва отношений его с невестой) случилось с Гретой Блох.

В какой-то мере и с Юлией Вохрышек, и с Миленой Есенской,-- быть может только за случайным исключением его последней «любовной привязанности» -- Доры Диамант, -- девушки, у которой Кафка умер на коленях,-- происходило все то же, быть может и подсознательно неосознаваемое «предательство». Предательство, и погубившее в конечном итоге Кафку. Предательство, -- почти изначально заключенное в лживой сущности «их» характера.

Но даже если это и не так,-- то уж почти наверняка: недостаточной силы интеллект этих мадам – явно не мог спродуцировать верное решение (своего – необходимого – поведения с Кафкой). А оттого, – страдали они. И от этого же, -- страдал он.

(Хотя, быть может, у некоторых из встречавшихся Кафке женщин – и вообще были «серьезные проблемы» с интеллектуальным развитием. Нет, конечно же, кое-какой интеллект у них, по-видимому, был. Но тогда уже он, не иначе как, находился в прямой зависимости, – в какой-то мере, будучи прямо пропорционален, -- излишне заниженной самооценке этих самых мадам. Быть может и милых. Но, порой таких глупых). И с этим надо было считаться.

Вспомним этих «возлюбленных» Кафки. Да, быть может, дальше, в большей мере, коснемся отношений с первой из них: Фелицией Бауэр.

Фелиция Бауэр. «Пустое» лицо этой двадцатипятилетней служащей телеграфного агентства, по всей видимости, было выбрано Кафкой (хотя много ли было соискательниц?) по нескольким причинам. Ну, во-первых, ему просто необходимо было что бы «хоть кто-нибудь» был рядом.

(Напомним, что Кафка невероятно мучился от того, что приходилось жить с родителями. Хотелось хоть какой-то самостоятельности. И, в какой-то мере это вполне могло стать возможным,-- в случае, если бы он, например, женился).

Кроме того, наличие супруги Франц Кафка (на бессознательном уровне) рассматривал как возможность выйти из Эдипова комплекса.

Т. е. – вспомним Фрейда -- найти новый сексуальный «объект» и, таким образом, окончательно высвободиться из-под влияния отца. Переключив внимание на что-то другое. И в том числе – в какой-то мере уменьшить влияние Сверх-Я, довлеющего над Кафкой и провоцирующего в нем возникновение тех бредовых ужасов и кошмаров, которые, -- наряду с тревожностью ожидания и непредсказуемой значимостью этого мира, -- были непреложным следствием его экзистенциального понимания своего существования. А, быть может, и вообще – оправданности страдания. Причем, в последующем, характер встреч Франца Кафки и Фелиции Бауэр, – явно свидетельствовал о том же. (Живя в соседних городах -- Берлине и Праге, -- Кафка не только не делал попыток к встречам, -- предпочитая общаться в письмах, -- но и всячески противился, когда подобное «сближение» намеривалась предпринять Фелиция).

Во-вторых, вполне можем предположить, что Фелиция, на самом деле, ему была и не так чтоб нужна. (Тем более что, по всей видимости, желание совместного существования было более выражено в бессознательном. Тогда как в сознании – Кафка искал и не находил «оправданности» необходимости брака). И, быть может, его вообще вполне устраивало -- соотнесение своей возлюбленной к роли «музы» (характер и, главное, частота встреч не иначе как об этом и свидетельствовали). Тем более, что в отношениях с ней -- попробуем предположить – Кафка проводил некий эксперимент (общения между влюбленными); и, тогда уже, совсем кстати, заметим, что чуть позже, апробированную на Фелиции Б. схему «любовных отношений», -- Кафка применил по отношению к своим последующим «возлюбленным».

Действительно, с одной стороны, ситуация более чем парадоксальная. Представьте себе человека, который буквально «забрасывает» письмами свою (выдуманную?) «любовь»; иной раз, отправляя по несколько корреспонденций за день (причем до этого, – что касается собственных литературных произведений, – страдает от нехватки времени, сожалеет, что приходится писать после работы, по ночам, -- а тут, ради своего эпистолярного жанра, жертвует и рабочим временем – на многих отправляемых письмах Фелиции стоит штамп его приемной канцелярии – и редким и долгожданным отдыхом, да и вообще, создается впечатление что Ф. Кафка использует любую свободную минутку, дабы «посвятить» свою возлюбленную «в тайны прожитого дня»).

А при этом, не только постоянно признается ей в любви, но и делится порой самым сокровенным. (Стоит обратить внимание, что Франц Кафка невероятно преображается в своих письмах: немного суховатая, выдержанная, с по Флоберовски отточенными фразами проза, -- словно отходит на второй план, уступая невероятной легкости восприятия этих «откровений» любви; порой создается впечатление, что это пишет совсем даже не автор «Замка» или «Процесса», и уже вполне можно заключить, что по заложенному в строчках оптимизму, общей романтической направленности да стилистической легкости этих самых писем -- Кафка

предстает перед нами совсем другим человеком). В какой-то мере, он ближе к себе, как к автору «Америки». (Если заметили, роман «Америка»,-- относившийся к его ранним произведениям,-- написан несколько в иной стилистической манере, чем более поздние вещи. Тот же «Процесс» и «Замок»,-- уже существенно отличаются).

Никогда уже (как в письмах к Фелиции), Кафка не позволит себе так «открываться», порой высвечивая и выставляя на показ то самое сокровенное, что у него есть. Никогда больше Ф. Кафка не будет казаться настолько беззащитным, чтобы кого-то умолять, переходя на заведомо просительный тон и вызывая в душе другого те жалостливые нотки, от которых не может удержаться и мужчина, а что тогда говорить о женщине?! Вернее, быть может даже и не женщины, а всего лишь хрупкой и беззащитной (и более чем все другие -- неуверенной в себе) девушки. Каковою и была (или это только Кафка ее такой видел?) Фелиция Б.

И вот тут, как раз, мы вплотную подошли к тем невротическим состояниям, которые испытывал тогда Кафка. Ибо именно с позиции них, -- следует интерпретировать (объяснять) все, до чего себя «доводил» Франц Кафка в «общении» с «возлюбленной». Потому как, уже и истеричность (являющаяся следствием невроза), произрастала своими корнями из, большей частью, восприятия вымышленного (выдуманного им) образа Фелиции Бауэр. Его «якобы» возлюбленной. И тогда уже, именно это «якобы» -- вмещало в себя невероятно больше, нежели чем просто констатацию «связи» с любимой женщиной.

А ведь действительно – (и от письма к письму столь очевидное проявляется все более явственнее) – Франц Кафка сам себя «загонял в угол» подобным (и проявляющимся в его случае более чем гиперинтекстуально. Даже в парафразе какой-то комедийной наигранности) отношением к предмету любви.

И уже вполне можно заметить (а со временем это проступает все более четче), что Франц Кафка на сотнях исписанных страниц (а вся «переписка» -- это около полуторатысяч страниц написанных только Кафкой) – попросту ведет диалог сам с собой. И уже его воображение рисует перед собой тот образ (в подсознании... в подсознании...), которому и будет он «поклоняться» на протяжении долгих пяти лет. И, вероятно, тогда уже именно по отношению к нему (и только!) пытается Франц Кафка и спорить, и ненавидеть, и восторгаться,-- т. е. проявлять тот «каскад» чувственных эмоций, которые большей частью (как мы предположили) -- адресованы не Фелиции Бауэр. Вернее,-- не ей самой. А лишь ее образу. Тому образу, который столь чудодейственным образом (и главное, -- на протяжении стольких лет) -- она собой олицетворяла. В воображении Кафки.

И тогда уже, именно из-за той, что «скрывается» в облике «возлюбленной» (большой частью вымышленной), Кафка начинает (пока еще искусственно) отдаляется от современных (и, быть может, подсказываемых ему природой) реалий.

Отождествляя себя с кем-то, совсем иным (а равно и свою «единственную», удаивая схожей ролью). И, быть может, и перед нами проходят не совсем «настоящие» люди. А, (как следствие), развивающийся в течении пяти лет «маскарад»,-- следует оценивать почти исключительно с позиции ирреальности происходящего. И уж, конечно же, никак не отдельно, -- от фантазий внутреннего мира. Внутреннего мира Кафки.

И уже вся эта переписка (и как нечто большее – уже сами эти отношения) выглядит не иначе как квинтэссенция расхолаживающегося сознания; уводящего прочь, от груза несбывшихся надежд и иллюзий, и оставаясь понимаемой (и прочувствованной) нами, лишь исключительно в контексте метафорической шкалы бутафорских иллюзий. Навсегда утраченных.

Но уже за неприглядно (для него? для нее?) выставляемом (и выдуманном... выдуманном...) характером отношений Кафки с Фелицией Б., скрывается след и вообще отношений Франца Кафки к женщинам. Что проявляется, хотя бы, по тем их образам да характеристикам, которые представлены (изображены) на страницах его произведений.

И опять же, если принять за аксиому,-- что фантазия автора почти целиком и полностью зависит от его бессознательного (питаюсь его корнями),-- то можно представить -- насколько глубоко в подсознании Кафки залегала травма (неудачных по сути) его «общений» с женщинами. (До встречи с Фелицией, весь его «опыт» сводился к не совсем удачной – первой – «связи» то ли с горничной, то ли с гувернанткой, а чуть позже – и таких же «неуверенных» попыток с проститутками).

(Хотя быть может, если попробовать проанализировать сами истоки подобного его страха по отношению к женщинам,-- то нам следует вернуться или в самую раннюю – фаллическую – стадию, или вообще -- обратить внимание на сепарационную тревогу в предэдипальный период).

Но уже как бы то ни было, – подобная отрицательная установка по отношению к женщинам (служившая подтверждением вышесказанному) -- находила свое (более чем реальное) воплощение в образах женщин, появляющихся на страницах произведений Кафки.

Первой, из целого ряда типичных имен представительниц женского пола, перед нами появляется фрейлин Клара Поллундер, -- дочь господина Поллундера из романа «Америка».

И уже как раз здесь, впервые, (а, напомним, роман «Америка» самый ранний из сочиненных Кафкой романов) предстает перед нами некая взбалмошная особа, которая, конечно же (и, по отдельным штришкам раскрываемого перед нами образа можно судить, что это так) знает, что она хочет. Но вот загадка (простая до своей ярко выраженной абсурдности) – знаем ли о том мы?

И уже как раз тут, в образе Карла Россмана (рожденного как раз авторской фантазией подсознания), Кафка демонстрирует не только свое отношение к женщине, как к какой-то «опасности» (пример -- Клара Поллундер), но и еще (и даже в большей мере),-- перед нами показано именно то неприглядное (и страшное, по сути) обстоятельство, когда страх и сомнение в их необходимости (вообще женщин в целом), заслоняют собой собственно желание (веяние «природы», инстинкт, либидо), какого бы то ни было (уже форма не столь важна), «общения» с ними.

А Брунельда!.. Эта богатая, «некогда популярная» (быть может, и действительно когда-то знаменитая), актриса, -- показана в ассоциативном ряду со столь многочисленными (нелестными, и, по сути, отвратительными) характеристиками,-- (чего только стоит один ее демонический вид, наряду с глупостью и повадками экзальтированной особы),-- что впору схватиться за голову, да задаться вопросом: чем же так «насолили» Кафке женщины?

Но не надо задавать лишних вопросов (ответ на которые не то что очевиден, но и страшен по своей загадочности).

Тем более, что сам Кафка, здесь, как будто, даже и «ни причем». А в контексте протупаемого (и столь ярко вырисовывающегося) бессознательного, вполне можно отыскать (при желании),-- и ответ, и разгадку.

И тогда уже (заключаем мы), что даже и не Кафка, как будто бы, «виноват». И не его, (оказавшееся «подставленным») подсознание. А не иначе как весь нуминозный опыт человечества (его мужской части), все коллективное бессознательное – становится тут не только задействовано, но и начинает играть столь ответственную да важную роль (а о его непреложности участия даже сомнений быть не должно), что, пожалуй, вовремя замираешь от мысли, насколько все заранее предсказуемо.

А Ф. Кафка.... Франц Кафка выступит, исключительно, в роли некоего связующего звена (между прошлым и будущим, между правдой и вымыслом, между мужчиной и женщиной); и кажется, что только его гениальный (до подсознательной боли гениальности) интеллект (наряду с рождающейся в подсознании фантазией), -- способны представить перед нами картину

маниакальной непредсказуемости действий. Наших?.. Его?.. Героев?.. Ответы на вопросы не суть важны. Главное...

И уже если вернуться к женским образам, изображаемых на страницах произведений Кафки, то уже без сомнений (а наоборот,-- как бы подтверждением нашей предполагаемой теории о истории возникновения да существования подсознательного страха, а равно неприятии как такового), характер раскрытия представленных имен и в «Замке» (Фрида; хозяйка постоялого двора; сестры Барнабе – Амалия и Ольга), и в «Процессе» (сиделка адвоката – Лени; жена – женщина без имени – мелкого служащего суда; постоялица той же хозяйки, что и К. – фройляйн Бюрстнер; сама хозяйка – фрау Грубах; и др.), не иначе как, свидетельствуют только об одном: о подсознательной мысли Кафки «о недоверии» к женщинам.

И уже, наверное, не суть важно сопоставление героинь произведений с реальными женщинами, встречавшимися Кафке. Намного важнее совсем другое. И тогда мы уже заключаем, что скептицизм, страх, загадочность его отношения и к тем, и к другим – следует искать именно (исключительно) в бессознательном Кафки.

В том самом бессознательном, в котором (по всей видимости) вообще образ женщины – соткан из таинственных нитей. Быть может, и... ненужности их существования...

P.S. ...И уже тогда мы начинаем понимать, что,-- мотивационная предрасположенность подсознательных интерпретаций,-- зависела, главным образом, именно от невроза. От того самого невроза, который буквально загонял Кафку в угол; вырисовывая, зачастую, иную (и оттого отличную от других) картину осознания действительности.

И уже где-то вслед за подобным осознанием, – рождались творения, несхожие в своей абсурдной непредсказуемости ни на какие больше.

А сам Кафка вынужден был «играть»,-- по совсем иным правилам; осваивая (а быть может в чем-то и заново рождая), какие-то и совсем новые ролевые позиции. Те, что позже, (имея, заметим, на то полное основание) Набоков отнесет к модернизму (модернизму, в ключевой принадлежности которого творил и сам, и начало которому – в жанровом великолепии – датировал, начиная от Пруста и Кафки, а после Кафки,-- отправлял к Джойсу, а уже после, вероятно, и к себе).

А что до самого Кафки, и его отношений к женщинам, то, вероятно, ему вполне можно было простить не только это, но и вообще многое что другое.

Тем более, что, по всей видимости, на любое самоутверждение (каким бы образом это не происходило),-- австрийский «гений»,-- имел полное право!

30. Ф. Кафка. «Заложник» творчества

Быть может, и не было бы столь категоричным заглавие нашего эссе, – если бы не являлось все это, неким апофеозом суровой правды. А сама незыблемость истины утверждения, - базируется на трех китах: неврозе, творчестве и спокойствии обычной жизни.

И уже как бы то ни было,-- последнее в этом списке, (спокойствие...),-- как ни странно, именно то, чего Кафка всячески старался избежать. По крайней мере, постоянно от него отрешиваясь,-- сам себя бросал в огонь окутывавшей его страсти -- невроза. Причем, и оказалось-то это все необходимо только для одного – для творчества!

Два слова, из чего складывалось его творчество. (Пока обходим стороной, -- на чем оно базировалось).

Как нам известно, свой первый поэтический опыт (речь, вероятно, о нескольких десятках произведений) Ф. Кафка безжалостно сжег. Огню же подверглись и его ранние рассказы (по моему, один или два из них сохранились, каким-то загадочным образом, оказавшись у М. Брода).

Этому жесту (которого редкий автор способен избежать: по воспоминаниям, и один из романов Набокова – отвергнутый издателями – оказался в корзине. Потом, правда, был извлечен из нее, доработан, и прошелся в славе на шумевшего и узнаваемого образа по всем цивилизованным странам; а известности С. Кинга вообще предшествовало то, что его жена нашла в корзине выброшенный мужем роман, да отнесла его в одно из издательств; ну, о Гоголе мы уж не говорим), так вот, подобному «щедрому» жесту Кафки предшествовало то, что вероятно в своем познании мира он встал на более высокую ступеньку. (Как известно, каждые пять лет в каждом из нас происходят те изменения, которые свидетельствуют не иначе как о духовном росте личности. Сей факт необратим, и складывается он из достаточно большого числа характеристик, причем собственное,-- сознательное-бессознательное – отдельная тема,-- так вот, собственное стремление, как бы, только в еще большей степени способствует отрыву восприятия себя в новом облике от прежнего).

И уже оглядываясь назад с позиции новых ощущений, Кафка посчитал, что в чем-то его прежние размышления (а художественные произведения авторов, по мнению Фрейда, суть состояния нашего бессознательного),-- были «недостойны» его нынешнего, сегодняшнего состояния. А значит...

(Нет, конечно же, еще можно было найти оправдание и в неврозе... Но вот в том-то и дело, что, как минимум, существует два типа людей: одни, которыми управляет невроз – и в конечном итоге они заканчивают жизнь или самоубийством, или в образе «городских сумасшедших»; а другие – те, которые управляют неврозом.

И лишь иногда, в зависимости от обстоятельств, и, большей частью,-- бессознательного осознания оправданности сего жеста, – отдают себя «на откуп» неврозу.

При этом постоянно «держат руку на пульсе», в готовности тотчас же вернуться обратно. Это т. н. игроки. Игроки в сознательные игры. Причем, другой вопрос, что иной раз их «игра» все же вынужденная. А порой они и «заигрываются». Но... как говорится, факт остается фактом. И уже тогда, подобные личности становятся нам интересны, хотя бы потому, что именно к ним, на наш взгляд, и принадлежал Кафка).

А тот его (выдуманный?) образ,-- (в котором он, так или иначе, находился, подменяя себя «истинного» -- другим, «ненастоящим»),-- для нас теперь будет более чем любопытен. И тогда уже (для понимания сего факта) будет вполне оправданным (а то и вовсе необходимым),-- взглянуть на Кафку с позиции содержания его бессознательного. И, быть может, в еще большей степени,-- с позиции того, что «питало» это самое бессознательное.

А значит, так или иначе,-- следует коснуться его увлечений.

И уже мы заметим, что помимо философии С. Кьеркегора,-- в подсознании Кафки какое-то особое место отводилось и Достоевскому (не только произведения, которого, Кафка прекрасно знал, но, порой цитировал воспоминания современников Федора Михайловича, его дневники и письма) и Флоберу (творчество которого Кафка невероятно любил, и всегда ставил в пример работу того «над словом»).

Однако, по всей видимости, и Бальзак, и Стриндберг, и Гамсун, а также Герцен, Платон, Толстой, Гете, да и ряд менее известных сейчас писателей, «отдавая Кафке свои мысли», – точно также (подсознательно) влияли на структуру его бессознательного. И тогда уже почти наверняка, одной из возможностей творчества,-- становится некая комбинированность информации. Другими словами, возможно рождение некой новой величины, находящейся в симбиотической зависимости между, какой-то новой информацией, и той, (прежней), которая (ранее) уже имела в бессознательном. Что, в итоге, дает возможность, собственно, и творить, создавать литературные произведения (т. е. представляет собой получение некоего «конечного продукта»).

Иными словами, конечный, творческий продукт самого творчества, зависит от того, что уже было, и того, что есть сейчас в бессознательном. А само бессознательное, -- формируется посредством информации, получаемой индивидом в течении определенных этапов жизни. И тогда уже этот новый, отчасти бессознательно выдуманный Кафкой образ, в котором он находился, -- и влиял теперь на отбор произведений, «достойных» его «нового облика». И как бы то ни было, уже именно от этого самого (нового) образа (который, если угодно, еще можно называть маской), -- нам следует отталкиваться, в стремлении в полной мере осознать (зачастую неосознаваемую им самим) мотивацию поведения Франца Кафки.

Что же до того, на чем базировалось его творчество, то, помимо всего только что нами перечисленного, заметим, что основополагающую (а быть может даже и направляющую) роль, играло то его состояние, которое мы именуем не иначе как невроз. И чуть обходя стороной саму симптоматику образования невроза, заметим, что одной из причин его появления у Кафки (как, впрочем, и у всех остальных, если рассматривать первопричину возможности возникновения), -- были отношения с отцом. (Эдипов комплекс, так сказать, в своем классическом, Фрейдовском варианте). И тогда уже, одним из (если можно так выразиться) «ответвлений» невроза – был комплекс вины (всячески «подогреваемый» и «лелеемый» Кафкой). Именно этим ощущением «виновности», (см. эссе «Кафка. Чувство вины») Кафка был «подгоняем» в творчестве (в подсознательной мотивированности «необходимости работы»; причем, сама работа, -- уже рассматривалась исключительно в контексте избавления от того же невроза). А сама возможность творчества, -- заключалась в стремлении избавиться от вины (а значит и от невроза); ибо именно при таких обстоятельствах, -- проявлялась одна из защит нашей психики (наряду с вытеснением, переносом и т. п.) – сублимация; суть подобных защит в том, что «нереализованное либидо», пытается «пройти» в сознание, но наталкиваясь там на одну из подобных защит – находит выход в чем-либо ином. В случае с Кафкой, -- эта, некогда негативная энергия (приводящая к неврозу, психозу, и прочей симптоматике психических расстройств), -- сублимируется в творчество. И тогда уже, чем сильнее была попытка начала невроза, – тем больше и активней будет индивид творить, писать, создавать литературные произведения.

Вернуться к мысли, высказанной нами в заглавии: Кафка являлся «заложником» творчества. Почему? Да потому что он, был просто вынужден постоянно провоцировать существование у себя невроза (ни в коем случае не стремясь от него избавиться), -- ибо только это было гарантом того, что он мог бы писать, сочинять свои литературные произведения.

И тогда уже, стоило ему только отдалиться от этой «правды», попробовать скрыть ее – как тут же, вроде уже и исчезнувший невроз, -- давал о себе знать с новой силой. И проявлялось это как раз таким (ужасным для Кафки) образом, – что у него пропадали способности к творчеству. И

тогда появлялись мольбы в дневнике, где Кафка отмечал что «не в силах спать», «бодрствовать», писать... в наивности и печали спрашивая себя: неужели, мол, и правда, что талант его иссяк?!...

Более того (и словно в подтверждении этого). Для Кафки, как будто и на самом деле, были характерны длительные «простои» в работе.

Иной раз, «затишье» продолжалось не только днями и неделями, но и растягивалось на целые месяцы. Месяцы,-- грозившие перейти в годы. Пока, словно опомнившись, он не начинал вновь вызывать уже «знакомые» ему чувства. Чувства, которые – в последующем – были неминуемыми следствиями невроза (а ведь это и кошмары, и фобические состояния, и различные тревожности, да, в т. ч. и неуверенность, столь характерная для Кафки).

И уже, так или иначе,-- именно это все вместе – способствовало началу попыток избавления от невроза. Попыток, находящихся в некой симбиотической зависимости с возможностью творчества. (Как факта). И осознав все это (прежде всего, вероятно, подсознательно прослеживая вездесущие закономерности «начала и конца»), Кафка раз навсегда сделал свой выбор.

И он уже не станет, впредь, стремиться избавиться от своих кошмаров. Даже наоборот,-- будет всячески удерживать их подле себя. Ибо это было единственной возможностью творить. А для Кафки, значит, и вообще – существовать! Жить!

И как бы вновь, апофеозом звучит речитативный выбор, ужасающей по сути, реальной действительности. Но в том то и дело, что Кафке словно и не оставалось иного выбора. Он стал «заложником» своего творчества. Ибо уже сама возможность творчества – находилась в прямой зависимости... с существованием невроза.

От которого, – как оказалось, – и не нужно было избавляться...

31. Ф Кафка. Навстречу к мазохизму.

Прежде всего (и почти что сразу) обозначим, что мы, конечно же, имеем в виду латентную форму мазохизма, присущую, на наш взгляд, Ф. Кафке. Да еще и к тому же, исходя из того, что З.

Фрейд подразделял мазохизм на два т. н. направления (физический мазохизм, и душевный, моральный), в нашем случае речь пойдет, конечно же, о втором варианте.

Причем, с одной стороны, т. н. душевный мазохизм (по форме самовыражения), казалось бы, и не настолько страшен да опасен как непосредственно физический. (Хотя, в случае с мазохизмом, если и таится какая угроза, то, вероятно, в первую очередь она все же направлена на конкретного индивида, у которого замечена подобная форма перверсии). Но если уже попытаться взглянуть с другой стороны, то вполне можно заметить, что этот самый душевный мазохизм -- настоящая катастрофа. И катастрофа, в первую очередь, для собственной психики. Ибо в наличии такого варианта «отклонения», наша психика испытывает потрясения, сравнимые (в какой-то мере) с той же самой симптоматикой какой-нибудь психопатологии (отчасти – косвенно – здесь присутствуют и шизофренические, и параноидальные, и маниакально-депрессивные «выверты» сознания).

И в любом случае, это действительно нагрузка для психики. А стресс, который она ощущает,-- выражается в, порой, ежесекундном причинении самому себе боли. Душевной. Но ничуть не отличающейся (по силе оказываемого воздействия),-- от физической.

То есть, у индивида, склонного к душевному мазохизму, – происходит постоянная «атака» на его психику. И это, иной раз, подвергает ее серьезным перегрузкам. Тем более, что любые поступки этого индивида, теперь проникнуты подсознательным желанием лишь одного – испытания боли.

А помимо того, здесь можно даже говорить о том, что со временем, привычной «силы воздействия» становится недостаточно. И наш индивид, как бы, вынужден увеличивать «обороты». Подвергая себя еще большей – оказываемой на него – «нагрузке».

Причем, здесь уже явно прослеживается некая закономерность, заключающаяся в, своего рода, цикличности системы замкнутого круга. А это значит, что избавиться (при внезапно возникшем желании) от подобной – сравнимой разве что с наркотической – зависимости, иной раз, бывает и невозможно. (Тем более, что этот, т. н., душевный мазохизм возможен при, пусть и неярко выраженных, симптомах невроза. Являясь как бы следствием его. И тогда уже, невротические состояния будут всячески, – порой и активно, в силу своего «вредоносного» воздействия, – участвовать в процессе оказываемых влияний на психику; при этом, надо заметить, препятствуя высвобождению индивида от подобной формы перверсии)

И даже, несмотря на то, что, на каком-то этапе, нашему индивиду захочется избавиться от подобного состояния,-- сделать это будет не так то просто. А то и вовсе невозможно. Как бы он того не желал.

И тогда уже, индивид будет находиться в полнейшей зависимости «от произошедшего».

И даже более того,-- любые новые попытки,-- со временем грозят вызвать подсознательный ужас. И уже сама перверсия (ее наличие), будет противиться подобному высвобождению из под ее власти. А психика, по всей видимости, становится полностью оккупирована; находясь в глубокой зависимости от силы, накаляющегося со временем, воздействия такого рода.

И уже действительно нет пути назад.

Тем более, что какого бы то ни было иного пути, и невозможно. (И даже если только предположить, что когда-нибудь, в будущем, от этого и можно избавиться,-- уже сам индивид, вероятно, будет всячески противиться этому. Ибо не только сила оказываемого влияния действительно велика, но уже и все избавление - не избавление,-- т. е. руководство этими процессами-действиями,-- находится исключительно в введении бессознательного. С которым бороться, иной раз, и вовсе невозможно).

А если то, что относится к психике, психическим процессам, находится во власти бессознательного, то почти что наверняка, мы можем предположить, что душевный мазохизм, будет управлять абсолютно всеми действиями индивида; и уже именно от него будут зависеть и характер, и цель большинства (если не всех) поступков. Что почти равнозначно тому, что и сами поступки будут всячески перенаправлены и подчинены лишь только одной цели: любым – иной раз и до боли незамысловатым – образом, «подпитывать» существование этой нашей скрытой перверсии, латентный характер которой, вероятно, заключен лишь в вынужденном утаивании, казалось бы, явного. И тогда уже, нет ничего страшнее этого.

Франц Кафка вынужден был не только жить, но и смириться с существованием подобной перверсии. Относящийся любым непосредственным образом к силе бессознательного, его душевный мазохизм был всецело подчинен этой самой силе, силе, -- направляющей его поступки в русло соотношения с имеющейся у него «болезнью».

И тогда уже, именно отсюда, видится нам происхождение его «бед». Ибо как раз здесь, по всей видимости, «заложены» отношения с теми немногочисленными возлюбленными, что в течении недолгой жизни (сорок лет – разве срок? Или, быть может, это и есть настоящий «срок» для гения...) его окружали.

Хотя, если допустить что не было бы их (ни Греты Блох, ни Юлии Вохрычек, ни Милены Есенской, ни Доры Диамант), а была бы только одна -- по настоящему первая -- возлюбленная (увлечения на стороне, и запозднившийся первый сексуальный опыт не в счет) –

Фелиция Бауэр,-- изменилось бы что-нибудь? А ведь отношения с Фелицией Бауэр, – большей частью, посредством писем, – длились долгих пять лет (более чем огромный срок для сознательной жизни Кафки, и намного больше тех месяцев и полугодий, которыми характеризовалась «любовная страсть» с другими женщинами).

И тогда, быть может, вполне можно предположить, что поведи Фелиция Б. изначально себя «правильно», -- и не было бы всех этих «возлюбленных».

Впрочем, так, быть может, и могло произойти, если бы мы совсем решили упустить из виду душевный мазохизм Кафки (как раз и являющийся причиной его недоверий, неуверенности, случившихся – опять же по его вине – расторжений двух помолвок, и, в конечном итоге, так и не сложившихся отношений с Фелицией Б.; причем не только конечная цель – брак – не была достигнута, но «молодые» и вовсе расстались). А как, быть может, было бы хорошо (может предположить какой-нибудь сторонний наблюдатель), – если жил бы Кафка с одной женщиной, и не искал бы всех остальных!?! (Хотя, справедливости ради стоит заметить, что все же, в первую очередь, это женщины «искали» Кафку, а не он их. И если бы не их «намеки», «заигрывания», и замеченное Кафкой проявляющееся у них -- подсознательное желание к «завязыванию отношений»,-- постоянно погруженному вглубь себя Ф. Кафке вряд ли кто был нужен)...

И, быть может, надо-то было всего ничего: только чтобы Фелиция Бауэр проявила «характер».

К сожалению, по всей видимости, не свойственный ей. Ибо упустила и она, и все другие несостоявшиеся «жены» Кафки (а ведь тоже любопытная деталь – каждая из них, даже «взбалмошная» Милена Е. – хотела «женить» на себе Кафку. Та же Грета Б., вообще сделала так, чтобы адресованные ей письма Кафки, – с подчеркнутыми красным карандашом особо компрометирующими его словами, – попали в руки его тогдашней официальной возлюбленной – Фелиции Б. Что до Юлии В., то эта замкнутая в своем величии красавица, как раз может и «прельстила» этим Ф. Кафку. Хотя, быть может, мы и ошибаемся. Упоминал же Кафка в одном из писем Броду, что Юлия В., в чем то похожа на непонравившуюся тому, – своей самостоятельностью? – Грету Б. Что до Доры Д. ... здесь, пожалуй, вполне сыграла роль и колоссальная разница в возрасте между ней и уже сорокалетним – вдвое ее старше (!) – Кафкой), так вот, и Фелиция Б., и все другие действительно совсем упустили, что с находящимся «под властью» своего бессознательного (с ярко выраженными мазохистскими акцентами) Кафкой, необходимо было вести себя совсем даже иначе.

А отсюда, почти однозначно можно было бы утверждать, что будь на месте их какой психиатр (в женском, разумеется – латентную гомосексуальность Ф. Кафки мы сейчас совсем даже не рассматриваем – обличии), или хотя бы опытный психолог, психоаналитик,-- да даже просто внимательная, чуткая – к сопоставлению прожитых ощущений и переживаний -- женщина, да хотя бы даже женщина с более значительным – чем попадались -- Кафке жизненным опытом (ведь из всех них, только Фелиция Б. была его почти что ровесница, но и ей на тот момент было всего лишь 25, а остальные – Грета Б. и Юлия В. – на восемь лет младше, с Миленой и Дорой – разница была еще более ощутимей), то мы бы, пожалуй, и правы бы оказались в нашем предположении, что заметила, почувствовала бы тогда эта наша воображаемая женщина,-- что на самом деле «было необходимо» Кафке, да «заставила» бы его, навсегда привязаться к ней.

Вспомним ту же историю Северина у Захер-Мазоха. Быть может, подспудно, и хотел бы тот сопротивляться, да не мог ничего поделать с «Венерой в мехах». А теперь предположим, что и Кафка (с его подсознательной «страстью» к той, что будет периодически доставлять ему боль,-- пусть и душевную), наверняка бы и ничего уже бы не смог с собой поделать; ибо то же самое раздираемое изнутри желание, так превосходно описанное Захер-Мазохом (и испытываемое в его романе «Венера в мехах» Северином) почти одинаково схоже (с поправкой воздействия в первую очередь на душу, нежели – как у героя Мазоха – на тело) было свойственно и Кафке.

И тогда уже он, Ф. Кафка, подсознательно угадав бы, – какая из женщин сможет доставлять ему такое «удовольствие»,-- почти наверняка и без каких бы то сомнений остался бы только с ней. Ибо смеем вас уверить: как нет ничего притягательней такой женщины, так и нет ничего более желанней для мазохиста, чем ощущение боли.

Притом что и подсознательное осознание того, что сделает он «правильный» выбор, и эта самая «желанная» боль – будет с ним постоянно. Выберет ли он тогда что другое?

И тогда уже почти обманчиво было бы сомневаться,-- что Кафка с таким влиянием на него бессознательного (пусть и с неким внутренним сопротивлением к подобным «превращениям»), мог бы отвергнуть от себя такую «возлюбленную». И даже если бы подобное произошло (можно заметить – почти наверняка), мы все равно бы могли, почти что с достоверной (сродни маниакальной) доверчивостью (читай – настойчивостью) утверждать, что он всячески (бессознательно) искал бы повода, дабы вновь испытать схожие чувства, испытанные им с этой самой эфемерной нашей (его?) «возлюбленной».

И он бы наверняка (почти что, в однозначной «правдивости» нашего предположения) стал бы вновь и вновь искать с ней встречи. (Ибо лишь только нечто схожее подспудно – и, по всей

видимости, ошибочно – угадал, вернее, заставил себя «угадать» он в Фелиции Б.,-- и тот час же изменилось его поведение относительно нее).

И уже, быть может, как раз этим объяснялись попытки – удачные в силу его таланта да гениальности – возобновления, вроде бы и разорванных, отношений с Фелицией. А уже чуть позже, (почему бы не предположить?),-- только то обстоятельство, что он на самом деле понимал всю силу «своего влияния» на Фелицию,-- Кафка не стал предпринимать никаких (новых) шагов к сближению. После того как от Брода узнал, что Фелиция вышла замуж. (Ибо боялся он, что вроде бы и нащупавшая нить «поведения» с ним Фелиция испугается уже этого, быть может даже, не «открытого» ею в Кафке «чувства», а лишь только предположение о том).

А ведь кто как не он, знал, что «помани» – и вновь Фелиция будет его...

Но уже не хотел того сам. И потому что, быть может, слишком любил Фелицию. Но почти и потому же – что... «ошибся» в ней...

И уже так или иначе,-- но судьба не предоставила такой «шанс» Кафке... И быть может оттого, он был вынужден вновь страдать... Страдать... и искать уже в других (женщинах) недоступный (в итоге так и оставшийся таким) свой «идеал»... Да и кто бы из этих женщин (становившихся лишь на время «возлюбленными» Кафки) знал, что на самом деле (подсознательно) желал увидеть в них он... И тогда уже не их (как таковых) любви ему было нужно...(За т. н. «любовь», в привычном понимании этого слова, ратовало лишь его сознание).

Но уже исходя из ставших судьбоносными для всех последующих поколений выводов Брейлера – Фрейда о том, что всеми нашими мыслями да поступками движет бессознательное (и уже только за это открытие Фрейд может считаться самым великим ученым из живших когда-либо, ибо величие его открытия поистине безгранично и непостижимо в истине гениальности), нам, по всей видимости, и остается только сожалеть, что не попала на пути Кафки женщина, осознавшая то, что ему на самом деле было нужно да необходимо.

Кто знает, случись такое, – быть может, и смогла бы она («дав» Францу Кафке то, что он хотел) отдалить смерть гения (в психосоматике его смертельного заболевания почти не приходилось сомневаться). А до нас бы,-- дошло значительно больше его бессмертных творений. Ставших «классикой» уже через год после смерти автора...

32. Франц Кафка. Чувство вины.

Среди исследований творчества Ф. Кафки различными авторами (а стоит отметить работы Беньямина, Камю, Мараш, Озик, Бланшо, Синеок, Эмриха, Давида, Брода, Рудницкого, Зверева, Кругликова, Старобински, Манна и др.), в какой-то мере упускается одна немаловажная деталь, заметная, на наш взгляд, лишь при психоаналитическом подходе к анализу творчества. Это, -- «чувство вины». Чувство вины, которое, на наш взгляд, у Ф. Кафки было не только развито в гиперболической степени, но и, по всей видимости, -- вообще являлось основополагающей и мотивирующей позицией возможности (да и вообще необходимости) творчества. И уже тогда, как раз на это (причем, как на сами причины возникновения чувства вины, так и на следствие подобного развития) следует обратить особое внимание.

Так или иначе,-- это рождающееся (и постоянно поддерживаемое им) чувство вины,-- было некой, если можно так выразиться, объяснительной нитью, связывающей до того, казалось, разрозненные этапы собственной жизни.

И, конечно же, мотивы поведения героев его произведений. Все они: и Йозеф К. («Процесс»), и К. («Замок»), и Карл Россман («Америка»), и Грегор Замза («Превращение»), да и тот же самый Георг Бендеман («Приговор») -- не только мучились чувством вины (за какие-то, быть может,-- абстрактные и некогда не существовавшие, но на подсознательном уровне более чем явственные, и уже отсюда становящиеся все более и более осознаваемыми, поступки; хотя, как бы то ни было, ни мотивы, ни, главное,-- ответ на вопрос: «за что?»),-- так никем из них и не был никогда разрешен), но и даже в большей мере, все герои произведений Кафки понимали, что, по всей видимости, расплата (уже наступающая «на пятки» своей антивеселостью, грустью, тоской и абсурдом возникновения) неминуема.

А раз так, то вслед за приближением ее (и, опять же, осознанием пока только на уровне подсознания: как нечто, что, по всей видимости, конечно же, должно случится, но вот когда?.. Да и случится ли вообще?..), уже получала все права именно на «законность» наступления этого чувства. Хотя, заметим, это «понимало» лишь только сознание (достаточно быстро сдавшее свои позиции, и, может, легко впустившее в себя самое первое зарождение сомнений,-- находящегося доселе исключительно в бессознательном), тогда как подсознание (словно освободившись от груза ответственности), -- уже грозило воспротивиться, столь явному вмешательству.

А потому, и всячески противились осознанию (казалось бы, и ожидаемого ими) чувства вины и Йозеф К. (все пытавшийся «достучаться» до суда в поисках причин обвинения), и К. (подступающегося с разных сторон к неприступному руководству «Замка»), и Карл Россман (все чаще и чаще задававшегося вопросом: «за что?»), и Грегор Замза, даже, казалось бы, уже готовый

осознать себя в роли жука. Да и Георг Бендеман, – да самой смерти не сдаётся в попытке «убедить» отца: в своей «лояльности». Все они, подсознательно, пытались как-то сопротивляться наступлению чувства вины. Хотя, надежда,-- что «все образуется»,-- отпала даже, у безумно любившей Грегора Замзу, его сестры – Греты.

Но тогда уже, почти вслед за появлением чувства вины, должна была наступить (или хотя бы значительно приблизиться) и «расплата». А вот этого-то, в полной мере, почти никогда и не происходило. (И даже в «Процессе», когда вроде бы и совершается правосудие, – но на самом деле это происходит так скорее уже в «редакторской обработке» Брода; тогда как сам Кафка, вероятно, оставил и банковского клерка К., и читателей, перед размышлением: произойдет ли на самом деле ожидаемый с первых страниц финал,-- т. е. сама смерть, казнь главного героя,-- или ситуация еще может как то разрешиться в иную пользу).

И «злключения» Карла Россмана («Америка»), землемера К. («Замок»), в том неоконченном варианте, в каком нам оставил эти романы Кафка, – как бы то ни было, но тоже остаются без видимого «финала».

Впрочем, если говорить о какой-то «предрешенности смерти», то, по всей видимости (и это явно бросается в глаза чуть ли не во всех произведениях Кафки, особенно романах), подобный, как в «Процессе» или «Приговоре», конец повествования – все же необратим. В своей страшной последовательности -- наступления конца земного бытия. (Хотя иной раз,-- вместо главного героя – смерть принимает, например как офицер в «Исправительной колонии»,-- другой человек).

И уже можно предположить, что подобный финал (смерть), – как бы изначально запрограммирован подсознанием (его содержанием) самого Кафки. Ведь одной из аксиоматических истин является то, что всё (зачастую почти всё) что происходит с героями произведений, так или иначе, берет основу именно в подсознании автора. И только в его бессознательном,-- следует искать нити руководства над тем или иным поступком (в большей мере неосознанной мотивированности его); и тогда уже – само действие, существует как бы независимо от воображения. Ибо на воображение (воображение – как результирующая основа творчества), оказывает непосредственное влияние бессознательное. А корни самого бессознательного,-- следует искать именно в каких-нибудь симптомах (будущих симптомах – будущей болезни), оказавшихся вытесненным (не принятым сознанием) именно в бессознательное.

(Если окунуться еще глубже, то почти так или иначе, мы столкнемся именно с Эдиповым комплексом.

И тогда уже, как раз в самом первом возникновении «неосознанного инцестуозного желания»,-- и в еще большей степени,-- чуть позже, когда приходит какое-то осознание всей чудовищности подобной мысли,-- мы видим начало всех будущих бед и страданий, как самого Кафки, так и героев его произведений. А потому,-- как следствие Эдипова комплекса, -- будет и появление начала «зарождения» чувства вины, словно моток проволоки, наматывающего на себя остальные мотивы, которые к тому времени, когда ребенок вырастает, превращаются в более тяжкие оковы, от которых совсем и не так то легко,-- а, быть может, и вовсе невозможно,-- избавиться. По крайней мере, Франц Кафка -- вынужден был,-- и жить с ними, и смириться).

И тогда уже понимаешь, что это чувство вины превратилось во что-то необратимо-важное для тебя. Да и «значит», оно, для тебя несравнимо больше (чем раньше). И в причине «не избавления» от него – заключено желание. Желание жить с ним. Смириться с его существованием. И уже получается, что ты не можешь от него избавиться,-- лишь потому, что не хочешь. Совсем не хочешь. Хотя можешь пытаться (по крайней мере, —официально, для всех) завуалировать эту попытку «избавления». Например, представив за некое, (свое), «самое сокровенное» желание.

Но это только для других. Ибо внутри, в глубине себя, понимаешь,-- что это совсем даже не так.

И тогда уже, Кафка, подсознательно понимая, что вынужден с этим самым чувством вины (вскоре превратившемся и в настоящую вину; вину перед всеми) прожить всю оставшуюся жизнь,)-- попытался переложить попытку избавления,-- на героев своих произведений. Тем более, что «вина была страшна и тем, что, и сам срок жизни – может значительно укоротить. (Как помним, в начавшихся болезнях, Кафка просматривал психосоматическую основу).

И «безутешен» (в итоге) -- в своей «безрадостной» безуспешности поиска -- землемер К. («Замок»),-- когда почти (со временем) понимая всю безнадежность попыток попасть в замок,-- все равно не оставляет «своих намерений» (перебирая «варианты» и с Фридой, и с Кламмом, и с Амалией и Ольгой, и с Сортини, да и с «героями» совсем уж меньшего масштаба, как то: Варнава, дубильщик Лаземан, мальчик Ханс Брунsvик). И даже когда, казалось, совсем уже должны быть оставлены все подобные (как оказывается – почти заранее обреченные на неудачу) попытки,-- никак не хочет отказаться от подобного (неосуществимого) желания.

Но ведь мы знаем, что иначе-то, и невозможно. Признать подобное, -- уже для самого Кафки означало бы смириться с «ненужностью» своего существования (что для него почти означало бы смерть). А потому и Йозеф К., — не хочет соглашаться с затеянным над ним судебным процессом. И почти точно также, как и главный герой другого произведения -- «Замка», — Йозеф К. не оставляет попыток найти истину.

Попыток, впрочем, таких же безуспешных и заранее обреченных на провал. Потому как, было бы иначе, — знал бы и Кафка как выпутаться из тисков сжимавшего его безумия. Безумия,-- являвшегося почти непреложным следствием чувства вины, которое вызывала и ряд сопутствующей симптоматики, как то: тревожности, беспокойства, неуверенность... страха.

Но он, быть может, и понимая это, — все равно не отказывается от своих «устремлений». Даже наоборот,-- пытается подобраться «к истине» с разных сторон, задействовав и дядю Альберта, и адвоката, и жену мелкого служащего суда, и всех тех «коммерсантов», «художников», и т. п., которые (на что еще остается надеяться Йозефу К.?!) как ему кажется, могли бы помочь в поиске «правды».

Но в итоге,-- а Кафка это понимал более чем явственно, — никто не сможет помочь разобраться в самом себе. И, наверное, не меньшее потрясение чем «преданный отцом» Георг Бендеман («Приговор»),-- испытывает Грегор Замза («Превращение»), когда испытывает на себе отчуждение (постепенно перерастающее в недовольство и злобу) некогда еще близких и родных ему людей.

(Будем иметь в виду, что, исходя из того, что творчество напрямую зависит от содержания бессознательного,-- где-то в подсознании подобное чувство откладывалось и у Кафки, являясь следствием уже его отношений и с родителями, и с сестрами. А в образе сестры Грегора Замзы — Греты, тогда уже, по всей видимости, можно заметить и любимую — из трех — сестру Франца Кафки — Оттлу).

И тогда уже, тема «предательства» будет почти всегда встречаться в произведениях Кафки, повторяясь в образе Фриды, помощников землемера К. -- Артура и Иеремиа, школьного учителя («Замок»), Лени, фройляйн Бюрстнер, фрау Грубах («Процесс»), и, чуть ранее, — у двух бродяг: Робинсона и Деламарша, сенатора и дяди Карла Россмана — Якоба, и даже в большей мере — у фройляйн Клары Поллундер (напомним, что «Америка», или как было в авторском варианте — «Пропавший без вести», был первым романом, над которым начал работать Кафка; потом «Процесс»; потом «Замок»).

И еще о творчестве. Если уж мы затронули тему влияния на творчество бессознательного (а связь между одним и другим не только очевидна, но и более чем вероятна в правоте своего воздействия), то нам, по всей видимости, следует хоть несколько слов сказать и о сублимации.

Напомним, что Фрейд видел в сублимации (и в первую очередь в сублимации в художественное творчество), то «редкое» качество, проявление которого возможно только в случае, если индивид, по его словам, обладал неким загадочным талантом. Например, литературным дарованием. (Причем, если рассматривать механизмы сублимации, то непосредственное «включение» их происходит в тот момент, когда вытесненное раннее из сознания – в бессознательное – какое-либо неудовлетворенное желание, -- следствие нереализованного либидо,-- грозит разрастись там,-- в симптом будущего заболевания,-- например, того же невроза,-- и, тем самым, «вернуться» в сознание неким обходным путем, и в другом статусе. И вот тут как раз, и включаются механизмы сублимации,-- являющейся, не иначе как, одной из защит – наряду с вытеснением, замещением, переносом и т. п. – психики.

И уже тогда, индивид как бы перекладывает начало развивающегося невроза «на плечи» неожиданно образовавшегося «помощника», и тем самым проецирует, например, в литературное творчество свой бред, фантазии, страхи, тревоги, волнения, т. е. выплескивая, таким образом, бессознательное. И уже вполне закономерно, что все подобные характеристики -- получают и герои его произведений.

Отсюда можно заметить,-- чем больше сумасшествие фантазии и «воспаленного» воображения было выражено в бессознательном, чем степень начинавшегося невроза или психопатических состояний была там заметнее и ощутимее, – тем ярче и красочнее очерчены сами персонажи такого автора).

Но тогда уже применимо к Кафке, следует заметить, что (несомненно принадлежа к этим самым, по мнению Фрейда, «счастливчикам», обладающим даром перекладывать груз начинавшегося у них невроза на других, т. е. наделяя ими героев произведений), он порой страшился этого осознания (более чем понимая как раз бессознательно), делая периодические (и повторяющиеся) попытки заменить необходимую потребность именно в литературном творчестве – какими-то другими «вариантами». Пробуя порой (и, вероятно, как минимум), «просто не писать».

Но вот это-то ему как раз и не удавалось. Насколько нам известно (а благодаря «Дневникам» внутреннее состояние Кафки у нас,-- уж позволим себе эту метафору,-- как бы и на ладони), все (действительно все!) подобные попытки заканчивались еще большим (внезапным, и

таким нежелательным) обострением невроза. Невроза, в результате которого Кафка не мог «ни спать», ни «бодрствовать», ни читать, ни разговаривать, ни писать, и вообще резко и до боли невероятности своего печального существования, у него вдруг пропадало и вовсе желание жить. И как раз на этот период (период подобных «экспериментов» с подсознанием), относится всплеск особенно сильной меланхолии и желания смерти. Причем об одном таком замысле самоубийства как-то, (случайно), узнал Брод и донес до сведения Юлии Кафки – матери Франца Кафки, – тем самым, неосознанно, способствуя сближению (но только на миг) матери с сыном.

В итоге, если и не хотел Кафка писать, – то уже и не мог иначе.

А ведь, помимо всего, своим литературным творчеством он как бы отдалял от себя (отчасти заглушая его) и чувство вины, которое, (наряду со страхами да кошмарами), было не иначе как следствием того невроза, «во власти» которого он находился. И уже тогда, именно это «чувство вины» -- не давало ему возможности остановиться. Ибо, лишь только на миг утихала боль осознания его,-- как вновь (вина) требовало все новых и новых подношений, в виде «согласованных друг с другом» строк, рождая новые фантазийные пертурбации героев произведений, каждый из которых, теперь не только мучился и страдал (от ощущения виновности в себе), но и всячески искал возможности хоть чем-то искупить «свою вину».

Но вот только методами для этого, они пользовались, иной раз, настолько нелепыми (порой -- абсурдными до боли безысходности), что впору было бы и задуматься: а приведет ли это к тому, к чему они стремились?

Землемер К., отчего-то обращает внимание то на (более чем глупую, в сравнении с его интеллектом) Фриду (готовую переспать с любым, представляющим из себя более-менее значительную личность), то на «зачуханных и ничтожных» сестер Барнабе: Амалию и Ольгу, отвергнутых всей деревней и живущих в своем собственном «мирке» неудачниц.

А ведь, тогда еще, пожалуй, была возможность для К. задуматься, что не бывает все «просто так». И, с одной стороны, в лице Ольги и Амалии, Кафка показал некий «плачевный итог» тех, кто решил не поддаваться правилам, навязываемым толпой. Но уже с другой стороны,-- именно в образе сестер Барнабе, Кафка предполагал показать и кое-что другое. Например, становится понятно, что, до поры до времени, Амалия соглашалась играть «по правилам». По крайней мере, не думала ни о какой конфронтации с односельчанами. Даже наоборот: вполне искренне желала подчиняться этим самым правилам. И тогда уже, быть может, тут таится причина «всех бед». Ибо, пока таким, как Амалия, нужно «затаится», для видимости смешавшись с толпой безликих – и ничтожных по сути – односельчан,-- Амалия выжидает. И, как вроде бы, иной раз даже охотно играет в их «игры». Но как только предоставляется возможность

возвыситься над ними, Амалия тотчас же решает «не пропустить момент». И уже в характерной (для мещанского сословия) манере, начинает «расталкивать всех остальных руками», желая просунуться «в окно удачи» первой. Дабы стать невестой (а в перспективе и женой) чиновника, переехать с ним в Замок, и уже оттуда (с недостижимой для всех деревенских жителей высоты) точно также, как и тупоголовые жены многих «важных лиц», -- взирать на других «смертных». (А образ Амалии, более чем, собирательный. Именно так Кафка показал тех глуповатых особ, которые «вовремя» успевают «отдаться», – не только «выгодно» выходят замуж, но и еще пытаются учить, зачастую, таких же недалеких как они, но «не устроенных» в жизни, -- бывших «подружек»).

Но в том-то и дело, что в своей «вине» герои произведений Кафки как будто и не спешат признаться.

Йозеф К., так прямо и недоумевает: кто мог инсценировать начавшийся судебный процесс (ему хоть и оставили свободу передвижений, но находился-то он «под следствием»)? И как-то совсем даже ирреально, пытаться искать правды в суде. (Кстати, вот тут как раз и кроется ключ к пониманию «тайны» -- заложенной в подсознании -- Кафки. Ведь уже, как будто бы, и все члены суда,-- и даже совсем незначительные клерки, да и, как помним, и чуть ли не их жены,-- знают о начавшемся процессе. И даже с вероятностью знают, – именно знают, а не «догадываются» о его предполагаемом, суд то еще не состоялся, решении. Т. е. -- приговоре. Но вот как бы никто из них,-- за попытками скрываются лишь только попытки,-- не может ни предрешить судьбу Йозефа К., ни – хотя бы – направить его к человеку – по сути, своему же коллеге,-- «отвечающему» за инсинуацию «дела». Дела, которое, заметим, при желании вполне можно и закрыть. Кафка как будто бы сам периодически намекает на «призрачность» правосудия.

Но вот тут как раз, и кроется начало заретушированной автором разгадки – Франц Кафка, как будто бы, и сам не хочет, не верит в то, что это можно все так просто разрешить. А значит, в какой-то мере, мы должны говорить о нежелательности для самого Кафки, столь быстрого разрешения «загадочности бытия». И уже, как таковой, «ответ» – ему и не нужен. Ведь, почти абсолютно «все» -- можно «разложить по полочкам»; и тогда – наряду с открывающейся правдой – будет ясен и очевиден результат).

И, как будто, и землемер К., и Йозеф К., да и тот же Карл Россман с Георгом Бендеманом (и от Грегора Замзы мы словно все время ожидаем того же), уже находятся на пути к цели (а цель – это истина, ответы на поставленные вопросы). Но в момент, когда финал словно и приближается,-- Кафка (словно «опомнившись»), – вновь до невероятности, «запутывает»

сюжетные нити романа. И уже в отблеске наслаиваемой друг на друга композиции, мы вместе с главными героями, внезапно понимаем, что все действительно (вновь) запуталось до неузнаваемости.

Но вот уже в отличие от героев произведений Кафки (а ни К., ни Йозеф К., ни Карл Россман, ни Грегор Замза – не смиряются, словно не замечая лабиринтного тупика прежних ходов, с маниакальной настойчивостью пытаюсь отыскать новые пути, и совсем не замечая, что все их действия служит, не иначе как, лишь только для оправданности самого движения: движения – для движения), мы начинаем понимать, что для Кафки и не может быть иного варианта. И уже здесь, наряду с его неверием в достижение истины, -- скрывается и опасение «прекращение страданий». Ибо если только прекратится «подпитка» его чувства вины, – то уже и исчезнет она, эта самая вина. А значит, все и «прекратится».

И уже тогда все это может означать, что, быть может, и жизнь тогда придется строить несколько иначе (в согласии с уже новыми позициями)?

Но как раз подобного, Кафка допустить никак не мог. Да и, вероятно, сидящий в глубине его подсознания страх (рождающий иной раз самые настоящие кошмарные ужасы), -- не позволял ему «остановится».

И тогда уже, вынужден был Кафка пускаться в новые «путешествия» своих героев; поддерживая в своем бессознательном огонек чувства вины; именно того чувства вины, с которым теперь не только «вынужден» был жить, но и уже именно которое, для него, собственно, и означало жизнь.

И, быть может, не было на свете силы, способной заглушить это все разгоравшееся и разгоравшееся пламя. Ибо иначе, означало бы сие, – что «наконец-то», найден некий универсальный способ. А раз так, – то все грозило бы перейти в иную плоскость (измерения?); что почти неминуемо, для Кафки означало бы -- появлением какой-то новой (и совсем иной, непривычной) природы кошмара. («Стимулирование», которого, в какой-то мере, выполняло, -- и поддерживало, – «чувство вины». От него, кстати, вполне можно и отталкиваться в попытке как неких, порой достаточно абстрактных, интерпретаций, так и, быть может даже в большей мере, разрешения внутриличностного конфликта. Как, впрочем, и конфликта с внешним миром).

И все же, вероятно, Кафка не был бы Кафкой, если бы ежедневно, ежечасно, ежесекундно не «оправдывал» подобные мучения своих героев – «правдивостью» своей жизни.

И тогда уже он, словно, совершенно искренне -- сам себя «загонял в угол»; испытывая на себе (в гораздо еще большей, гиперболической степени) все то, что позже «получали» (по частицы души каждому) его герои.

А ведь именно чувство вины было нитью, связующей большинство поступков Франца Кафки.

И тогда уже, сама жизнь, – находилась в прямой зависимости от чувства вины.

И, быть может, все случившиеся с ним неудачи в личной жизни (и в первую очередь, конечно же, отношения с немногочисленными возлюбленными, -- многих из которых могло бы и не быть, если бы все благополучно разрешилось с Фелицией Бауэр), все эти его помолвки и расторжение оных, так или иначе, свидетельствовали лишь о том, что Ф. Кафка, как будто бы, и боялся уж так лишиться...ощущения у себя этого чувства вины.

И уже почти ни при чем здесь было одиночество. Да и что одиночество?! Одиночество было лишь как непреложное следствие... следствие – вины. Ибо, ощущая на себе постоянное давление «груза ответственности» за совершаемые поступки (и оттого мучаясь от этого еще больше), Кафка, как бы, и не пытался «выправить» ситуацию; словно опасаясь, что тогда уже (в этом случае), исчезнут причины – вину подкрепляющие. А значит уже, как будто, и не в чем будет себя корить! Но как раз это... это было для Кафки... слишком бы непривычно...

И уже отсюда, почти с большой долей вероятности можно заключить, что Кафка сознательно (или все же вернее – подсознательно, ибо было бы это все только под контролем сознания – и не имело бы оно такой силы, которой располагает бессознательное) провоцировал (всячески вызывая) у себя это чувство вины.

И только тогда, когда все происходило именно так, а не иначе (а производные от осознания вины ощущения начинали «предъявлять права», оказывая свое неприкаязное воздействие), только тогда, в Кафке заглашались силы, способствующие бунту, борьбе; но сколь призрачно, недолговечно, было такое состояние, – можно судить хотя бы потому, что в поведении и Йозефа К., и К., и даже, несмотря на возраст, Карла Россмана, -- проявляется бросающаяся в глаза (и пугающая своей откровенной не выраженностью) агрессивность. Причем, что еще более удивительно (ведь каждый из нас "просчитывает" предполагаемые модели поведения встречаемых "героев"), те, на кого, казалось, и обращена эта агрессивность, те, которым и Карл Россман (сцена на пароходе, дома у дяди, в отношении периодически случавшихся бунтов с друзьями-бродягами – Робинсоном и Деламаршем), и Йозеф К. (одна из первых встреч с адвокатом, «диалоги» в здании суда, первая встреча со служителями суда у себя дома, и проч.), и К. (конфликты, особенно первый, на постоялом дворе, в школе, со своими помощниками...)

обращают свой гнев (больше похожую на вспышку ярости) – наоборот, как-то странно (непривычно для нас!) реагируют на явный обвинительный взрыв негодование в свой адрес. (Или словно не замечая его, или же вообще, невероятно сникая и уже переживая, раскаиваясь, в том, что могли чем-то вызвать негодование «главных героев»).

И уже как раз тут, в таком «поведении» этих действующих лиц произведений Кафки, во-первых, проявляется подсознательное убеждение самого Кафки в лживости чиновничьи-бюрократических «вывертов»; и тем самым, как бы проявляется его бессознательное неверие в разрешимости -- в нужную для него сторону -- происходящих конфликтов. (Словно неким таинственным образом демонстрируется неумелая и неуверенная попытка обмануть «природу конфликта», нарушив закономерность причинной связи); а во-вторых, Кафка как бы и спешит (после высказанной его героями агрессии) занять уже их же чем-то иным. Словно опасаясь: а вдруг изменится мир? Вдруг обернется в его сторону (неожиданно признав уместность высказанных обвинений)?

И тогда уже, словно бы (невероятная в своей поспешности) появляется новая композиционная картинка. И уже все происходящее,-- заставляет на миг забыть «о недавнем».

Ибо вновь, перед нами, какая-нибудь гениально заретушированная символика абсурда, а окунаясь в мир новых иллюзий,-- мы как будто, окунаемся с головой в ледяную пропасть наслаиваемых друг на друга лабиринтов событий.

И уже начинает казаться, что ничто не сможет нас вывести обратно из этого лабиринта фантазий и подсознательных сновидений «на яву»!

А, быть может, мы и сами не желаем покидать этот мир?!

Мир фантазий и кошмаров разума!

Мир Кафки, в который он пустил нас,-- попросив «в замен»: лишь согласия -- с ощущением ирреальности -- происходящего.

И уже один только раз, услышав симфоническую трансцендентальность сюжетных композиционных, и стилистических аккордов произведений Кафки,-- уже и не сможешь так просто выбраться назад, в другой мир.

Словно бы подсознательно понимая, что тебе там не будет хватать именно последовательности (в своей сумбурной значимости) ходов утраченных иллюзий.

Но мы как будто бы и не против...

Сергей Зелинский

2004-2005 гг.

© С.А.Зелинский. Психоанализ и творчество.