

IV. ПЕРЕВОДЫ

ЗИГМУНД ФРЕЙД

ПОЭТ И ФАНТАЗИЯ⁸⁷

Нас, профанов, всегда сильно занимал вопрос, откуда поэт – эта удивительная личность – черпает материал в том смысле, в каком задал этот вопрос известный кардинал Ариосто, и как ему удастся так нас затронуть, вызвать в нас такие переживания, на какие мы никогда не считали бы себя способными. Наш интерес к этому увеличивается еще тем обстоятельством, что сам поэт, когда мы задаем ему этот вопрос, не может нам дать или никакого, или удовлетворяющего ответа; наш интерес несколько не уменьшается от сознания, что ни лучшее проникновение в условия выбора поэтического материала, ни знание сути процесса поэтического творчества – ничто не приведет к тому, чтобы сделать из нас самих поэтов.

Если бы мы могли по крайней мере найти в себе или похожих на нас хоть нечто родственное поэту! Исследование последнего вопроса дает нам надежду ближе подойти к пониманию сути поэтического творчества. И в самом деле, есть основание надеяться. Сами поэты любят уменьшать расстояние между собою и рядовыми людьми: они нас так часто уверяют, что в каждом человеке живет поэт и что последний поэт исчезнет с последним человеком.

Не искать ли нам первых следов поэтического творчества уже у детей? Самое любимое и интенсивное занятие детей – игра. Быть может, нам следует сказать: каждое играющее дитя ведет себя как поэт, когда оно создает себе свой собственный мир, или, правильнее говоря, когда оно окружающий его мир перестраивает по-новому, по своему вкусу. Было бы несправедливо думать, что ребенок смотрит на созданный им

⁸⁷ Печатается по: Современная книга по эстетике: Антология. – М., 1957. – С.188-197.

мир не серьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но – действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечение, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни. Не что другое, как эта опора, отличает “игру” ребенка от “фантазирования”.

Поэт делает то же, что играющее дитя: он создает мир, к которому относится очень серьезно, т.е. вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности. И язык закрепил это родство между игрой ребенка и поэтическим творчеством, когда назвал такие создания поэта, которые нуждаются в опоре в осязаемых предметах и могут быть представленными игрой: *Spiel*, *Lustspiel*, *Trauerspiel*, а лицо изображающее – *Schauspieler*. Но из нереальности поэтического мира проистекают очень важные для художественной техники последствия, так как многое, что в действительности не могло бы доставить наслаждения, дает его в игре; многие, сами по себе, собственно, неприятные, впечатления могут являться источником наслаждения для слушателей или зрителей поэтического произведения.

Остановимся на одну минуту еще по другому поводу на противоположности между игрой и действительностью. Когда дитя подрастает и перестает играть, когда оно годами душевных усилий научилось воспринимать действительную жизнь с требуемой серьезностью, тогда оно в один прекрасный день может прийти в такое душевное состояние, которое снова воздвигает контраст между игрой и действительностью. Взрослый может вспомнить, с какой серьезностью он в свое время занимался играми, и когда он теперь сравнивает свои мнимо серьезные занятия с теми детскими играми, он отбрасывает слишком тяжелый гнет жизни и добивается высокого наслаждения, даваемого юмором. Подрастающий ребенок перестает, таким образом, играть; он по виду отказывается от наслаждения, которое ему приносила игра, но кто знаком с душевной жизнью человека, тот знает, что навряд ли что-нибудь дается с большим трудом, чем отказ от когда-то испытанного наслаждения. Собственно, мы и не можем от чего-либо отказаться, мы можем только заменить одно другим; то, от чего как будто отказываешься в действительности, только заменяется каким-нибудь суррогатом. Точно так же и подрастающий ребенок: когда он перестает играть, он, собственно, отказывается не от чего другого, как от искания опоры в реальных предметах; вместо игры он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют “снами наяву”. Я

думаю, что большинство людей временами фантазируют. Это факт, которого долгое время не замечали и который поэтому недостаточно оценивали.

Фантазирование взрослых труднее наблюдать, чем игры детей. Ребенок хотя тоже играет один или образует с другими детьми тайную психическую организацию дня целей игры, но если он перед взрослыми и ничего не изображает, то ведь он и не скрывает своих игр от них. А взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других; он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других. Это различное поведение играющего ребенка и фантазирующего взрослого находит себе полное основание в мотивах обоих действий, из которых одно все же является продолжением другого.

Игрой ребенка управляют желания, собственно одно желание, помогающее ребенка воспитывать, – желание быть большим и взрослым. Он постоянно играет “во взрослого”, воспроизводит в игре то, что он узнал из жизни взрослых. У него, таким образом, нет никакого основания скрывать это желание. Другое – у взрослого; этот, с одной стороны, знает, чего от него ждут – не игр и фантазий, а умения ориентироваться в действительной жизни; с другой стороны, между желаниями, порождающими фантазии, есть такие, которые он вообще должен скрывать, а потому он стыдится своих фантазий как ребяческих и недозволенных.

Могут спросить, откуда можно с уверенностью говорить о фантазиях человека, раз он их опутывает такой тайной. Но существует группа людей, которую хотя не бог, но одна строгая богиня – необходимость – заставляет сказать, от чего они страдают и что их радует: это нервные люди, которые должны доверить врачу, от психического лечения которого они ждут восстановления здоровья, свои фантазии. Из этого источника проистекает наша осведомленность, и тогда мы приходим к достаточно обоснованному мнению, что наши больные не могут нам сообщить ничего такого, чего бы мы не могли узнать от здоровых.

Познакомимся с некоторыми особенностями фантазии. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Недовольные желания – побудительные стимулы фантазий; каждая фантазия – это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Побуждающие желания различны

в зависимости от пола, характера и житейского положения личности; но их можно, не прибегая к натяжкам, группировать в двух главных направлениях: это или честолюбивые желания, которые служат к возвеличению личности, или эротические. У молодых женщин желания почти исключительно эротические, так как их честолюбие обыкновенно поглощается стремлением к любви; у молодых людей наряду с эротическими достаточно сильно пробиваются самолюбивые и честолюбивые мечты. Но не будем подчеркивать различия обоих видов; укажем, наоборот, на их частое сходство. Как во многих запредельных образах в одном углу видно изображение учредителя, так точно мы можем в большинстве фантазий, удовлетворяющих честолюбие, в каком-нибудь уголке открыть “даму”, для которой фантазирующий совершает все эти героические поступки, к ногам которой он складывает все результаты их. Вы видите здесь достаточно сильные мотивы для скрывания. За хорошо воспитанной женщиной вообще признается минимум сексуальных потребностей; а молодой человек должен научиться подавлять в себе избыток честолюбия, привитого избалованным детством, чтобы завоевать место в обществе, богатом такими же на многое претендующими людьми.

Продукты этого фантазирования, отдельные фантазии, воздушные замки или “сны наяву”, мы не должны представлять себе застывшими и неизменными. Они скорее приравливаются к изменяющимся житейским влияниям, изменяются с каждым колебанием житейского положения, получают от действия каждого нового впечатления так называемую “печать времени”. Отношение между фантазией и временем вообще очень значительно. Нужно сказать: фантазия как будто витает между тремя периодами, между тремя моментами развития наших представлений. Психическая работа начинается от действующего впечатления, от повода, действующего в настоящем времени, который в состоянии пробудить одно из сильных желаний личности; отсюда она переносится воспоминанием на раннее, большею частью детское, переживание, в котором это желание осуществлялось, и теперь создает положение, относящееся к будущему, положение, которое является осуществлением старого желания, словом — “сон наяву” или фантазию. Эта последняя теперь носит только следы своего происхождения от повода, вызвавшего психическую работу, и от детского воспоминания. Итак, прошедшее, настоящее, и будущее нанизаны на нити пробегающего желания.

Простейший пример может пояснить мое построение, Возьмем бедного сироту юношу, которому вы дали адрес работодателя, у которого он, быть может, найдет место. По дороге туда он будет мечтать соответ-

ственно своему настоящему положению. Содержанием фантазии будет приблизительно следующее: он получает место, приходится по душе хозяину, делается необходимым в деле, принят в семью хозяина, женится на его прелестной дочке, делается сначала компаньоном в деле, а потом и наследником его; при этом мечтатель возвращает себе то, чем он обладал в детстве: охраняющий кров, любящих родителей и первые объекты нежной привязанности. Вы видите, как желание пользуется поводом в настоящем, чтобы по образцу прошлого создать картину будущего.

Можно было бы еще многое сказать об этих фантазиях, но я хочу ограничиться кратчайшими указаниями. Мечты о всемогуществе, о преобладании, сделаться “сверхсильным” создают условия для впадения в невроз или психоз; фантазии являются также ближайшими душевными предшественниками симптомов страдания, на которые больной жалуется. Отсюда отходит широкая окольная дорога к патологии.

Но я не могу также не указать на отношение фантазии к сновидениям. Наши сны суть не что иное, как те же фантазии, как это можно доказать объяснением значения снов. Язык в своей несравненной мудрости давно определил сущность снов, назвав воздушные построения мечтателей также “снами наяву” (Tagträume). И если, несмотря на это указание, смысл наших снов по временам все-таки остается неясным, то это зависит только от того обстоятельства, что и ночные сны пробуждают в нас такие желания, которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного. Таким подавленным желаниям и их отпрыскам можно только позволить проявиться в сильно искаженном виде. После того как научным изысканиям удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и “сны наяву”, всем нам хорошо знакомые фантазии.

Так много о фантазиях, теперь – к поэту! Должны ли мы действительно рискнуть сравнить поэта с “спящим среди бела дня”, творения первого – с дневными сновидениями второго? Тут напрашивается первое отличие: мы должны отличать поэтов, пользующихся готовым материалом, как древние творцы эпоса и трагик, от тех, которые создают материал как будто сами. Возьмем последних и не будем искать для нашего сравнения тех поэтов, которые высоко чтутся критикой; возьмем непритязательных писателей романов, новелл и рассказов, которые имеют многочисленнейших и усерднейших читателей. В произведениях этих писателей особенно бросается в глаза одна черта: в центре всех этих произведений стоит герой, к которому автор старается всеми силами возбудить наши симпатии и которого он с

особенной тщательностью оберегает. Если я оставил его в конце одной главы в бессознательном состоянии, истекающим кровью от тяжелых ран, то я уверен, что в начале второй я найду за ним заботливый уход и он будет на пути к выздоровлению, и если первая часть романа кончалась бурей на море и гибелью судна, на котором находился герой, то в начале второй части я, несомненно, узнаю о его чудесном спасении, без чего немыслимо продолжение романа. Чувство уверенности, с которым я провожал героя через все опасности, связанные с его судьбой, есть то самое, с которым настоящий герой кидается в воду спасать утопающего или бросается в неприятельский огонь, чтобы взять приступом батарею; собственно, это – то геройское чувство, которое нашло прекрасное выражение в следующих словах нашего лучшего поэта: “Es kann dir nie g'schehen”⁸⁸. Но я думаю, что в этом предательском признаке неврединности можно без труда узнать его величество “я”, героя всех “снов наяву”, как и всех романов.

Еще и другие черты этих эгоцентрических рассказов указывают на то же родство. Если почти все женщины в романе влюбляются в героев, то едва ли следует на это смотреть как на изображение действительности, но легко понять как постоянную принадлежность “сна наяву”, точно так же, как резкое деление остальных персонажей на добрых и злых, в отличие от наблюдаемой в действительности пестроты человеческих характеров. Добрые – это помощники, злые – враги и конкуренты сделавшегося героем “я”.

Я несколько не игнорирую того обстоятельства, что очень многие поэтические произведения весьма далеко стоят от образца наивного “сна наяву”, но я не могу отказаться от мысли, что образующаяся пропасть между самыми крайними отклонениями и этим образцом может совершенно заполнить рядом переходов, связанных с этим последним.

Во многих так называемых психологических романах мне бросалось в глаза, что только одно лицо, опять герой, описывается путем самонаблюдения; в его душе сидит как будто писатель и извне наблюдает остальных. Психологический роман в общем своей особенностью обязан склонности современного писателя посредством самонаблюдения раздроблять свое “я” на части и вследствие этого персонифицировать в нескольких героях свои душевные конфликты. В совершенно особом противоречии с типом “снов наяву” стоят как будто романы, которые можно было бы назвать “эксцентрическими”, в которых лицо, назна-

⁸⁸ Anzengruber.

ченное быть героем, играет ничтожную активную роль и является скорее наблюдателем поступков и страданий других, проходящих мимо него. Таковы, например, многие позднейшие романы Zola. Однако я должен заметить, что психологический анализ не писателей, но людей, во многих отношениях уклонившихся от так называемой нормы, показал аналогичные вариации “снов наяву”, в которых “я” ограничивается ролью зрителя.

Чтобы наше сравнение писателя с мечтателем, поэтического произведения со “сном наяву” было ценным, оно должно прежде всего в каком-нибудь отношении оказаться плодотворным. Попробуем наше выше высказанное положение о связи фантазии с тремя периодами времени и пробежавшим желанием применить к произведениям писателя и с помощью этого рассмотреть, в какой связи находятся творения писателя с его жизнью. Обыкновенно не знали, чего можно ждать от разрешения этого вопроса, часто представляли себе эту связь слишком простой. Из понимания сущности фантазии мы должны здесь себе представить следующее положение вещей: сильное, настоящее переживание будит в писателе старое воспоминание, большею частью относящееся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении. В самом произведении можно увидеть как элементы нового порядка, так и старое воспоминание.

Не следует пугаться сложности этой формулы; я думаю, что на самом деле она кажется слишком недостаточной схемой. Однако в ней все-таки можно усмотреть первое приближение к действительному пониманию положения вещей, и после нескольких предпринятых мною попыток я могу думать, что такое понимание творчества может быть не бесплодным. Не забывайте, что, быть может, странное подчеркивание роли детского воспоминания в жизни писателя в последнем счете проистекает из предположения, что творчество, как и “сон наяву”, является продолжением и заменой старой детской игры. Остановимся на тех произведениях, в которых мы должны видеть не свободный полет фантазии, а обработку готового и знакомого материала. И здесь писателю остается большая доля самостоятельности, которая выражается в выборе материала и часто в далеко заходящем изменении его. Но поскольку материал дается готовым, он берет начало из народной сокровищницы мифов, саг и сказок. Исследование народно-психологического творчества ни в каком случае нельзя считать законченным, но из анализа мифов, например, вполне допустимо заключить, что они соответствуют искаженным остаткам желаний-фантазий целых народностей, столетним мечтам первобытного человечества.

Мне могут сказать, что я гораздо больше говорил о фантазиях, чем о поэте, который, однако, тоже фигурирует в названии моей статьи. Я это знаю и пытаюсь это оправдать несовершенным состоянием нашего знания. Я мог только указать на ту потребность и на те поощрения к сближению, которые напрашиваются при изучении фантазии и вопроса о поэтическом выборе материала. Другого вопроса, каким путем поэт своими произведениями вызывает в нас возбуждение эффектов, мы вообще не коснулись. Я хотел бы еще только указать, какой путь ведет от нашего разрешения смысла фантазии к вопросам поэтических эффектов.

Вы помните, я сказал, что мечтатель заботливо скрывает свои фантазии от других, так как чувствует, что есть основание стесняться их. Я еще прибавлю, что, если бы он даже сообщил их, он не мог бы доставить нам наслаждение этой откровенностью. Если мы их узнаем, они нас оттолкнут или, в лучшем случае, мы останемся равнодушными к ним. Но, когда писатель читает нам свое произведение или мы видим на сцене то, что мы склонны объяснить как его “сны наяву”, мы получаем высокое наслаждение, имеющее, вероятно, много источников. Как это удастся писателю — это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает и что, несомненно, представляет средостение, находящееся между нашим “я” и остальными, лежит истинная *Ars poetica*. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических “снов наяву” изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, т.е. эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий. Такое наслаждение, данное нам с целью вызвать этим путем из глуболежащих психических источников еще большее наслаждение, называется заманивающей премией (*Verlockungsprämie*) или преддверием наслаждения (*Vorlust*). Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого “преддверия наслаждения” и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил. Быть может, этому не мало способствует и то обстоятельство, что писатель приводит нас в такое состояние, когда мы можем тут же получать удовольствие от собственных фантазий, не испытывая ни стыда, ни упреков за них. Здесь мы стоим у входа перед новыми, интересными и сложными изысканиями, но на этот раз довольно.