

AD FONTES

УДК 82.0:159.964.26

Фізер Іван Михайлович, доктор філол. наук, професор, іноземний член НАН України, м. Нью-Джерсі, США

Переклав з польської Л.Щупак

Психоестетика К.Юнга: у пошуках тривкої редефініції

У статті розглядаються основні положення теорії колективного несвідомого К.Г.Юнга. Аналізуються принципові розбіжності в підході З.Фройда та К.Г.Юнга до оцінки несвідомих процесів та їх взаємозв'язку з процесом мистецької творчості. З'ясовується специфіка застосування психоаналітичного підходу взагалі та теорії архетипів зокрема до літературознавчих досліджень.

The article considers the main thesis of the system of collective unreasonable K. Yung. The contradictions between K.Young and Z.Froyd's approach to the elevation of unreasonable processes and their connection with creative process is analyzed. The specific character of using the psychoanalytical approach in general and theory of archetypes in particular in literary criticism is examined.

З метапсихології З.Фройда, ще до того, як вона сама зуміла завершити свій розвиток, почали виникати виразно протилежні одна одній доктрини. Серед багатьох імпульсів, що рухали цей процес розповсюдження, домінувало прагнення вийти за межі статусу особливого типу психотерапії до статусу *Grundwissenschaft* всіх наук, які займалися проблемою людської сутності. Коли фрейдівські дослідження почали зачіпати території, традиційно приналежні нормативним наукам, таким як логіка, етика й естетика, неможливо було утримати єдність теорії. У кращому випадку можна було вимагати безкомпромісного дотримання ортодоксії або виключати всіх, хто насмілився спростовувати її ключові догмати [1].

Історія цього розповсюдження добре відома, і не варто її тут згадувати. Проте слід підкреслити, що більшість шкіл психоаналізу, наприклад започатковані Юнгом, Адлером, К.Горней, Фроммом, Салліваном, Ранком, народилися саме з розуміння теорії Фройда як поліфункціональної та психологічної. Сумлінно йшли вони в цьому за Фройдом, констатуючи свою некомпетентність у сфері позапсихологічних знань, і водночас наполягали на своїй винятковій компетенції.

Обґрунтуванням останнього було переконання, що досліджувані психоаналізом явища настільки глибоко закорінені в цілій людській психіці, що феноменологічне розмежування суб'єктивного та об'єктивного або, принаймні, інтросуб'єктивного принципово неможливе. З цієї причини психологія та психоаналіз уповноважені висловлюватись у широкому діапазоні питань, що традиційно знаходяться за межами їх безпосередньої компетенції. Ця компетенція була предметом палких дискусій, в результаті чого психоаналіз розійшовся з філософією і почав торкатися інших галузей. Гуссерлівська критика психологізму й принципове розмежування ним психології емпіричної та психології ейдетичної досить яскраво ілюструє загальну цікавість до поліфункціоналізму психології [2].

З багатьох шкіл психоаналізу, які відкрито чи приховано претендували на позицію основної теорії для широкого діапазону позапсихологічних питань, у цій статті розглядатиметься лише школа Юнга. Причина такого вибору насамперед історична. Юнг був одним із перших учнів Фройда, і з його заперечень стосовно головних тезисів майстра виникла велика психоаналітична школа [3], відома як аналітична психологія.

Теорію Юнга [4] було застосовано в ряді соціальних та гуманітарних наук, і протягом десятиліть вона викликала широке зацікавлення серед учених на митців.

Карл Густав Юнг (1875 – 1961) був постаттю видатною, особливо в колі психоаналітиків, ставлення яких до буття було переважно ідеалістичним та оптимістичним. Як зауважив один зі співробітників інституту Юнга в Цюріху: “Юнг завжди відіграє важливу роль в ідеях, мріях та уявленнях юнганців: це слово мобілізує психічну енергію, наче таємничий символ, що оживлює найглибші переконання та почуття відданості” [5, с. 212]. Його учні – на відміну від учнів Фрейда – ніколи не розділялись на ортодоксальні, ліберальні, ревізіоністичні й тому подібні фракції. “Епонім “юнгівський” є чимось більшим, ніж звичайним прикметником. Він відтворює емоційну прив’язаність до однієї людини, однієї історії, однієї інтелектуальної формації, і особливо – досвіду” [5, с. 212].

Погляд Юнга на роль психології в естетиці та в дослідженні мистецтва був, принаймні *in deposito*, якщо не *in actu*, більш проникливим, ніж позиція Фрейда. Якщо для останнього людський потяг і пристрась до мистецтва була небезпечно споріднена зі схильністю до таких психічних розладів, як страх, параноїчні ілюзії, істерія, то для Юнга ця пристрась засвідчувала внутрішню потребу символічної згоди особистості з собою. Для Фрейда мистецтво – за влучним зауваженням Лайонела Тріллінга – “внутрішньо пов’язане з дефективністю (*disability*)”, для Юнга це – один з незліченних шляхів самореалізації.

Здавалося б, позиції Фрейда та Юнга діаметрально протилежні, і в певному сенсі так воно дійсно є. Але, з іншого погляду, вони досить близькі, бо обидва виводять джерело феномену мистецтва з начебто відомих умов і таким чином неминуче розщеплюють цей феномен на певні *datum* та *substratum*. Факт, що Фрейд розумів це уявне *substratum* як утворюване індивідуально, тоді як Юнг доводив, що воно створюється колективно, але це не має великого значення зі структурного погляду, оскільки – у підсумку – як Фрейд, так і Юнг визначали мистецький витвір у категоріях дихотомії: *datum* – *substratum*. Це не означає, що їх проекти естетик ідентичні. Як ми покажемо пізніше, естетика Юнгівська визначала мистецьке *datum* у символічних категоріях, а Фрейдівська – у категоріях симптоматичних або, застосовуючи сучасну терміноло-

гію, семіотичних. Це розрізнення визначає відмінність цих двох естетик.

Як і Фрейд, Юнг займався проблемою *arche* та *telos* мистецької творчості, але – на відміну від Фрейда – значно розширив межі досліджень, включаючи до них дослідження природи та функцій художніх символів. Його позиція в цьому першому питанні визначається в контексті його теорії духу, чи психе, що загалом представлено таким чином: людська психіка складається з трьох окремих рівнів – свідомого, індивідуального сублімального, чи підсвідомого, та понадіндивідуального, чи колективного. Перший рівень становить певну єдність, центр різнорідних елементів, що виходять із чинності смислів і зосереджені навколо предмета уваги. Другий рівень – це “вмістилище всіх утрачених спогадів і почуттів, які є надто слабкими, щоб залишитись у свідомості” [6, с. 275]. До цього рівня належать також спеціально пригнічені неприємні та суперечливі думки й почуття. Третій рівень охоплює “інстинкти, тобто імпульси дії без усвідомлюваного мотивування”, а також “первісні форми розуміння чи вроджені зачатки інтуїції, а саме архетипи аперцепції, які а рїогі детермінують умови будь-якого досвіду” [6, с. 275]. Зміст перших двох рівнів – набутий, третього – спадковий.

“Містить він у згущеній формі весь спадок енграмів (слідів), які з незапам’ятних часів детермінували психічну структуру, що існує сьогодні. Ці енграми є нічим іншим, як функціональними знаками, котрі втілюють – опосередкованим чином – найбільш часто та інтенсивно використовувані функції людської *psyche*. Проявляються вони у формі міфологічних мотивів та образів, часто в ідентичній формі й завжди з дивовижною подібністю серед усіх рас” [7, с. 169]. Творча активність народжується в межах тріадичної структури психіки. Характер твору залежить від місця його *arche*. Візіонерське мистецтво народжується у третьому рівні або в тій “окремій частині душі”, котра “веде самостійне, незалежне від сфери свідомості психічне життя” [8, с. 367]. У стані творчого пориву понадіндивідуальний рівень “може повністю підкорити собі Его людини”, може відсунути перший і другий рівні та перетворити свідому людину на медіума, учасника подій, які не впливають із його свідомого вибору. У ході цієї “містичної участі” “вона вже не особа, обдарована волею, яка прагне до власних цілей, але хтось, хто лише дозволяє мис-

тецтву здійснювати свою мету за її посередництвом”. Вона стає колективною людиною, яка “зберігає і висловлює несвідоме психічне життя людського роду” [6, с. 169]. Митець, свідомо істота, стає в ході цієї містичної участі “безсилим спостерігачем подій” [6, с. 170], – загадка, яку можна відгадувати по-різному, але завжди даремно [6, с. 167]. Звичайну реакцію на подразник можна пояснити причиною, але “творчий акт, який є абсолютною антитезою звичайній реакції, завжди буде вислизати від людського розуміння. Може бути лише описаний у своїх ознаках, може бути нечітко усвідомленим, але ніколи – повністю зрозумілим” [6, с. 153].

Тому й пояснення його з погляду “сексуальної гіпотези” чи взагалі будь-якої іншої гіпотези нагадує використання “кольорових окулярів, які усувають будь-який інший відтінок кольору, так що ми бачимо лише пурпур” [6, с. 343]. Що ж до візіонерського мистецтва, єдине, що можна сказати про творчий акт, це те, що “він полягає у несвідомому оживленні архетипу, розвитку його та оформленні в цілісний твір. Надання форми пра-уявленню означає в певному сенсі “переклад” його сучасною мовою, завдяки чому людина може отримати доступ до найглибших джерел життя, які в іншому випадку залишилися би для неї закритими” [8, с. 377]. У зв’язку з цим, на думку Юнга, психоаналітичний апарат Фрейда, що спирається на такі категорії, як комплекс Едіпа, облагородження, перенесення, нарешті лібідо, є лише тимчасовим обминанням проблеми творчості або просто певним *façon de parler*, який не слід плутати з наукою” [6, с. 340].

Не кожний витвір мистецтва бере початок в автономній зоні несвідомого. Існує різновид літератури, що виходить із життєвого досвіду. “До цієї категорії належать незлічимі витвори красного письменства: багато жанрів, що розповідають про кохання, середовище, родину, злочини, суспільство, також дидактична поезія, більша частина лірики, так само драма, як трагедія, так і комедія”. Це психологічне мистецтво, у тому сенсі, що воно не виходить за межі психологічної зрозумілості. Воно також вільне, у тому сенсі, що автор “керується найсуворішим судженням і вільний у виборі засобів вираження. Матеріал, яким він користується, є для нього лише матеріалом, підпорядкованим його творчій меті; він хоче реалізувати цю мету, і нічого більше” [8, с. 364].

Проте якраз візіонерське мистецтво більше, ніж психологічне, наповнене надзвичайним багатством матеріалу уяви. Це мистецтво – як і міфи, релігійні вірування, уявлення, фантазії або герметичні сни – створюється з “матерії духу”, апейрону колективного несвідомого. Звідси також його походження – оскільки саме колективне несвідоме не може бути чітко визначене – не підлягає точному аналізу й опису.

Telos мистецтва треба розуміти в межах цього русла універсальних інтенцій людської душі. Творячи, людина намагається повернутися до своєї первісної спадкової екзистенції, тому що не може витримати життя в ізоляції. “Вигнання” всередину себе “робить нещасним”. Звідси: “Кожний зв’язок з архетипом, пережитим або таким, про який тільки говорять, “заціпає”, тобто діє, тому що звільнює в нас голос, сильніший за наш. Той, хто говорить пра-уявленнями, говорить начебто тисячею голосів, хвилює і захоплює і водночас переносить описуване зі сфери одномоментного й минушого до сфери вічного буття, особисту долю підносить до рівня людської долі і таким чином звільнює в нас всі ті рятівні сили, які завжди дозволяли людству врятуватися у будь-якій небезпеці та пережити найбільш довгі ночі” [8, с. 377].

Як згадувалося раніше, в естетиці Юнга первинним поняттям є “символ”. Тлумачення цього поняття можна було б вважати головною причиною розходження Юнга з Фрейдом. Фрейд порівнював символи зі знаками, смисл яких рідко виходить за межі безпосередньо екзистенційні і дуже рідко – за межі нереалізованих сексуальних бажань. Піддані комбінованим аналітичним технікам, всі вони можуть бути розшифровані. Деякі символи – якщо застосовувати класифікацію Пірса (Peirce) – підпадають під іконічну категорію: наприклад, всі довгасті предмети мають смисл фалічний; предмети округлені символізують матку.

Дефініція символу Юнга виступає проти неопозитивістичного положення, що всі психологічні реальності можуть бути пояснені в межах людського досвіду. Існують реальності – а однією з них є візіонерське мистецтво, – передумови виникнення яких виходять за ці межі. Тому й “психологія суто казуалістична” не спроможна їх пояснити. Справжні символи відрізняються “засадничо від [симптомів], і треба їх розуміти як вираження інтуїтивного огляду, який неможливо зрозуміти краще або виразити інакше” [8,

с. 361]. Семіотична інтерпретація, яка намагається редукувати символи до рівня звичайних знаків, стосовно візіонерського мистецтва позбавлена сенсу. Символи – це інструмент інтуїтивного пізнання складної дійсності, ще не охопленої ясно свідомістю, і вони існують, не проявлені повністю. Тому що символи зберігаються швидше колективно, ніж індивідуально, їх створення та перцепція – гомологічні. Архетипи слугують загальними зразками символічної експресії. Їх однорідність “виражається в ідентичності або подібності міфів і казок всього світу, так що чорношкірий з півдні Америки бачить у сні мотиви давньогрецької міфології, а учень швейцарського крамаря повторює в психозі видіння єгипетського гностика” [7].

Яку роль відводить Юнг психології у світлі такого розуміння творчого процесу, витвору мистецтва, символу, нарешті естетичної мети? Зі зробленого ним розрізнення двох категорій мистецтва – психологічного та візіонерського – витікає логічний висновок, що аналітичному аналізу піддається перша категорія. “Твір поета, що є інтерпретацією та освітленням змісту його свідомості, невіддільних досвідів людського життя з його одвічною турботою й радістю” [9, с. 179], відкритий для раціонального пояснення. Тут дійсно сам творець виступає головним психологом. Але психологія не повинна чекати, що цю чи будь-яку іншу категорію мистецтва можна звести якимось чином до невротичних патологій чи інших невиліковних комплексів. Насправді психологія “має повністю залишити медичні упередження, тому що витвір мистецтва – не хвороба і вимагає зовсім іншого підходу, ніж медичний” [8, с. 362].

Саме тому, на думку Юнга, естетика Фрейда завершилась повним провалом. Вона не відрізняла творчого процесу від невротичних і зводила цей перший до “патологічної й неправильної структури” [8, с. 359], і таким чином губилась “у сплутаному лабіринті психічних зумовленостей”. Врешті-решт “поет стає клінічним випадком чи якимось черговим прикладом сексуальної психопатології” [8, с. 359]. Юнг вважав, що сутність мистецтва втратиться, якщо підходити до нього за допомогою аналітичного методу, що застосовується для істеричних ілюзій.

З іншого боку, візіонерське мистецтво [10] не підлягає психологічному аналізу. Як ми бачили, найкраще, що можна тут зробити, це описувати феномен, але не пояснювати його. Коротше ка-

жучи, психологія має зайняти позицію дескриптивної науки, тобто стати *de facto* феноменологічною дисципліною [8, с. 370]. Тут “ми не мусимо визначати, чи є зміст уявлення природою фізичною, психічною чи метафізичною. Воно має в самому собі психічну дійсність, не менш реальну, ніж фізична дійсність” [6, с. 248]. Далі, стосовно категорії творчості “психологія робить скромний внесок для кращого й глибшого пізнання життєвих явищ”, але “від абсолютного знання вона так само далека, як і її сестри” [8, с. 371].

Видається, що Юнг потрапляє тут у засідку власного формулювання дихотомії пізнання та інтуїції. Перше обминає “живу містерію” переживання, тоді як друге збільшує її. У містичній участі “ми не повинні пізнавати, тому що для безпосереднього переживання немає нічого більш шкідливого й небезпечного, ніж пізнання” [8, с. 371]. Але якщо пізнання дійсно руйнує переживання, звідси логічно витікає, що ми нічого не пізнаємо. Чи є розмова про “значення” самообманом? Чи є мовчанка єдиною альтернативою? Однак Юнг дуже далекий від мовчання. Те, що він пропонує, є дистанціюванням від наших переживань, так, щоб ми спостерігали їх як зовнішні предмети. Тоді “те, що раніше було чистим явищем, стає чимось, що у зв’язку з іншими явищами набуває певного значення, відіграє певну роль, слугує якимось цілям, має значимі наслідки” [8, с. 371-372]. У цей момент Юнг досить виразно наближається до концепції феноменологічного *epoché*. Але існує ґрунтовна різниця між Юнгівським та Гуссерлівським порядком “брання в дужки”, зважаючи на те, що Гуссерль не трактував сутність інтуїції як протилежної раціональному пізнанню.

Феноменологічна психологія, перекладаючи інтуїтивні переживання мовою понять, стає синонімом науки про міфологію. Описує доступні символи, поміщає їх у матриці колективного несвідомого і, таким чином, викликає “відчуття, що ми щось пізнали й пояснили” [8, с. 372]. Лише на цьому шляху вона може стати партнером естетики. “Обидві дисципліни або підходи завжди будуть змушені звертатися один до одного за допомогою, і жодна з них не замінить іншу” [6, с. 152]. Інакше кажучи, між психологією та естетикою має існувати певний розподіл праці, з урахуванням меж їх компетенції. У такому методологічному розумінні обидві дисципліни є або повинні бути пов’язані. Предметом психологічного дослідження є “походження мистецької

форми”, тоді як те, що “складає істину мистецтва”, потребує “естетично-художнього методу тлумачення” [6, с. 225]. Психологічному опису підлягають питання творчої поведінки, емоційної схильності стосовно мистецтва та різноманітні типи естетичної перцепції.

“Естетика – у своїй суті – це прикладна психологія, і займається вона не лише естетичною сутністю предметів, але також – і, можливо, більшою мірою – психологічним питанням естетичної поведінки. Таке важливе явище, як протилежність екстраверсії та інтроверсії, не може обійти увагою також і естетика, тому що спосіб, у який ми відчуваємо мистецтво чи красу, і наші думки щодо цього у різних людей настільки різноманітні, що ця суперечливість помітна кожному” [8, с. 261].

Незалежно від обережного Юнгівського дефінування комплементарності аналітичної психології й естетики, неможливо опиратися констатації, що Юнгівське розрізнення психологічного та візонерського мистецтва призводить до того, що психоаналітична критика стає зайвою або дорівнює символічній герменевтиці [11]. Якщо, як він говорить, і переживання, і художнє вираження психологічного мистецтва започатковуються в царстві розуму, і тоді вони самі себе пояснюють, або якщо – користуючись сучасною термінологією – текст явно містить свій метатекст, тоді критика стає непотрібним заняттям. Але якщо символічна система *interpretandum* вимагає тлумачення, навіть якщо вона загалом

не відрізняється від інших подібних систем, тоді це тлумачення стає необхідно гомологічним. В результаті інтерпретація снів, ритуалів, міфів та поетичних образів мусить необхідно послуговуватись тими самими засобами. Якщо цей висновок правильний, то Юнгівська психологія змушена або відмовитись від претендування на особливу компетенцію в галузі критики, або ж претендувати на виняткову важливість стосовно тлумачення поетичних символів. У цьому останньому випадку психологія Юнга накликає на себе небезпеку психологічних спокус. Морріс Філіпсон (Morris Philipson) вказує, що “в працях Юнга з цієї теми немає жодної думки на підтримку ідеї, що аналітик повинен замінити критика і ставитись до витвору мистецтва як до пацієнтів під час огляду” [12, с. 177].

Але наполегливе трактування Юнгом колективного несвідомого як справжньої ентелехії більшості досягнень людини в галузі культури схилило деяких учених до визнання цієї концепції як номологічної та епістемологічної основи гуманітарних і соціальних наук. Коли д-р М.Л. ван Франц (M.L. van Franz) прославляє теорію архетипів Юнга як найбільш виняткове відкриття наших часів, *conditio sine qua non* досліджень літератури, мистецтва, музики, антропології, соціології, природничих наук, включно з фізикою елементарних часток, значить аналітична психологія тут дійсно вітається як справжня *Grundwissenschaft* [13, с. 304-310].

Література

1. Юнг так описує свою розмову з Фройдом щодо лібідо: Фройд: “Пообійдай мені, що ти ніколи не відмовишся від теорії сексуалізму. Це найважливіше над усе. Мусимо зробити з неї догмат, незрушній бастион”. Юнг: “Бастион проти чого?”. Фройд: “Проти похмурого потоку багна... окультизму”. (Carl Gustav Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*).
2. Husserl Por. Edmund. *Phänomenologische Psychologie // Husserliana, The Hague 1962, v. IX*.
3. У 1916 р. Юнг писав: “Я знаю, що те, що казав Фройд, стосується багатьох людей, що у цих людей тип психіки саме такий, як він описує. В Адлера, який дотримується зовсім інших поглядів, теж багато прихильників, і я певен у тому, що в багатьох людей адлерівський тип психіки. У мене теж є група прихильників – не така велика, як у Фрейда, – і ця група складається, мабуть, із людей, у яких “моя” психіка. Те, що я вніс у психологію, я вважаю своїм особистим зізнанням”. (*Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 140).
4. Юнг неодноразово протестував проти терміна “юнгіст”. У 1946 р. він зазначав у листі до Ю.Г. ван дер Гоопа: “Я можу лише сподіватися й бажати, що ніхто не стане “юнгістом”. Я не сповідаю жодної доктрини, а тільки описую факти й представляю певні погляди, які вважаю вартими обговорення” (Jung C.G., *Letters*, wyd. Adler i in., t. I).
5. James Hillman, *Why Archetypal Psychology*, p. 212.
6. Jung C.G. *Contributions to Analytical Psychology*, p. 275.
7. Jung C.G. *Psychological Types, The Collected Works*, vol. 5, p. 169.
8. Jung C.G. *Archetypy i symbole*. – Warszawa, 1976. – S. 367.
9. Приклади такого мистецтва – “Божественна комедія” Данте, “Мобі Дік” Мелвілла, “Дон Кіхот” Сервантеса, трагедії Шекспіра, повісті Кафки, “Перстень Нібелунгів” Вагнера, “Фауст” Гете тощо.
10. Юнг писав: “Уявлення відкриває нам – у формі більш чи менш вражаючої аналогії – те, що існує, у процесі його становлення. Якщо ми зводимо його через аналіз до чогось іншого, загальновідомого, ми спотворюємо справжню цінність символу; але наданий йому *герменевтичний сенс* відповідає його вартості та значенню” (*Two Essays on Analytical Psychology*, p. 299). *Курсив мій – І.Ф.*
11. Philipson Morris. *Outline of a Jungian Aesthetics*, p. 177.
12. Franz M.L.van. *Science and the Unconscious // Man and His Symbols / Red. C.G.Jung and other*. – P. 304-310.