
ПСИХОАНАЛИЗ И ЭСТЕТИКА

Диана Ивановна БОРИСОВА

ПОСТ-КЛЯЙНИАНСКАЯ МЫСЛЬ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ: ИССЛЕДОВАНИЯ МЭГ ХАРРИС ВИЛЬЯМС

АННОТАЦИЯ

Во второй половине XX века в психоаналитической теории намечается более глубокое понимание связи психического и эстетического опыта. Идея мышления, как преобразования эмоциональных переживаний в символы, связывает теорию объектных отношений и психоаналитические исследования творчества. Последнее перестает ограничиваться личностью гения и включает в себя концепцию психического изменения в опоре на эстетический опыт, как способность видеть красоту во внешнем и внутреннем мире и терпеть эмоциональную боль. Способность думать об эмоциональной реальности как отличительная характеристика психоаналитического подхода требует включения в круг рассмотрения этих новых аспектов взаимосвязи эстетического опыта, психики и творчества. В настоящей статье рассматриваются идеи британского исследователя Мэг Харрис Вильямс, испытавшей влияние У. Биона и в призме его теории осмыслявшей вопросы отношений критика и произведения, произведения и читателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: психоанализ, пост-кляйнианская мысль, эстетическое восприятие, психическое изменение, художественное творчество, негативная способность

ABSTRACT

In the second half of the twentieth century, a deeper understanding of the relationship between mental and aesthetic experience takes place in psychoanalytic theory. The idea of

thinking, as the transformation of emotional experiences into symbols, links the theory of object relations and psychoanalytic studies of creativity. The latter is no longer limited to the personality of a genius and includes the concept of mental growth based on aesthetic experience, as the ability to see beauty in the external and internal world and to endure emotional pain. The ability to think about emotional reality as a distinctive characteristic of the psychoanalytic approach requires inclusion in the circle of consideration of these new aspects of the relationship of aesthetic experience, psyche and creativity. This article examines the ideas of the British researcher Meg Harris Williams, who was influenced by W. Bion and, in the prism of his theory, interpreted the issues of the relationship between critic and work, work and reader.

KEY WORDS: psychoanalysis, post-Kleinian thought, aesthetic perception, mental change, artistic creation, negative ability.

Позицию классического психоанализа в отношении художественного творчества обобщенно можно представить, как позицию объясняющую. Это было следствием научной ситуации начала XX в., стремления З. Фрейда обосновать научность психоанализа. В значительной степени эта позиция вызвала критику со стороны неаналитического сообщества, усмотревшего в ней редукционизм, сведение сложного художественного опыта к ряду предпосылок.

Посткляйнианская школа не стремилась представить эстетический опыт в свете его аналитического объяснения, но указала на эстетические основы психической жизни, и как следствие, эстетического как средоточия психоанализа. Задача состояла не в том, чтобы объяснить психическую жизнь, а в том, чтобы быть способным дать ей возможность проявиться. Эстетическое рассматривалось, как психическое событие, нашедшее слова для собственного самопонимания. Посткляйнинцы стремились не столько объяснять художественный опыт, сколько думать посредством этого опыта о психическом. Принципиально меняется установка в отношении произведения – не аналитически разъять, а вступить с ним в резонанс и посредством собственной душевной работы позволить произведению оказать воздействие.

Посткляйнианские аналитики сосредотачивают свое внимание на творчестве Шекспира, Вордсворта, Китса, Кольриджа и др., поэтические произведения, поэтическое слово становятся важным источником размышления. Здесь хочется обратить особое внимание на работы Мэг Харрис Вильямс. Интерес Мэг Харрис расположен на границе литературной критики и психоанализа. Среди ее психоаналитических влияний стоит отметить Д. Мельцера и У. Биона. Перу автора принадлежат такие работы, как «Долина создания души. Посткляйнианская модель разума и ее корни

в поэзии»; «Мечтания Биона: читая автобиографию»; «Вдохновение Мильтона и Китса» и др. В понимании задач эстетической критики, Мэг Харрис касается областей, выходящих за рамки как литературной критики, так и психоанализа как клинической практики. Психоаналитическое мироощущение в том, как оно формулируется в посткляйнианской традиции, преодолевает традиционный фокус – иметь дело с симптомом – лечить, и становится исследованием возможностей контакта с психическим миром и психического развития. Ориентирами этого опыта становятся красота, истина, боль, которым противостоят редукция и мещанство (Д. Мельцер). Эмоциональный опыт был поставлен в центр психоаналитического понимания уже в работах Мелани Кляйн и в последующем получил свое развитие в исследованиях У. Биона, который формулирует идею эмоциональных связей, опирающихся на импульсы любви, ненависти, знания. Исключение последних задает мир калькуляций и адаптации, лишенный жизни. Вопрос об истине оказывается возможен как психическая функция страстного отношения к миру.

Влияние Биона на понимание взаимосвязи эстетического и психического чрезвычайно важно и связано с тем, как он понимает психическое изменение и психоаналитическую работу. Согласно Биону, осмысление эмоциональных переживаний лежит в основании психических изменений и самого мышления. В «Элементах психоанализа» [4]. У. Бцион представил процесс осмысления эмоциональной реальности формулой PS-D; трансформаций требуют состояния ума, в котором автоматические творческие колебания PS-D могут выполнять свою работу. Бцион использует формулу PS-D для обозначения параноидно-шизоидной и депрессивной позиций, и вместо того, чтобы рассматривать их как генетические позиции, он рассматривает их как состояния ума, которые колеблются. Это движение ума необходимо в процессе трансформации психических элементов. Формула PS-D описывает движение от бессвязности к единству и когерентности, и наоборот. Этот переход, основанный на PS-D колебаниях, одна из центральных идей в теории мышления Биона и в его модели творчества. Для Биона креативность соответствует колебаниям между PS и D. Это способность выдерживать неопределенность и спутанность при столкновении с новым эмоциональным опытом. Переживание тревоги и способность ее выдерживать предстает неотъемлемым условием любого творческого процесса. Но для того, чтобы ее вынести, необходимо уметь принимать и выдерживать сомнения и неуверенность, т.е. быть терпимым к разочарованию и фрустрации. Это то, о чем поэт Джон Китс писал, как о «негативной способности». В письме своим братьям от 21 декабря 1817 г. он писал: «Меня осенило, какая черта, прежде всего, отличает подлинного мастера, особенно в области литературы (ею в высшей мере обладал Шекспир). Я имею в виду Негативную Способность – а именно то состояние, когда человек предается

сомнениям, неуверенности, догадкам, не гоняясь нудным образом за фактами и не придерживаясь трезвой рассудительности...» [5].

В работе «Трансформации» [4] У. Бион обращается к фигуре художника. Художник наблюдает поле маков и, посредством холста и пигмента на нем, создает картину с изображением макового поля, и эта картина может позволить зрителю получить эмоциональный опыт макового поля, который вне зависимости от того, сколько раз он до этого наблюдал маковое поле, он не мог пережить. Как было замечено, никто не замечал туман на Темзе, пока Клод Моне его не нарисовал. Художник тот, кто способен переваривать факты, то есть воспринимать данные, а затем представлять переваренные факты. Таким образом, художник помогает не-художнику «переварить» Маленькую улицу в Делфте, выполняя α -работу над своими чувственными впечатлениями и «публикуя» результат, чтобы другие, те, кто не мог «мечтать» о самой Маленькой улице, теперь могли воспринять «опубликованную» α -работу того, кто смог ее «переварить». Вермеер был способен особым образом переваривать факты. [1]. Тем самым художник воссоздает и превращает в видимые объекты то, что без него осталось бы скрытым. Однако это оказывается возможным благодаря тому, что Бион описал как колебания PS-D, способность выдерживать тревогу неопределенности, то, что отличает творческую личность. Однако эта возможность, преобразования впечатлений в словесную и изобразительную форму, как отмечает Бион, является не данностью, а психическим завоеванием. Человек может иметь чувственное впечатление от разговора, но быть неспособным преобразовать его в форму, необходимую для знания и мышления. В результате опыт может оставаться бессмысленной «вещью», «лишенной каких-либо качеств, которые мы приписываем мысли или ее словесному выражению». Так, художественное или изобразительное творчество, в котором находит выражение преобразованный эмоциональный опыт, создает для читателя возможность нового опыта, освобождая от прежних способов видения, определения и наименования.

В этом теоретическом контексте Мэг Харрис размышляет о возможностях и задачах эстетической критики как следствии эстетического восприятия. Она полагает, что «в центре эстетического восприятия лежит проблема удержания, распознавания ощущения сна (грезы), возникающего между наблюдателем, пребывающим в этом состоянии, и эстетическим объектом (какой бы вид это ни принимало)» [3, с. 19]. В области искусства и литературы опыт художника, воплощенный в произведении искусства, служит моделью для эстетического образа мышления, – не просто предоставляя эстетический объект как вещь в себе, но также показывая процесс символического формирования, который поможет зрителю удерживать грезу в своем сознании до того момента, когда она приобретет смысловую наполненность. Отсюда задача критика состоит в создании такого языка, который способен передавать глубинные смыслы и отклики эмоционального опыта.

В отношении художественного произведения Мэг Харрис различает позицию объяснения и позицию понимания. Позиция объяснения представляется Мэг Харрис в значительной степени агрессивной и во многом защитной. Она пишет об этом так: «в то же время наше желание лучше «понять» произведение может быть амбивалентным, по типу защитной реакции, если оно базируется на разъяснении, раскрытии секретов, диагностике психопатологии автора – пожалуй даже на внешне безобидном школярском стремлении установить источники и ссылки» [3, с. 31]. Тогда как произведение искусства требует душевной работы и знаний, превосходящих каталоги и ссылки, поскольку это знание отсылает к трудно схватываемой работе души. Поэтический текст оказывается возможен как деятельность души поэта, его восприятие возможно только в реципрокном режиме. Как пишет Мэг Харрис, произведение несет в себе возможность разбудить и придать форму нашей потребности быть познанными и познавать себя. Она так описывает отношение произведения и зрителя: «происходит эмоциональное переживание, которое должно быть интегрировано в наш разум в виде реципрокного символа, так что его значение становится известным; но сначала надо найти контейнер для помещения в него нашего переживания. Затем во взаимодействии между разумом зрителя и мысленным процессом художника, воплощенном в произведении искусства, прорастает новое эмоциональное событие» [3, с. 30]. Поэтому язык эстетической критики должен, используя свою глубокую метафоричность, представлять своей целью создание новых смысловых миров, открывая и исследуя их на базе пассионарного совпадения между формами внутреннего «я» (селф) и эстетического объекта. Это достигается сосредоточенностью, в первую очередь, на процессе, а не на самой интерпретации – и этот процесс – есть тернистый путь становления души. Тем самым взаимодействие критика с произведением искусства предстает экзистенциальным опытом и «одним из жизнеформирующих явлений».

Одна из опасностей позиции критика, согласно Мэг Харрис, состоит в наложении на произведение собственных предубеждений. Позволить произведению оказать воздействие – это подпасть под «сеть идентификаций, в которую зритель затягивается невидимыми напряжениями и силами, а они материализуются в виде эстетических форм, активируют глубинную суть чувственного переживания» [3, с. 20]. Мэг Харрис обращается к исследованиям А. Стоукса, писавшем о таком отношении с произведением искусства как «обволакивание», что Стоукс противопоставляет восприятию – фиксации «внешних качеств объекта как музейного экспоната». Входить в отношения с произведением искусства, значит позволять ему оказывать воздействие, схватывать эти состояния в собственном чувстве и искать для них слова: «благословить перед нетронутым миром в себе, заключенным в объекте, в то же время позволяя его сформированным контурам

таять и смешиваться со своим состоянием разума, включая тревогу, волнение и растерянность» [3, с. 34]. А также учитывать проникновение эстетического объекта, а по сути, атаки на устоявшуюся эго-структуру зрителя, так что она перестраивается от самых вершин «любви, ненависти и знания» под воздействием признания «Красоты». Таким образом, процесс познания себя и отклик на искусство – одновременно. Как следствие, полагает Мэг Харрис, ментальная структура критика неизбежно меняется.

Понимание того, что такое эстетическое переживание необходимо не для утилитарного разнообразия художественных видов деятельности, «но для нахождения и развития того аспекта нашей психической жизни, который управляет осмысленностью наших отношений и взаимоотношений в других сферах» [3, с. 25]. Чувствительность и субъективность критика оказываются принципиально важны, поскольку предстают основным инструментом, обнаружение внутреннего содержания произведения возникает не само по себе, а как ответ на интерес к нему: «тайна говорит через его объективную, чувственную форму; но это может разглядеть только тот зритель, который также предоставил свое собственное внутреннее селф для изучения» [3, с. 27]. Как замечает Мэг Харрис, критика не может проникнуть в глубину эмоциональности искусства, не может стать «эстетической», пока не расширится от простой «дискурсивной», говорильной процедуры до становления представляемой формой в себе, которая, пусть даже слабо и неловко, манифестирует в каком-то виде символическое совпадение с формальной структурой художественного объекта. То есть критический отклик предполагает изоморфность с произведением искусства. Это отличает эстетическую ориентацию от неэстетической. Неэстетическая ориентация включает в себя не только отношение к художественному символу как выражению дидактического мнения автора, но также, отношение к нему как к манифестации генерализованного социального дискурса, передаче социальных представлений.

В этом трансформирующем потенциале эстетической формы и ее психоаналитической концептуализации, прикладной психоанализ становится не менее важным, чем клинический, о чем писал уже А. Эренцвейг в работе «Скрытый порядок искусства». Еще один важный аспект отмечает британский философ и психоаналитик Р. Мани-Керл: «Психоанализ как инструмент самопознания потенциально имеет огромное значение для всех гуманистических сфер жизни. Эти сферы простираются от эстетической и этической до политической и образовательной, а также до современного взгляда на науку, чья способность правильно исследовать внешний мир зависит от способности внутреннего мира к правдивому восприятию» [3, с. 13]. Эстетическое переживание – это то, что может стать основанием такого правдивого восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bion W.R.* Transformations. – Karnac Books Ltd, 1991.
2. *Money-Kyrle R.* Man's Picture of His World: A Psychoanalytic Study. – Karnac Books Ltd, 2014.
3. *Meltzer D., Williams M.H.* The Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art, and Violence. – Karnac Books Ltd., 1988.
4. *Бион У.Р.* Элементы психоанализа / пер. с англ. – М.: Когито-Центр, 2009. – 127 с.
5. *Кумс Д.* Письма. URL: http://lib.ru/POEZIQ/KITS/keats1_5.txt (дата обращения: 02.11.2021).