

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д.
Ушинского»

На правах рукописи

КУИМОВА ВЛАДИСЛАВА МИХАЙЛОВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОМ
ДИСКУРСЕ: ЕВРОПЕЙСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ОПЫТ XX ВЕКА**

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата культурологии

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Научный руководитель:
заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор
Татьяна Семеновна Злотникова

Ярославль

2021

Содержание

Введение	3
Глава 1. Междисциплинарный подход к изучению художественного творчества	19
1.1. Культурфилософское осмысление понятия творчества в контексте дихотомии мужского – женского.....	20
1.2. Архетипические основания психоаналитического дискурса художественного творчества.....	44
Глава 2. Художественное творчество в западной культуре: психоаналитический дискурс деятельности Г. Гессе и С. де Бовуар.....	75
2.1. Жизнетворчество Г. Гессе: соотношение нормы и патологии.....	75
2.2. Интегративные проявления личности С. де Бовуар	108
Глава 3. Психоаналитическая дискурсивная методология в изучении творчества отечественных режиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой.....	135
3.1. Пограничность личности режиссера Р.А. Быкова в экзистенциальной парадигме.....	137
3.2. Художественный мир К.Г. Муратовой как воплощение интуитивного начала.....	163
Заключение.....	189
Библиографический список	195
Источники исследования	222

Введение

Междисциплинарный подход в изучении культурного феномена творческой личности и в силу научной традиции, и – особенно – в силу современных научных тенденций подразумевает многоаспектное осмысление данного феномена. Это связано с существованием автора-творца сразу в нескольких плоскостях – философской, эстетической, социально-психологической, культурной, бытийно-повседневной. Психоаналитический дискурс представляет собой продуктивную научную деятельность по изучению личности, поскольку опирается на понимание психоэмоциональных особенностей творца и влияния на творческую деятельность.

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, необходимостью взаимной корреляции значимых научных традиций XX века, поскольку в исследовании осуществляется психоаналитический дискурс творческой личности, а также устанавливается архетипичность социокультурных проявлений ментального образа и специфика гендерной идентичности. Во-вторых, актуальность связана с необходимостью доказать культурологическую значимость психоаналитической теории как одной из доминант междисциплинарных исследований, влияющей на другие науки и повседневность.

Актуальность настоящего исследования подтверждена неоспоримостью того факта, что культура XX, а также гуманитарные науки XX и начала XXI веков развивались под влиянием идей З. Фрейда и, впоследствии, сформированной им и его последователями концепции психоанализа. Сложно представить иную естественнонаучную (в данном случае медицинскую) теорию, которая имела бы настолько явственную гуманитарную ориентацию, нежели психоанализ, а также востребованность за пределами научного мира. Поэтому, в-четвертых, актуальность исследования объясняется потребностью в обращении к психоаналитическому дискурсу как основанию изучения творческой личности. Идея экстраполяции проблематики одной сферы деятельности в другую основана на междисциплинарном подходе, столь

актуальном в современной научной среде.

Проблема исследования состоит в экстраполяции психоаналитических концепций в культурологическую проблематику, а именно – в изучение личности и деятельности выдающихся творцов, работавших в различных сферах художественной культуры.

Объектом исследования является архетипически детерминированный дискурс творчества выдающихся представителей европейской и российской культуры XX века.

Предметом исследования является культурный опыт выдающихся представителей европейской (Г. Гессе, С. де Бовуар) и советской/российской (Р. Быков, К. Муратова) творческой элиты как в художественно-эстетическом, так и в социально-психологическом планах.

Целью исследования является формирование психоаналитического дискурса изучения творческой личности, рассматриваемой на основе представлений об архетипе как культурном универсуме.

Цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Сформировать теоретико-методологические основания исследования, выявив культурно-исторические традиции изучения художественного творчества, осмысляемого в философском и социально-психологическом контекстах; на указанных основаниях осуществить дискурс художественного творчества, в формировании которого ключевую роль играет архетип как универсальный концепт.

2. Выявить европейскую интеллектуальную традицию, созданную писателями-философами Г. Гессе и С. де Бовуар, и включающую в себя актуализацию архетипической проблематики в творческом процессе.

3. Обосновать приоритет социокультурных и социально-психологических авторских интенций в отечественном кинематографе, представленном режиссерами Р. Быковым и К. Муратовой, в разрешении проблематики личностного бытия.

Хронологические рамки охватывают XX век, что обусловлено

наступлением эпохи сначала формирования представлений о психоанализе, затем утверждения психоаналитической проблематики как одного из оснований изучения художественного творчества. При этом XX век не является гомогенным культурно-историческим периодом. Так, для западных образцов изучаемый период длился с 1904 г. до 1943 г. (Г. Гессе, первое произведение – «Петер Каменцинд», последнее произведение – «Игра в бисер»), следующий период – с 1943 г. по 1970 г. (С. де Бовуар, от романа «Гостья» до трактата «Старость», при этом воспоминания, представленные в автобиографических работах «Воспоминания благовоспитанной девицы» и «Зрелость», охватывают и более ранние периоды, непосредственно затрагивающие жизнь автора). В отечественной культуре мы обращаемся к культуре второй половины XX века, что определено политическими и социально-нравственными реалиями Советского Союза. Анализируемые в рамках диссертационного исследования фильмы режиссера Р. Быкова были выпущены в 1967 г. (к/ф «Айболит-66»), 1970 г. (к/ф «Внимание, черепаха!»), 1983 г. (к/ф «Чучело»). В качестве актера театра Быков начинает карьеру в 1951 г., как актер кино – в 1954 г. Последний фильм с его участием выходит в 1997 г. В рукописи учтено, что 12 фильмов, в создании которых Р. Быков принимает участие в качестве режиссера, выходят в СССР в период с 1959 г. по 1990 г. (первая работа – киноспектакль «Встает утро», последняя работа – короткометражный фильм «Я сюда больше никогда не вернусь»). Исследуемые работы К. Муратовой выходят в 1989 г. (к/ф «Астенический синдром»), 1997 г. (к/ф «Три истории»), 2001 (к/ф «Второстепенные люди»). Учитывается, что в целом творческая деятельность этого режиссера длится с 1961 по 2012 гг. (первый полнометражный фильм – «У крутого яра», совместно с режиссером А. Муратовым, последний фильм – «Вечное возвращение»). Как советский и российский режиссер К. Муратова создала 20 картин.

Территориальные рамки определяются спецификой распространения идей психоанализа в Европе и возможностью их сопоставления с позиции гендерной специфики. Германия и Франция являются литературоцентричными

странами, поэтому, несмотря на очевидное впоследствии присутствие психоаналитического дискурса в европейском кинематографе, в исследовании мы обращаемся к раннему периоду осмысления идей психоанализа, что происходило, прежде всего, в сфере литературы. В аспекте отечественной культуры психоаналитический дискурс присутствовал в творчестве выбранных нами режиссеров имплицитно, для изучения творческой продукции применение его значимо, но мало актуализировано.

Материалом для исследования послужили художественные тексты Г. Гессе: «Петер Каменцинд» 1904 г. [55], «Гертруда» 1910 г. [46], «Росхальде» 1912 г. [59], «Демиан» 1913 г. [47], «Степной волк», 1927 г. [61]. Материалом стали художественные тексты С. де Бовуар: «Все люди смертны» 1946 г. [24], «Мандарины» 1954 г. [27], «Прелестные картинки» 1966 г. [30], «Недоразумение в Москве» 1967 г. [28], «Сломленная» 1967 г. [32], а также философский труд «Второй пол» 1949 г. [25]. Материал исследования составили фильмы Р. Быкова «Айболит-66» 1967 г. [6], «Внимание, черепаха!» 1970 г. [1], «Чучело» 1984 г. [15] и фильмы К. Муратовой «Астенический синдром» 1989 г. [20], «Три истории» 1993 г. [21], «Второстепенные люди» 2001 г. [22].

Источники исследования. Анализируемый в настоящем исследований корпус художественных текстов – литературных и кинематографических, а также философских трудов – позволяет формировать исследовательскую парадигму, необходимую для реализации психоаналитического дискурса художественного творчества. Произведения, к которым мы обращаемся в данной рукописи, позволяют актуализировать методологические основы изучения творческой личности и отражают различные личные и творческие интенции выбранных авторов.

Источниками послужили эго-документы, к которым относятся мемуарная и автобиографическая литература, записи интервью. Сюда относятся письма и мемуары Г. Гессе, в том числе рассказ «Краткое жизнеописание» 1924 г. [51], повесть «Курортник» 1925 г. [52], сборник эссе Г. Гессе, выпущенный в СССР в 1987 г. под названием «Письма по кругу» [57]; письма и мемуары С. де Бовуар:

переписка писательницы с Нельсоном Олгреном в период с 1947 по 1964 гг., вышедшая в России сборником «Трансатлантический роман» в 2003 г. [33], автобиографическая повесть «Очень легкая смерть» 1964 г. [29], мемуары «Воспоминания благовоспитанной девицы», 1958 г. [23], и «Зрелость» 1960 г. [26], опубликованные в России соответственно в 2004 г. и 2018 г.

К числу источников исследования относятся дневники, письма и воспоминания Р. Быкова, опубликованные его вдовой Е.В. Санаевой в сборниках «Я побит — начну сначала!» 2010 г. [36] и «Давай-давай, сыночки!» 2019 г. [35]. Единственными эго-документами в изучении К. Муратовой стали интервью режиссера различным СМИ. Выбор личностей, чьи произведения послужили источниками исследования, оправдан смыслами их творчества, которые опираются на психоаналитические концепции, что носит парадоксальный характер для страны и эпохи. Режиссеры Р. Быков и К. Муратова работали в период с 60-х годов вплоть до начала XXI века. Рассматриваемые нами фильмы Муратовой относятся к постсоветскому периоду. Таким образом, нами был выбран максимально репрезентативный вид искусства и временной период в западной культуре, и максимально парадоксальный в контексте отечественной культуры.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Междисциплинарный характер работы детерминирует выбор методологической базы работы, который включает в себя совокупность культурологического, культурфилософского, социокультурного, эстетического и психоаналитического подходов. Значимыми для изучения личности творца и создаваемой им художественно-образной системы герменевтический, культурно-исторический и экзистенциальный подход.

Рассматривая творчество как философскую категорию мы обращаемся к концепциям Аристотеля [7, 8, 9, 10], Р. Барта [14], А. Бергсона [15], О. Вейнингера [39], Д. Вико [40], Х.Г. Гадамера [43], Г. Гегеля [44], И. Канта [92, 93, 94, 95], Ф. Ницше [138, 139, 40, 141, 142], Платона [150, 151, 152, 153], Ж.Ж. Руссо [164], М. Хайдеггера [206, 207, 208], Ф. Шеллинга [220, 221], а

также отечественных исследователей – Н.А. Бердяева [16, 17], М.С. Кагана [86, 87, 88], Л.Н. Столовича [179].

В качестве работ, раскрывающих теоретико-методологическую специфику психоаналитического дискурса, востребованы, прежде всего, работы родоначальника психоанализа З. Фрейда [191 – 200], его последователей – основоположника аналитической психологии и теории архетипов К.Г. Юнга [224 – 232], создателя системы индивидуальной психологии А. Адлера [3 – 5], автора метода экзистенциального анализа В. Франкла [189, 190], одной из ключевых фигур неопрейдизма как совокупности представлений о негативных проявлениях личности К. Хорни [210 – 214], автора работ по социальной психологии Э. Фромма [201 – 205]. Исследования данных ученых полагаем ключевыми при анализе структуры личности и ее поведения, являясь фундаментальными в данной области научного знания.

При осуществлении междисциплинарного изучения художественного творчества важным теоретико-методологическим основанием являются исследования, которые посвящены непосредственно творческой личности. В случае анализа деятельности Г. Гессе и С. де Бовуар мы имеем в виду как отечественных исследователей, так и зарубежных. Используемые нами материалы, касающиеся личности Р.А. Быкова, не носят научного характера, так как исследования, посвященные режиссеру, сконцентрированы вокруг социальной проблематики. Творчеству К. Г. Муратовой посвящены две монографии. Отметим особо: специфика такого вида искусства как кинематограф, к которому мы обращаемся при изучении творчества названных режиссеров, методологически целостно в теоретико-культурной парадигме реализована в работах отечественных исследователей О.В. Аронсона [11, 12], К.Э. Разлогова [160, 161, 162, 163], Н.А. Хренова [215, 216, 217], М.Б. Ямпольского [234].

Степень научной разработанности проблемы. В соответствии с содержанием исследования и спецификой изучения темы, востребовавшей широкий историко-культурный контекст, были выявлены исследования

следующей направленности:

- *Научная литература, раскрывающая специфику философского осмысления творчества*, – Аристотель [7, 8, 9, 10], Р. Барт [14], А. Бергсон [15], Н.А. Бердяев [16, 17], О. Вейнингера [39], Д. Вико [40], Х.Г. Гадамер [43], Г. Гегель [44], Т.С. Злотникова [76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83], М.С. Каган [86, 87, 88], И. Кант [92, 93, 94, 95], Ф. Ницше [138, 139, 140, 141, 142], Платон [150, 151, 152, 153], Ж.Ж. Руссо [164], Л.Н. Столович [179], И. Фихте [187], Ф. Шеллинг [220, 221].

Были востребованы исследования, касающиеся непосредственно психоаналитического дискурса и психологии, – А. Адлер [3, 4, 5], Э. Берн [19], В. Франкл [189, 190], З. Фрейд [191 – 200], Э. Фромм [201 – 205], К. Хорни [210 – 214], К. Юнг [224 – 232].

- *Научная и философско-эссеистическая литература, разворачивающая представления о философском модусе личностного бытия в экзистенциальной парадигме* (применительно к культуре XX в.) - С. де Бовуар [23 – 33], А. Камю [90, 91], М. Мамардашвили [129, 130], Ж.-П. Сартр [168 – 173], К. Ясперс [235, 236], М. Хайдеггер [206, 207, 208].

- *Исследования, посвящённые личностям изучавшихся нами творцов*. В отечественной науке XX века базовыми при изучении личности и творчества Г. Гессе являются работы следующих авторов: С.С. Аверинцева [2], А.Г. Березиной [18], Д.В. Затонского [73, 74], Р.Г. Каралашвили [96, 97, 98], В.Д. Седельника [174]. Среди западных исследователей необходимо отметить работы Х. Балля [238], Х. Броха [241], Т. Зиолковски [254], М. Дарендорфа [243], Й. Милёк [252], О. Сейдлин [248], Ж. И М. Сенэс [175]. При этом ключевыми для понимания личности автора становятся автобиографические материалы Г. Гессе.

Нами востребованы следующие исследования, посвящённые личности и творчеству С. Де Бовуар: в западной традиции это труды П. Бродена [240], Д. Бэйра [239], М. Декуба [244], А.К. Жаккара [247], Т. Кефе [245], К. Франи [246]; в России творчество де Бовуар остаётся малоизученным, хотя после выхода

статьи С. де Бовуар в России в 1976 году («Не о мифах — о жизни») появляется первая работа, посвящённая её творчеству, Е.М. Евниной [69]. Позднее этой темой занимаются Л.А. Зонина [84], Н.И. Полторацкая [155, 156].

- *Группа публикаций исследовательского и художественно-критического планов, где осмыслялась проблематика советского и (реже) постсоветского кинематографа*, включает в себя работы по теории кино и актуальной проблематике кинопроцесса (О.В. Аронсон [11, 12], К.Э. Разлогов [161, 162, 163], Н.А. Хренов [215, 216, 217], М.Б. Ямпольский [234]). При изучении личности и творчества Р. Быкова мы обращались непосредственно к эго-документам и воспоминаниям коллег. Данные материалы не носят научно-исследовательского характера, но позволяют говорить об эмпирической разработанности проблемы – интервью Р. Быкова для программы телеканала НТВ «Родом из детства» [3], дневники, опубликованные под названием «Я побит – начну с начала!» [36], тексты о театре и кино, письма коллегам и воспоминания о работы, вышедший в сборнике «Давай-давай, сыночки!» [35], документальные фильмы «Неистовый Ролан» [2] и «Я вас, дураков, не брошу» [4], – поскольку современные исследователи обращаются к личности исключительно в контексте социокультурных проблем образования и восприятию детского кино. Имеются и учтены в нашей работе исследования, посвященные творчеству К. Муратовой, – «Кира Муратова: Искусство кино» З.К. Абдуллаевой [1] и «Муратова. Опыт киноантропологии» М. Б. Ямпольского [234].

Научная гипотеза исследования основана на предположении, что применение междисциплинарной методологии для изучения культурного опыта в сфере художественного творчества приобретает для культурологического знания первостепенное значение. Это, в частности, обусловлено акцентом на психоаналитических подходах в ситуации двойной оптики – по отношению к творцу в его интегративных проявлениях и его произведению, являясь продуктивной научной базой для изучения личности и творчества многих авторов XX века, независимо от национальной принадлежности и сферы

художественной деятельности. В итоге может идти речь об обогащении культурологического знания о творческой личности.

Научная новизна работы связана с корпусом эмпирического материала, выявленного и введенного в научный обиход контекстуально, с учетом особенностей эпох, национально-ментальной специфики и сфер художественной культуры, в которых работали писатели – немецкий и французская, кинорежиссеры – советские/российские.

Новизной отличается не только отобранный для изучения корпус эмпирического материала, но интерпретация персонального творческого опыта в его архетипических смыслах и в социально-нравственной и социокультурной специфике, отразившей особенности национальных культур и социально-политических реалий. Новым является то, что в исследовании применяется единый психоаналитический дискурс к разным – в национальном, гендерном и творческом аспектах – персонам, реализующим себя в различных сферах художественного творчества. Новизна состоит и в выявлении типологии и принципов архетипически детерминированного дискурса.

Теоретическая значимость работы заключается в систематизации концептов психоаналитического дискурса художественного творчества (в частности, широкое развертывание архетипической проблематики), которые могут быть востребованы применительно к иному эмпирическому материалу. В исследовании представлена экстраполяция систематизированных философско-психологических понятий в сферу изучения определенных и весьма разнообразных творческих личностей, осуществлен особо сложный и редко применяемый психоаналитический дискурс, актуализированный как по отношению к творцам, так и к персонажам их произведений.

Практическая значимость. Основные положения работы могут быть востребованы в учебном процессе различных гуманитарных факультетов и специальностей, где внимание уделяется личностному модусу деятельности, ментальным проявлениям экзистенции, архетипическим характеристикам современной культуры. Материалы исследования могут быть положены в

основу как лекционных курсов, так и практических занятий, посвящаемых анализу деятельности творческой личности бакалаврами и магистрантами – культурологами, педагогами, психологами, искусствоведами, филологами.

Личный вклад автора рукописи заключается в следующем.

1) Уточнено смысловое поле представлений о психоаналитическом дискурсе, систематизированы концепции крупнейших исследователей – психологов и философов – применительно к проблематике творческого процесса.

2) Апробировано в ходе эмпирического анализа личностных интенций и творческой деятельности выдающихся представителей литературы (Германия, Франция) и кинематографа (СССР/Россия) применение психоаналитического дискурсивного метода к культурологическому анализу названных личностей.

3) Проведено системное, основанное на выявленных лично автором закономерностях проявления архетипичности, исследование многообразных философских концепций творчества в соответствии с научными традициями нескольких эпох и дихотомией «мужское – женское», на основании чего представлена магистральная линия осмысления процесса человеческой деятельности – от творчества как осознания высшего проявления человека к творчеству как безответственности автора перед читателем.

4) Детально разработаны принципы экстраполяции понятия архетип как одного из ключевых в философско-психологической проблематике изучения художественного творчества и творческой личности в сферу изучения.

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обеспечена комплексностью междисциплинарной методологии, адекватной цели и задачам исследования; обширным кругом эмпирического материала; системным и многоаспектным обобщением теоретического и практического опыта исследования проблемы; репрезентативной апробацией основного содержания диссертации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Неослабевающая актуальность изучения художественного процесса

обусловлена значимыми и противоречивыми социокультурными изменениями. Психоаналитическая теория, будучи одним из крупнейших научных открытий XX века, является тем разделом знаний, который дополняет и расширяет представления о творческой личности. Междисциплинарный подход ведет к формированию диалектически связанного комплекса научных представлений о творчестве. Только целостность в понимании личного, культурного, социально-психологического опыта авторов и их произведений позволяет обнаружить парадоксы бытия такой личности и ее культурного опыта.

2. Такие понятия, как «невроз», «высшее компенсирующее творчество», «архетип», поведенческие типы «интроверт — экстраверт», «комплекс неполноценности», «невротическая личность», «экзистенциальный вакуум», «нусодинамика», «смысл жизни», являются плодотворными при изучении личности и творческой деятельности представителей различных сфер художественной культуры. В силу сказанного представленный в исследовании системно организованный с применением психоаналитического дискурса научный опыт может быть экстраполирован в сферу изучения других творцов и на иной эмпирический материал.
3. Осмысление отдельной творческой личности, будь то представители разных национальных культурных и разных сфер художественного творчества, в русле современного культурологического знания продуктивно при обращении к детальному эмпирическому анализу социокультурного контекста, эстетических практик и – особо – через архетип, который мы рассматриваем как код идентификации личности. Широкое развертывание архетипической проблематики позволяет говорить о повсеместности паттернов и их универсальности.
4. Актуализированный психоаналитический дискурс как одно из значимых оснований теоретико-культурной методологии позволяет

выявить парадоксы бытия творческой личности. Проведенное исследование показывает: в контексте изучения Г. Гессе наиболее репрезентативной и значимой является концепция «человек-волк», характеризующая творца как одиночку, который не может адаптироваться к сосуществованию с социумом; в житнетворческом культурном опыте С. де Бовуар ключевым мотивом становится утверждение гендерно-специфических и оцениваемых социумом парадоксально особенностей; для отечественных режиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой характерны проявления социально-нравственной тревоги за человека в сочетании с интеллектуальной маргинальностью (важной для Быкова – экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой – интерпретируется метафора детства, в качестве личностной доминанты творчества Муратовой осмысливается метафора астении).

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования

Апробация результатов исследования была проведена на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского». Материал исследования был апробирован на 17 научных и научно-практических конференциях всероссийского и международного уровня.

Международные научные конференции. Соискатель принял участие в 72-й Международной научной конференции «Чтения Ушинского» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 1 – 2 марта 2018 г.), тема доклада: «Психоаналитический дискурс творческой личности: Р.А. Быков», XXV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (г. Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 9 – 13 апреля 2018 г.), тема доклада: «Философское, психоаналитическое и художественное осмысление женского и мужского в творчестве С. де Бовуар: 110 лет со дня рождения», VII Международной научно-практической конференции «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (г.

Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 20 – 22 декабря 2018 г.), тема доклада: «Клиника режиссера Муратовой: игра и экзистенциальные феномены бытия в к/ф «Три истории», 1997 г.», 73-й Международной научной конференции «Чтения Ушинского» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 5 – 6 марта 2019 г.), тема доклада: «Гендерная идентичность и архетип в дискурсе психоаналитических идей», Международной научно-практической конференции «Диалог культур и цивилизаций» (г. Москва, МГЛУ, 15 – 16 марта 2019 г.), тема доклада: Гендерная идентичность и архетип в дискурсе психоаналитических идей, Международном форуме молодых исследователей искусства «Научная весна» (г. Москва, ГИИ, 16 – 19 апреля 2019 г.), тема доклада: «Театрализация повседневного опыта в фильмах Р. Быкова и К. Муратовой», Международной конференции «Архитектоника современного искусства: Художник и Власть» (г. Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 29 – 30 апреля 2019 г.), тема доклада: «Власть архетипа на уровне создания и восприятия художественного произведения», Международной конференции аспирантов и молодых ученых «Театр в кругу искусств: к Году театра в России» (г. Москва, ИМЛИ РАН, 10 – 11 октября 2019 г.), тема доклада: «Театральность повседневности в фильмах Р. Быкова и К. Муратовой», Международном симпозиуме «Русский театр, как культурфилософский феномен: целостность дихотомии» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 18 – 21 декабря 2019 г.), тема доклада: «Драматизм и театральность повседневности в кинотворчестве советских режиссеров-маргиналов (Р. Быков, К. Муратова)», 74-й Международной конференции «Чтения Ушинского» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 5 – 6 марта 2020 г.), тема доклада: «Образ маргинала в отечественном кинематографе 90-х годов (на примере творчества К.Г. Муратовой)».

Всероссийские конференции. Результаты исследования были представлены VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Номо Extremis русской культуры» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 21 – 23 декабря 2017 г.), тема доклада:

«Бездны на краю: цирк имени Р. А. Быкова (смысловые грани к/ф «Айболит-66», 1967 г.)», VII Ежегодной научной конференции аспирантов и молодых ученых «Механизмы репрезентации образов в искусстве» (г. Москва, ИМЛИ РАН, 4 – 5 октября 2018 г.), тема доклада: «Работа с архетипическими мотивами в разрешении автобиографической проблематики (на примере житнетворчества Симоны де Бовуар)», Первом российском эстетическом конгрессе (г. Санкт-Петербург, СПбГУ, 18 – 18 октября 2018 г.), тема доклада: «Осмысление художественного образа на стыке эстетической и культурологической парадигмы», на Всероссийской научной конференции «Философия и/или новое интегративное знание – 6» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 15 – 17 мая 2019 г.), тема доклада: «Междисциплинарный подход в изучении художественного творчества», Всероссийской научной конференции «Год театра – время театра» (г. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 14 – 15 ноября, 2019 г.), тема доклада: «Театр как феномен жизни в режиссерском творчестве (на примере фильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой)», студенческой научной конференции «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве» (г. Москва, РГГУ, 27 – 28 апреля 2020 г.), тема доклада: «Искусство как исследование себя и постижение другого», V Всероссийской научной конференц-сессии «Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы» (дистанционный формат, КУКИиТ, 28 – 30 июня 2020 г.), тема доклада: «Архетип как код культурной памяти», в рамках круглого стола «Человек и его время. 1920-2020 гг.» (дистанционный формат, Институт философии РАН, 20 – 21 октября 2020 г.), тема доклада: «Творческая личность в XX веке: пограничность бытия».

Материал исследования был представлен на четырех научно-методологических семинарах для аспирантов, магистрантов и студентов, организованных кафедрой культурологии ЯГПУ им. К.Д. Ушинского – «Пограничность как философско-эстетически модус культуры» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 28 октября 2017 г.), тема доклада: «Многогранность творческой личности: три ипостаси Ролана Быкова», «Массовая культура:

философско-эстетический дискурс» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 27 октября 2018 г.), тема доклада: «Женщины-режиссеры vs массовая культура», «Театральность и театрализация как дискурс современной культуры» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 26 октября 2019 г.), тема доклада: «Театральность повседневности на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой», «Классическое наследие в медийной культуре» (г. Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 31 октября 2020 г.), тема доклада: «Ностальгия по советскому в современном медиапространстве».

Во время обучения за свои достижения в учебе и научной деятельности Куимова В.М. была удостоена стипендии Правительства РФ, а также именной стипендии талантливым аспирантам Губернатора Ярославской области. Куимова В.М. признана победителем конкурса научно-исследовательских работ студентов расположенных на территории Ярославской области образовательных организаций высшего образования в области искусствоведения (2016 г.), призером Открытого университетского конкурсного отбора инновационных проектов молодых ученых по приоритетным направлениям науки и техники «Инновационный потенциал молодежи» (2017 г.), заняла первое место в Межрегиональной педагогической олимпиаде аспирантов (2019 г.).

Результаты исследования изложены в 14 статьях и материалах научных конференций, в том числе в шести статьях, опубликованных в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: «Трансформации женского архетипа в творчестве Германа Гессе» [80], «Личность и творчество Симоны де Бовуар (видимое и сущее)» [109], «Личность творца сквозь призму архетипических представлений» [110], «Бездны на краю: цирк имени Р.А. Быкова (смысловые грани к/ф «Айболит-66»)» [107], «Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой)» [113], «Исследовательская парадигма советского бытия: социокультурные и философские аспекты» [66].

Соответствие паспорту специальности

Работа соответствует паспорту специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология), в частности, следующим областям исследования: п. 1.11. Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии; п. 1.23. Личность и культура; п. 1.30 Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, содержащего 255 наименований, списка источников исследования. Общий объем выполненной работы – 222 страницы.

Глава 1. Междисциплинарный подход к изучению художественного творчества

На современном этапе развития наука все в большей степени становится междисциплинарной. Данный тезис не нуждается в расширенных комментариях применительно к формальным и естественным наукам, где объединение смежных дисциплин и перенос методологий является нормой для формирования целостного представления о мире и реагирования на современные вызовы общества. Междисциплинарность предполагает, что предметные области и методологические аппараты по большей степени определены. В сфере гуманитарного знания исследователи по-прежнему сталкиваются с неприятием переноса идей, средств и способов изучения. При этом именно междисциплинарные исследования реализуют коммуникативные ситуации понимания и творчества смыслов. Отсюда происходят наиболее актуальные понятия и проблемы философии науки – контекст открытия, принцип дополнительности, инструментальная размерность, преодоление дисциплинарной односторонности, дискурс.

Согласно утверждению Т. Ремадиера, междисциплинарность «конструирует общую модель для вовлечённых дисциплин, основываясь на диалоге между дисциплинами» [253, с. 434]. Такой способ мировоззрения обозначает взаимодействие различных наук в пограничной сфере их возможностей. Согласимся с мнением В. Поруса в отношении того, что перед науковедением и философией науки открываются две взаимозависимые перспективы. Во-первых, это исследование науки как множества форм её организации. Во-вторых, исследование путей научного синтеза знаний и выработка методологий междисциплинарной науки. Обе перспективы – это движение к пониманию единства науки в многообразии её культурно-исторических форм [158]. Л.П. Киященко рассматривает междисциплинарность как «ответ на вызов времени поиска утраченного единства в многообразии современных форм исследования» [103, с. 4]. Это сочетание несочетаемого образует «кентавр-проблему» человеческой деятельности. Мы понимаем, что

реальный познавательный процесс образует многообразие типов и форм знания, в том числе исторические и психологические примеры. Как отмечает И.Т. Касавин, «теоретический статус эпистемологии отдаляется от естественнонаучного идеала теории и обращается к античному прообразу: теории уступают место сценариям и подходам, методы – дискурсу, понятие – метафоре, истина – консенсусу» [99, с. 11].

Ключевым понятием в эстетике, по Х.-Г. Гадамеру, является «эстетический опыт истины», культурология как наука вбирает в себя более широкий пласт знаний в рамках теории и истории культуры, поскольку выходит за рамки художественной системы, связывая различные феномены культуры с социальным и психологическим контекстом. Задачей эстетики как философской системы знаний является изучение специфического, художественно-творческого освоения действительности, в процессе которого человек ощущает свою причастность к *universum*, в то время как культурология соединяет этот творческий процесс с действительностью социальной, что позволяет углубить понимание творческой личности – в интегративных проявлениях творчества и взаимодополняемости фигур одной исторической эпохи.

1.1. Культурфилософское осмысление понятия творчества в контексте дихотомии мужского-женского

Нам представляется логичным, что методология исследования художественного творчества как процесса и как субъекта этого процесса в сфере гуманитарного знания базируется на сочетании эстетических, культурфилософских, психологических и социологических подходов. Это необходимо, поскольку творчество объемлет собой сферы личности, процесса и результата без четкого разграничения, несмотря на постмодернистскую концепцию «смерти автора». Психоаналитическая методология логично входит в фундамент философских концепций, начиная с экзистенциализма [81]. «Наши исследования показывают, что психоаналитическая школа стала своего рода образцом междисциплинарности, применяемой в конкретном случае – при

изучении творческой личности, она являет гуманитарную ориентацию естественных наук» [81, с. 58], – утверждает Т.С. Злотникова.

Человек включен в традиционный предмет философии – бытие. Именно это обуславливает многоуровневый подход к изучению личности и поиск ее многогранного понимания. Творчество как смыслообразующая деятельность является важнейшей философской категорией, и ее осмысление существует в совокупности с историческими реалиями и социальным взаимосвязям.

Рассмотрим основные концепции, которые представляются нам наиболее репрезентативными для постановки проблемы – понимания творчества согласно культурному и историческому контексту. Как отмечают Л.И. Ермакова и Д.Н. Суховская, процесс творчества с точки зрения философии можно разделить на два этапа – рациональный этап творчества, который подразумевает бытие разума, и иррациональный этап творчества, начинающийся за границей сознания и отделяющие бытие от небытия [70, с. 89].

Если мы говорим о творчестве как о проблемном поле философии, то изначально следует обратиться к учениям Платона и Аристотеля о катарсисе. Платон понимал его как универсально-метафизическую категорию: очищение души от телесного есть условие истинного познания. Средствами очищения являются рассудительность, справедливость, мужество и само «разумение». В диалогах Платона неоднократно встречается определение понятия творчество. Оно носит универсальный характер. «Всякий переход из небытия в бытие – это творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей – их творцами» [150], – утверждает Диотима в диалоге «Пир». С женщиной соглашается Сократ. В трактате «Тимей» Платон заявляет об абсолютном существовании трех сущностей – изначального образа творения (парадигмы), демиурга (творца непосредственно) и пространства, которое воспринимается как иррациональная материя. По мнению мыслителя, они существуют извечно. Это значит, что на указанные понятия не распространяется небытие. Платон уверен, что высшей ступенью развития человека является созерцание, а способность творить

остается подчиненной ему.

Аристотель развивал художественно-эстетическую и даже естественно-научную интерпретацию понятия катарсис: страх и страдание, которые переживает человек во время восприятия художественного текста, приводят к освобождению и гармонии. Напротив, Гераклит развивал учение о подлинном бытии как о вечности изменения. В основе теории Демокрита находится идея о вечном существовании атомов.

«При этом человек испытывает удовольствие, об этом у Аристотеля сказано черным по белому. Удовольствие от трагедии, по Аристотелю, вполне специфично; и вызываемые ею страх и сострадание нельзя сводить на сценические эффекты. Трагическое очищение, таким образом, даже и вообще не нуждается в театральной постановке» [126], – утверждает А.Ф. Лосев. Он отмечает, что Аристотель не уточняет понятие «катарсис», однако расширяет понимание двух необходимых аффектов – страха и страдания. Из их понимания следует, что трагический катарсис имеет одной из своих существенных сторон моральную оценку, а другой – непонятную и ужасную случайность.

В последующее время философы трактовали катарсис в соответствии с определяющими понятиями собственной концепции. Так, И. Гете понимает катарсис как гармоническое примирение страстей (страха и страдания): «Под катарсисом он [Аристотель] понимает именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений» [63]. Следовательно, для немецкого философа речь идет не об очищении, а «примирении». В то же время для К. Ясперса катарсис является выходом для человека из пограничных ситуаций, которые могут возникать из-за риска смерти, сильного чувства вины, серьезных стрессов или «проверки на прочность» [235]. Катарсис понимается как прозрение, цель которого заключается в выходе личности на новый духовный уровень. Следовательно, понимание катарсиса зависит от системы взглядов личности, сформированных в определенную эпоху: для немецкой классической философии в период между эпохами Просвещения и романтизма

важнейшей категорией становится гармония личности, в XX веке катарсис воспринимается как психологическое понятие, то, через что должна пройти личность в ситуации экзистенциального выбора. Также мы можем найти различные толкования катарсиса у Г. Лессинга, Г. Гегеля, Вяч. Иванова.

В контексте античности катарсис реципиента как цель автора приводит нас к высокому пониманию творчества, несмотря на тот факт, что творческая деятельность в античном понимании находится по онтологическому значению ниже созерцания и познания, поскольку созидание конечно по своей природе. Аристотель отрицал акт творения космоса как форму творчества. В концепции античного философа творчество уходит на второй план на фоне истинного знания – сущности философии.

Логично, что в рамках средневековой христианской философии человек принимает участие только в осуществлении замысла Божьего. Основой средневекового мироздания является *ordo* – мысль и порядок, установленный Всевышним. В теистической тенденции Бог воспринимается как личность, которая творит мир в абсолютной свободе, то есть Бог создает бытие из небытия. Как утверждает Блаженный Августин, душа должна любить красоту всякого рода без «страстной неумеренности и нечистоты» [21]. Он разделяет функции воли и разума. Для понятия воли характерны решение, выбор, согласие и несогласие. Они могут не соотноситься с рациональным решением человека. Фома Аквинский соотносит Бога с совершенной природой «самой себя делающей совершенной» [188]. Его позиция восходит корнями к античной философии, в том числе Платону.

Радости и наслаждения, которые есть выражения любви к объекту, достоин только Бог. Таким образом, проблема прекрасного находилась за пределами искусства и решалась как проблема человеческой деятельности в целом. Роль художника заключалась в осмыслении значения божественного миропорядка.

После Средневековья возникает идея человека-творца. В контексте интеллектуальных тенденций эпохи Возрождения культивируется как

возвышенное понимание творчества – гуманизм, так и приземленное – труда во спасение, к примеру, в рамках лютеранской церкви. Впервые поднимается вопрос об авторстве и творческом процессе. Д. Вико рассматривает именно человека как творца истории – языка, нравов, обычаев, искусства и философии. По его мнению, каждая культура может быть познана, отталкиваясь от внутренней самобытности, сводимой к формам человеческой активности, поскольку существующий мир и гражданский порядок сотворен человеком [40, с. 361 – 366]. Д. Вико был уверен, что общей наукой является не математика или естествознание, а история, поскольку она охватывает смысл бытия человека. Важным аспектом Вико считал сакральную историю, которая рассказывается в мифах и народных легендах. Общая наука воспринимается мыслителем как вид поэтического творчества.

Завершенную концепцию творчества создает И. Кант. Теория оказала влияние на последующее развитие западноевропейской эстетики. Это понимание творчества как структуры сознания, где человеческая способность к воображению является звеном, своеобразным мостом, соединяющим чувственные впечатления и разум. По мнению Канта, творчество, являясь бессознательным процессом, заложено в самой природе познания. Искусство отличается от природы, как делание (*facere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства отличается от продукта природы, как произведение (*opus*) от действия (*effectus*). Искусством по праву следовало бы называть только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [92, с. 234], – отмечает философ.

Ф. Шеллинг продолжает развивать кантовское учение о воображении. В его концепции именно воображение является единством сознательной и бессознательной деятельности человека. Личности, которые в большей степени одарены этой способностью, творят так, как это делает сама природа [220]. Для Шеллинга само воображение как действие «Я» становится предметом сознания, в отличии от философии И. Канта и И. Фихте, который также занимался

разработкой данной проблемы.

Фихте занимался разработкой учения о свободе личности и абсолютной свободы воли. «Истинный художник ... в своём художественном творчестве, несомненно, погружается в высшее наслаждение описанным блаженством, ибо его существо растворяется тогда в свободной, самодовлеющей первичной деятельности и в чувстве деятельности» [187, с. 275], – считает философ.

Единство понимается Шеллингом как чистая форма и условие самосознания. Воображение может рассматриваться как другое самосознание при условии внутренних границ, которые расставляет само воображающее мышление. В теории Шеллинга и иенских романтиков творчество художника или философа есть высшая форма человеческой деятельности. Как полагает мыслитель, художественное творчество основано на противоположности действий как свободная деятельность, и это противоречие приводит в движение все силы человека. «Противоречие между сознательным и бессознательным в свободном действовании может пробуждать творческий импульс художника, и только искусству дано умиротворять наши безмерные порывы и разрешать в нас последнее, самое глубокое противоречие» [220, с. 474], – утверждает Шеллинг. По мнению философа, художник преодолевает внутреннее противодействие. Создавая произведения, он «подчинен некоей силе, обособляющей его от всех остальных людей и заставляющей его высказывать или изображать то, чего он и сам полностью не постигает и смысл чего бесконечен по своей глубине» [221, с. 51-52]. Таким образом, искусство понимается как единственное и вечное откровение.

Г. Гегель воспринимал абсолютную идею как первооснову всего духовного и материального. Она выражает безусловную полноту всего сущего и в то же время сама является единственно подлинным сущим. Абсолютная идея проходит три ступени развития – логику, природу и дух. В философии духа имеет место дифференциация духовных форм и структур, учитывающая то, где и как дух обретает реальное существование: субъективный дух – в человеческом индивидууме, объективный дух – в «объективных формах» права

и морали, абсолютный дух – в формах культуры: искусства, религии, философии [44]. Онтология Гегеля заключается в основополагающей идеи тождества бытия и мышления. Как отмечает исследователь Н.А. Татаренко, само понятие искусства можно рассматривать в философии Гегеля в двух плоскостях. Во-первых, как часть философской системы, которая представляет собой особую ступень развития человечества. Во-вторых, как явление, которое отражает культурно-историческое развитие отдельных народов в текстах культуры [182, с. 29]. Философ подразделяет искусство на пять видов – архитектура, скульптура, живопись, а также музыка и поэзия. Каждый из них совершенствуется по мере духовного развития народов. В концепции Гегеля предназначение искусства, наравне с религией и философией, заключается в выявлении божественного. Именно с помощью акта творения человек поднимается до божественного уровня сознания. Кроме того, философ подвергает критике тезис о том, что искусство предназначено для получения положительных эмоций и наслаждения. «Идеал» понимается Гегелем как единство чувственного и духовного, единство разумного содержания и чувственно воспринимаемой формы. Задача искусства заключается в том, чтобы давать человеку знания о мире и Абсолюте. Следовательно, творчество воспринимается как высшая форма деятельности, смысл которой – в познании.

В рамках философии жизни как иррационалистического философского течения творчество составляет сущность самой жизни и является постоянным рождением чего-то нового. Наиболее полная концепция творческой личности представлена А. Бергсоном в работе «Творческая эволюция». «Наша личность поднимается, растет, зреет постоянно. Каждый момент прибавляет нечто новое к тому, что было раньше. Более того, это не только новое, но и непредвиденное» [15, с. 43], – утверждает философ. Он противопоставляет аналитической способности понимания природные инстинкты и интуицию. Отказ от интеллектуализма приближает творца к типу креативного субъекта, который стремится к жизненному порыву. Согласно теории Бергсона, формирование креативных (творческих) способностей возможно только путем

превосхождения, которое происходит только в преодолении ситуации столкновения двух взаимоисключающих форм сознания [15]. Сопротивление является условием возникновения живых форм.

Философия – не единственная научная область, в которой одним из предметов изучения является творческая личность. Основной акцент ставится на ее «нездоровье». В тот же временной период психиатр Ч. Ломброзо, который сместил в криминологии ракурс с изучения деяния на личность, которая его совершила, проводит параллель между великими людьми – гениями – и умственно-помешанными на физиологическом уровне. «Все, кому выпадало на долю редкое счастье жить в обществе гениальных людей, поражались их способностью перетолковывать в дурную сторону каждый поступок окружающих, видеть всюду преследования и во всем находить повод к глубокой, бесконечной меланхолии. Эта способность обуславливается именно более сильным развитием умственных сил, благодаря которым даровитый человек более способен находить истину и в то же время легче придумывает ложные доводы в подтверждение основательности своего мучительного заблуждения. Отчасти мрачный взгляд гениев на окружающее зависит, впрочем, и от того, что, являясь новаторами в умственной сфере, они с непоколебимой твердостью высказывают убеждения, несходные с общепринятым мнением, и тем отталкивают от себя большинство обычных здравомыслящих людей.» [125, с. 19], – отмечает Ломброзо.

По мнению психиатра, гениальность проявляется в человеке гораздо раньше, чем отклонение, она не передается по наследству дальнейшему роду и умирает вместе с личностью. Гениям, в отличие от сумасшедших, присуща цельность характера. К чертам творческих личностей Ч. Ломброзо относит усиленную чувствительность, экзальтацию, меняющуюся апатией, оригинальность эстетических произведений и способность к открытиям, бессознательность творчества и использования особенных выражений, сильную рассеянность, склонность к самоубийству и большое самоуважение

«О гениальных людях, точно так же, как и о сумасшедших, можно сказать,

что они всю жизнь остаются одинокими, холодными, равнодушными к обязанностям семьянина и члена общества. Микеланджело постоянно твердил, что его искусство заменяет ему жену. Гете, Гейне, Байрон, Челлини, Наполеон, Ньютон хотя и не говорили этого, но своими поступками доказывали еще нечто худшее» [125, с. 12], – утверждает психиатр. Мы понимаем, что криминалистическая концепция Ч. Ломброзо о физиологических особенностях преступников не считается доказательной в современном мире, однако очевидно, что в обществе меняется ракурс отношения к творчеству в целом и творцам в частности.

По сути, творчество все еще есть высшее проявление деятельности человека, однако его природа – неоднозначна. Осознается вопрос личной ответственности автора. В философии конца XIX – начала XX века творчество рассматривается как антипод механической деятельности. В XX веке – с рождением психоаналитической концепции и её повсеместности – возникает проблемное поле о соотношении нормы и патологии в творчестве. Как утверждает Т.С. Злотникова, «болезненность творчества, как и воплощение болезни – изживание ее – посредством творчества в XX веке становится темой, особо значимой как для самих творцов (в том числе действительно больных), так и для ученых» [81, с. 32].

Нет сомнений в том, что именно Первая мировая война могла повлиять на формирование пессимистичных взглядов на человека и его природу, стала определяющим переживанием в истории целого поколения. Впоследствии весь XX век становится моральным испытанием человечества и уходом от религиозности.

3. Фрейд, родоначальник течения, указывает три пути, открывающихся перед личностью в состоянии дискомфорта: борьба приводит человека к здоровью, неврозу или компенсирующему высшему творчеству. При этом культура становится ограничителем для человека. Она, являясь порождением цивилизации, вызывает в человеке недовольство и постоянно чувство вины из-за природных инстинктов, которое приходится подавлять. К. Г. Юнг вводит в

научный обиход понятие «коллективное бессознательное», которое воплощается в архетипах – наследуемых структурах, позволяющих считывать образы вне зависимости от личных особенностей. Для Э. Фромма невроз является нормальным состоянием для развития личности. Он способствует преодолению разлада между внутренней несвободой человека и стремлением к свободе. Психиатр В. Франкл разрабатывает принцип нусодинамики. Он утверждает, что равновесие не является естественной потребностью человека. Напротив, только борьба за достойную цель приводит к обретению смысла [189]. Психоаналитический дискурс творчества и творческой личности более подробно мы рассмотрим в следующих параграфах. Таким образом, творчество становится способом саморефлексии, сублимацией инстинктов и подсознательного.

Личность, осознаваемая в своей экзистенции, является носителем творческого начала. При этом бытие постигается на интуитивном уровне. «Здесь-бытие – это сущее, которым являюсь я сам. Бытие этого сущего – это мое бытие. Это определение относится к онтологической конституции здесь-бытия и только к ней. Но в то же время в определении содержится и онтическое указание, что сущее – «я», а не кто-то другое» [207, с. 53], – утверждает М. Хайдеггер. Ключевым понятием становится экзистенциальный страх. Удерживаться в ничто, опираясь на него, и есть трансценденция как выход за пределы сущего. Это позволяет говорить о пограничном состоянии творца. В отечественной экзистенциальной философии Н.А. Бердяева творческий акт возможен, поскольку человек не находится в законченной и стабилизированной системе бытия. Его необходимость обусловлена недостаточностью мира. «Человек есть существо рождающее и творящее потому, что он есть существо половое и разорванное, неполное и ущербное, стремящееся к полноте и цельности, к андрогинному образу» [16, с. 133], – считает философ.

Кроме того, нравственная задача человека заключается в том, чтобы сублимировать половую энергию и превратить ее в энергию, творящую ценности. «Человеческое существо, человеческая личность творится Богом, в

вечности, во времени же человеческое существо рождается от человека. И рождает человек из материнского лона, которое предназначено к рождению, а не к творчеству. Мать, как и земля, рождает, а не творит. Но и для рождения она нуждается в оплодотворении мужским началом. Две истины можно утверждать о личности: личность есть принцип творчества, а не рождения, а сама личность не есть продукт рождения, рода, а продукт Божьего творчества. Божьего, а не человеческого. Мужское начало есть по преимуществу начало творящее, женское же начало есть по преимуществу начало рожающее» [16, 129 с.], – утверждает Н. Бердяев.

В эстетической и культурологической парадигме, сформированной отечественными учеными, творчество имеет определенную психологическую детерминанту. Л. Н. Столович определяет творчество как высшую форму универсально понимаемой креативности, которая присуща всем уровням иерархии бытия, способствующую самосохранению и воспроизведению сущего [179]. М. С. Каган сравнивает биологический процесс деторождения с творческим процессом, поскольку реализация замысла и создание текста зависит от субъективных факторов – «внутренних, психологических, интимно-духовных» [86, с. 217]. По его мнению, художественное произведение создается только с одной целью – «чтобы оно жило», а искусство выступает как полифункциональная система.

В рамках таких течений XX века, как прагматизм, инструментализм и неопозитивизм, творчество рассматривалось с прагматической точки зрения – решить поставленную задачу. В большей степени это относится к научному творчеству и изобретательству. Ч. Пирс сформулировал «максиму» прагматизма, необходимую в качестве регулирующего принципа, которому необходимо следовать для достижения понимания [149]. Инструментализм, в свою очередь, является методологической компонентой прагматизма и сохраняет автономность как интерпретация языка науки, структуры и функции. Д. Дьюи считает, что основная задача творчества заключается в решении определенной задачей, поставленной ситуацией [68].

В неореализме и феноменологии творчества в большей степени воспринимается как интеллектуальное созерцание. Э. Гуссерль утверждает, что трансцендирование есть основа любого творческого процесса и самовоспитания. Художественное творчество можно воспринимать как форму трансцендирования, поскольку в нем заключается попытка создания нового бытия [65].

Парадигма возвышенного отношения к творчеству, личной ответственности автора и творчества как сублимации и изобретательства сменяется постмодернистской концепцией, для которой свойственно то, что мы называем, эффект «фланёра». В прямом смысле термин (*flâneur*) понимается как гуляние с целью развлечения и получения удовольствия от городской жизни без вмешательства. В переносном смысле мы понимаем эффект «фланера» как созерцание без воздействия с целью достижения гедонистических целей. Это в полной мере отражается осмысление художественного творчества в контексте постмодерна, где основным качеством художественного текста является отчуждение. Об этом свидетельствуют концепции децентрации субъекта и «смерти автора» в работах М. Фуко и Р. Барта. Со второй половины XX века качественные перемены в процессах творчества и восприятия художественных произведений проявляются в сознательной установке на игру между автором и читателем посредством текста. Для формирования данной установки в постмодерне необходимо осознание отчужденного характера творческой деятельности.

«Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между до и после; считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст

вечно пишется здесь и сейчас» [14, с. 387], – отмечает Р. Барт.

Осознание того, что текст автора в сознании реципиента изменится в силу личностных особенностей и образованности, культурной «начитанности», побуждает автора ориентироваться не на выражение своей индивидуальности или мировоззренческой позиции, а на те изменения, с которым, вероятно, столкнется его произведение. С одной стороны, это обуславливает игровой характер творческой деятельности и отказ от мимесиса как одного из основных принципов эстетики. С другой стороны, автор отказывается от личной ответственности и становится скриптором. По мнению Ю. Кристевой, фигура автора теряет свой психологический портрет: творец перестает быть творцом и воспринимается как «не-личность, аноним» [104].

Мы говорим о многочисленных философских концепциях творчества, в которых, согласно традициям соответствующих эпох, прослеживается магистральная линия развития – от осознания высшего проявления человека сквозь болезнь к безответственности автора перед читателем.

Логично, что творчество как специфическая сфера деятельности, которая подразумевает рождение новых смыслов, была закреплена за мужчинами. Жизнь и судьба женщины претерпевает существенные изменения только в XX веке. По этой причине существование дихотомии мужское – женское как основания представлений о творчестве требует культур-философского осмысления. Как отмечает С. де Бовуар в работе «Второй пол» [25].

Так, в контексте европейской традиции, включая период античности, природа женщины рассматривается как существенная проблема. Аристотель был уверен, что женщина в плане развития и статуса находится между мужчиной и рабом. Кроме того, о схожем положении «второго пола» свидетельствуют концепции таких знаковых мыслителей, как Ж. –Ж. Руссо, И. Кант, Ф. Ницше, О. Вейнинггер. Исключение составляет теория немецкого философа и социолога Г. Зиммеля. З. Фрейд принимает во внимание женщину как побудителя культурного акта и определяет ее значимость только степенью влияния на мужчину, следовательно, по мнению психоаналитика, женщины не

существует в искусстве. Указанных мыслителей мы считаем наиболее значимыми с точки зрения гендерной проблематики из-за репрезентативности их концепций и значимости в историческом контексте.

Выразителем классического понимания пола в Древней Греции был Аристотель: не в физиологическом, а в социально-философском смысле мужчина и женщина, как свободный и раб, имеют разную природу и не могут быть равны. В процессе зачатия, считал Аристотель, мужчина дает ребенку «форму», то есть душу, а женщина – только «материю», то есть тело. Так как душа по своей природе лучше и божественнее тела, правильно, чтобы женское и мужское были отделены друг от друга — только этим можно объяснить существование двух различных полов. По мнению философа, женщина фактически не участвует в рождении ребенка, она является «бесплодной женщиной» [7].

«Властвование и подчинение не только необходимы, но и полезны, и прямо от рождения некоторые существа различаются к подчинению, другие – к властвованию. Так же и мужчина по отношению к женщине: первый по своей природе выше, вторая – ниже, и вот первый властвует, вторая находится в подчинении. Тот же самый принцип неминуемо должен господствовать и во всем человечестве... Очевидно, во всяком случае, что одни люди по природе свободны, другие – рабы, и этим последним быть рабами и полезно, и справедливо» [8], – указывает Аристотель.

Из данной концепции вытекало, что существование полов – случайность, не имеющая законного места в структуре мироздания. Мужчина является нормой, даже божественным началом, женщина – отклонением, сама женственность рассматривалась как некий природный недостаток. Таким образом, согласно позиции Аристотеля, которая господствовала во всем античном мире, единственный смысл разделения полов включается в рождении детей, а единственное назначение женщины – в вынашивании потомства. Она также ведет хозяйство, но эта функция вторична и проистекает из того, что люди живут семьей. Мужское ассоциируется с рациональным, женское – с

эмоциональным. Из-за разницы в понимании природы пола, для мужчин и женщины важны разные добродетели.

«Приписывая потомство исключительно себе, мужчина окончательно освобождается от власти женского начала и отвоевывает у женщины господство над миром. Отныне уделом женщины становится деторождение и выполнение вспомогательных задач, она утрачивает значимость и мистический авторитет, превращаясь в служанку» [25, с. 104], – комментирует концепцию Аристотеля в XX веке философ С. де Бовуар.

Идеи Аристотеля соответствуют разделению по половому признаку, которое существовало в античной Греции, где женщина считалась низшим существом, не вовлеченным в общественную и социальную жизнь. Исключение составляли жительницы Спарты, которые имели равные права с мужчинами. Их общественное положение наиболее созвучно платоновскому диалогу «Государство».

В концепции Платона мужское равняется активному началу, оно принадлежит к миру Эйдоса. Женское начало остается пассивным. Союз мужского и женского является миром чувственно воспринимаемых вещей. Любовь по Платону представляет собой достижение космогонического равновесия. Оно реализуется посредством избавления от собственных недостатков через переживание достоинств партнера. То есть роль представителей обоих полов одинаково важна. В этом аспекте идеи Платона максимально близки средневековой мировоззренческой теории христианства.

В диалоге «Государство», где идеальное государство является непосредственным выражением справедливости, женщина принимается участие в гражданских делах наравне с мужчинами. «Значит, друг мой, не может быть, чтобы у устроителей государства было в обычае поручать какое-нибудь дело женщине только потому, что она женщина или мужчине только потому, что он мужчина. Нет, одинаковые природные свойства встречаются у живых существ того и другого пола, и по своей природе как женщина, так и мужчина могут принимать участие во всех делах» [151], – утверждает Платон.

По мнению философа, неравенство женщин и мужчин в действительности определено нормами воспитания. Если женщины будут заниматься гимнастикой и другими физическими упражнениями, то смогут воевать рядом с мужчинами. Платон утверждал, что проблемой может стать только материнский инстинкт, из-за которого женщина может действовать исходя из личных интересов, а не интересов государства. По этой причине необходимо отдавать здоровых детей кормилицам, а больных – оставлять там, где их никто не найдет. Так, в идеальном государстве в концепции Платона женщина должна быть не женой, а соратницей мужчины, равной с ним в правах.

Новый поворот в осмыслении человека содержится в христианстве. В центре средневекового мировоззрения оказывается Бог. Только через божественное можно понять человека, ведь он создан по образу и подобию Божьему. Но от высшего предназначения его отвращает тело. В Средние века оформилось воззрение на греховную природу. Плотским потребностям человека противопоставлена духовная сублимация. В результате традиция противопоставления материи и формы, души и тела, рациональности и эмоциональности, маскулинного и феминного продолжается в работах теологов Фомы Аквинского, Аврелия Августина Блаженного, Филона Александрийского.

Опираясь на мысль Аристотеля о том, что «душа есть форма тела», Фома Аквинский не принимал рассуждение Августина о двух уровнях сотворения. В концепции теолога душу и тело, мужчину и женщину Бог сотворил одновременно. Божественная душа, следовательно, покоится и в мужском, и в женском [188].

В то же время мужчина демонстрирует большую остроту ума, а его семя – единственное, что увековечивает человеческий род в момент соединения мужчины и женщины, единственное, что получает божественное благословение. Невысокое положение женщины в обществе объяснялось несовершенством ее тела. Фома Аквинский отмечал, что, если бы Бог хотел сделать женщину существом высшим по сравнению с мужчиной, он сотворил

бы ее из его головы, а если бы он решил сделать ее существом низшим, то сотворил бы ее из его пят. Бог создал женщину из середины тела мужчины.

«Необходимо, чтобы была создана женщина, по словам Писания, «помощник» человека; не в том смысле, конечно, помощник, как если бы она, как думают некоторые, была создана для оказания помощи мужчине в его [повседневных] трудах (ведь в таких делах лучшим помощником мужчине является другой мужчина), но как помощник в деле продолжения рода» [188], – отмечает Фома Аквинский.

По мысли средневековых теологов, женщина представляет собой телесное, поскольку была сотворена не из «праха земного», а тела мужчины. Несмотря на предположение, что представители обоих полов состоят из одной материи, женщина оказывается ниже в иерархии по отношению к Богу.

Апогеем средневекового «женоненавистничества», под которым мы понимаем отношение к женщинам как созданиям, находящимся в самом конце социальной иерархии и не имеющим прав, становится трактат «Молот ведьм», написанный в 1486 — 1487 году монахами Яковом Шпренгером и Генрихом Инститориусом. Авторы представили систему доказательств, оправдывавших подавление и физическое уничтожение женщин. Якобы само латинское слово *femina* произошло от лат. *fe (fides) minus* – вера и менее. Эта работа подстегнула охоту на ведьм, широко распространившуюся в Западной Европе и Новом Свете в XVI–XVII веках.

Во «Втором поле» С. де Бовуар представила наиболее популярные высказывания средневековой Церкви о женщинах. Так, например, Тертуллиан говорил, что женщина – это «врата дьявола», что именно она изначально повинна в смерти Сына Божьего и ей «следовало бы всегда ходить в трауре и лохмотьях». Он утверждал, что «истинная христианка должна ненавидеть свою привлекательность, ибо она совращает мужчин». Тех же взглядов придерживались и святой Иоанн Златоуст, который считал, что «среди всех диких зверей не найти никого, кто был бы вреднее женщины», и святой Томас говоривший: «Истинным христианином можно стать, лишь не прикасаясь ни к

какой женщине. Лишь давшие обет безбрачия могут нести святой Дух» [25].

Однако христианское мировоззрение имеет и другую сторону взгляда на «женский вопрос». Христос все время окружен женщинами. Проблема решается путем приведения мужского и женского к общему знаменателю: перед Богом все равны, а у «вечной души» нет телесного, а значит и половых различий.

На рубеже Средних веков существовали философские произведения и другого рода, направленные в защиту женщин. Корнелий Агриппа фон Неттесхайм, написал трактат «О благородстве и преимуществе женского пола» (1529 г.), где доказывал, что женщина по своим духовным характеристикам стоит значительно выше мужчины. Против женоненавистничества высказалась в «Книге о Граде Женском» (1405 г.) французская писательница Кристина Пизанская. Ее работа считается первым феминистическим произведением.

В эпоху Нового времени женщина по-прежнему противопоставляется мужчине, главным качеством которого является рациональность. И у Р. Декарта, и у И. Канта в контексте рассмотрения природы человека качества женской натуры, какими бы они ни были достойными, к «собственно человеческим» не относятся. Жан-Жак Руссо, для которого природа представляет собой настоящую ценность, считал, что женщина, ей тождественная, все же является низшим моральным существом по сравнению с мужчиной, так как только мужчина, не имеющий столь тесной связи с природой, посредством своего разума совершает некий интеллектуальный путь усиления в себе истинной человеческой природы, что только и делает его по-настоящему моральным существом. Ж.-Ж. Руссо выступал против социального неравенства и деспотизма королевской власти, тем не менее, говоря о воспитании, он отмечает разницу в формировании личности мужчины и женщины. Если Эмиль должен защищать универсальные ценности, свободу ума и духа, то в его спутнице Софии необходимо развивать локальные (гендерно-детерминированные свойства) – чувство зависимости и послушания [164].

И. Кант также разделяет мужские и женские черты характера: «У женщин

все другие достоинства соединяются лишь для усиления в ней характера прекрасного, с чем, собственно, соотносится все, тогда как среди мужских свойств возвышенное отчетливо выделяется как отличительный признак пола» [94]. Женщинам должны быть присущи следующие черты характера: скромность, участливость, добросердечность. Мужчинам, напротив, благородство, глубокомыслие и трудолюбие. По мнению философа, женщина одерживает победу над мужчиной в сфере чувств, а в сфере разума – проигрывает. В условиях демократии у женщины, как и у ребенка, может быть только пассивное гражданство [94].

На примере концепций Ж.-Ж. Руссо и И. Канта можно наблюдать, как интерес мыслителей к проблематике пола постепенно переместился из сферы спекулятивной философии в сферу «практического разума».

Суждения Ф. Ницше интересны своими противоречивыми взглядами на женскую природу. «Совершенная женщина есть более высокий тип человека, чем совершенный мужчина, но и нечто гораздо более редкое» [141, с. 273], – утверждает философ. В то же время он заявляет, что «То, что внушает к женщине уважение, а довольно часто и страх, – это её натура, которая „натуральнее“ мужской, её истая хищническая, коварная грация, её когти тигрицы под перчаткой, её наивность в эгоизме, её не поддающаяся воспитанию внутренняя дикость, непостижимое, необъятное, неуловимое в её вождениях и добродетелях» [140, с. 256].

Оценки женской природы в работах Ф. Ницше могли быть и совсем уничижительным: «Какое дело женщине, до истины! Её великое искусство есть ложь. Её главная забота – иллюзия и красота» [139]. В произведении «Ессе Номо» философ утверждает, что наличие «добродетели» у женщины – это признак «физиологического вырождения», и что женщины в целом умнее и злее, чем мужчины, – а это, по мнению Ницше, стоит воспринимать в качестве комплимента [142]. Мыслитель продолжает утверждать, что эмансипация женщин и феминистическое движение является чувством враждебности некоторых женщин в отношении других представительниц своего пола, более

физически развитых и в лучшей степени способных к деторождению [142].

Несмотря на тот факт, что сочинения Ницше многими рассматриваются в качестве примера женоненавистничества, некоторые исследователи, как, например, Э. Людовичи, настаивают на том, что философ был всего лишь антифеминистом, но не женоненавистником.

Подробное исследование разницы мужского и женского мышления содержится в работе «Пол и характер. Принципиальные исследования», О. Вейнингера [39]. По утверждению философа, мужскому началу присущи высокий уровень развития сознания, созидание и аскеза. Женское выражается в примитивной модели сознания, непродуктивности и чувственности. Носителями «женского» начала выступают, помимо женщин, также и мужчины – евреи и негры. В главе «О еврействе» Вейнингер противопоставил «женский» (то есть безнравственный) иудаизм «мужскому» христианству, что позднее легло в основу антисемитской пропаганды среди австрийских юдофобов [39].

«Я не встречал ещё ни одного мужчину-невротика, который в той или иной форме не подчеркивал бы или не пытался бы доказать неполноценность женщины. А иногда одновременно и мужчины. Борьба с соперниками в любви проистекает из этой последней тенденции, и в основе её лежит главным образом зависть» [5, с. 168], – охарактеризовал философа О. Вейнингера психолог А. Адлер.

По сути, Вейнингер выделяет мужской и женский типы сознания. Восприятие мужчины дифференцировано (события воспринимаются одно за другим и по отдельности), и поэтому он, с одной стороны, может мыслить в форме понятий, а с другой – обладает памятью о последовательности прошлых событий. Женское восприятие не дифференцировано (события воспринимаются слитно и непоследовательно), поэтому женский тип сознания характеризуется отсутствием непрерывной памяти и неспособностью к понятийному мышлению. Поскольку память необходима для существования морали, женщина аморальна. Поскольку «истинная» женщина лишена логики, памяти и морали, у нее полностью отсутствует и представление о собственном «я», она

не отделяет себя от природы и других людей.

Любовь для Вейнингера, как и для романтиков, противоположна половому влечению, это возвышенное чувство, возможное только по отношению к ангельски чистой женщине. Но, поскольку Вейнингер считает, что таких женщин не существует, он определяет любовь мужчины к женщине как «проекцию» на женщину нравственных идеалов мужчины [39].

Таким образом, мы понимаем, что женщина в европейском культурном сознании по большей степени оказывается за пределами мира искусства и мира науки. Её значение в жизни общества второстепенно, поскольку жизненная сила женщины заключается в существовании внутри брака и семьи. Теория Г. Зиммеля, пожалуй, составляет исключение из дискриминационных суждений. По версии мыслителя, сексуальная жизнь отражает метафизические отношения между полами, где мужчины существуют в зависимости от окружающего мира, а сила женщины заключается в самодостаточности.

Как отмечает Г. Зиммель, культура человечества не является чем-то бесполым и не находится по ту сторону различий между мужчинами и женщинами. Он выделяет два взаимосвязанных процесса – создание ценностей и их освоение. Первое философ характеризует как «объективную» культуру. Эта сфера закреплена за мужчинами. Второй процесс обозначен как «субъективная» культура. Женщины содействуют ее сохранению и передаче следующим поколением. Г. Зиммель утверждает, что для нормального функционирования общества необходим синтез двух сфер. Тем не менее, он считает, что объективное содержание нашей культуры носит вместо кажущегося нейтрального в действительности мужской характер. В своих высших достижениях культура создается мужским интеллектом, мужской энергией, мужскими чувствами. Даже деяния «вторичной оригинальности» в различных областях техники и торговли, науки и военного дела, литературы и искусства содержат инициативу, творческую силу и своеобразие, которые исходят от мужского духа. Когда же великие свершения совершают женщины, то они объявляются «достойными мужчин» и получают похвалу и высокую оценку как

свидетельства «мужского ума» [75].

Существуют еще две сферы, как полагает Г. Зиммель, в которых наиболее полно проявляются возможности женщины: 1) Обустройство жизненного пространства Дома; 2) Влияние женщин на мужчин. Дом здесь воспринимается как часть жизни и вместе с тем особый способ соединять, отражать, формировать всю жизнь. Свершение этого является великим культурным деянием женщины. Дом становится произведением культуры, в котором сохраняются способности, чувства и интеллект женщины. Что касается влияния на мужчин, Г. Зиммель осознает женщин как «прекрасный пол». Это понятие не сводится исключительно к внешности. Женщина способна вносить в мир культуры такие черты, которые содействуют гармонии и совершенствованию человечества, а мужчина выполняет функцию жизненной опоры и обеспечивает благополучие человеческого рода. Таким образом, женщина и мужчина взаимно дополняют друг друга.

По мнению З. Фрейда, чья концепция творчества будет наиболее развернуто рассмотрена в следующем параграфе, различие функции мужчин и женщин, первых как творцов, вторых – как побудителей культурных актов, заключается в анатомических различиях. Он утверждает, что открытие вызывает у мальчиков чувство мужской гордости за свой пенис и презрения к «лишенным» пениса девочкам. Признание девочками полового органа как «высшей степени воплощения их собственного маленького и неприметного органа» имеет, по мнению Фрейда, компенсаторное значение: «Их захлестывает зависть, достигающая своего апогея в желании... самим стать мальчиками» [194].

Развивая эту физиологическую теорию и доводя ее до крайнего психологизма, З. Фрейд делает вывод, что в результате у женщин развиваются чувства неполноценности и ненависти к себе: «После того как женщина почувствовала брешь в своем нарциссизме, у нее развивается, подобно шраму, чувство неполноценности. После первой же попытки объяснить отсутствие пениса наказанием, ниспосланным ей лично, наступает осознание

универсального характера различий между полами, и женщина начинает разделять презрение мужчин к представительницам слабого в столь важном отношении пола» [194].

Психоаналитик воспринимает всю культуру как не что иное, как сублимацию полового влечения мужчины к женщине. При этом женщина оказывается носительницей важной культурной функции, которая производна от материнства: «Фаза нежной доэдиповой привязанности является для будущей женщины решающей, в ней готовится приобретение тех качеств, благодаря которым она позднее будет соответствовать своей роли в сексуальной функции и достигать поразительных социальных успехов. В этой идентификации она приобретает привлекательность для мужчины, которая превращает его Эдипову привязанность к матери во влюбленность» [191]. Логично, что в рамках данной концепции женщина может быть прямым или косвенным побудителем того или иного культурного поступка, акта, но существо проблемы от этого принципиально не меняется, поскольку ее значимость в культуре определяется только степенью влияния на мужчину.

Начиная с эпохи Античности женщина осознается философами как существо, находящееся в жизненной иерархии ниже, чем мужчина. «И вот первый властвует, вторая находится в подчинении», – отмечает Аристотель. Такое отношение мотивируется разной природой личности. Исключением в этот исторический период становится концепция Платона. Его идея заключалась в необходимости равенства мужчин и женщин ради развития интересов государства. Средневековые теологи соотносят женское начало с телесным, а мужское – с духовным, божественным. Пиком ненависти к женщине в Средние века становится трактат «Молот ведьм».

Представители гуманистического Возрождения обращаются к Античности, воспринимая идеи Аристотеля, а не Платона. Что касается научного дискурса, то в рамках западноевропейской философской традиции проблема человека и его бытия классически является одной из центральных, при этом рассуждения о женщине однотипны и немногочисленны.

Французские просветители отказались признать женскую гражданскую самостоятельность. Согласно теории естественного права, женщину рассматривали как продолжательницу рода, силу, воспроизводящую социальное пространство, но не занимающую в нём сколько-нибудь значимое место. Предтеча Великой французской революции Ж.Ж. Руссо отмечает разницу в формировании личности мужчины и женщины. И. Кант также разделяет мужские и женские черты характера: в женщине гораздо важнее прекрасное, нежели разумное.

Женщина оказывается за пределами мира науки и культуры: Ф. Ницше называет её «вторым промахом Бога», О. Вейнингера относит женщину к «низшему типу», у которого нет личности и души. Исключение составляет, пожалуй, социолог Г. Зиммель. В его теории сексуальная жизнь отражает метафизические отношения между полами, где мужчины существуют в зависимости от окружающего мира, а сила женщины заключается в самодостаточности. Однако речь не идёт об интеллектуальных или творческих способностях. З. Фрейд уверен в изначальных различиях психики полов, которые вытекают из анатомии. Женщина рассматривается только как побудитель культурного акта, а её значимость определяется степенью влияния на мужчину. Следовательно, голоса женщины не существует в искусстве.

Следовательно, рассматривая творчество как философскую категорию, мы говорим исключительно о сфере мужского. Понимание творчества соответствует социальному контексту и психологическим настроениям в обществе: в античности творчество рассматривается в контексте очищения, при этом не автора, а реципиента, в Средневековье такая категория как прекрасное находилась за пределами человеческой деятельности, в контексте эпохи Возрождения с преобладающим гуманизмом и а мы впервые говорим о ценности творческой личности и её влияния на исторический процесс. В немецком идеализме творчество заложено в самой природе человека, в познавательном процессе. По Г. Гегелю, абсолютный дух заключен в формах культуры, в том числе искусстве. Представители философии жизни, которая

стала своеобразной реакцией на рационализм эпохи Просвещения, воспринимали творчество как процесс постоянного рождения (эволюции) и составляет сущность жизни. В XX веке на смену представлениям о творчестве как проявлению гениальной природы человека приходит психоаналитическая концепция, в рамках которой осознается болезненность творчества., что соответствует пессимистичным настроениям эпохи из-за опыта Первой Мировой войны и личной неприкаянности человека, его потерянности. В экзистенциальной философии бытие постигается только на интуитивном уровне, а сама личность является носителем творческого начала. Философ Н.А. Бердяев объясняет необходимость творчества недостаточностью бытия. Также для отечественных ученых характерно понимание творчества как естественного процесса, зависящего от исключительно субъективных факторов, связанных с личностью. В эпоху постмодерна мыслители в концепции отчуждения и «смерти автора» приходят к безответственности автора перед читателем, его обособленности к творческому процессу. Это связано с ситуацией в мире, когда человек оказался лишенным каких-либо нравственных, религиозных или научных опор.

Таким образом, философские концепции художественного творчества, в которых прослеживается изначально возвышенное отношение к творческому процессу и автору, которое сменяется болезненностью понимания творчества, а затем и отстранением автора, понимаются как индикаторы общественных процессов. При этом их взаимовлияние, а также взаимодействие различных разделов знания ведет к формированию диалектически связанного комплекса научных представлений о творчестве и творческой личности.

1.2. Архетипические основания психоаналитического дискурса художественного творчества

Принято считать, что именно психоаналитическая теория является крупнейшим открытием XX века. Ни одно другое направление, сформированное в рамках конкретной научной медицины, не приобрело в

последнее столетие такую широкую популярность в социальной реальности и востребованность в научном сообществе как психоанализ. Именно в психоаналитической теории разворачивается проблематика творчества. Как отмечает Т.С. Злотникова, «широкое распространение имеет взгляд на художественное творчество как на проявление невроза, значительно менее популярен подход к творчеству как альтернативе невроза» [82, с. 41].

Болезненность творчества и болезненность самого творца в XX веке становится значимой темой как для самих авторов, так и для ученых. Эту проблему мы обозначили в предыдущем параграфе. Одним из ключей понимания творчества становятся теории архетипов, которая обращается к мифологическому мышлению и коллективному бессознательному.

Австрийский невролог и психиатр З. Фрейд по праву считается создателем психоаналитической теории. Его воззрения на природу человека были передовыми для того времени и на протяжении всей жизни учёного не переставали вызывать волнения и повсеместную критику в научных кругах. Более того, фигура Фрейда и его идеи становятся предметом постоянного внимания и за пределами научной сферы. Созданная в 1897-1900 годах современником З. Фрейда А. Шницлером пьеса «Карусель по господину Фрейду» (другие названия – «Хоровод», «Любовный хоровод», «Леокадия и десять бесстыдных сцен», «Калейдоскоп любви») привела к агрессии публики. Автора обвинили в порнографии. Позднее, в 1950 году, пьесу экранизирует немец Макс Офюльс. Вслед за режиссером его осудили в оскорблении общественной нравственности.

Создавая киносценарий «Фрейд», основанный на биографических материалах, Ж.-П. Сартр в качестве ключевых моментов становления личности выбирает уход З. Фрейда от нервного состояния, брак с Мартой, смерть отца и разрыв с наставником Й. Брейером, поиски Фрейда и ошибочность в понимании сексуальных отношений между родителем и ребёнком, неприятие подобных идей научным сообществом. В тексте присутствует сцена лекции исследователя, где в хоре голосов присутствующих слышится: «психиатрия для

свиней», «фантазии старой девы», «научная сказочка» и так далее [172].

Сценарий так и не был воплощён в кинематографе из-за его объёма и существует как отдельное литературное произведение. Вместо него в 1962 году на экранах появляется чёрно-белая псевдобιοграфическая драма «Фрейд: тайная страсть».

Пристальное внимание к личности ученого и его идеям в рамках современной ему и поздней культуры демонстрирует не столько отторжение новых идей, сколько востребованность у зрителя психоаналитической концепции и её преломлений, не связанных со сферой медицины.

Ж. Лакан называет научные достижения З. Фрейда «коперниковским переворотом» по аналогии с гелиоцентрической системой, где на место вселенной претендует человек, а его центром становится такая совокупность психических явлений и процессов как бессознательное. Т.С. Злотникова отмечает, что влияние З. Фрейда на культуру XX века сравнимо с влиянием двух учёных – Ч. Дарвина и К. Маркса: «То яркое, нетривиальное, с заманчивой откровенностью показывающее скрытые пружины жизни человеческого тела, общества или души, что содержалось в этих теориях, сближает масштаб резонанса, оставленного в культуре Фрейдом и двумя его предшественниками» [79, с.10].

Мы принимаем во внимание то, что среди научных достижений Фрейда наиболее значимыми считаются разработка трёхкомпонентной модели психики, состоящей из «Оно», «Я» и «Сверх-Я», внедрение в психологию понятия «бессознательное», осознание механизмов творческого процесса, формирование пяти стадий сексуального развития, обоснование теории Эдипова комплекса и комплекса Электры, выявление функционирующих в психике защитных механизмов, разработка и применение таких терапевтических методик, как метод свободных ассоциаций и толкование сновидений.

В рамках диссертационного исследования мы обратимся к тем аспектам его теории, которые дали импульс новым направлениям развития наук о человеке как субъекте культуры и, что особенно важно, формированию

психоаналитического дискурса художественного творчества.

Как известно, З. Фрейд не создал психоаналитической теории художественного творчества. Художники в широком смысле слова становились образцами, чьи произведения концентрируют в себе функции бессознательного. Как признаётся сам психоаналитик, «содержание художественного произведения притягивает меня сильнее, чем его формальные и технические качества, которым сам художник придаёт первостепенное значение» [193].

Так, Фрейд обращается к личности Ф. Достоевского, рассматривая творца с четырёх сторон – как писателя, невротика, мыслителя-этика и грешника. Психоаналитик рассматривает подсознательное стремление к отцеубийству как основной мотив трёх величайших с его точки зрения произведений мировой литературы – «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского. Выбор проблемы, как отмечает З. Фрейд, обусловлен несколькими факторами. Во-первых, отцеубийство – это основное и древнейшее преступление как отдельного человека, так и всего человечества. Во-вторых, психологическая ситуация осложняется амбивалентными отношениями мальчика к отцу. В ситуации, когда отец властен и жесток, допущенное Сверх-Я в качестве наказания отождествляет Я с отцом: «Ты захотел убить отца, дабы самому стать отцом. Теперь ты – отец, но мертвый отец; обычный механизм истерических симптомов. И при этом: теперь отец убивает тебя» [196]. В структуре личности Достоевского Фрейд выделяет три фактора – повышенную возбудимость, задатки извращённых влечений, которые подталкивают его к садомазохизму и преступлению, что находит выражение в творчестве, и не поддающееся анализу художественное дарование.

С подобными механизмами интерпретации личности мы сталкиваемся в работах, посвящённых Л. да Винчи и Микеланджело. В очерке «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» Фрейд анализирует картину «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом», связывая с изображением детские воспоминания художника о его матери, крестьянке Катерине, с которой он был разлучен, и мачехе в отцовском доме. В работе «Моисей Микеланджело»

психоаналитик обращает внимание на положение рук, бороды и скрижалей одноименной статуи и находит в такой композиции реализацию отношения творца к папе Юлию Второму, на чьей гробнице было установлено изваяние. З. Фрейд видит в этом одновременно «упрек умершему и предостережение самому себе, благодаря критике, возвышаясь над собственной природой» [193].

Также психоаналитик апеллирует к театральному творчеству. В работе «О клиническом психоанализе» он по рассказам друга воспроизводит детали актерской игры Э. Дузе, которая в одной из своих ролей вертит на пальце обручальное кольцо после объяснений с мужем. «Теперь он созрела для другого», – пишет З. Фрейд. Таким образом, кольцо на пальце становится олицетворением брака, некой связи между супругами. Этот мотив связывает бессознательное актрисы, которое лежит в основе любого сценического действия художника-личности, с тем, что видит зритель [191, с.272].

До создания теории психоанализа философы имели представление о существовании бессознательного, но не верифицировали этот концепт. В «Новейшем философском словаре» указано, что Сократ и Платон описывали анамнесис – «знание-припоминание» [144]. Для мистиков и романтиков бессознательное представляло собой самостоятельную и непостижимую сущность бытия, Б. Спиноза характеризовал его через аффекты и «причины, детерминирующие желания», Г. Лейбниц трактовал бессознательное как низшую форму душевной деятельности, Д. Гартли связывал это явление с нервной системой, И. Кант говорил о связи бессознательного с интуитивным и чувственным познанием, А. Шопенгауэр выдвигал идею о внутренних импульсах, а Г. Фехнер – о «душе-айсберге». Упоминания о бессознательном мы также можем обнаружить у Э. Гартмана, В. Вундта, Г. Гельмгольца, Ж. Шарко, Г. Лебона и других авторов. Тем не менее, именно З. Фрейд возводит бессознательное в категорию психологического дискурса, как основную и наиболее содержательную часть психики человека, регулируемую принципом удовольствия. Бессознательное включает в себя различные врожденные и вытесненные элементы, влечения, импульсы, желания, мотивы, установки,

стремления и комплексы [144].

Согласно идее основоположника психоанализа, в бессознательном идет борьба Эроса и Танатоса, использующих энергию либидо – сексуального желания как полового инстинкта. Психоаналитическая терапия З. Фрейда основана на принятии бессознательного и его содержания в качестве невротизов и личностных конфликтов. Как полагает учёный, культура стремится к объединению людей в большие общности, что невозможно без ограничения их сексуальных и агрессивных влечений и возникающих конфликтов с индивидами. Именно в ходе культурного развития в человеке формируется новая инстанция, помимо Я и Оно, – Сверх-Я, которая обращает враждебность не во внешний мир, а внутрь — против Я. Чем мощнее Сверх-Я, тем больше человек испытывает угрызений совести. Как отмечает З. Фрейд: «Жажда свободы направлена, стало быть, против определенных форм и требований культуры или против культуры вообще». Таким образом, внутренний конфликт человека порождён «неудобствами культуры» [195, с.57].

Несмотря на повсеместное влияние теории Фрейда, исследователи, как правило, критикуют его из-за абсолютизации роли сексуальности и инфантильного травматического опыта. О психоаналитике и его работах отрицательно высказывались крупнейшие немецкие философы и врачи того времени – К. Ясперс, А. Кронфельд, К. Шнайдер и другие.

Поздние авторы менее категоричны, при чем они не принимают отдельные аспекты теории З. Фрейда. Например, Л. Выготский в работе «Психология искусства» отмечает, что совершенно непонятным при истолковании, где сексуальное лежит в основе искусства, становится действие художественной формы: «Она остаётся каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности, можно было бы и обойтись». В частности, он справедливо замечает, что попытки объяснить Фрейдом всё творчество Л. да Винчи детской фантазией о коршуне кажутся «упрощённым толкованием». Также Л. Выготский ставит под сомнение связь стремления к отцеубийству с одарённостью Ф. Достоевского: «В Достоевском жил и творил

вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живёт в каждом решительно человеке» [42, с.124]. Тем не менее, сам исследователь акцентирует внимание лишь на отдельных элементах.

Последователи З. Фрейда, среди которых А. Адлер, О. Ранк, В. Райх, К. Юнг, шли вразрез с теорией родоначальника и отстаивали необходимость корреляции классических идей с иными концептами с целью создания новой разновидности психоанализа. Тем не менее, это не умаляет вклад Фрейда в развитие науки и культуры. Обоснованные им концепты становятся подспорьем для следующего поколения учёных, а его понимание психических процессов становится базовым для классического психоанализа. Как отмечает К. Хорни: «Я считаю, что уважение к гигантским достижениям З. Фрейда должно проявляться в построении нового на заложенных им основаниях и что именно таким путем мы можем помочь реализации тех возможностей, которые психоанализ имеет для будущего» [213, с.7]. Несмотря на инварианты и расхождения в теориях последователей, центром теории остается личность и её поведение, а сам психоанализ является одновременно универсальным и уникальным методом познания.

В интересах нашего дальнейшего исследования (роман Г. Гессе «Степной волк») отметим, что среди пациентов З. Фрейда был Человек-волк. Его случай описан в работе «Из истории одного детского невроза», а сам пациент оставил свои воспоминания о сеансах терапии и восприятии идей психоанализа: «Я сразу же понял, что Фрейду удалось открыть совершенно неисследованную область человеческой души и что, если я последую за ним по этому пути, мне откроется новый неизведанный мир. Ошибка «классической» психиатрии заключалась в том, что, не зная о существовании законов бессознательного, он всё выводила из физического, из соматического. Одним из следствий подобного заблуждения стало проведение слишком резкой черты между здоровьем и болезнью. Всё, что делал невротик, изначально рассматривалось с точки зрения болезни» [206, с. 96]. Именно в то время возникает понимание пограничности психических состояний.

Художник, согласно теории З. Фрейда, если и не является невротиком, то имеет с ним схожие черты: оба отворачиваются от реального мира в пользу собственных грёз и фантазий, в котором они чувствуют себя всемогущими и способными удовлетворить все внутренние желания.

З. Фрейд называет три пути, открывающиеся перед личностью в состоянии дискомфорта. Вариативность развития зависит от соотношения свойств личности между собой и с противостоящими ей событиями. Согласно Фрейду, борьба может привести человека «к здоровью, неврозу или к компенсирующему высшему творчеству». Последнее осуществляется посредством сублимации. Она представляет собой защитный механизм психики, благодаря которому нервное напряжение снимается с помощью перенаправления в первую очередь сексуальной энергии на достижение социально приемлемых целей — творчество. Его механизм, согласно теории, выглядит следующим образом: «Сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящимся в детству, переживании, истоку нынешнего желания, которое создаёт своё осуществление в произведении, само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания» [199].

С нашей точки зрения, в теории З. Фрейда специального внимания к себе требует явление интерпретации сновидения как аналога, а подчас инварианта творчества. Как отмечает психоаналитик: «Душевные процессы во время сна носят совсем другой характер, чем при бодрствовании. В сновидении многое переживаешь и в это веришь, хотя на самом деле ничего не переживаешь, кроме, пожалуй, какого-то мешающего раздражения. Сновидение переживается преимущественно в зрительных образах; но при этом могут возникать и чувства, и даже мысли, другие органы чувств могут тоже что-то испытывать... Затруднения при передаче сновидения происходят отчасти потому, что эти образы нужно перевести в слова» [191, с. 108]. Так, мы можем провести аналогию с художественным творчеством, когда он является чувственным выражением индивидуальных особенностей. Достижениями работы сновидения

являются «сгущение и смещение», в результате чего находится многозначное слово. В лекциях, посвященных ведению в психоанализ, З. Фрейд приводит прямую аналогию художественного творчества и формирования сновидения: сновидение, по его мнению, «поступает как художник, который изображает, например, всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, которые, никогда, конечно, не были там вместе, но для мыслящего взгляда представляют несомненно одно неразрывное целое» [199].

В очерке «Бред и сны в «Градиве» Йенсена» З. Фрейд исследует структуру бреда и сопоставляет его с логикой работы сновидения. Это исследование становится первым, где психоаналитик предпринял попытку применить разработанную теорию не только к лечению невротических расстройств пациента, но и использовать в качестве инструмента для анализа произведений искусства. Тогда, в 1907 году, психоанализ перестаёт быть только одним из методов лечения и становится одним из дискурсов культуры. Ежегодная премия за лучшую книгу по прикладному психоанализу Международной психоаналитической ассоциации, основанной З. Фрейдом, носит имя Градивы.

С 1909 по 1913 годы З. Фрейд сотрудничал с К. Юнгом. И если изначально их отношения выстраивались в парадигме «наставник – ученик», то позднее это взаимодействие выходит за установленные рамки, и ученые начинают работать как партнеры. Юнг сыграл ведущую роль в развитии психоаналитического учения: он является первым президентом Международного психоаналитического общества и редактором психоаналитического журнала, читает лекции по введению в психоанализ. Но уже в 1914 году К. Юнг отказывается от методов психоанализа в своей врачебной практике и разрабатывает собственную теорию – аналитическую психологию.

Ученый не принимал фрейдистское положение о том, что подавление всегда является следствием сексуальной травмы. Кроме того, он активно интересовался мифологическими образами, спиритическими феноменами и

окультистскими теориями, что не входило в научные интересы З. Фрейда. Юнг же пришёл к выводу, что бессознательное – это не только индивидуальный феномен, но и наследие предков. Он вводит в психологию понятие «коллективное бессознательное» для обозначения одной из форм бессознательного, общей для человечества в целом и являющейся продуктом наследуемых структур мозга. Коллективное бессознательное отлично от индивидуальной формы бессознательного, которая основывается на опыте конкретного человека. Оно включает в себя скрытые следы человечества – расовую и национальную историю, дочеловеческое животное существование. Нельзя сказать, что в этом аспекте идеи К. Юнга значительно отличаются от идей его учителя: они близки работе З. Фрейда «Психология масс и анализ Я» [197].

Тем не менее, Юнг делает прорыв, расширяя теоретическую проблематику исследования и вводя новые концепты, он утверждает, что коллективное бессознательное содержит архетипы или общечеловеческие прообразы и идеи. Архетип является универсальной базовой врожденной психической структурой, распознаваемой в нашем опыте и являемой в образах сновидения: «Человек рождается со сложной духовной предрасположенностью, которая отнюдь не есть *tabula rasa*. Даже для самой дерзкой фантазии духовной наследственностью очерчены определенные границы, а сквозь вуаль самой необузданной фантастики мерцают доминанты, с древних времен присущие человеческому Духу» [227]. Эти структуры лежат в основе общечеловеческой символики мифов, волшебных сказок и сюжетов художественных произведений. Они являются универсальными для понимания творческой деятельности.

В работе «Архетип и символ» К. Юнг характеризует процесс и результат формирования архетипов: «В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения – переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы

жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, – когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию прообраза» [225].

Учёный описал множество таких структур, дав им условные названия: Эго, Самость, Трикстер, Персона, Тень, Анима, Анимус, Отец, Мать, Старец, Герой, Младенец, Дева. В обозначенном порядке к понятиям обращался сам К.Юнг. Они различны по масштабу, однако имеют несомненное значение для понимания специфики художественного творчества.

В аналитической психологии Эго понимается как комплекс, включающий в себя содержимое сознания. Этот концепт входит в структуру психики наряду с бессознательным. Эго индивидуально и уникально, оно является центром поля сознания. Гораздо шире этого понятия определяется Самость. Этот архетип представляет собой целостную психологическую структуру – конфигурацию врождённых качеств личности и влияния окружающих. По утверждению К. Юнга, Самость – это «не только центр, но также и вся окружность, которая включает в себя как сознательное, так и бессознательное, она является центром этой всеобщности, точно также, как Эго является центром сознания» [225]. Архетип Трикстера реализует защитный механизм психики, который обеспечивает перенаправление энергии внутреннего психического напряжения на формирование творческого результата, нарушающего существующие каноны. Он не всегда носит социально приемлемый характер. Трикстер связан с шутством, двойственностью, лукавством и даже обманом.

Два других архетипа, Тень и Персона, противопоставлены друг другу. Персона или Маска – это социальная роль, которую человек играет, следуя общественным требованиям. Эта структура скрывает слабые и болезненные места психики. Она необходима для удовлетворения потребности в социальной адаптации. В то время как Тень – архетип, служащий сосредоточением материала подавленного сознания. Архетип Тени включает в себя

представления, противоречащие социальным стандартам, и желания, и воспоминания, отвергаемые человеком. Это не только негативные качества личности, но и влечения и способности, заброшенные человеком в силу обстоятельств.

Два других полярных и одновременно взаимозависимых архетипа, Анима и Анимус, воплощают феминное и маскулинное начало. К. Юнг связывает Анимус с мужской частью души, которая связана с категорическими мнениями, обращена вовне и стремится к сдержанности, а Аниму – с женской частью души, отвечающей за настроения, добродетельной и обращённой к внутренней жизни. Соотношение этих архетипов в человеке не зависит от биологического пола. Они функционируют в филогенетически глубинном слое бессознательного. Женское начало при этом персонифицируется в Эросе – любви и родственных узах, мужское – в Логосе – рефлексии и разуме. Как отмечает философ и психоаналитик В. Лейбин, для ребёнка в первые годы жизни Анима сливается с архетипом Матери, Анимус – с архетипом Отца. Эти паттерны олицетворяют собой обобщённые образы всех матерей и отцов, живших ранее [225].

Архетип Матери имеет как позитивные коннотации, так и негативные, связанные со злом. Как отмечает К. Юнг, эту амбивалентность можно увидеть в богинях судьбы – Мойре, Грае, Норнах. Для данного архетипа характерны такие качества, как материнская забота и сочувствие, магическая власть женщины, мудрость и духовное богатство. Мать всегда главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение или воскрешение. В негативном плане, считает Юнг, архетип Матери может означать тайное, загадочное, тёмное. Примерами двойственности этой фигуры является «образ Девы Марии, которая является не только матерью Бога, но также, согласно средневековым аллегориям, и его крестом. В Индии «любящей и страшной матерью» является парадоксальная Кали» [224]. Архетип Отца не обладает такой двойственностью. Он определяет отношение человека к «мужчине, закону, к государству, к разуму» [225]. Также первоначально архетип Отца может быть образом Бога,

власти и борьбы.

В концепции К.Юнга, помимо Анимуса и Отца, существуют два других маскулинных архетипа – Герой и Мудрый Старец. Старец является психической персонификацией того, что учёный обозначил как Дух. Он характеризуется такими чертами как затворническая замкнутость, мудрость и магическая сила. Образ старца дополняется символами вечности и бренности.

Говоря о глубине жизненного, в том числе художественно-творческого, проникновения архетипов и их присутствии в актуальном коллективном бессознательном и в индивидуальном сознании Т.С. Злотникова в статье «Сыграть старца: архетип и его художественное воплощение (О. Табаков, С. Юрский)» обращает внимание на «работу» с этим архетипом в границах нынешнего культурного опыта. К таким старцам в мировой традиции относятся реальный «благостный» суперстарец Л. да Винчи, литературно-театрально-кинематографические старцы-безумцы – Лир, идеальный старец в фильме П. Гринуэя «Буря» и другие. В русской традиции это старец-простак в сказке А. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», старец-безумец – литературный персонаж Зосима у Ф. Достоевского и Л. Толстой в обыденном понимании [132, с. 305].

Герой по своим функциям отличается от старца значимостью фаллического начала. Этот архетип, по К. Юнгу, олицетворяет собой самое высокое и самое сильное стремление: «Главный подвиг героя заключается в том, чтобы преодолеть чудовище мрака: это долгожданный триумф, триумф сознания над бессознательным» [226]. В античной мифологии нередко образ героя сливается с архетипом Младенца. В таком случае для него свойственны чудесное рождение, невзгоды раннего детства и гибель «от незначительного». В качестве примера воплощения архетипа герой-младенец К. Юнг органично для своего времени приводит прежде всего мифологических персонажей: Бальдер, Мауи, Зигфрид, Геракл [226].

В целом, для архетипа Младенца лейтмотивом становится одиночество. В детском возрасте он оставлен родителями и подвергается опасности. Этот архетип, пожалуй, подвергается наиболее активной интерпретации в

произведениях массовой культуры: волшебный мальчик Гарри Поттер (серия романов Дж. Роулинг), персонажи комиксов, а затем и кинематографических версий – Брюс Уэйн (персонаж Бэтмен издательства DC) и Кларк Кент (персонаж Супермен издательства DC) и так далее.

Эксплуатируемым в массовой культуре архетипом стал архетип Девы или Кору. Если говорить об истоках образа, то в греческом пантеоне он представлен в нескольких ипостасях. Власть Зевса разделяет Афина-Паллада. Её девичество мыслится не в связи с отношениями к матери или мужчине, которому могла принадлежать богиня. Согласно теории Юнга, греческая идея божественности впервые теряет сексуальность. При своём девичестве Афина не теряет черт, присущих мужских божествам – «интеллектуальное и духовное могущество». Девичество другой богини, Артемиды, выражает уравнивание грубой реальности – непокорённую девственность и ужас рождения. Связь между ней и матерью слабее, чем между Корой Персефоной и Деметрой.

Персефона воплощает в себе две формы существования, каждая из которых «развита до предела и противопоставлена другой» [226]. Одна форма существования (мать – дочь) мыслится как жизнь, а вторая (девушка – муж) – как смерть. «Мать и дочь составляют единое целое, единство, находящееся в пограничной ситуации – естественное единство, которое так же естественно несет в себе семя саморазрушения» [226], – утверждает К. Юнг. Афина и Артемида – подруги детства Персефоны. Они присутствовали при сцене её похищения – так миф объединяет в себе три ипостаси Кору. Артемида и Персефона при этом две стороны одной медали, где первая – активная, ассоциирующаяся у древних греков с убийством, а вторая – пассивная, которая предназначена жизнь цветка.

В связи с реализацией поставленной нами задачи формирования психоаналитического дискурса художественного творчества важно отметить, что Юнг занимается вопросом соотношения таких категорий, как норма и патология, по отношению к творческой личности. Он утверждает, что у искусства есть внесексуальные источники. Учёный отождествляет художника с

невротиком, а творчество — с болезнью, где работа из глубин подсознания навязывает себя автору. Это обусловлено комплексом, который подразумевает под собой «особые аффективные содержания, обладающие определенной автономией, способные оказывать сопротивление сознательным намерениям» [228]. В работе «Психология и поэтическое творчество» К. Юнг анализирует психологический портрет художника, главной чертой которого он признаёт двойственность: «С одной стороны, он представляет собой нечто человечески-личное, с другой — это внеличный человеческий процесс... В нём борются две силы: обычный человек с его законными потребностями в счастье и беспощадная творческая страсть, поневоле втаптывающая в грязь все его личные переживания» [232]. Таким образом, произведение искусства может «родиться» вопреки воле творца. Эта характеристика соотносится с результатами экстравертивного творчества, которое подразумевает высокую степень пассивности автора. Интровертивное творчество соотносится с осмысленным процессом, интеллектуальной деятельностью.

Бинарная оппозиция «интровертивное — экстравертивное» имеет важное значение применительно к психоаналитическому дискурсу творческой личности, позволяя, как мы покажем далее, вносить существенные культурологические смыслы в представления об архетипичных основаниях психоаналитического дискурса художественного творчества. Фокусируясь на межличностном поведении, учёный определяет интроверсию как поведенческий тип, «характеризуемый направленностью жизни на субъективное психическое содержание», а экстраверсию как поведенческий тип, «характеризуемый концентрацией интересов на внешних объектах» [229]. Основным критерием для различия людей в этой теории становится «направление движения либидо» — жизненной энергии.

Таким образом, изучив теорию З. Фрейда и отдалившись от неё, К. Юнг расширил представления о содержании и структуре личности. Он один из первых признал позитивный вклад религиозного, духовного и мистического опыта, что привело к разработке идеи коллективного бессознательного и

наполняющих его архетипов.

Архетипы универсальны одновременно при создании и прочтении произведения. Являясь продуктом коллективного бессознательного, они, так или иначе, присутствуют в творчестве любого художника и сопровождают человека повсеместно. Архетипы могут актуализироваться творцом на интуитивном уровне, либо становится осознанным путём к всеобъемлющему и одновременно понятному образу в произведении. Как отмечает В. Липский, теория К. Юнга о роли паттернов в творческом процессе была экспериментально подтверждена физиологом Р. Сперри в 80-е годы [183, с. 201].

В то время как К.Юнг достаточно осторожно отождествляет художника с больным, невротическая личность становится осевым понятием в концепции других психологов – А. Адлера и К. Хорни; впрочем, они не акцентируют внимание на творческой личности. Оба учёных заявляют о значении воздействия окружающей среды на человека, но если для Адлера основу мотивации представляет чувство неполноценности, то для Хорни – чувство тревоги, которое заставляет стремиться к безопасности.

Следуя хронологической последовательности в принятии идей З. Фрейда, нам видится логичным в первую очередь обратиться к учению А. Адлера, создателя системы индивидуальной психологии. В начале своей карьеры он, будучи молодым врачом, защищал в прессе новую книгу З. Фрейда «Толкование сновидений». В 1902 году А. Адлер по личному приглашению Фрейда примкнул к дискуссионной группе по психоанализу. Несмотря на возникающие разногласия между ним и Фрейдом, спустя восемь лет он становится президентом Венского психоаналитического общества. На одном из собраний в 1911 году З. Фрейд резко отзывается о научных взглядах А. Адлера, в ответ тот снимает с себя полномочия. Вместе с молодым психологом уходят ещё десять членов общества: они создают кружок «Общество свободных психоаналитических исследований», который позднее переименуют в «Ассоциацию индивидуальной психологии».

Считаем необходимым обратить внимание на то, что главный предмет разногласия между Адлером и Фрейдом заключался в понимании детерминант человеческого поведения. Родоначальник психоанализа акцентирует внимание на роли бессознательного и сексуальности, А. Адлер, в свою очередь, вводит в объяснение социальный фактор, который для Фрейда имплицитно имел значение, но не был акцентирован. По мнению Адлера, характер личности складывается под воздействием жизненного стиля, который является системой целенаправленных стремлений, в которой реализуется потребность в достижении превосходства, самоутверждении (под воздействием компенсаторного импульса) как компенсации комплекса неполноценности. При этом процесс формирования жизненного стиля и схем апперцепции проявления творческой силы личности, а усиление социального интереса становится главной целью терапии в лечении неврозов. «Инстинкт общественной жизни оказал человечеству великую услугу: он изощрил наше самое замечательное орудие защиты от окружающих невзгод – человеческий разум» [4], – утверждает А. Адлер.

Ученый стремился интегрировать практическую психологию и психотерапию в массовые представления о повседневности. По его мнению, научная система должна давать объяснение причин невроза и справляться с ними. Это расстройство характеризуется особой симптоматикой – тревога, мысли о смерти, страхи, обсессивно-компульсивное поведение. В ходе клинического наблюдения А. Адлер анализирует, каким образом страдающие неврозами и депрессией используют свой жизненный опыт, чтобы избежать ответственности и сохранить самооценку. Если Фрейд рассматривает появление симптомов как средство контроля над инстинктивными импульсами и способы удовлетворения этих импульсов, то Адлер убеждён в их защитных функциях, что связано с юнговским архетипом Ребенка.

По мнению учёного, «невроз – это естественное, логическое развитие индивидуума, сравнительно неактивного, эгоцентрически стремящегося к превосходству и поэтому имеющего задержку в развитии социального интереса,

что мы наблюдаем постоянно при наиболее пассивных, изнеженных стилях жизни» [3]. А. Адлер уверен, что у невротических личностей стремление к превосходству выражено сильнее, чем у психически здоровых людей, и это вынуждает их непреклонно бороться за достижение целей. Невроз становится результатом конфликта между стремлением к могуществу и осознанием себя. Эти тенденции врач рассматривает как компенсацию глубоко укоренившегося комплекса неполноценности. Он подразумевает совокупность психологических и эмоциональных ощущений человека, выражающихся в чувстве собственной ущербности и иррациональном признании превосходства окружающих.

В работе «Понять природу человека» А. Адлер перечисляет причины развития комплекса неполноценности у детей:

- физические недостатки (неполноценность какого-либо органа или конечности, маленький или чрезмерно большой рост, непропорциональность);
- родительская гиперопека, которая не позволяет ребенку учиться самостоятельно принимать решения;
- полное отсутствие родительского внимания, вследствие чего снижается уверенность в своих силах [4].

А. Адлер предположил, что именно в процессе преодоления комплекса неполноценности великие люди добиваются результатов в творческой деятельности. Внешне комплекс неполноценности может проявляться в комплексе превосходства — в видимом высокомерии человека. Борьба за превосходство и агрессивные тенденции являются важным фактором в самосовершенствовании и самоутверждении человека. Согласно теории Адлера, к агрессивным чертам относятся тщеславие, честолюбие, «игра в Бога», ревность, зависть, жадность и ненависть, к не агрессивным — замкнутость, беспокойство и робость. Стремление к превосходству является врождённым качеством и коренится в эволюционном процессе. Если цель превосходства включает в себя интересы общества, то развитие личности носит конструктивный характер, а исключительно личностные стремления приводят к

неврозу и деформации.

При этом защитный механизм воплощает жизненную цель. Она служит связующим звеном между неудовлетворяющим настоящим и многообещающим будущим. По теории А. Адлера, существуют три цели – работа, дружба и любовь.

Таким образом, А. Адлер создаёт значимую для экстраполяции в сферу изучения художественного творчества концепцию, согласно которой одним из основных стремлений человека осознаётся стремление к власти. Творческая сила личности проявляется в формировании индивидуального стиля и представлении индивида о себе и окружающем мире. А. Адлер, как и другие интересующие нас исследователи, не акцентирует своё внимание на механизмах творческого процесса, значимыми концептами для нашей работы являются комплекс неполноценности, его преодоление и невротическая личность.

Культурные и психологические аспекты понимания неврозов также становятся основным предметом изучения крупного учёного-неофрейдиста К. Хорни. Она стала первой женщиной в Германии, которая получила разрешение изучать медицину. Обращение к биографическим материалам в данном контексте необходимо для понимания психоаналитической концепции учёного, неразрывно связанной с её личной жизнью. К. Хорни адресует труды не столько научному и профессиональному сообществам, сколько «лицам, которые по роду своей деятельности приходится иметь дело с невротическими личностями и которые знакомы со связанными с ними проблемами» [213, с. 8].

Согласно биографическим материалам, К. Хорни решила заниматься медициной ещё в 14 лет. Позднее она призналась: «Поскольку я не могла стать красавицей, я решила стать умной». Эта своеобразная компенсация, созвучная жизненной позиции одного из изучаемых нами писателей – С. де Бовуар, воплотилась в научных исканиях и осознании женской психологии как подраздела науки с отдельным кругом проблем, связанных с полоролевой и психосексуальной дифференциацией.

В 1910 году К. Хорни выходит замуж за студента-юриста Оскара Хорни.

Через пять лет она получает медицинскую степень в Берлинском институте, с 1915 по 1920 годы изучает психоанализ. В течение этого времени К. Хорни страдает от невроза и тяжёлых приступов депрессии. К 1926 году её брак начинает разрушаться. Помимо этого, на К. Хорни влияют несколько событий одного года: скоропостижная смерть её брата, развод родителей и смерть. В 1927 году, после развода с мужем, начинается её успешная карьера психиатра и преподавание. В 1932 году она переезжает в США.

Согласно теории К. Хорни, невроз формируется двумя факторами: под воздействием окружающей социальной среды и разрушением человеческих взаимоотношений. В этом заключается отличие концепции от учения З. Фрейда, где болезнь, по мнению ученого, возникает из генетических и подсознательных причин. В результате таких разных подходов возникает и изменение смысла терапии. Согласно новой концепции для человека оказывается важным восстановление отношений между людьми и собой, поиска точки опоры в себе, избавление от невротических защитных механизмов, которые угрожают возможности нормальной человеческой жизни.

К. Хорни пытается осознать проблему невротической личности своего времени – второй половины XX века, что чрезвычайно важно в контексте изучения художественного творчества. Врач отмечает, что, обозначая деформации характера, которые сопровождают различные типы неврозов, мы отмечаем их различия, а не сходства. При этом подобие заключается в конфликтах, которые в действительности движут человеком. Одной из доминирующих черт невротиков является зависимость больных от одобрения и расположения со стороны других людей. Эти чрезмерные требования к собственным желаниям смогут сосуществовать с полным безразличием невротика к проблемам окружающих. Внутренняя незащищённость человека проявляется в зависимости от других людей, результатом чего становится чувство неполноценности и несоответствия миру. Также для невротиков характерно большое количество запретов, связанных с выражением желаний и потребностей, обоснованной критики и просьб. К группе характеристик,

связанных с агрессией, относятся действия, направленные против кого-либо. Расстройство такого рода проявляется в двух формах – в склонности быть сверхтребовательным и властным и в постоянном чувстве, что ими управляют или их унижают. Возможны два пути развития и в сексуальных отношениях – навязчивая потребность в постоянной активности, либо запрет на неё.

«Говоря о невротической личности нашего времени, я имею в виду не только то, что у людей, страдающих неврозами, имеются существенно важные общие особенности, но также и то, что эти базисные сходства в своей основе вызываются трудностями, существующими в наше время и в нашей культуре», – утверждает Хорни [213, с. 17]. Психолог приходит к выводу, что культурная среда влияет на образование невротического поведения, и анализируемые различия могут быть вызваны только особенностями цивилизаций, что имеет значение для изучения художественного творчества.

Одними из главных невротических наклонностей К. Хорни считала компульсивную потребность в любви и компульсивное стремление к власти. Любовь и привязанность рассматривается невротиком как «наиболее логичный и прямой путь получения любого типа расположения, помощи или понимания». Целью здесь становится избавление от тревожности. При этом именно культурная ситуация зачастую приводит женщину к восприятию любви как единственной жизненной ценности [213, с. 53]. В свою очередь, поиск власти, престижа и обладания – другой такой путь. Как отмечает К. Хорни, «невротик испытывает такое сильное отвращение к любому отдалённому намеку на беспомощность или на слабость в себе, что старается избегать ситуаций, которые нормальный человек считает вполне обычными, например, чьё-либо руководство, совет или помощь» [213, с. 70].

В картине формирования неврозов первостепенную роль, как подчеркивает Хорни, играет чувство вины. Оно является выражением либо тревожности, либо защиты от нее. Следовательно, когда невротик обвиняет себя или указывает на наличие чувства вины того или иного рода, необходимо задать вопрос о функциях такого самообвинения.

Понимание внутренних конфликтов личности связано с личным мироощущением К. Хорни как человека в высшей степени социализированного. Она одна из первых рассматривает черты невротической личности, находят взаимосвязь между ними и культурой, анализирует психологическое состояние женщины в соотношении с культурно-исторической ситуацией, а не с анатомическим различием полов.

Таким образом, А. Адлер и К. Хорни, в отличие от З. Фрейда и К. Юнга, акцентируют внимание на окружающей, прежде всего, социальной действительности человека. В их понимании процесс формирования личности напрямую зависит от социального фактора. Оба психолога сконцентрированы на индивидуальности человека. В анализе становятся важны не инстинкты и подавленные желания, а взаимоотношения личности с миром и с самим собой. А. Адлер в большей степени уделяет внимание такому концепту как комплекс неполноценности, которому созвучна теория К. Хорни о базовой тревожности.

Тем не менее, психологические взгляды Адлера мы можем охарактеризовать как психология стремления к власти, где человеком управляет желанием превосходства (часть его называют формально – «неофрейдистом»), в то же время К. Хорни относится к представителям психокультурного фрейдизма. Она не отрицает учение З. Фрейда, как это делает Адлер, а воспринимает теорию ортодоксального психоанализа как некое «орудие» для работы. Отметим вновь: оба ученых, чьи исследования мы анализировали в данном параграфе, как и Фрейд, уделяют внимание не механизмам творческого процесса, а невротической личности, что связано с личностными особенностями: Адлер боролся с физической слабостью и акцентировал внимание на переживании комплекса неполноценности, Хорни боролась с невротичностью.

В рамках психоаналитического дискурса художественного творчества значимыми мы считаем также концепции В. Франкла и Э. Фромма. Наше обращение к философско-психологической проблематике их работ объясняется тем, что в основе концепций находится философская категория «свобода». В

психоаналитических сочинениях они переносят акцент с биологических мотивов человеческого поведения на социальные факторы. Так, согласно теории Э. Фромма, «человеческая натура – страсти человека, и тревоги его – продукт культуры» [202, с. 27]. Коллективное бессознательное здесь логично выполняет защитную функцию, способствуя переходу личности на новую ступень развития.

В психоанализе З. Фрейд чётко ограничивает творчество одновременно от нормы и патологии. Позднее, как отмечает Т.С. Злотникова, Э. Фромм практически ставит знак равенства между неврозом и нормальным развитием личности, «поскольку сущность и того, и другого «составляет борьба за свободу и независимость» [82, с. 42]. По утверждению психоаналитика, подавленные склонности превращаются в стремления, имеющие культурную ценность. Он разграничивает понятия невроз и творчество, поскольку рациональная деятельность с её мотивационными установками отличается от деятельности невротической. Творческая мотивация противопоставлена невротическим процессам, когда цель достигается человеком. То есть, творческая деятельность является созидательным процессом, если её результаты удовлетворяют индивида.

Э. Фромм утверждает, что «если бы процесс развития человечества был гармоничным, если бы он следовал определенному плану, то обе стороны этого развития – растущее могущество и растущая индивидуализация – могли бы уравновеситься». Но в действительности история человечества оказывается историей конфликта и разлада [202, с. 50]. Человек, согласно Э. Фромму, это единственное существо, для которого собственное существование является проблемой. Важные особенности личности вытекают из так называемого «базового противоречия», которое заключается в двойственности человека: как существа животного и человеческого. Животная природа представляет собой биохимические и физиологические основы и механизмы, которые служат целям выживания. Человеческая природа подразумевает качества и действия человека, которые являются продуктом исторической эволюции.

Очевидно и значимо для нашего исследования то, что одним из аспектов концепции Фромма становятся одиночество и изоляция человека из-за отчуждения от природы. Ответом на проблему человеческого существования становится любовь, где женско-мужская полярность является основой для «созидания» межличностных отношений [204]. Та же проблематика отражена в женском и мужском архетипе.

Что касается категории свободы, то в одной из ключевых работ, посвящённых этой проблеме, «Бегство от свободы», Э. Фромм анализирует её обретение человеком, прежде всего, в историческом контексте. По его мнению, именно капитализм усугубил воздействие, на характер оказанное религиозной свободой протестантизма. Индивид стал «неуверенным и запуганным». Такой человек может опереться на владение собственностью, престиж и власть, семейные узы. Эти факторы, как утверждает, Э. Фромм, могут компенсировать неуверенность и беспокойство, однако они только «маскировали их и тем самым помогали индивиду не испытывать своей ущербности» [202, с. 133]. Кроме того, ни одна культура не может существовать без системы ценностных ориентаций или координат. В доказательство своей позиции Э. Фромм приводит в пример слепое следование иррациональным доктринам политического или религиозного содержания: «чем больше идеология утверждает, что она может на все вопросы дать непротиворечивые ответы, тем она привлекательнее» [201, с. 286]. Свобода, как утверждает психоаналитик, ведёт к разрыву с первичными узами: «человек не может вернуться в потерянный рай». Индивиду необходимо уйти в подчинение или реализовать какой-либо способ связаться с людьми и миром, чтобы спастись от сомнений, которые ведут к лишению смысла и цели в жизни.

В такой ситуации психоаналитик предложил позитивный дискурс осознания невроза как проявления личностной активности в виде попытки преодоления разлада между внутренней несвободой и стремлением к свободе [202]. Для Фромма неврозы – это симптомы морального поражения человека, а основной моральной проблемой является безразличие индивида к самому себе.

Задача психоанализа заключается в раскрытии человеком правды о собственном внутреннем мире, в выявлении тех психологических ориентаций, благодаря которым происходит формирование социального характера. Человек при этом является единственным существом, наделённым совестью, а любовь, согласно концепции, становится величайшей творческой силой, а не животным побуждением.

Для осознания нравственных проблем Э. Фромм обозначает две категории совести – авторитарную, которая является голосом внешнего авторитета, и гуманистическую, личную совесть человека, связанную с внутренними установками. Первая является аналогом концепта Сверх-Я в теории З. Фрейда, вторая выражает то, кем он является на самом деле, заключает в себе целостность индивида. Чтобы стать самим собой, человеку необходимо отказаться от различных форм обладания. По аналогии с Эросом и Танатосом в теории Фромма возникают некрофилия и биофилия, любовь к мёртвому и живому, однако, как утверждает психоаналитик, только биофилия является движущей силой в развитии личности [204]. Психоаналитик выделяет несколько форм агрессии – доброкачественную, которая «служит делу жизни», и злокачественную, связанную с жестокостью и исторически приобретенную. В результате чего Э. Фромм приходит к осознанию необходимости кардинальных перемен в социуме. В противном случае общество придёт к неминуемой гибели [203].

Говоря о необходимости создания здорового общества, соответствующего человеческой природе, Э.Фромм проявлял себя как философ-позитивист, полагая, что социальный прогресс сможет иметь место лишь в случае одновременных изменений во всех сферах – экономической, политической и культурной. Идеалом для него был описанный К.Марксом социализм, при котором производство будет служить человеку, а труд станет свободным и творческим, в результате которого человек начнёт реализовывать себя как родовое существо.

Таким образом, в концепции Э. Фромма невроз и нормальное развитие

личности близки к тождественности, так как в сущности обоих понятий находится стремление к свободе. Тем не менее, творческая деятельность ограничена от невроза благодаря конструктивным мотивационным установкам. При этом поставленная человеком цель в процессе создания произведения должна быть достигнута. Также психоаналитик рассматривает двойственную природу личности, где сочетается животное и человеческое начало. Именно поэтому отдаление человека от природы в ходе технического прогресса приводит к чувству одиночества и потерянности. Так свобода становится не награждением, а наказанием, ношей, которую несёт человек.

В ином ключе свободу осознаёт В. Франкл, австрийский психиатр и бывший узник нацистского лагеря Терезиенштадт (в 1944 году переведён в Аушвиц и Тюрхайм). Вся семья Франкла погибла в центрах принудительного заключения: жена была убита в Берген-Бельзен, отец скончался от отека легких в Терезинштадте, мать убили в Аушвице. В своём основополагающем труде «Человек в поисках смысла» (впервые опубликован в 1959 году под названием «Из лагеря смерти к экзистенциализму») врач описывает личный опыт выживания и излагает психотерапевтический метод нахождения смысла во всех проявлениях жизни, тем самым создавая стимул к её продолжению. Так, В. Франкл стал известен как создатель логотерапии, метода, ставшего основой Третьей Венской школы психотерапии.

Концепция Франкла основывается на трёх фундаментальных понятиях: свобода воли, воля к смыслу и смысл жизни. По утверждению психотерапевта, человек не свободен от биологических, психологических или социологических условий, однако он свободен занять определенную позицию относительно ситуаций: «Человек вступает в сферу нозетического, отрицающую разделение соматических и психических феноменов. Он уже в состоянии занять позицию не только по отношению к миру, но также в отношении самого себя» [189, с. 10]. Что касается воли к смыслу, то, согласно теории В. Франкла, человек является существом, которое «стремится к осмысленности». При этом воля к удовольствию и воля к власти — это производные по отношению к изначальной

воле к смыслу.

«Фактически напряжение между бытием и смыслом неискоренимо в человеке. Оно внутренне присуще бытию человека и поэтому необходимо для ментального здоровья» [189], — утверждает психоаналитик. Воля к смыслу приводит к другой проблеме — смысловой конфронтации. Она соотносится с тем, каким должен быть человек, чтобы обрести смысл. При этом смысл всегда представляет собой нечто превосходящее бытие и никогда не является им самим. Только в случае сохранения этой дистанции смысл может влиять на бытие. Другими словами, именно смысл задает темп для бытия. Таким образом, смысловая ориентация трансформируется в смысловую конфронтацию, следовательно, согласно методу В. Франкла, человек ответствен за реализацию особого смысла в своей жизни. Ответственность может возникать как перед обществом, так человечеством, собственным сознанием или Богом.

Третьим фундаментальным понятием является смысл жизни. По утверждению Франкла, жизнь становится осмысленной тремя способами — через то, что мы даём жизни, через то, что мы берём от мира, а также через занимаемую позицию в отношении судьбы, которую нельзя изменить. Человек может сталкиваться с своей ограниченностью, которая заключается в трагической триаде бытия — боль, смерть и вина. Однако временная ограниченность жизни не уменьшает её смысловой наполненностью: «Каждый человек уникален и жизнь каждого человека — единственная в своем роде; каждый человек незаменим и жизнь его неповторима» [189, с. 23]. Одновременно с осмысленностью такая двойная уникальность требует от личности ещё большей ответственности.

В. Франкл обнаруживает новый тип невроза, который, как ему видится, характерен именно для его времени. Он связан с сомнением человека касательно существования смысла жизни. Такое состояние характеризуется врачом как «экзистенциальный вакуум». Он является следствием двойной потери человека — потери инстинктов, которые обеспечивают безопасность всего животного мира в окружающей действительности, и потери традиций,

которым следовала жизнь человека испокон веков. Такое мироощущение связано с событиями Второй Мировой войны. Этиология ноогенных неврозов отличается от психогенных и возникает в другом личностном измерении. Болезнь не коренится в конфликтах между различными влечениями или столкновениями психических компонентов – ид, эго, суперэго. Они, скорее, возникают из-за противоречий между ценностями и отсутствия высшей ценности жизни – смысла.

Стремление найти смысл жизни становится не просто «рационализацией инстинктивных влечений» (понятие З. Фрейда), а главной мотивационной силой в человеке. Как отмечает В. Франкл, именно серьезная смысловая ориентация может продлевать или спасать жизнь. Например, Гёте работал семь лет над завершением второй части «Фауста». Через два месяца после завершения рукописи он умер. «Осмелюсь предположить, что в течение последних семи лет своей жизни он биологически жил за пределом своих возможности» [189], — утверждает психиатр.

Иное происходит при невротической депрессии: в такой ситуации человек начинает бегство от трёх трагических триад бытия. Пациенту необходимо смириться с конечностью в трёх аспектах: что он потерпел неудачу, что он страдает, и что он умрет [189, с. 29]. При этом смысл жизни может быть воспринят через страдания. По утверждению В. Франкла, «человек должен сделать выбор между конечной абсурдностью и высшим смыслом, как основаниями своего существования, сделать выбор самым образом своей жизни. В том, как существовать, лежит ответ на вопрос зачем существовать». Так, высший смысл становится предметом экзистенциальных обязательств. «Истинна теория человека должна основываться не на гомеостазе, не на самореализации, — утверждает В. Франкл, — А на области человеческого бытия, в котором человек выбирает, что ему делать и чем он будет среди объективного мира смысла и ценностей» [189].

При этом необходимость равновесия в структуре личности рассматривается как «опасное заблуждение». Согласно принципам

нусодинамики, разработанной Франклом, человек, поглощенный деятельностью, и смысл поляризуются: нусоодинамика возникает именно в поле напряжения между человеком и его смыслом. С этим связаны и возможности самоактуализации личности. Согласно теории диссонанса, разлад становится стимулирующим качеством по отношению к творцу, а устойчивое состояние, гомеостаз, становится причиной нарушения психического здоровья.

Основным понятием в концепции В. Франкла становится воля к смыслу. Она может быть достигнута только при осознании человеком личной свободы и принятии конечности своего существования. Невроз современного поколения характеризуется как ноогенный, который возникает из-за конфликта между существованием и сущностью. Не стабильность, а разлад и его преодоление становятся естественным психическим состоянием человека.

Очевидно, что теории В. Франкла и Э. Фромма выстраиваются вокруг понятия свободы. Но если Фромм воспринимает её как силу, угнетающую человека, то Франкл приводит осознание личной свободы как основу личности. Оба психоаналитика разграничивают мотивационные установки творчества и невроза. При этом, в теории Э. Фромма творческая мотивация заключается в самореализации и наслаждении, у В. Франкла – в стремлении к поиску смысла жизни.

Проанализировав основные концепции, формирующие психоаналитический дискурс творчества, мы пришли к следующим выводам.

3. Фрейд, родоначальник психоанализа, посвящает множество работ описанию механизмов творческого процесса. Для него художники становятся идеальной моделью выражения бессознательного, их психологический портрет привлекает Фрейда гораздо сильнее, нежели анализ непосредственно произведений искусства. Важными аспектами психоаналитического дискурса творчества также являются трёхчастная структура психики (Я, Оно и Сверх-Я), внутренние конфликты человека, борьба Эроса и Танатоса и интерпретация сновидений. Психоаналитик называет три пути, которые открываются перед личностью в дискомфортном состоянии. Они зависят от внутренних качеств

человека. Борьба, по его мнению, может привести к психическому здоровью, неврозу или высшему компенсирующему творчеству.

К другой точке зрения приходит К. Юнг. Для него художник практически отождествляется с невротиком. Юнг уверен, что творцом управляет акцентуированный комплекс, в нём борется обычный человек с личными желаниями и беспощадная страсть, не допускающая отказа. Кроме того, К. Юнг приходит к теории коллективного бессознательного, содержание которого составляют архетипы. Эти паттерны, так или иначе, присутствуют в творчестве каждого художника, поскольку одновременно являются личными и всеобъемлющими. Также Юнг создаёт классификацию психологических типов личности, которая в преобразованном варианте остаётся актуальной и в современном мире. Бинарная оппозиция «экстраверсия – интроверсия» находит своё отражение и в процессе создания произведения: психолог разделяет творчество на экстравертивное (пришедшее извне) и интровертивное (осознанное). Именно концепции этих двух учёных, З. Фрейда и К. Юнга, будет в большей степени применены к личности и творчеству Г. Гессе во второй главе, что связано с личными пристрастиями писателя-психоаналитика. Гессе самостоятельно изучал труды Фрейда, состоял в переписке и проходил сеансы терапии у К. Юнга. По личному признанию, именно в их трудах немецкий писатель нашёл концепты, близкие ему. При этом С. де Бовуар оспаривает теорию З. Фрейда в своей наиболее значимой работе «Второй пол».

Психоаналитики А. Адлер и К. Хорни ставят в центр своей концепции невротическую личность. По нашему мнению, ориентация на патологию связана с личным опытом аналитиков. А. Адлер неоднократно был близок к смерти и рос хилым ребенком. Впоследствии он разработает теорию, связанную с комплексом неполноценности. Творческая сила воплощается в его преодолении. К. Хорни также борется с чувством неполноценности, во время обучения она страдает от постоянных депрессий, внутреннее состояние усиливается внешними обстоятельствами – в течение года умирают все члены её семьи, а брак с мужем распадается. Ведущими темами в её научной

деятельности станут невротическая личность нашего времени и особенности женской психологии. Их концепции актуальны при взгляде на художественное творчество как на проявление невроза.

В основе теорий В. Франкла и Э. Фромма лежит ещё одна категория, важная для системы экзистенциализма, – категория свободы. Согласно концепции Фромма она представляет собой силу, которая давит на человека, поскольку для него легче находится в подчинении, а не нести ответственность за свою жизнь. Э. Фромм ставит практически знак равенства между неврозом и нормальным развитием личности, так как в основе обоих понятий лежит стремление человека к свободе. Внутренний конфликт строится на основе стремления к свободе и невозможности её принятия. Несмотря на это, творчество всё-так отличается от невроза мотивационными установками, которые заключаются в получении удовольствия. Для В. Франкла свобода воли является одним из основных жизненных принципов. Только благодаря свободе и принятию смерти человек может обрести смысл жизни. Для формирования психоаналитического дискурса творчества также имеют значение позиции нусодинамики, согласно которым разлад становится мотивирующей силой для творческой личности.

Междисциплинарный подход обусловлен философско-психологическим подход к изучению творческой личности, так как анализ перечисленных концепций, встроенных в философское осмысление понятия творчества, даёт архетипические основания для формирования психоаналитического дискурса художественного творчества и применения психоаналитической методологии к биографии, а также литературному и кинематографическому наследию выбранных нами персон.

Глава 2. Художественное творчество в западной культуре: психоаналитический дискурс деятельности Г. Гессе и С. де Бовуар

Несмотря на тот факт, что степень разработанности научной проблемы по отношению к обозначенным личностям велика, вопрос о возможной взаимодополняемости фигур XX века в сферах научного знания и искусства остается неизученным. Именно их корреляции представляют наибольший научный интерес для изучения феноменов психоаналитического дискурса художественного творчества.

Нами были впервые сопоставлен опыт двух выдающихся творцов, аккумулировавших в своих личностях парадоксы культуры своего времени и определивших пути развития европейской культуры, начиная с 1930-х годов и до конца XX века: немецкого автора-психоаналитика, нобелиата Г. Гессе и французской представительницы экзистенциальной философской системы С. де Бовуар. Несмотря на многочисленные различия личностного, социального и гендерного планов, Г. Гессе и С. де Бовуар относятся к категории писателей-интеллектуалов, следовательно, в их произведениях превалирует не внешнее течение событий, а внутреннее содержание, в котором заключаются разработанные ими философские концепции.

2.1. Жизнетворчество Г. Гессе: соотношение нормы и патологии

Необходимо отметить, что увлечение психоанализом является у Г. Гессе не просто отражением основных идей и методов нового научного направления в литературных произведениях или анализом собственной личности, а органичной интеграцией в творчество. Интересы писателя непосредственно коррелируют с задачами нашего исследования. Под понятием жизнетворчество мы понимаем процесс вариативного, но оригинального конструирования и воплощения представлений автора о личном идеале духовного воплощения. Идеал отражает как саму персону, так и ее бытие во времени. Кроме того, жизнетворчество подразумевает конкретную совокупность общественных отношений, поскольку жизнь субъекта подразумевает динамическое развитие.

Для обозначения психоаналитического дискурса творчества Гессе первоначально необходимо обратиться к биографии писателя и рассмотреть её с точки зрения психологических характеристик творческой личности. В характеристике жизненного пути писателя мы опираемся на исследования крупного германиста В.Д. Седельника [174], немецкоязычных материалах Йозефа Милёка [252] и тексты Г. Гессе, имеющие автобиографическую основу.

Герман Гессе родился 2 июля 1877 года в городе Кальве, который расположен на территории исторической области Швабии. Географическая родина писателя важна в понимании немецкого менталитета. Для коренного жителя за каждой территорией Германии закреплён свой диалект языка и чёткие, даже порой чопорные, характеристики её жителей. Швабы всегда были предметом шуток. Над их непонятной даже для носителей языка речью посмеиваются, а самих швабов постоянно передразнивают. О швабах говорят (по старой немецкой пословице), что они становятся умными только в 40 лет. Отсюда в немецком языке такое выражение *das Schwabenalter* – шутил. возраст в 40 лет (когда человек становится разумным) – *im Schwabenalter sein, ins Schwabenalter kommen, das Schwabenalter erreichen*. Несмотря на народные шутки, Швабия, вызывающая в Германии ироничное отношение, стала родиной не одного выдающегося немецкого писателя – Ф. Шиллера, К. Шубарта, Л. Уланда. Родители Гессе не были коренными швабами. Отец Иоганесс Гессе появился на свет в Эстонии и был российским поданным. Мать, Мария Гундерт-Дюбуа родилась в Индии, в семье протестантского миссионера. Оба деда и родителя Германа Гессе были убеждёнными проповедниками пиетизма, что в будущем отразится на самосознании писателя. Всю жизнь Гессе будет бросать из стороны в сторону: от родительского дома к неизведанному и «большому» миру, от крайнего аскетизма и жизни на «воде и хлебе» до неограниченности в красном бургундском вине, от протестантизма к буддизму [174]. Стоит отметить, что пиетизм, в котором воспитывали писателя, по своим внутренним тенденциям тяготел к традиционной философской мистике. Впоследствии Гессе будет воспринят как один из наиболее ярких

представителей мистического реализма, целью творчества которого является проникновение в трансцендентную сущность вещей. Но не только религиозный аспект воздействовал на формирование личности будущего писателя. Г. Гессе описывает родительский дом в автобиографическом эссе «Детство волшебника»: «Лучи многих миров перекрещивались в этом доме. Здесь молились и читали Библию, здесь занимались индийской философией, здесь играли много хорошей музыки, знали о Будде и Лао-Цзы, из многих стран приходили гости, неся на своей одежде дуновение чужбины... здесь звучали иноземные языки, здесь кормили бедных, здесь праздновали праздники — учёность и сказка уживались здесь совсем близко друг от друга» [49].

Отношения юного Гессе с родителями нельзя назвать бесконфликтными. Наиболее остро стоял вопрос образования ребёнка. В марте 1892 года ранее примерный ученик Гессе под давлением идеологии вюртембергского государства сбегает из Маульбронской семинарии, проучившись там всего полгода. После этого для мальчика наступают времена самоопределения и понимания своего места в мире. Родители пытаются «излечить» Германа, отдавая его на попечительство одного из священников, и отказываются от этой практики только после попытки самоубийства юноши [49]. Этот факт доказывает, что психическая неустойчивость характерна для Гессе с раннего периода развития личности, а побег из учебного заведения с целью поиска себя говорит о постановке перед собой мучительных экзистенциальных вопросов бытия. После следуют четыре года поисков. Юный Гессе переходит из одного учебного заведения в другое, работает подмастерьем то там, то здесь. Только в октябре 1895 года он находит занятие, которое приходится по душе. Гессе становится учеником книготорговца в Тюбингене и принимается за самообразование. Возможно, именно эта победа над окружающим «правильным» миром становится для писателя отправной точкой творческого пути. До конца жизни Г. Гессе будет отстаивать независимость творческой личности. Даже в годы Второй мировой войны он останется не преклонен и напишет абсолютно не военный и философский роман об интеллектуальной

провинции Касталии – «Игру в бисер».

Любовь к чтению, жившая в Г. Гессе, пожалуй, может стать отдельной темой исследования. Писатель родился в семье библиофилов, и прожил всю жизнь бок о бок с этой любовью – создание книг, их коллекционирование, чтение и знание. Удивляет тот факт, что в контексте русской литературы писатель погружён в творчество не только популярных во всей Европе Достоевского и Толстого, но и Пушкина [53, с. 275].

«Любовь к книгам и читательский зуд зародились во мне рано, и единственная большая библиотека, которую я сизмальства знал и которой мог пользоваться, была библиотека моего деда» [53, с. 111], – так описывает начало своего образования Г. Гессе.

Сборник эссе, посвящённый литературе и деятельности вокруг неё, писатель называет «Магия книги» [53]. Согласно теории К.Г. Юнга, в мифологическом сознании главная особенность магии состоит в наделении неодушевлённого объекта свойствами живого существа. Волшебник символически овладевает объектом, сливается с ним, и это является сутью проекции бессознательного содержания. Главным орудием гессевского самонаблюдения становится всепоглощающее чтение, тяга к которому, по-видимому, стимулировалась автономным комплексом.

Интроверт Гессе отождествлял духовные проявления человека, рождённые книжной акцентуацией автономного комплекса, с идеалом собственного Я–сознания, и в процессе становления личности эти представления были вытеснены в сферу бессознательного. Индивидуализация стала для писателя возможностью гармоничного существования в современном мире.

«Всякое умное проникновение в творчество какого-либо первоклассного мыслителя или писателя – это самоосуществление, счастливое чувство от соприкосновения не с мёртвыми сведениями, а с живым сознанием и разумом» [53, 97 с.], – рассуждает писатель.

В начале творческого пути будет увлечение романтическими и

неоромантическими традициями. Несомненно, на немца Г. Гессе влияют Гёте, Новалис, Гёльделин [123]. В 1899 году Гессе дебютировал со сборником стихотворений «Романтические песни», который пропитан темой страданий одинокого поэта. Конечно, тема отделённого от других творца останется. Героями Гессе навсегда останутся студенты, писатели, художники и музыканты, которые не могут найти место в настоящем миропорядке. Но в плане литературных течений Гессе уйдёт гораздо глубже – мистический реализм, модернизм, «интеллектуальный роман». В этом же году ещё не состоявшийся писатель выпустит сборник прозы, «Час после полуночи», который также останется почти не заметным для публики. Широкую известность Гессе принёс роман «Петер Каменцинд», опубликованный в 1903 году. Произведение поставило 26-летнего писателя в один ряд с крупными немецкоязычными мастерами того времени. Именно с этого романа начинается сотрудничество Г. Гессе и издателя С. Фишера, продлившееся практически всю жизнь (около 50 лет).

«Петер Каменцинд» становится лишь началом в серии глубоко погруженных в автобиографический материал произведений. В этот раз ему удаётся подняться над немецкой ментальностью и затронуть проблемы всего поколения европейцев. Впредь и далее наследие Гессе принадлежит всему миру. Конечно, основой для романов становится не столько внешняя, сколько внутренняя и духовная биография писателя. Г. Гессе «оживляет» процесс творчества: «Вновь увидал я перед собой Кнульпа, Сиддхартху, Степного волка и Златоуста, сплошь братьев, но не близнецов, сплошь вопрошающих и страждущих, но составляющих для меня всё же лучшее, что подарила мне жизнь» [53, 118 с.].

Безусловно, с точки зрения психоанализа такая акцентуация на творчестве можно охарактеризовать как защитный механизм психики – через сублимацию. Таким образом Гессе снимает внутреннее напряжение, свойственное его невротической натуре, и направляет энергию на конструктивную деятельность. Автобиографичность произведений свидетельствует о снятии патогенных

конфликтов внутри личности писателя. «Рассматривать невротический характер не как болезнь, а как некий, пусть мучительный, но весьма положительный процесс сублимации – мысль заманчивая. Однако важнее с таким характером прожить, нежели его сформулировать», – описывает своё состояние Г. Гессе во время лечения в Баден-Бадене [52].

Ошеломительный успех «Петера Каменцинда» изменил социальный контекст жизни Г. Гессе. Он женится, отказывается от ремесла и становится «свободным художником». Впрочем, личная жизнь писателя была не вполне обычной и состоявшейся. Гессе был трижды женат. Его первая супруга, Мария Бернулли, страдала от психического расстройства. В период её болезни и мучительного развода Г. Гессе обращается к психоанализу [240]. Между погружением в психоанализ и созданием романа «Петер Каменцинд» появляется ряд произведений: автобиографический роман «Под колёсами», в котором отразились типичные судьбы одарённых, но бедных детей в Швабии; два типичных для немецкой культуры романа о человеке творчества – «Гертруда» и «Росхальде». Незамысловатые сюжеты Г. Гессе поворачиваются к читателю необычной, яркой стороной благодаря психологическим нюансам в воплощении персонажей и философичности авторского миропонимания. Как признавался сам Гессе, он не любил создавать «интересные страницы», предпочитая беспристрастное описание состояния и действий персонажей. В 1911 году писатель отправляется в Индию, по пятам своих родителей-миссионеров, но привозит оттуда только книгу путевых заметок. По возвращению он окончательно перебирается в Швейцарию [174].

Знакомство Г. Гессе с новой теорией состоялось во второй половине 1914 года. В этот период он создаёт одно из лучших ранних произведений – повесть «Кнульп», где главный герой – бездомный скиталец, странник по собственным убеждениям. Простое интеллектуальное любопытство к психоанализу писателя сменяется реальной потребностью в сеансах, когда его брак распадается, а нервное напряжение доходит до точки. Гессе посещает сеансы доктора Ланга, изучает работы З. Фрейда и К. Юнга. По признаниям самого писателя, в

работах психотерапевтов он увидел собственные идеи, рождённые задолго до знакомства с теорией [213]. «В немецкой науке последних десятилетий совсем мало личностей, кто по масштабности и своего воздействия на умы мог бы сравниться с Фрейдом», – утверждает Г. Гессе в своём эссе, посвящённом упомянутому ученому [53, с. 213].

У Г. Гессе не вызывает сомнений плодотворность применения новой теории в процессе создания произведений литературы. По мнению писателя, у человечества появился ещё один ключ для понимания творческого процесса: «Началось познание бессознательного, наблюдение за его процессами, механизмы психики были раскрыты как вытеснение, сублимация, регрессия и т. д., таким образом, схема процессов обрела ясность и убедительность».

Кризис продлился около десяти лет. Также Гессе знакомится с работами А. Адлера, о чём свидетельствует его рецензия на книгу Э. Лёвенштайна «Нервные люди» [174].

Переломным моментом в творческом пути Гессе становится погружение в теорию психоанализа, к которому обращено наше пристальное внимание. Вторым таким моментом станет Первая мировая война. Первой работой, где проявилось влияние двух границ, становится роман «Демиан» 1919 г., где наиболее сильно воплотились фрейдистские идеи о трёхчастной структуре личности и Эдиповом комплексе, юнгианские «фигуры» бессознательного. Он разворачивается не столько в социальном пространстве, сколько в психическом. Как отмечает Р. Каралашвили, функция персонажей заключается в «зримо-образном воплощении определённых внеличностных инстанции психики самого автора». Произведение пошатнуло основы старого порядка, отрицало его мораль, и религию, и этику. «Демиан» становится иллюстрацией внутреннего состояния Г. Гессе. Автор переживает серьёзный кризис: он больше не верит в идеалы прошлого и вступает на путь утверждения своей самобытности [98].

В 1922 г. Гессе создаёт своеобразный вариант европейского романа воспитания, романа-становления личности, перенесённой на Восток, «Сиддхартха». В основе произведения – индийская легенда о Гаутаме Будде.

Главный герой, как и автор, пытается найти истину, отстраняясь от собственного «Я», и обретает её, примиряясь с собой. Этот роман стоит связывать и с идеей интернационализма и космополитизма. Своеобразная индийская поэма была написана в период подъёма националистской волны в Германии, где Гессе был объявлен «изменником». Через год он получит гражданство Швейцарии, страны, которой он считает подходящей для работы. Но и в Индии Гессе чувствует себя, как дома, утверждая единство духа и мысли, не знающих территориальных границ.

Ключевым произведением для понимания психоаналитического дискурса художественного творчества мы полагаем роман «Степной волк», написанный в 1927 году. Это один из наиболее автобиографичных, на наш взгляд, романов Г. Гессе. Мотив одиночества самого автора возникает на два года ранее, в сочинении «Курортник», описывающем лечение Гессе от ишиаса в Баден-Бадене. Благодаря, в том числе, этой работе мы понимаем, что за Степным волком прячется никто иной, как сам писатель.

Герман Гессе и его персонаж, Гарри Галер, «совпадают» друг с другом в мелочах – болезнь (подагра и ишиас), род занятий (писательство), любовь к Моцарту и Гёте. Воплощением архетипа Анимы автора становится персонаж Гермина, имя которой и вовсе является женским вариантом имени писателя. В завершении произведения в «магическом театре» освобожденного сознания Галлер постигает вершины духа и принимает себя на пороге «Царства бессмертных», где осознает, что ещё не достиг слияния естественности и духовности. Роман «Степной волк» во многом является результатом душевного кризиса писателя, который он и побеждает с помощью творчества.

«Нарцисс и Златоуст», произведение, написанное в 1930 г., лишено рефлексии в отношении личностного кризиса автора. Оно становится попыткой воплотить занимавшее Гессе всю жизнь противостояние духа и материи.

После, несмотря на долгую жизнь, писатель создаст всего два произведения – «Паломничество в страну Востока» (1932 г.) и «Игра в бисер» (1943 г.). Оба романа наполнены сложной системой символов, отсылок и

реминисценций, которые связаны с внутренней биографией творца. Затрагивается вопрос о судьбах культуры и месте мыслителя в этом мире. В 1946 году Г. Гессе получит Нобелевскую премию.

«Игрой в бисер» писатель подводит черту своему творчеству, после, вплоть до 1962 года, будут только ответы читателям и молодым писателям, письма друзьям и критические статьи. Г. Гессе продолжает жить в предельном уединении в Монтаньоле.

Таким образом, отдавая дань увлечению Г. Гессе психоанализом, нам представляется логичным обозначить в традиции этой научной дисциплины психологические характеристики Г. Гессе. По собственному признанию, он – невротик, постоянно пребывающий в пограничном состояний, склонный к погружению «в себя». Кроме того, следуя юнгианской концепции, Гессе – интроверт, на которого влияет книжная акцентуация автономного комплекса. Писатель признает учение З. Фрейда и подтверждает теории сублимации как защитного механизма психики. Романы Г. Гессе становятся иллюстрацией духовного развития автора, которые позволяют понять механизмы психики творческой личности.

Очевидно, что психоанализ плотно проник в каждое произведение автора, а его признаки обнаруживаются и на ранних этапах творчества, когда Г. Гессе ещё не был знаком с теорией нового учения.

Одним из ключевых становится архетипический образ волка. Он взаимосвязан с мужскими образами в произведениях Г. Гессе. Именно «человек-волк» интересен многогранностью и полнотой для детального рассмотрения в контексте психоаналитического направления.

Обратимся к образу-символу волка в историко-культурном контексте и рассмотрим метафорическое, мифологическое и философское толкование. Согласно «Словарю символов» Д. Трессидера, волк имеет двойственную натуру. Он означает «свирепость, коварство, жадность, жестокость, зло, но также храбрость, победу, заботу о пропитании» [186]. У народов, населявших редколесные районы Европы, волк представлен в фольклоре и народных

сказках как хищное творение природы, являясь «одновременно символом прожорливости и сексуальности». В других регионах волк становится триумфальным символом познания. Хищник является священным животным Аполлона в Древней Греции, Одина в скандинавской мифологии. Волчица, выкормившая Ромула и Рема, представляет собой образ материнской заботы, который также встречается в индийском фольклоре.

Символизм овец как прихожан церкви сделал волка символом дьявола и ереси. Изображение Франциска Ассизского с волком основано на истории о том, как ему удалось приручить животное [186]. Католический святой неоднократно упоминается в творчестве Германа Гессе – сочинения «Франциск Ассизский» и «Из детства Франциска Ассизского», роман «Петер Каменцинд».

«Я шёл дорогами Св. Франциска и чувствовал временами его незримое присутствие: он шагал рядом, исполненный неисповедимой любви, с радостью и благодарностью приветствуя каждую птицу, каждый источник и каждый придорожный куст», – так характеризует святого один из героев Г. Гессе, Петер Каменцинд [55].

В контексте немецкой культуры с довлеющей над ней философичностью необходимо упомянуть и ницшеанского зверя: «В основе всех благородных рас просматривается хищный зверь, роскошная, похотливо блуждающая в поисках добычи и победы белокурая бестия». Как считает Ф. Ницше, смыслом культуры является «выведение из хищного зверя «человек» некой ручной и цивилизованной породы животного, домашнего животного» [138].

Несомненно, такое множество значений должно было сформировать особое читательское восприятие образа волка. Тонкий интеллектуал Гессе не мог не учитывать данный факт в рамках своего творчества, наделяя «тёмную» сторону героев сущностью хищника. Как правило, образ волка в творчестве Г. Гессе связывают с романом «Степной волк», однако в первый раз мы встречаем хищника в одном из наиболее ранних рассказов «Волк», датированном 1902-1903 годами. В произведении речь идёт о страдающем животном. Голод вынуждает свободного волка добывать еду, рискуя собственной жизнью. Крестьяне

убивают загнанного зверя без каких-либо угрызений совести: «Они смеялись, хвастались перед друг другом, радовались предстоящей выпивке и горячему кофе, они пели песни и источали ругательства. Ни один из них не замечал ни красоты занесенного снегом леса, ни сияния плоскогорья, ни красной луны...» [45].

Убийцы ликуют и не понимают, что лишили жизни того, кто чувствует природу и само мироздание глубже, сильнее. В начале творческого пути Гессе уже с пиететом относится к образу волка: автор выделяет его среди других зверей, наделяет животное человеческими чертами: «Часто волки лежали все вместе молча, вынашивая какие-то свои мысли, греясь подле друг друга, и тоскливо вслушиваясь в безжизненную белую пустыню...» [45].

Через несколько лет процесс «очеловечивания» в творчестве Гессе меняет свой модус: далее волк перестаёт быть биологическим существом и становится условным образом, знаком личности персонажа. В течение своей литературной жизни Гессе помещает героев в различную психическую «оболочку», характерную для волка в понимании автора. Правда, Г. Гессе раскрывает карты перед читателем не сразу, а только в позднем романе «Степной волк». Тем не менее, специфичные черты личности, характерные для «человека-волка», присущи главным героям нескольких романов: «Петер Каменцинд» 1904 г., «Гертруда» 1910 г., «Росхальде» 1912 г., «Демиан» 1919 г., «Степной волк» 1927 г. и «Игра в бисер» 1943 г.

Для обозначения характеристик «человека-волка» в его художественной эволюции необходимо экстраполировать в изучение персонажей Г. Гессе методологию психоанализа.

В первую очередь, в основе личности главного героя Гессе лежит конфликт, который можно охарактеризовать в междисциплинарной методологической парадигме: с культурологической точки зрения это конфликт природного начала и общественного долга, с психоаналитической точки зрения – конфликт животного инстинкта и вытесняющей его силы. Таким образом, в культурном тексте происходит конфликт столкновений разнонаправленных

желаний человека. Отталкиваясь от терминологии З. Фрейда, внутренний конфликт волка можно характеризовать как патогенный. В силу внешних ограничений персонажу приходится отказаться от удовлетворения своих желаний и проявления инстинктов [200].

Для того, чтобы выявить психологический тип личности, сопоставим причины внутреннего конфликта пяти персонажей – Петера Каменцинда, Куна, Верагута, Эмиля Синклера, Гарри Галлера. Выбор произведений обусловлен превалированием психоаналитической доминанты.

Персонаж	Внутренний конфликт
Петер Каменцинд («Петер Каменцинд», 1904 г.)	Внутренний конфликт Петера Каменцинда связан с невозможностью выбора между противоположенными сторонами. С детства персонаж чувствует себя уютно и свободно только в горах, однако он плохо представляет себе жизнь вне города и бурной интеллектуальной жизни, к которой он так стремился: «И снова, как в годы детства, мне показалось, что синие туманные дали ждут меня, словно распахнутые ворота. И снова мной овладело чувство, будто рождён я не для оседлой жизни среди людей в городах и квартирах, а для странствий по чужим краям и блужданиям по морям. Во мне поднималось смутное влечение, оживало старое, навевающее грусть желание броситься в объятия Бога и слить свою жизнь с бесконечностью времени и пространства» [55]. Петера тянет всё природное, в нём слишком сильны инстинкты, но он не может поддаться им из-за стремления к самореализации.
Кун («Гертруда», 1910 г.)	Кун презирует реальность, поэтому он уходит в собственный мир, связанный исключительно с музыкой:

«Приблизительно с шести-семилетнего возраста я понял, что изо всех невидимых сил одной только музыке дано по-настоящему захватывать меня и властвовать надо мною. С тех пор у меня появился собственный мир, моё прибежище и мой рай, которого никто не мог ни отнять у меня, ни умалить и которого я ни с кем делить не желал» [46].

В жизни героя появляются люди, ради которых он отказывается от одиночества — возлюбленная Гертруда и лучший друг Муот.

Куну не удаётся открыть перед ними душу полностью: он так и не признаётся в любви к девушке. Муот женится на Гертруде, и главный герой начинает метания между дружескими и любовными чувствами, что порождает страдания и поиск смысла жизни:

«Тьма, безутешный мрак — страшный круговорот повседневной жизни. Зачем человек утром встаёт, ест, пьёт, потом опять ложится?» [46].

Верагут («Росхальде», 1912 г.)	Внутренний конфликт Верагута связан с распадом семьи. Он и его жена, госпожа Адель, несчастны в браке и живут в разных домах одного имения. Это наталкивает главного героя на мысль, что художнику или мыслителю не стоит связывать себя семейными узами. Верагута тянет к путешествиям, он планирует уехать в Индию, но чувство долга раздирает его изнутри. Верагут не может уйти из семьи: он безумно любит своего маленького сына Пьера. «Маленький Пьер был не только любимцем обоих родителей и связующим звеном между отцом и
---	--

	матерью, благодаря чему поддерживались отношения между домом и мастерской; он, собственно, был единственный хозяин и владелец Росхальде» [59].
Эмиль Синклер («Демиян», 1919 г.)	В Эмиле Синклере борются два мира — отцовский и земной. Первый означал любовь, строгость, образцовое поведение и школу: «Этому миру были присущи легкий блеск, ясность и опрятность. Здесь были вымытые руки, мягкая приветливая речь, чистое платье, хорошие манеры. Здесь пели утренний хорал, здесь праздновали Рождество» [47]. Но уже с детства Эмиль понимал, что он не может полностью принадлежать ему. Человек — это всегда не черное или белое, а серое. Второй мир начинался прямо у них дома: «В этом втором мире существовали служанки и подмастерья, истории с участием нечистой силы и скандальные слухи, существовало пёстрое множество чудовищных, манящих, ужасных загадочных вещей, как бойня или тюрьма, пьяные и сквернословящие женщины, телящиеся коровы...» [47]. Как говорит сам о себе главный герой: «Я был ищущим и все еще остаюсь им, но ищу я уже не на звездах и книгах, я начинаю слышать то, чему учит меня шумящая во мне кровь» [47].
Гарри Галлер («Степной волк», 1927 г.)	Внутренний конфликт Гарри Галлера представлен более конкретно и буквально, чем у остальных персонажей. В нём сражаются два начала — волчье и человеческое.

«Степной волк был человек лет пятидесяти, который несколько лет назад зашёл в дом моей тетки в поисках меблированной комнаты» [61], – так Гарри Галлера описывает вымышленный издатель, который выполняет роль нарративной рамки.

Гарри не может целиком и полностью отдаться одному из начал. Его не устраивает маленькая и мещанская жизнь, душа Гарри Галлера готова к большему. Но и внутренний волк мешает ему жить спокойно, потому что является разрушающей силой.

Герой составляет свой портрет из рифмованных дольников:

«Я, Степной волк, все бегу и бегу,
Но не вижу нигде ни зайца, ни лани!» [61].

Гарри не понимает: жизнь сделала его таким или волк был заложен в его сущность от рождения.

«При каждом потрясении моей жизни я в итоге что-то приобретал, этого нельзя отрицать, становился свободнее, духовнее, глубже, но и делался более одинок, непонятен, более холоден» [61].

Осуществляя психоаналитический дискурс художественного творчества на основе культурологической актуализации представлений об архетипе мы приходим к выводу о том, что каждый персонаж, так или иначе, оказывается в состоянии внутреннего конфликта, который возникает из-за сильного природного влечения. Ограничения связаны с нравственными нормами ненавистного волку мещанства и социальными запретами. Волк не терпит середины. Он категоричен и неустойчив, склонен к рефлексии: «Тут во мне загорается дикое желание сильных чувств, сногшибательных ощущений,

бешеная злость на эту тоскливую, мелкую, нормированную и стерилизованную жизнь, неистовая потребность разнести что-нибудь, магазин, например, собор или себя самого» [61].

Как правило, персонаж Г. Гессе принимает своё несчастье и прибегает к сублимации, погружаясь в мир искусства. Так, к примеру, переживая свой физический недуг, Кун (роман «Гертруда») обращается к миру музыки: «Я мог подолгу носиться по чужим волнам, не прикасаться ни к нотной тетради, ни к инструменту, но какая-нибудь мелодия всечасно жила у меня в крови или на губах, такт и ритм — в моем дыхании и во всем моем существе» [46].

Петер Каменцинд (роман «Петер Каменцинд») реализует себя в сфере литературного творчества и, очарованный атмосферой творчества, влюбляется в художницу Эрминию Альетти, Верагут (роман «Росхальде») – состоявшийся художник, Эмиль Синклер (роман «Демиян») и Гарри Галлер (роман «Степной волк») самостоятельно рассказывают читателю свои истории.

При осуществлении психоаналитического дискурса художественного творчества необходимо также учитывать юнгианскую концепцию экстраверсии и интроверсии. Гессевский волк – в полной мере интроверт. К.Г. Юнг определял интроверсию как «поведенческий тип, характеризующийся направленностью жизни на субъективное психическое содержание». Также интроверсия героев проявляется в замкнутости и стремлению к уединению. Впрочем, интроверсия обусловлена выбором образа-символа: волк – всегда одиночка, который не может найти своё место в мире людей. Согласно теории З. Фрейда, представленной в работе «Неудобства культуры», добровольное одиночество и отдаления от людей являются обычными способами защиты от страданий, возникающих человеческих отношений. При этом человеческая сторона героя до конца не поддаётся животному началу. Как правило, от остального мира волка отделяет творческая одарённость, иное восприятие действительности или физический недостаток (роман «Гертруда», «Степной волк»).

Психоаналитический дискурс позволяет, углубляясь в культурные смыслы художественного текста, определить основные признаки интроверсии

персонажей:

Персонаж	Признаки интроверсии
Петер Каменцинд («Петер Каменцинд», 1904 г.)	С детства Петер Каменцинд уходит в горы, пытаясь сбежать от остальных людей. Больше всего он любит небо — только смотря на него, Петер может погрузиться в свои мысли. Стремление к одиночеству не оставляет его после переезда в город. «Вообще люди с детских лет не были мне ни особенно милы, ни так уж нужны, но теперь я стал смотреть на них критически-насмешливым взглядом. Откуда взялся во мне этот презрительный тон, я сам не знал, как созревший нарыв, прорвался он из глубины моего существа, и я долго не мог от него избавиться» [55]. Безусловно, Петер может находится людьми, но он скорее отмалчивается. Только вино может сделать из него душевный центр компании. Есть исключение — друг Петера Рихард, однако после его смерти в юном возрасте состояние героя только усугубляется.
Кун («Гертруда», 1910 г.)	Кун уходит от реального мира в мир воображаемый, где существует

	только он и музыка. Он направлен на накопление энергии и держит свои чувства под строгим контролем. «Я не мог записать эту музыку, она была еще не знакома мне самому, её границы также были мне неизвестны. Но я мог её слышать, мог ощутить мир внутри себя как совершенство» [46]. Кун по-настоящему погружен в себя, к нему имеют подход лишь близкие люди. Сам герой описывает чувства после первой встречи с Муотом (в будущем лучшим другом): «После моего несчастья я жил так одиноко, что эта встреча еще много дней отзывалась во мне и лишала меня покоя. Я был не настолько уверен в себе, чтобы не опасаться человека более сильного, и все же слишком одинок и зависим, чтобы не чувствовать себя польщенным сближением с ним».
Верагут («Росхальде», 1912г.)	Верагут погружён в свое творчество. Герой раскрывается только перед своим младшим сыном, Пьером. Для всех остальных людей, в том числе и для жены, он носит маску счастливого человека, которого ничего

	не беспокоит. «Нет, никогда в жизни он не испытает такой любви, как к этому ребенку. Никогда больше не переживет мгновений, исполненных такой горячей, сияющей нежности, такого радостного самозабвения, такой влекуще-сладостной грусти, как вот сейчас с Пьером, с этим последним прекрасным отражением его собственной юности» [59].
Эмиль Синклер («Демиян», 1919 г.)	Эмиль Синклер видит смысл не в познании мира, а себя самого: «Жизнь каждого человека есть путь к самому себе, попытка пути, намек на тропу. Ни один человек никогда не был самим собой целиком и полностью; каждый, тем не менее, стремится к этому, один глухо, другой отчётливей, каждый как может» [47]. Сама структура романа подразумевает раскрытие внутренней жизни героя, где Макс Демиян (лучший друг) — это «Сверх-Я», а образ его матери, госпожи Евы, восходит к архетипу Великой матери.
Гарри Галлер («Степной волк», 1927 г.)	Гарри Галлер действительно одинок, но при этом он чувствует себя комфортно. Для него не приемлемо

понятие «середина», он бросается из крайности в крайность.

«С годами я стал человеком без определенных занятий, без семьи, без родины, оказался вне всяких социальных групп, один, меня никто не любил, у многих я вызывал подозрение, находясь в постоянном, жестоком конфликте с общественным мнением и моралью общества, и, хоть я и жил еще в мещанской среде, по всем мыслям и чувствам я был внутри этого мира чужим» [61].

При всей нелюдимости героя он нуждается в близких. Таким человеком становится для него Гермина. Степной волк вежлив и приятен с хозяйкой квартиры и ее племянником.

При осуществлении психоаналитического дискурса мы применили к персонажам и термин А. Адлера «комплекс неполноценности» [4]. Его причиной в произведениях Гессе (насколько автор считает возможным приоткрыть завесу детства персонажей) становятся физические недостатки.

В романе «Гертруда» главный герой Кун во время детской игры врезается на санках в дерево и ломает ногу. Она срастается мучительно и в конечном итоге неудачно. Кун остаётся хромым на всю жизнь [44]. Причина также может крыться в чрезмерной родительской опеке или наоборот, отсутствии внимания со стороны родителей. Герой романа «Демиян» Эмиль Синклер растёт в строгой, но доброй семье с христианскими ценностями. Для него с самого

детства всё делится на два мира – «отцовский» и «другое». Последний для него гораздо интереснее, но Эмиль не может найти свой путь [47]. В романе «Петер Каменцинд» герой пытается привлечь внимание родителей, но они слишком заняты крестьянским хозяйством. Петер поступает в университет, но и этот важный шаг в его жизни остаётся незамеченным, потому что заболевает и умирает его мать [55].

Ни у одного из персонажей нет компенсаторного импульса, направленного к обретению иллюзорного чувства превосходства над другими. Скорее, комплекс неполноценности делает их более требовательными к собственной натуре.

Применяя концепцию К. Хорни к творчеству Гессе, мы понимаем, что у персонажей развита базовая тревога – чувство беспомощности по отношению к враждебному окружающему миру [211]. Формируются невротические защиты: герои пытаются избавиться от него посредством уединения (волк – зверь – одиночка). Тревога играет первостепенную роль в формировании психических нарушений. В то же время она является динамическим фактором, мотивирующим достижения конкретной цели. Коллективное бессознательное выступает как защитный фактор.

В обозначенных романах важны и женские образы, которые по большей степени необходимы для раскрытия главного мужского персонажа. Они не являются ключевыми в романах Г. Гессе. Персонажи-женщины, скорее, имеют служебное значение, выступая в качестве катализатора для развития главного действия, они являются фоном для становления личности мужчины. Заданная парадигма нарушается единожды, в романе «Степной волк», где женский персонаж Гермина – это не только двойник героя, но и воплощение его бессознательного.

В целом ряде произведений, а именно в «Гертруде», «Росхальде», «Демьяне» и «Степном волке», Гессе прибегает к художественно-образной обработке учения К. Юнга об архетипах. И если для создания мужских персонажей писатель обращается к множеству психологических характеристик,

то женщина воплощена более скупой – в архетипе.

Для того, чтобы проанализировать трансформации женского архетипа, мы рассмотрели внешний облик, психологические особенности и авторские характеристики пяти литературных персонажей – Гертруды, госпожи Адель, госпожи Евы, Гермины и хозяйки квартиры в романе «Степной волк», имя которой остаётся за скобками повествования. Произведения созданы в период с 1910 по 1927 годы.

Архетип	Персонаж	Внешний облик	Психологические признаки	Авторские характеристики
Анима	Гермина («Степной волк», 1927 г.)	Внешность Гермины описана более полно, чем у других женских персонажей в творчестве Г.Гессе. В ней меньше национальных черт. Гермина представляет собой лёгкую и воздушную девушку, а не статную и величественную даму. Автор постоянно подчёркивает её сходство с	У Гермины подвижный характер. Удивительным образом в этой героине сочетается глубокая мудрость и детское ребячество: - «Она знала о жизни больше, чем все мудрецы вместе взятые, и постоянно играла с мгновением». В чертах личности	Гермина — это женское воплощение Гарри Галлера. Главный герой видит в девушке своё отражение и считает, что она — своеобразное зеркало. - «она была окошечком, крошечным светлым отверстием в темной пещере моего страха. Она была

	мальчиком. Но, тем не менее, она очень красива. - «она подала мне руку, которая так подходила к её голосу, - красивую и полную, умную и добрую» [61]; - «эта красивая, замечательная девушка»; - «и поздоровалась со мной внимательным, чуть испытующим взглядом своих светло-серых глаз» [61]; «присмотревшись к её лицу, я согласился с ней, это было мальчишеское	Гермины преобладает экстраверсия. Она сконцентрирована на внешнем мире. Экстраверсия проявляется в дружелюбном, разговорчивом, энергичном поведении. Гарри Галлер описывает её как резвого ребёнка. Она легко переходит от серьезных вещей к забавам. Тем не менее, Гермина подвержена одиночеству и хочет смерти. В героине удивительным образом сочетаются женские и	спасением, путём на волю. Она должна была научить меня жить или научить умереть». Гермина свободна от предрассудков. Она живёт на деньги мужчин и любит внимание. В ней нет материнских инстинктов и желания создать семью. Гермина — земная и телесная. - «милая игривая чувственность, какая-то искренняя и сладострастная»
--	---	---	---

		лицо» [61]; - «какое прекрасное, какое неземное было у неё лицо!» [61].	мужские черты психики, юность и старость, любовь к жизни и полное её отрицание.	
Мать	Госпожа Ева («Демиян», 1919 г.)	Эмиль Синклер, главный персонаж, сначала видит госпожу Еву во снах, не зная о её существовании. К его удивлению, ночные видения оказываются реальностью. Она — мать его близкого друга и наставника, Макса Демияна. - «Я не помнил её. Но когда я взглянул на маленький портрет, сердце у меня замерло... Это было моё	У героини практически отсутствуют психологические характеристики, нет информации о чертах личности.	Госпожа Ева — это образ идеальной матери. Она приветлива и полна заботы. Госпожа Ева — сама естественность, в ней чувствуется зрелость. Только рядом с ней Эмиль Синклер, главный герой, ощущает себя в покое: «Мне кажется, я всю жизнь был в пути — и вот я пришёл домой»

	видение! Это была она, высокого, почти мужского роста женщина, похожая на своего сына, в лице которого было что-то материнское, что-то строгое, что-то глубоко страстное, красивая и соблазнительная, красивая и неприступная, демон и мать, судьба и возлюбленная» [47]; - «Это красивая, почтенная женщина. Её лицо было лишено примет времени и возраста, и полно	[47]. Тем не менее, у госпожи Евы отсутствуют личные черты. Она всё и сразу — мать, подруга и возлюбленная. Эмиль Синклер ощущает острое желание к ней.
--	---	---

		одухотворённой воли» [47]; - «тихое лицо, чёрные, загадочные глаза, свободный царственный лоб» [47].		
Дева (Кора)	Гертруда («Гертруда» 1910 г.)	Внешние черты персонажа переплетаются с качествами характера. По сути, у читателя нет конкретных представлений о её внешности, и воображение порождает свой «идеал». - «Гертруде тогда едва исполнилось двадцать. Стройная и крепкая, как тонкое молодое дерево, она вышла	Гертруда однозначно является интровертом. Фокус задан на внутреннюю психическую активность и внешнее спокойствие («она просто такая по натуре — ровная и весело спокойная» «полная жизнерадостность и и спокойствия»). У Гертруды узкий круг	Гертруда наделена музыкальным талантом («Она пела высоким, лёгким голосом, восхитительно парившим надо мной, и это было прекраснее всего, что я когда-либо слышал»). Персонаж близок к природе, естественному началу, тяготеет к уединению. Читатель видит

	нетронутый из пустой суеты и оболащиваний обычной девичьей юности, повинуясь благородству своей натуры» [46]; - «Они смотрелись хорошо – оба высокие, статные, он – тёмный и серьезный, она – светлая и весёлая» [46]; -«Красивая, гордая женщина» [46].	общения (отец, Кун и Муот), она ни с кем не делится внутренними переживаниями. Последующее ее замужество и всепоглощающая любовь к Муоту нарушает иллюзию внутреннего равновесия и приводит к неврозу. Девушка сбегает от мужа в отцовский дом, обитель тишины и спокойствия: «Ныне запуганной и поколебленной в самой основе своего чувства» [46]; «страдающ ая, нежная, упрямо	Гертруду через призму главного героя, который безоговорочно влюблён в неё (наделяет идеальными чертами).
--	---	--	---

			затаившаяся в своей боли женщина» [46].	
<i>Деметра</i>	<i>Госпожа Адель</i> («Росхальде » 1912 г.)	Внешность госпожи Адель всегда описывает её муж, художник Верагут: «Крупная фигура, серьезное лицо разочарованной женщины» [59]; «Художник вошёл и пожал руку жене. Она была чуть выше его ростом, у неё был здоровый вид и осанистая фигура» [59]. Нет черт лица, цвета волос, каких- либо особенностей. Госпожа Адель обезличена и	Госпожа Адель — интроверт. Автор несколько раз подчёркивает её скрытность и замкнутость, используя одни и те же эпитеты. - «спокойное и строгое лицо жены» [59]; - «сильное и строгое лицо»; -«замкнутая женщина» [59]. Чувства женщины раскрываются только в её отношении к своим детям. Адель полна раскаяния. Она считает, что	Госпожа Адель представляет собой образ сильной и практичной женщины. При этом она несчастлива. Автор связывает всю её жизнь с воспитанием детей, у госпожи Адель отсутствуют какие-либо интересны и личная жизнь. Отношения с Верагутом не сложились из-за холодности женщины и отсутствия искры (в целом, повесть

		похожа сразу на всех нелюбимых женщин. Внешние характеристики только подчёркивает отчуждённые отношения с мужем.	потратила жизнь впустую. Женщина в одиночестве переживает смерть одного из сыновей, Пьера.	представляет собой размышления о том, стоит ли художнику заводить семью). Имя героини никогда не указано без статуса «госпожа». Таким образом автор подчёркивает статность и возраст Адель. - «госпожа Адель немного постарела, научилась быть незаметной и довольствоваться малым, взгляд её был твёрд, губы слегка поджаты» [59]; - «бесхитростный
--	--	--	--	--

				образ мыслей» [59]; - «у неё нравственно-эстетический взгляд на вещи» (характеристика , данная госпоже Адель страшим сыном Альбертом). Автор наделяет госпожу Адель любовью к музыке (игра на фортепьяно), делая её образ одухотворённой.
<i>Деметра</i>	<i>Хозяйка квартиры</i> («Степной волк», 1927 г.)	У «тётушки» (как её называет Гарри Галлер, главный герой романа) нет внешних характеристик. Однако автор указывает, что дом — такой	Мы не знаем о психологических особенностях хозяйки квартиры. Только то, что она типичная представительница а мещанской среды. Герман	Гарри Галлер описывает своё отношение к хозяйке квартиры: - «приветливость которой мне очень нравилась» [61];

		же мещанский, как и его жители.	Гессе не даёт негативной окраски данному определению.	- «тетушка, моя хозяйка» При этом он указывает, что женщина склонна к набожности и умна. Сама хозяйка добра к «Степному волку» и всячески старается ему помочь, проявляя материнские чувства.
--	--	---------------------------------	---	--

Систематизировав особенности персонажей, мы выделили у Гессе четыре женских архетипа: Анима, Мать, Дева (Кора) и Деметра. Но каким образом автор выбирает мотивационные оси и строит вокруг них характеры персонажей? Если рассматривать становление «женского» в творчестве Г.Гессе в хронологической последовательности, то, в первую очередь, он обращается к архетипу Кора.

Согласно К.Юнгу, Кора воплощает в себе отношения с матерью и отношения с мужем как две формы существования, каждая из которых развита до предела и противопоставлена одна другой: «Одна из форм (дочь с матерью)

представляется как жизнь); а вторая (молодая девушка с мужем) – как смерть». [226, с. 98]. В романе «Гертруда» Г.Гессе использует, отчасти трансформируя, аналогичную модель: героиня гибнет рядом с любимым мужем, однако может находиться в состоянии покоя рядом с отцом, а не матерью. Перед читателем предстаёт аллегория женской судьбы. Границы Гадеса, согласно концепции К.Юнга, аллегория границы потери девственности и «другой» жизни. Гертруда, теряя свою чистоту, не может смириться с замужеством. Выбор архетипа связан и с местом персонажа в романе. Кун, главный герой, восхваляет внешнюю и внутреннюю красоту Гертруды, воздвигая ей невидимый, но значимый пьедестал. Архетип Кору становится идеальным образом.

Дважды Г. Гессе обращается к архетипу Деметры, актуализированном в госпоже Адель и хозяйке квартиры в романе «Степной волк». В первом случае у персонажа не реализована функция «хранительницы очага». Несчастливое замужество становится решающим элементом в становлении личности госпожи Адель. Героиня находит спасение в материнском инстинкте, однако её младший сын, Пьер, умирает от менингита. Архетип трансформируется в особом национальном горизонте. Описание идеальной матери, сильной, безэмоциональной и, тем не менее, любящей своих детей, относится скорее к немецкой ментальности, нежели античной традиции, описываемой К. Юнгом. Хозяйка квартиры в романе «Степной волк» также восходит к Деметре, но реализовавшей себя в сфере семьи. Г. Гессе обращается к этому архетипу специально для создания образа представительницы мещанской среды.

Образ госпожи Евы соотносится с архетипом матери. Её натура двойственна. С одной стороны, Эмиль Синклер чувствует к ней страсть. С другой, безусловную нежность и покой. Это соответствует теории материнского комплекса К. Юнга. По сравнению с предыдущими романами, в «Демьяне» наиболее ярко воплотились идеи психоанализа. В романе чётко прочитывается структура З. Фрейда – «Я», «Оно» и «Сверх-Я» [200, с. 83].

Г. Гессе, обращаясь к архетипам, последовательно переосмысляет их, не лишая узнаваемости, но меняя нюансы – от практически безликого женского

национального идеала до живого и подвижного персонажа. Им стала Гермина из романа «Степной волк». Таким образом, реальные представления о немецкой женщине сменяются фантазийными. В героине появляется мужское начало, которое вытесняет морально-нравственные идеалы.

В художественно-образной системе продукт коллективного бессознательного трансформируется. Так, каждая из героинь обладает музыкальностью, что особенно важно для фаустовской цивилизации. Согласно О. Шпенглеру, этот термин подразумевает под основной линией развития западной культуры борьбу пространства против материи, не пластическое, а динамическое и «имматериализующее» начало [222]. Фаустовской душе присуще обострённое переживание времени и «историческая забота». В этом аспекте даже архетип Анимы, воплощённый в персонаже романа «Степной волк» Гермине, выбивающийся из общей тенденции, приобретает национальные черты.

При своем пиетете по отношению к ученым-психоаналитикам Г. Гессе изменяет матрицы архетипов, заданные К. Юнгом в работе «Душа и миф. Шесть архетипов» [226]. На основе психоаналитических идей он создаёт персонажей, которые будут поняты читателями на основе внутренних ощущений. Тем не менее, Г. Гессе не лишает их уникальности.

Таким образом, Герман Гессе создаёт универсальную модель главного героя: мужчина, условным знаком личности которого становится волк. Всегда одиночка, который не может найти своё место во вселенной: он находится между миром маргинальным и буржуазным. При этом женские персонажи уходят на второй план, вбирая в себя черты архетипов – универсальных психические структур, составляющие содержание коллективного бессознательного. В первую очередь, такой подход к созданию литературного персонажа связан с чувством потерянности самого автора. Герман Гессе воспитывался в рамках диалога двух типов культур – Востока и Запада – что связано с миссионерской деятельностью родителей. Мешало ли это понимать окружающих? Вопрос остаётся открытым, однако Гессе не находил своё место

в школе и уже с ранних лет понял, что он станет «либо писателем, либо никем».

Во-вторых, отчуждённость от остального мира вызвана историческим контекстом. Первая половина XX века – эпоха кровопролитных и жестоких войн, породившая «потерянное поколение». Гессевский герой всегда творчески одарён, и это помогает ему уйти от реальности. Таким видит автор и свой жизненный путь: «Теперь, после стольких усилий и жертв, цель моя была, стало быть, достигнута: сколь бы это ни казалось невозможным, я стал-таки поэтом и, по видимости, выиграл свою долгую и упрямую борьбу против всего мира» [49].

2.2. Интегративные проявления личности С. де Бовуар

Аналогичную дискурсивную методологию мы применили к личности писателя и философа Симоны де Бовуар. Ее сопоставление с писателем Г. Гессе позволит говорить о разнице национальном, ментальном и гендерном характерах. Биография автора выстроена благодаря опубликованным мемуарам и письмам – «Воспоминания благовоспитанной девицы» [23], «Зрелость» [26] и «Трансатлантический роман: Письма к Нельсону Олгрёну» [33].

С. де Бовуар родилась 9 января 1908 года в Париже в старинной, хоть и небогатой аристократической семье, которая вела свой род от Гийома де Шампо – теолога и философа, учившего Пьера Абеляра. Она была старшей дочерью в семье Жоржа Бертрана, работавшего секретарём, и набожной католички Франсуазы. В возрасте пяти лет ребёнка определили в учебное заведение Кур Дезир, и руководимое представительницами религиозной общины. Как правило, из его стен выходили добродетельные прихожанки и образцовые матери, впитавшие католическую доктрину.

В это время семья де Бовуар теряет большую часть доходов: Бертран де Бовуар вложил все семейные средства в займы правительства Российской империи под высокий процент, обещанный Николаев Вторым, однако победа пролетариата в революции 1917 года похоронила возможность высокого дохода. Из престижной квартиры над богемным рестораном «Ротонда» они переезжают

в тесное жильё в доме без лифта на улице Рен [239]. Разорение семьи становится для старшей дочери причиной для осознания особой судьбы великомученицы. Симона полагала, что её жизнь навсегда отдана Богу. Вспоминая о детстве, она писала: «Я убедила себя в том, что родители желают мне добра. К тому же их устами вещал Господь: он меня создал, он отдал за меня жизнь и мог требовать от меня безоговорочного подчинения» [23, с. 40].

В переходном возрасте, когда дети предъявляют к родителям особенно высокие требования, Симона де Бовуар ожидала, что именно Отец Небесный подаст ей знак в конкретном действии, но чуда не происходило. Её мать Француаза переживает бесчестие семьи (разлад в браке и отсутствие денежных средств, учитывая аристократическое происхождение), но продолжает воспитывать девочек, Симону и её сестру Элен, в строгих буржуазных традициях: «Мать часто причащалась, истово молилась, постоянно читала духовную литературу. Вела она себя соответственно своим убеждениям: была всей душой предана близким и в любую минуту готова пожертвовать собой» [23, с. 50]. Уже тогда молитвы матери и отсутствие каких-либо изменений в их жизни стали для Симоны свидетельством того, что иррациональное начало непродуктивно, и она обращается к рациональному началу – интеллекту. Религиозность приводит к разочарованию, и место Бога занимает литература. Только книги, как представляется С. де Бовуар. Могут подарить бессмертие и заменяют вечную жизнь в раю, обещанную религиозными трактатами. «Всё, что когда-либо было написано, пряталось под однообразными сумрачными обложками и ждало своего часа, своего прочтения. Я мечтала потеряться в пыльных лабиринтах библиотеки и никогда не выходить наружу», — признаётся Симона де Бовуар в мемуарах «Воспоминания благовоспитанной девицы» [23, с. 67].

Этот мотив ещё неоднократно повторится в художественных произведениях писательницы. Анна Дюбрей, героиня романа «Мандарины», утверждает, что «книги сохраняют для неё привкус вечности», и она предпочитает их реальному миру. Идея продолжает развиваться по отношению

к персонажу Анри Перрону: «Он не воображал, что его будут читать вечно, а между тем, когда писал, чувствовал, что погружён в вечность» [27]. Николь, героиня произведения «Недоразумение в Москве» уверена, что только текст остаётся с человеком, а остальные образы стираются из памяти: «Вот преимущество литературы, сказала она себе: слова – их можно унести с собой. Образы тускнеют, искажаются, меркнут. Но старые слова жили в горле все такими же, какими они были написаны» [28].

Роман «Все люди смертны», где повествование строится вокруг двух персонажей – Фоски, который живёт уже не одно столетие из-за принятого эликсира, и актрисы Регины, мечтающей через свои роли обрести бессмертие, посвящён Жан-Полю Сартру. Симона де Бовуар апеллирует к вечности Сартра, видя ее основания в литературном и философском таланте. Так, по её мнению, он останется жить после смерти: текст становится единственно возможным способом существования [24].

Учитывая книжную акцентуацию автономного комплекса, мы отмечаем схожесть в этом аспекте Симоны де Бовуар и Германа Гессе.

Симона де Бовуар записывала буквально всё. В детстве сочинения помогали ей сохранить эпизод в памяти, в подростковом и зрелом возрасте – проанализировать происходящее. В 1924 году, когда, согласно новой реформе образования, женщины во Франции получили право сдавать бакалаврский экзамен, де Бовуар оканчивает Кур Дезир. В этом учебном заведении монахини готовили к учениц из благородных французских семей к жизни. После она изучает математику в Католическом институте Парижа, филологию в институте Сен-Мари-де-Нейи. Сначала девушка получила диплом Парижского университета по литературе и латинскому языку, в 1927 году – по философии [239]. С. де Бовуар стала девятой женщиной, закончившей Сорбонну. Сама писательница вспоминает об этом времени спустя 20 лет в переписке с Нельсоном Олгреном: «Утром иду в национальную библиотеку. Именно там я готовилась к своему последнему экзамену, самому трудному. В 9 утра приходила в библиотеку и в 6 вечера уходила, прерываясь лишь на часок, чтобы

пообедать. Родители не слишком хорошо ко мне настроенные, не хотели понять, что мне действительно необходимо поднатужиться и что такой юной особе, как я, нужно при этом правильно питаться, они даже на обед мне денег не давали под предлогом, что пообедать можно дома» [33, с. 144].

Разлад с семьей при этом становится для де Бовуар не просто ощутимым, но мучительным: «На самом деле, разлучённая с семьей, лишённая любви, являющейся для меня доказательством того, что я хорошая, а также правил и ориентиров, определявших моё место в мире, я не знала, что с собой делать и зачем я вообще живу. Мне нужны были строгие рамки, соблюдая которые я оправдывала бы собственное существование» [23, с. 79]. В своих воспоминаниях она неоднократно указывает, что в детстве искреннее любила отца и считала его самым умным человеком. Это продолжалось до 14-летнего возраста. В этот период С. де Бовуар начинает понимать и разделять угнетенное состояние матери.

Во время обучения де Бовуар переживает два сильных эмоциональных потрясения. Первое – кузен, в которого она была страстно влюблена в переходном возрасте, возвращается из Марокко и заявляет, что женится только по расчёту, второе – когда Симоне исполняется 21 год, умирает её любимая подруга-ровесница Заза. «Для меня это могло бы стать просто катастрофой, однако и на этот раз мне повезло, так как именно тогда я встретила с Сартром» [33], – осознает де Бовуар.

Весной 1928 года она в свои получает степень бакалавра искусств. Во время учебы Симона де Бовуар познакомилась с Жан-Полем Сартром, Полем Низановым и Рене Майо. На экзамене по философии, где составляется общефранцузский рейтинг студентов, первое место получил Сартр, второе – де Бовуар. В студенческие годы друзья называли писательницу «castor» (французский – бобёр) не только из-за схожего звучания названия этого животного на английском языке и её фамилии, но и по причине завидного трудолюбия и усидчивости. Сартр шутил об этом: «Сартр уверял, что я страдаю раздвоением личности; обычно я бывала Кастором (Бобром), но временами это

существо уступало место весьма противной молодой женщине: мадемуазель де Бовуар» [26, с. 21].

«Страстное желание свободы и одиночества мучило меня, и на следующий год желания мои исполнились, когда я прошла конкурс» [33, с. 145], – описывает де Бовуар этот период.

После сдачи экзаменов перед Сартром и де Бовуар встал выбор: узаконить отношения или разъехаться по разным городам. В воспоминаниях она описывает причины, побудившие их отказаться от брака: «По многим пунктам мы колебались, но наш анархизм был столь же ярко выражен и столь же агрессивен, как и анархизм анархистов былых времен; он предписывал нам, как и им, отвергать любое вмешательство в наши личные дела». Позднее вместо громких лозунгов появятся более реальные причины: Ж.-П. Сартр боялся брака и отрицал моногамию. Сама С. де Бовуар, наблюдая всю осознанную юность за неудавшимися отношениями родителей, получила психологическую травму. Она не хотела занимать место своей матери, не понимая, что отношения внутри брака могут быть другими. Де Бовуар тяготила возможность стать хозяйкой [156].

Кроме того, до встречи с Сартром де Бовуар не имела опыта отношений с мужчинами: «Мужчины меня не интересовали, а я очень мало интересовала их, плохо одетая, без следов косметики, плохо причесанная, с идиотскими круглыми щеками, я была просто студентка, поглощенная занятиями». Первую влюбленность, как мы уже обозначили, писательница пережила в подростковом возрасте. Это была «сердечная и душевная привязанность, без зова плоти» к кузену, который не особо интересовался де Бовуар. С Сартром всё было иначе: «Мы все больше привязывались друг к другу, тут не было ничего общего с моими грезами о далеком кузене, что было что-то настоящее, что переменяло всю мою жизнь». Их отношения продолжались в течение всей жизни. Правда, со временем любовные перипетии из-за многочисленных связей Сартра и ревности де Бовуар сменяются товариществом [26].

Вернемся к хронологическому изложению событий, сформировавших

философско-психологический портрет личности С. де Бовуар. С 1929 по 1931 гг. Ж.-П. Сартр проходит службу в армии. После его направляют на работу в Гавр, а де Бовуар – преподавать философию в Марсель. Писатели постоянно видятся и поддерживают близкое общение. С 1932 году де Бовуар работает в лицее Корнеля в Лионе. Там она знакомится с Ольгой Казакевич, и между ними возникают интимные отношения. Позднее её сестра, Ванда, станет любовницей Сартра. Другим увлечением де Бовуар станет Натали Сорокина, дружеские отношения с которой также продлятся в течение долгого времени. О ней будет подробно рассказано Н. Олгрену. В 1939 де Бовуар переезжает обратно в Париж и преподаёт в Лицее Мольера. В преддверии Второй Мировой войны французские интеллектуалы ждали «всемирного пожара и очистительного катаклизма», уверенные, что страна должна измениться резко и кардинально. При этом мысль о непосредственном участии в политической жизни казалось им курьёзной. Тогда де Бовуар верила, что писательский труд должен оставаться аполитичным. В 1950-е годы она займет противоположенную позицию: «На самом деле мы и не хотим никаких выходов в политику, но без политики ничего во Франции писать нельзя, а писание становится тоскливым и безнадежным. У всех такое чувство» [33, с. 146]. В 70-е годы она вновь выберет отстраненность.

В 1939 г. де Бовуар пытается выпустить свою первую книгу – сборник рассказов «Главенство духа», однако издательство отвергает рукопись. В этом же году Ж.-П. Сартра забирают в армию. Де Бовуар встречает начало войны в одной из деревень, расположенных возле Парижа, в доме Старой дамы (так Сартр и де Бовуар называют свою знакомую – Мадам Морель, мать одного из студентов, которому Сартр давал частные уроки): «В сентябре 1939 года, когда началась война и мужчины отправились воевать, я пришла сюда впервые, печальная, как смерть, и Старая дама оказала мне огромную поддержку... В июне 1940 года немцы оккупировали Париж, и я снова вернулась сюда на машине, прежде чем дороги оказались забиты беженцами. Я находилась в этой самой комнате, когда в первый раз увидела немецкую армию» [33, с. 130].

В июне 1940 года Сартр попадает в плен, где проведет девять месяцев. Он

находится в концлагере для военнопленных под немецким городом Трир. После он вернется домой по состоянию здоровья. Во время возвращения в Париж де Бовуар и Сартр принимают участие в организации подпольной группы «Социализм и свобода». Вплоть до 1945 года С. де Бовуар отстраняют от преподавательской деятельности. Поводом для этого становится заявление матери Натали Сорокиной, обвиняющее де Бовуар в растлении девочки [239].

Летом 1941 года де Бовуар заканчивает начатый до войны роман «Гостья». К тому времени ей был разработан критический метод исследования героев, проанализированы теоретические предпосылки объяснения поступков людей, собственным опытом она дошла до «mauvaise foi» – французское выражение, которые означает в философии экзистенциализма сокрытие истины от самого себя. Оно созвучно понятию, разработанному З. Фрейдом, «дурная вера». Оно подразумевает пространство, отделяющее я-реальное от я-воображаемое. Необходимо подчеркнуть, что при создании «Гостьи» де Бовуар обращается к другим понятиям экзистенциальной философии – видимость, Другой, аутентичность восприятия. Главные герои произведения, Пьер и Франсуаза, имеют множество схожих черт с С. де Бовуар и Ж.-П. Сартром. Этим же приемом писательница будет пользоваться на протяжении всей «литературной жизни». Как отмечает Н.И. Полторацкая, исповедальность ее прозы обусловлена настоящей потребностью в самоанализе [156]. Только существование в тексте делало жизнь С. де Бовуар реальной и осознанной. Как признается сама де Бовуар в письмах Н. Олгрёну, для неё характерны неврозы: «Моё состояние было достаточно депрессивным. Знайте, что меня тоже время от времени посещает мой невроз, и не пугайтесь, если он даст о себе знать, когда мы будем долго жить вместе. Начало его связано, в первую очередь, с физическим состоянием, а я, кстати сказать, последние четыре дня была страшно утомлена, выведена из себя и лихорадочно возбуждена» [33, с. 109].

Важно, что в 1944 г. С. де Бовуар впервые знакомится с термином «экзистенциализм». В течение трех месяцев она пишет эссе «Пирра и Цинеаса». В нем она приходит к выводу, что любое решение и действие человека чревато

риском, и только пойдя на этот риск, он выполняет долг перед самим собой. Спустя год выходит роман де Бовуар «Кровь других», посвященный движению «Сопротивление». Главная тема в нем – это ответственность человека, что созвучно основным понятиям данного философского направления. Переведенный на английский язык в 1948 г. роман воспринимается в США как «учебник экзистенциализма».

В 1945 г. С. де Бовуар, Ж.-П Сартр, их друг студенческих лет философ и социолог Р. Арон создают философский и политический журнал «Тан модерн». Он выражал позицию левых интеллектуалов, не принадлежавших к коммунистическому крылу. Из-за частых поездок Сартра в США, связанных с возникшей за океаном популярностью экзистенциализма, на де Бовуар, помимо авторства собственных статей, сваливаются обязанности редактора и корректора. В это время Сартр влюбляется в Долорес Ванетти. Страдания, приносимые этими отношениями С. де Бовуар, легли в основу произведения «Все люди смертны». Ж.-П. Сартр договаривается о проведении лекции де Бовуар в нескольких институтах США, чтобы на это время привести новую любовницу в Париж [246].

В 1947 г. состоится поездка С. де Бовуар в Америку, где она встретит писателя Н. Олгрена. Их роман продлится в течение 14 лет, однако никто из влюбленных не решает на переезд. «Надо бы нам, Нельсон, научиться работать вместе и жить вместе. Было бы славно сменить эту беспокойную страсть на протяжении нескольких скоротечных дней на сосуществование неделями, месяцами, вместе с каждодневными трудами, хорошим и плохим настроением, и спать каждую ночь, обнявшись. Живу в ожидании этого, муж мой, в ожидании Вас», – пишет ему де Бовуар в год знакомства [33, с. 108]. Однако речь идет лишь о долгом совместном путешествии, хотя Н. Олгрэн хочет жениться на Симоне и мечтает завести детей, однако она уверяет его в невозможности свершения желания. С. де Бовуар ссылается на то, что не может покинуть Париж из-за постоянной работы. В силу представлений о «правильной» жизни она до смерти будет поддерживать миф о них с Сартром –

чете интеллектуалов, существующих в свободном союзе. Выйти замуж для нее равнялось бы подвергнуть сомнению философские воззрения. Даже в переписке с Олгреном де Бовуар постоянно обозначает их совместную с Сартром работу и точку зрения. Она будет защищать философа в течение всей его жизни. В последний год отношений с Н. Олгреной де Бовуар отправляет ему всего три письма, в которых она и Сартр планируют поездку в США. Причиной окончательного разрыва станут мемуары «Сила вещей», где С. де Бовуар подробно описывает период окончания войны и их отношения. Издание вызовет у Олгрена публичную реакцию враждебности и злобы. Он не предпримет попытки письменно объяснить. Личная встреча также не состоялась: поездку Ж.-П. Сартра и С. де Бовуар отменили из-за военной кампании во Вьетнаме. Они оба будут активно участвовать в движении Рассела, целью которого было разоблачение военных преступлений американцев.

За время отношений с Н. Олгреном с 1947 по 1964 гг. де Бовуар выпустит книги автобиографической трилогии – «Воспоминания благовоспитанной девицы» 1958 г., «Сила зрелости» 1960 г., «Сила вещей» 1963 г. В романах она продолжает развивать экзистенциальную проблематику. Произведение «Мандарины» 1954 г. удостоится наиболее престижной литературной премии – Гонкуровской. В 1949 г. выйдет книга «Второй пол», которая оказала серьезное влияние на развитие феминистского движения. Во время работы над ней де Бовуар изучает историю угнетения женщин, антропологический, социологический и психологический аспекты вопроса. «В этом полемически заостренном произведении избранная автором форма методичного анализа чувств сочетается с неизменной готовностью доходить в своих рассуждениях до крайностей и шокирующих подробностей, до неприятных истин, которые многие предпочитают замалчивать», – так описывает «Второй пол» исследовательница творчества де Бовуар Н. Полторацкая [156]. При работе над произведением писательница осознанно шла на скандал. После его издания о ней говорила вся Франция. С. де Бовуар удалось побороть природную застенчивость, порожденную детским комплексом «синего чулка».

В 1971 г. де Бовуар опубликовала манифест 343-х, названный так по количеству подписей под ним. Документ требовал отменить сохранявшееся во Франции уголовное наказание за аборт. В 1973 г. вышло аналогичное письмо от 331 врача: они признались в подпольных абортах. Следующие несколько лет в стране шла мощная кампания, которая увенчалась успехом. В 1975 г. криминальную ответственность за аборт была отменена. С. де Бовуар, будучи бездетной и создавая на протяжении жизни андрогинный образ, борется с представлениями о нравственности во французском буржуазном обществе и отстаивает права женщин на собственное тело.

В 1986 г. С. де Бовуар умерла в одиночестве в Париже от пневмонии и была похоронена на Монпарнасском кладбище рядом с Ж.-П. Сартром на шесть лет позднее его.

Таким образом, мы полагаем возможным признать. Что С. де Бовуар в ее личностных проявлениях является разрушителем стереотипов о «типично мужском» и «типично женском». Окончив руководимое монахинями учебное заведение Кур Дезир, Симона не стала добродетельной супругой и ревностной прихожанкой. Из-за обнищания семьи она ещё в раннем возрасте осознала, что зарабатывать на жизнь придётся самой. В 20 лет девушка, познакомившись с Ж.-П. Сартром, «обнаруживает» в нём своего двойника: их вкусы и пристрастия полностью совпадали. Симона и Жан-Поль были против буржуазного брака и семейных ценностей. Их принципом стала интеллектуальная верность. Это означало, что каждый из них мог иметь любовные связи, но они не должны влиять на их «союз», обусловленный общностью интеллектуальных потребностей. Впрочем, Ж.-П. Сартра неоднократно отстранялся от де Бовуар. Она, в свою очередь, тяжело переживала его увлечения, несмотря на двусторонний договор. Если популярную «Тошноту» Сартр посвящает де Бовуар, то спустя 10 лет незавершённую тетralогию «Дороги свободы» он предназначает своей любовнице Ванде Козакевич. После Второй Мировой войны пути интеллектуалов во многом разошлись. Сартра в большей степени стала интересовать политика, де Бовуар осталась верна литературе. Несмотря

на 14-летний «трансатлантический роман» с Нельсоном Олгреном, писательница отказывается от вступления с ним в брак и разрывает отношения, сохраняя миф о счастливом и свободном союзе двух интеллектуалов – Сартре и де Бовуар.

Происходит разрушение сразу нескольких стереотипов о «типично женской судьбе»: С. де Бовуар не выходит замуж, не становится матерью, выражает политическую позицию, открыто говорит о своей личной жизни в мемуарах и заявляет о бисексуальности, в конце концов, является одним из наиболее популярных французских философов XX века.

Именно в этот период истории жизнь женщины вообще претерпевает существенные изменения: теперь она вправе выбирать и быть равной в правах с мужчиной – в вопросах брака, деления собственности, предпочтении профессии и получении полноценного образования. В 60-е годы XX века вместе с возникновением леворадикальных движений протеста начинается новая волна в развитии феминизма. В тот же период гендерная проблематика становится предметом внимания экономистов, что обусловлено массовым выходом женщин на рынок труда в развитых странах Европы. Именно эти процессы вызвали потребность переосмысления традиционных взглядов на природу женщин. Под традицией мы понимаем не столько элемент социального и культурного наследия, передаваемый из поколения в поколение, сколько набор стереотипных представлений.

В предисловии к публикации «Вторая ошибка Бога» Т.С. Злотникова перечисляет устойчивые выражения, которые характеризуют природу женского пола: «женский мир», «женский взгляд», «женская дружба», «женский ум», «женская логика», «женская интуиция» [76, с. 4]. Приведённый ряд клише в большой степени отражает то, в чём заключаются стереотипные представления о «типично женском» на уровне обыденного сознания. Что касается научного дискурса, то в рамках западноевропейской философской традиции проблема человека в широком смысле и его бытия традиционно является одной из центральных, при этом рассуждения о женщине однотипны и

немногочисленны. При этом слово «человек» оказывается синонимичным слову «мужчина».

Для обозначения психоаналитического дискурса мы обратимся к «проблеме полов» в контексте философских воззрений де Бовуар, а именно – к ее работе «Второй пол», поскольку именно в ней реализованы жизненные принципы писателя. Туда вошли материалы по биологии, физиологии, психологии и психоанализа, мифологии, социологии и литературы. В центре внимания оказывается женская личность, её место в иерархии с мужчиной, особенности, заданные анатомическим складом. Парадоксально, что именно в женском архетипе К. Юнг, вступая в противоречие стереотипам, видит присущие «очень женственным женщинам» силу и стойкость. За несколько лет де Бовуар удалось собрать факты, написать и выпустить в свет общий труд в более чем тысячу страниц, где она пытается разобраться в значении природного пола: чем положение женщины отличается от положения мужчины; может ли женщина рассматриваться как полноценная личность; какие обстоятельства ограничивают её свободу? Поиск С. де Бовуар ответов на вопросы продиктован одновременно логикой экзистенциализма и спором о назначении женщины и её роли в обществе. В работе «Второй пол» рождается широко тиражируемый в массах афоризм: «Женщиной не рождаются, женщиной становятся» [25, с. 336].

Произведение «Второй пол» представляет собой исследование в двух томах: в первом автор прослеживает историю дискриминации женщин, во втором – этапы становления её личности (согласно периодам взросления) и путь к освобождению. Такая цель достижима только посредством осознания свободы, которая становится ключом к поиску личного «Я»: «До сих пор способности женщины подавлялись и поэтому были потеряны для человечества. Давно пора, как в ее личных, так и общественных интересах, предоставить ей возможность в самореализации» [25, с. 902]. По мнению де Бовуар, в 50-60-е гг. представительницы женского пола стремятся выбраться из «сетей имманентности» и перестают быть пассивной добычей для мужчин; свобода возможна при заключении братского союза между полами, возвышении

над естественными различиями и существовании женщины для самой себя. Однако братский союз не подразумевает отказ от интимных отношений: «Волнение, страдание, радость, провал и триумф всегда будут находить воплощение в сексуальных отношениях. Освободить женщину – значит отказаться ограничивать её лишь отношениями с мужчиной, но это не значит отрицать сами эти отношения» [25, с. 922]. О личной позиции свидетельствует и упомянутая выше борьба С. де Бовуар за права на аборт. В равенстве мужчины и женщины не подразумевается и отсутствие различий: представители обоих полов обладают своими отличающимися эротическими свойствами и сексуальным миром. По утверждению де Бовуар, женщина свойственную только ей чувствительность и чувственность, отношение к себе, своему телу, телу мужчины и ребенку. Различия в равенстве для философа естественны и очевидны. Несмотря на столь очевидную гендерную акцентуацию, «Второй пол» не задумывается как работа, построенная вокруг принципов феминизма, книга рождается из размышлений над судьбой человека, что вполне коррелирует с идеями экзистенциализма. В какой-то степени значение «Второго пола» в личностном плане для де Бовуар и современной ей культуре сравнимо только с трактатом «Бытие и ничто» для Ж.-П. Сартра.

Собственно, де Бовуар описывает собственные идеализированные отношения с Ж.-П. Сартром, в которых есть товарищество и интеллектуальное сосуществование, но нет места принуждению и давлению, которые автор считает непереносимыми атрибутами брака. Такое представление возникает из опыта родительского дома и личностного становления в период исторического надлома эпохи, в котором женщина начинает занимать сколько-нибудь значимое место. После окончания университета де Бовуар обвиняли в нравственном падении из-за «сожителства» с Ж.-П. Сартром, что перечило буржуазному французскому воспитанию. Стремление получить право на преподавание и самостоятельно обеспечивать себя рассматривалось в обществе как враждебное. Например, во время их поездки в Германию в 1948 году Симону и Жан-Поля сознательно и настойчиво позиционировали как официальных супругов при их

обоюдном отрицании факта.

По мнению С. де Бовуар, физиологические различия между мужчиной и женщиной вовсе не предопределяют их экзистенциального различия в качестве субъектов истории, где один является господином, а другой – только рабом. Разделение труда не задано умыслом, а обусловлено вполне определёнными социально-историческими условиями: за мужчиной была сфера «конструирования смысла жизни» – общество и культуры, а за женщиной – сфера воспроизводства жизни – семейный институт. Так, на этой основе возникают стереотипы, связывающие мужчину с искусством и разумом, а женщину – с природой, что соответствует и теории архетипов К. Юнга. В обыденном сознании мужчина предстаёт как творец и создатель, а женщина – объект власти. Автор отмечает: «Если я хочу найти себе определение, я вынуждена прежде всего заявить: «я – женщина». Эта истина представляет собой основание, на которое будет возведено любое другое утверждение. Мужчина никогда не начнёт с того, чтобы рассматривать себя как существо определённого пола: само собой разумеется, что он мужчина» [25, с. 9]. Такую запрограммированность женского удела С. де Бовуар связывает с невозможностью преодоления ситуацией, а значит – отсутствием свободы воли, что в экзистенциальной системе философского знания подразумевает неспособность сохранить себя, коренящуюся в ничто. Для философа-экзистенциалиста нет и не может быть предопределенной женской сущности. Женщина, как любой человек (а человеком являются и мужчина, и женщина), должна стремиться к тому, что быть личностью и реализоваться в творчестве и труде. Материнство понимается как осознанное решение и акт доброй воли, а не воплощение природного предназначения.

Нам представляется важным и принципиальным, что С. Де Бовуар посвящает главу психоаналитическому дискурсу личности. Это, несомненно, связано с популярностью психоанализа в современной писателю Европе и потребностью осмысления данной теории. Автор ставит перед собой задачу определить вклад психоаналитиков в изучение женщины, однако критический

анализ, по мнению де Бовуар, усложняет сама доктрина: «Как во всякой религии, будь то христианство или марксизм, в психоанализе, при всей жёсткости основных понятий, мешает расплывчатость и неопределенность» [25, с. 61].

Очевидно, что автор не отрицает биологического различия между мужчиной и женщиной, «мужским» и «женским» как природными началами, что соответствует представления о мужском и женском архетипе. Однако С. де Бовуар не согласна с тезисом З. Фрейда, что анатомия является «судьбой человека» и определяет непосредственную зависимость между разными уровнями человеческого бытия. Её основной упрек заключается в том, что психоаналитик скопировал женское описание с мужского образца, в таком случае он предполагает, что женщина чувствует себя увечным мужчиной, а сама идея увечья определяет негативную коннотацию, сравнение и оценку. «Женщина не определяется природой – женщина определяет себя сама, принимая для себя природу эмоционально» [25, с. 61], – утверждает де Бовуар. По нашему мнению, это может быть связано с тем, что психоаналитические «техники» не учитывают архетипическую проблематику. Концепция З. Фрейда кажется С. де Бовуар недостаточной для понимания женщины, и она обращается к А. Адлеру: «Если Фрейд объясняет любые поступки человека его влечениями, то есть поиском удовольствия, то Адлер представляет человека преследующим определенные цели; на смену побуждению приходят мотивы, целеполагание, планы» [25, с. 65]. Согласно его теории, комплекс неполноценности приобретает у женщины форму стыдливого отказа от женственности. Но и объяснение через мотивацию является недостаточным для понимания «второго пола». По мнению де Бовуар, все психоаналитики видят женскую судьбу одинаково. К тому же, она мало их волнует. Жизненная драма для «второго пола» всецело сводится к конфликту между «мужеподобными и женскими тенденциями».

При анализе имплицитно-сложившейся коммуникации между С. де Бовуар и психоаналитиками необходимо учитывать несколько аспектов

отношений ученых: столкновение представителя французской культуры с представителями немецко-австрийской, писателя и психиатра (интуитивного и рационального), женщины и мужчины. Эти факторы в совокупности становятся причиной остроты и болезненности полемики. Суждения де Бовуар высказаны в обвинительном тоне, при этом она обвиняет врачей именно как женщина, а не только философ-экзистенциалист: «Психоаналитик рисует нам девочку и девушку, побуждаемой идентифицировать себя с отцом и матерью, разрывающейся между мужеподобными и женскими тенденциями; мы же считаем, что она колеблется между предлагаемой ей ролью объекта, Другого, и требованием собственной свободы» [25, с. 75].

По мнению С. де Бовуар, ещё одной проблемой данной теории становится рассмотрение сексуальности как данности, что свидетельствует об упрощенности подхода. Психоанализ может добраться до истины только в историко-культурном контексте. И если философ де Бовуар, соглашаясь с Ж.-П. Сартром, говорит о недостаточной разработанности методологии науки и её неточности, чрезмерном обращении к телесному, то архетипически детерминированная женщина де Бовуар стремится предъявить претензии к уже мёртвому З. Фрейду касательно невнимания к её полу: «Ведь даже Фрейд признает, что престиж пениса объясняется господствующим положением отца, но что ему ничего не известно о происхождении мужского главенства» [25, с. 72]. Естественно, через пять лет, в романе «Мандарины» Анна, персонаж, прототипом которого является сама С. де Бовуар, станет психиатром.

Подводя итоги исследования, С. де Бовуар выносит приговор всему мужскому: «рассеянному, случайному, множественному существованию разных женщин мифологическое мышление противопоставляет единую, застывшую Вечную Женственность; и если данному ей определению в чем-то противоречит поведение женщин из плоти и крови, виноваты в этом последние; вместо того чтобы признать Женственность отвлеченной категорией, женщин объявляют неженственными. Аргументы опыта бессильны против мифа» [25, с. 321]. Так возникает конфликт архетипов с внешним миром, но, несмотря на столь

эмоциональную реакцию, в жизни де Бовуар сама является создателем мифа – о паре свободных интеллектуалов, которые живут без каких-либо социальных рамок и трудятся бок о бок. Такая концепция также логично встраивалась в философию экзистенциализма, которую де Бовуар так старательно стремилась воплотить в действительности. Кроме того, свою жизнь де Бовуар выстраивает вокруг женского архетипа Афины – мудрой и мыслящей женщины, самостоятельной и несексуальной, оказывающей посильную помощь мужчинам. Согласно теории К.Г. Юнга именно тогда «греческая идея божественности, похоже, впервые освобождается от сексуальности в случае девичества Афины, которая не теряет при этом черт, присущих таким мужским божествам, как Зевс или Аполлон, а именно: интеллектуального и духовного могущества». Писательница выходит из заданной роли в отношениях с Н. Олгренем, однако идёт на разрыв с ним ради сохранения мифа Сартр – де Бовуар.

С. де Бовуар предчувствовала общественные волнения, которые должен вызвать «Второй пол». Во время работы над философским произведением она пишет Н. Олгрену: «Моя книга будет называться «Второй пол». По-французски это звучит хорошо. Гомосексуалистов у нас называют «третий пол», не упоминая при этом, что женщины становятся вторым, и нет никакого равенства с мужчинами, сохранение иерархии – вещь само собой разумеющаяся. Это будет толстенная книга! Напичканная всякими забавными историями» [33, с. 269]. В другом письме С. де Бовуар укажет, что книга произведет настоящую революцию. Но если женщина в философии де Бовуар – стремящаяся к свободе и равенству, то в литературных произведениях она становится не более, чем жертвой собственных ограничений.

С. де Бовуар избегает обращения к конкретным архетипам как определённой матрице построения персонажа, используя современные стереотипические представления. Таким образом, творец в качестве субъекта культуры выступает наблюдателем, который повторяет действительность.

При анализе литературных персонажей мы откажемся от их

схематического способа изображения, как это осуществлялось в части исследования, посвящённой писателю-психоаналитику Г. Гессе. Это связано со стилистикой де Бовуар: её способ создания литературных произведений в большей степени представляет собой неструктурированный поток сознания.

В таком формате повествования мы обратимся к мужским и женским персонажам в творчестве С. де Бовуар. Как это ни парадоксально, женские персонажи в её произведениях строятся вокруг стереотипов о «втором поле». Определенные исключения составляют, пожалуй, две героини — Анна, «Мандарины» 1954 г., и Николь, «Недоразумение в Москве», 1966-1967 гг. Этих персонажей де Бовуар частично наделяет личным опытом. Согласно утверждению писательницы, она отдаёт Анне свои вкусы, чувства, реакции и воспоминания о послевоенной Франции и США [27]. «Недоразумение в Москве» представляет собой зарисовку поездки французской пары в СССР 60-ых годов: Сартр и де Бовуар посещают страну советов в 1955 году.

Анна элегантна и утончённа, окружена вниманием мужчин, которые обращают внимание скорее не на внешность, а на интеллект женщины. Муж Анны, Робер Дюбрей, остыл к ней в сексуальном плане, и они хранят друг другу «интеллектуальную верность». Такая модель поведения соответствует отношением Сартра и де Бовуар, однако в романе персонажи женаты, более того — у них есть дочь. Де Бовуар делает Робера значительно старше героини, в то время как реальные прототипы — Сартр и де Бовуар, практически ровесники. Скорее всего, это связано с желанием писательницы поставить Сартра выше и скромно обозначить свою роль «подруги». Анна — психотерапевт, Симона — философ и писатель. Обе женщины занимаются интеллектуальным трудом, одарены в своём роде деятельности и осмысливают себя через окружающих. Анна вслед за де Бовуар воспитывалась в религиозной семье, перестала верить в бога, встретила партнёра по взглядам на жизнь. Реальные отношения писательницы Нельсоном Олгреном воплощены в любви героини к американцу Льюису.

Николь представляет собой статную, уже пожилую женщину, прожившую жизнь бок о бок со своим мужем [28]. Они приезжают в СССР, как Сартр и де

Бовуар в 1955 году, в то время Жан-Полю было 50, Симоне – 47. Автор наделяет героиню своими воспоминаниями о путешествии и пониманием угасающих в любовном плане отношений, а также собственной ревностью – к чужой молодости и близости к Сартру. Такая связь личных переживаний и внутреннего конфликта персонажа подчеркивает явственность психоаналитического дискурса художественного творчества. Произведения нельзя воспринимать как биографические в буквальном смысле слова. При анализе необходимо учитывать, что при создании персонажей и атмосферы вокруг них де Бовуар дробит, искажает и перекручивает реальную память.

Обе героини – рассудительны и принимают решения не сердцем, а разумом, однако в жизненных перипетиях женщин захватывает чувство ревности, продиктованное собственной неуверенностью, а не реальными обстоятельствами. Анна ревнует Льюиса к окружающему миру, отказывается признавать, что он её разлюбил и пытается удержать его. Она поступает точно так же, как и другая героиня романа – Поль, которую Анна поддерживала, но осуждала. В переломный момент героиня хочет покончить с собой, но остаётся в живых ради семьи. Николь ревнует Андре к его дочери – Маше, которая живёт в Москве. Она понимает, что так и не преодолела страх к жизни и не стала счастливой, а внешнее благополучие, скорее, иллюзия.

Два других женских персонажа в романе «Мандарины» – Надин и Поль, они покинуты мужчинами и поэтому несчастны, обе по-своему сходят с ума. Надин замкнута, молчалива, борется с влиянием родителей – Анной и Робером, неразборчива в связях. В итоге она обретает внутреннюю гармонию, но не счастье, рядом с другом семьи писателем Анри. На протяжении всего романа он состоит в мучительной связи с Поль. Анри разлюбил её, но не находит душевных сил для стремительного расставания. Он задаётся вопросами: «Не подлец ли я, что перестал её любить? Или ошибкой было то, что я её любил?» [27].

Используя в качестве предлогов работу и потребность в одиночестве, Анри съезжает из общей квартиры, отправляется в путешествие-командировку

в Португалию с Надин, заводит кратковременные отношения с актрисой Жозеттой. Поль, в свою очередь, пытается удержать мужчину – воспоминаниями, уступками, истериками. Она не принимает уход Анри, чем ставит его в тупик. Несколько лет назад Поль оставила карьеру певицы, чтобы посвятить себя отношениям. Это одна из причин, из-за которой она тяжело переживает разрыв. Для персонажа свойственна жертвенность, что соответствует женскому архетипу. Поль оставляет призвание ради «семейного очага».

Все женские персонажи этого романа покинуты мужчинами и пытаются заполнить возникшую пустоту. Любовь становится для них жизненной доминантой и разрушительной силой, в то время как мужские персонажи самодостаточны. Женское счастье становится равнозначным семейному благополучию и гармонии в отношениях. Неудивительно, что спасением для Надин становится беременность. К такому же способу выхода из ситуации обращается и Ж.-П. Сартр в романе «Возраст зрелости» (1945 г., на девять лет раньше, чем де Бовуар): героиня Марсель выходит замуж и обретает счастье благодаря случайной беременности. С. де Бовуар как писательница действует в рамках стереотипа и одновременно архетипа: ее персонаж-женщина может существовать только в зависимости от мужчины. Для них характерны невротическая потребность в любви, враждебность и тревожность. Женские персонажи, созвучно концепции Э. Фромма, находятся в постоянном бегстве от свободы, поскольку не могут жить ради себя. Потребность в самореализации через работу и творчество будто не возникает: героини де Бовуар хотят буквально кому-то принадлежать. Финалы произведений сложно назвать счастливыми. Так, вероятно, писатель показывает ошибочность подобного мироощущения и пути. При этом видится очевидным, что все персонажи де Бовуар – это сама де Бовуар, воплощенная в те или иные кризисные моменты. Как признается сама автор, она пыталась описать женщин такими, какими она видела их в жизни – лишенными целостности.

Де Бовуар придерживается подобного принципа создания персонажей во

всех анализируемых литературных произведениях. Регина, героиня стоящего особняком в творчестве писательницы фантастического романа «Все люди смертны» (1946 г.), только пытается стать бессмертной с помощью актёрского ремесла, в то время как мужчина рядом с ней, герцог Фоска, бессмертен благодаря неизвестному зелью [24]. Однако без перспективы смерти теряется желание жизни. Встреча с бессмертным разрушает жизнь Регины, которая не терпит ограничений проявлениях, но сталкивается лбом с самым сильных из них — конечностью жизни. Неудивительно, что это произведение посвящено Ж.-П. Сартру. Оно написано в период его пылкой увлеченности американской актрисой Долорес Ванетти. Создание текста носит компенсаторный характер и становится для де Бовуар единственным способом пережить страдания [24].

Собственно, переживание страданий посредством их текстового воплощения и осмысление смерти как таковой становятся ключевыми моментами в творчестве де Бовуар. Эссе «Очень легкая смерть» не встраивается в парадигму отношений между мужчиной и женщиной, но становится одним из ключевых в личностном понимании. Произведение становится своего рода запечатлением смерти матери С. де Бовуар – Франсуазы. «Естественной смерти не существует: ни одно несчастье, обрушивающееся на человека, не может быть естественным, ибо мир существует постольку, поскольку существует человек», – к такому выводу приходит автор [29]. И в таком осмыслении смерти как процесса физиологического есть стремление принять конечность собственной жизни. Тема смерти близких также присутствует в упомянутых романах «Мандарины» и «Все люди смертны». Тем самым де Бовуар создаёт для персонажей «пограничную ситуацию» столкновения с целью осознания себя как экзистенции. Только так мир становится интимно близким человеку.

По другому принципу воплощения психологических аспектов строятся два следующих романа — «Прелестные картинки» (1966 г.) и «Сломленная» (1967 г.). Первое произведение в большей степени на воспроизведение картины современного общества. Главная героиня Лоранс воспринимает жизнь как серию глянцевого картинок из журнала. Она не испытывает чувств ни к своему

мужу, ни любовнику. Необходимость подобной игры только утомляет героиню. За благополучным клише с престижной работой и красивым домом нет места живым чувствам. Лоранс испытывает состояние экзистенциального вакуума и не осознает смысл жизни [30]. Моника, героиня романа «Сломленная» (1967 г.), представляет некую противоположность. Она пытается пережить уход мужа из семьи. После раскрытия тайны семейного счастья Моника запирается дома и отказывается принять действительность, пытается выстроить свободные отношения, но ревность сводит её с ума. В этом романе неотъемлемой частью развития повествования становится разрушение отношений, в которых мужчина разлюбил женщину, а она продолжает надеяться на его милость [32].

Казалось бы, С. де Бовуар не идет на сознательное разрушение традиционных представлений о женщине и следует архетипу. Она готова показать их слабыми, зависимыми по отношению к мужчинам, истеричными. Женские персонажи поступают согласно сложившимся в современном ей обществе (50-60ые гг.) стереотипам и соответствуют читательским ожиданиям. В то время как мужские персонажи, всегда сильные и независимые, следуют за своим призванием. Для де Бовуар они всегда оказываются в более выигрышном положении, чем женщины. В романе «Мандарины» Анри и Робер – признанные во Франции писатели, их уважают и ценят. На первый план выходит общественная жизнь, а не семейное благополучие. Для Робера это реализация в политике, для Анри – литературное творчество. Согласно теории В. Франкла, у обоих персонажей есть смысл жизни, который заполняет экзистенциальную пустоту. Анри разлюбил Поль: она вызывает у него раздражение. Тем не менее, он не может оставить героиню из-за чувства ответственности. В результате Поль всё-таки остаётся одна, а Анри вынужден заключить брак с Надин. Несмотря на это, он характеризует себя через творчество, а не отношения. Другой персонаж, Дюбрей, подавляет остальных: он принуждает Анри участвовать в жизни партии СРЛ, их с Анной порядок жизни определён его потребностями. Сам Дюбрей сконцентрирован на социально-политической жизни Франции. В произведениях де Бовуар работа и творчество становятся для

мужчин способом оставить себя в вечности, для женщины таким средством выступает ребёнок. Только героини, имеющие детей, могут смириться с действительностью.

Проанализировав биографию писательницы и ее творческое наследие, мы приходим к выводу, что если С. де Бовуар реализует в своей обыденной жизни принципы экзистенциальной философии и предстаёт разрушительницей стереотипов о «типично женском» и «типично мужском», то в литературном творчестве она придерживается общественных стереотипов и едва ли не иллюстрирует их, подчеркивая существование бинарной оппозиции между мужским и женским. Мужчины предстают в виде творцов, женщины становятся побудителем культурных актов, которые могут жить лишь в симбиозе с партнёром. Де Бовуар наделяет героинь комплексом жертвы, стремящихся к зависимому существованию, в то время как мужские персонажи не нуждаются в психологической опоре. Романы становятся отображением сложившихся социальных установок, где женщины соответствуют природному началу, а мужчины – духовному.

С одной стороны, личность и деятельность С. де Бовуар, отчасти ее внешний облик, становится примером разрушения общественных стереотипов о «женском уделе». Как было сказано выше, она и Ж.-П. Сартр отрицают идею буржуазного брака, становясь вопиющим примером нарушения морали добропорядочных французов. С другой стороны, писатель сама заковывает себя в рамки мифа о счастливой чете интеллектуалов, который доживет до наших дней, и архетипа девы Афины, умной и абсолютно не сексуальной. Созданные представления окажутся крепче, чем реальные отношения с Н. Олгреном. Де Бовуар остаётся верна выбранному пути: она не выходит замуж, не заводит детей. Де Бовуар выбирает литературу как способ оставить себя в вечности. Но чем вызвана такая болезненная реакция по отношению к собственной свободе? Помимо больших интеллектуальных способностей, очевидно, что причина также кроется в бессознательном принятии родительского брака как единственно возможного варианта. Ввиду имеющегося комплекса

неполноценности, возвращенного отцом де Бовуар, она, снедаемая ревностью, не рискует требовать от Ж.-П. Сартра большего. Такое жизненное кредо успешно вписалось в систему экзистенциальной философии, представителями которой они являлись. С. де Бовуар останется верна этому принципу в течение всей жизни. Сложно переоценить её влияние на дальнейшее развитие культуры XX века. Невольно она становится одной из ключевых фигур феминизма, работа «Второй пол» даёт толчок к развитию гендерных исследований, а сама де Бовуар в массовом сознании является «жрицей экзистенциализма», неизменной спутницей Ж.-П. Сартра и истинным философом в женском облики.

Мы полагаем, и это показал наш анализ, что в литературном творчестве де Бовуар идёт по пути воплощения стереотипных представлений. Её героини могут существовать только в созависимых отношениях с мужчиной: женщина всего выбирает положение жертвы. Для них характерны невротическая потребность в любви, тревожность и враждебность. Женские персонажи всегда находятся в состоянии бегства от свободы, когда мужские её обретают. Пытаясь заполнить экзистенциальный вакуум и придать жизни смысл, героини выбирают любовные отношения, а не самореализацию. При этом мужские персонажи абсолютно самодостаточны. Реализация в духовной сфере становится для них способом вечного существования, в то время как женские пытаются осознать конечность своей существования. Отсюда возникает тема смерти, находящаяся у С. де Бовуар в созвучии с экзистенциальной философией. Для самого автора создание текста также становится неким способом осознания. Несмотря на преувеличенную женственность, в каждой героине воплощается сама де Бовуар. Исповедальный характер становится одной из основных характеристик её творчества. Такие взаимоотношения между мужчиной и женщиной в литературных произведениях являются отражением реальных социальных установок, в которых существует автор. Как в философии, так и в литературе де Бовуар остаётся сконцентрирована на «женском уделе», вопросе, который максимально мучил её саму, и так и остался не решенным.

В качестве вывода стоит отметить, что судьбы Г. Гессе и С. де Бовуар, несмотря на упомянутые различия, в достаточно сходной степени соотносятся с социально-политическими условиями: на жизнь обоих писателей оказывает влияние война. И если Г. Гессе, будучи антифашистом, стремится уйти в солипсизм, но является носителем просветительской миссии, то де Бовуар занимает активную общественную позицию в борьбе с фашизмом: поддерживает «Сопротивление» и принимает участие в организации подпольной группы «Социализм и свобода».

Обе творческие личности, как показывает наше исследование, были наделены книжно акцентуированным комплексом. Иными словами, эмоциональное переживание ими события возможно при его вербализации в литературном произведении. Создание текста воспринимается авторами как единственно возможный путь самоопределения и сохранения себя в вечности. Такое отношение к литературе дает нам основания для осознания применительно к авторам концепта высшего компенсирующего творчества.

Также важно подчеркнуть, что оба творца прибегают к психоаналитической теории как источнику интеллектуальных и художественно-творческих практик, однако разнится модальность их обращения к психоанализу: Гессе делает это осознанно, признавая теорию как верную для психологии личности, де Бовуар отказывается от восприятия идей З. Фрейда, но, осознанно или нет, идёт на поводу у психоанализа в литературном творчестве. При этом авторы характеризуют себя как невротическую личность. И если Г. Гессе испытывает постоянные эмоциональные перепады и обращается за профессиональной медицинской помощью, чувствуя необходимость погружения в теорию психоанализа, то С. де Бовуар строит свою жизнь и мифы вокруг нее, компенсируя комплекс неполноценности, что, вероятно, связано с гендерными особенностями. Очевидно, что оба писателя замкнуты на внутренней психической деятельности и являются интровертами.

Сравнивая творчество Г. Гессе и С. де Бовуар, мы отмечаем полярность в их представлении архетипов. Г. Гессе прибегает к женским архетипам для

создания героинь, которые будут восприняты как олицетворение возможностей существования. При этом женские персонажи для писателя служат своеобразным катализатором действий мужских персонажей, не имея самостоятельной линии. Исключение составляет, пожалуй, Гермина, которая представляет архетипы Анимы и выражает женское в главном герое, — Гарри Галлере. Автор воплощает себя в мужских персонажах, создавая универсальную матрицу главного героя, условным знаком которого становится волк, однако произведения воспринимаются не как жизнеописания Г. Гессе, а его «душевная биография». В свою очередь С. де Бовуар обращается скорее не к архетипам, заложенным в коллективном бессознательном, а стереотипам, продуктам сознания общественного. Центральными в её произведениях становятся страдающие женщины, чья судьба и личное счастье зависят от мужчины. Де Бовуар наделяет героинь чертами своей личности, описывает в произведениях события, произошедшие в её жизни. Для персонажей свойственны невротическая потребность в любви, враждебность, базовая тревожность и поиски смысла жизни. Они всегда находятся в состоянии бегства от свободы, в то время как мужские персонажи её обретают. Пытаясь заполнить экзистенциальный вакуум, они фокусируются на личной жизни, а не самореализации. Кроме художественных произведений, С. де Бовуар публикует мемуары, будучи предельно откровенной в изложении подробностей личной жизни.

Авторы знаменитых литературных и философских сочинений XX века различаются в осознании гендерной проблематики: для Гессе женская судьба не представляет никакого интереса, его творчество сфокусировано вокруг мужчины, а де Бовуар, напротив, сконцентрирована на «женском уделе» — отношениях и психологическом состоянии героинь. При этом оба автора придерживаются идеи мужчины-творца. Писатели отличаются особой философичностью, но Гессе склонен к метафизике, то де Бовуар придерживается экзистенциализма. Немецкая ментальность делает Г. Гессе сухим в эмоциональном плане автором, француженка де Бовуар склонна к

ярким и чувствительным описаниям, что объясняет её принятие в СССР как писательницу женского чтения.

На основании названных нами, психологически (а не только эстетически) детерминированных особенностей художественных текстов, Г. Гессе в обывательском сознании воспринимается исключительно как писатель-интеллектуал, а С. де Бовуар воплощает собой идею женщины-творца внутри философии и искусства.

Глава 3. Психоаналитическая дискурсивная методология в изучении творчества отечественных режиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой

Культурный опыт последних десятилетий XX века и начала XXI века показывает, что кинематограф, вслед за литературой, становится тем видом искусства, к которому может быть применен психоаналитический дискурс. Это связано с аудиовизуальной природой экранного творчества и вытекающей из этого степенью влияния созданных образов на аудиторию. Психоаналитический дискурс, наряду со структурно-коммуникативным и социально-идеологическим, является одним из способов интерпретации фильмов. Как правило, этот тип дискурса акцентирован в прагматичном контексте – соотношении текста и субъекта.

В контексте предложенного исследовательского алгоритма особое внимание уделяется личности творца и соотношению личного культурного опыта и результатов творческой деятельности. «Реалистичный подход», сформулированный Робертом К. Алленом и Д. Гомери, остается одним из ведущих методов изучения истории кино, однако такой метод в большей степени «сосредоточен» на самом исследовательском аппарате киноведения, что не всегда продуктивно в культурологической парадигме [237]. Согласимся с Н.А. Хреновым, что «одно из достоинств киноведения состоит в том, что оно никогда не замыкалось в себе. Ассимилировало все, что обсуждалось в смежных гуманитарных науках. В этом оно повторяет логику развития искусствознания» [217, с.7]. Как отмечает исследователь, киноведению свойственно «реагировать» на научные волны. Так, в 60-е в профессиональном сообществе возник интерес к семиотике, лингвистике, структурализму. Психоаналитический подход к изучению культуры, в том числе кинематографа, становится актуальным в силу репрезентации бессознательного. Изначально классический фрейдизм оказал влияние на киноискусство немецкого экспрессионизма. Взаимодействие особенно актуализируется в 60-е годы в период «сексуальной революции» (Ф.Феллини, П. Пазолини и др.), однако влияние психоанализа на кинематограф только укреплялось [217]. Классики

неофрейдизма – Ж. Лакан и С. Жижек – выстраивают психоаналитические концепции на кинематографическом материале. Методология может быть применима и к советскому кинематографу, поскольку он имеет мифологические основы в силу тоталитарного ограничения гуманитарной сферы.

Советский кинематограф, выступая в качестве социального камертона, представляет собой совокупность противоречивых, но взаимодополняющих явлений. Например, речь идет, с одной стороны, об архетипически brutальных режиссерах. К ним относятся С.Ф. Бондарчук, Н. С. Михалков, Э.А. Рязанов. С другой стороны, о парадоксальных авторах – А. А. Тарковском, А.Н. Сокурове, которые не соответствуют представлениям о «типичной мужественности» и выступают художниками мессианского типа. Среди женщин-режиссеров наиболее популярными в СССР оказываются те, кто работает в соответствии с гендерными стереотипами (в выборе тем, их репрезентации, жизненной модели поведения) – Т.М. Лиознова, С.С. Дружинина, А.И. Сурикова. К авторскому кинематографу, выходящему за представления о «типичной женственности», относятся Д. К. Асанова и Л.Е. Шепитько.

Выбранные нами персоны – Р.А. Быков и К.Г. Муратова – воплощают принципы альтернативного советского кинематографа. Их объединяет не только эпоха, но и архетипическая репрезентативность и личностная интеллектуальная маргинальность. Режиссеры так или иначе были дезавуированы тоталитарным режимом, а их творчество подвергалось цензуре. В случае Р. А. Быкова мы имеем в виду не только фильмы, но и актерские работы. Безусловно, ни Р. Быков, ни К. Муратова не подвергались столь жесткому ostracismу, как например, С. Параджанов. Для нас важно, что оба режиссера продолжали творческую деятельность и оставались в профессии, сосуществуя с режимом. Применение психоаналитического дискурса оправдано в силу парадоксов творческой личности. Ни фильмы для семейного просмотра, в русле которых работал Р.А. Быков, ни Одесская киностудия с абсолютным преобладанием массового кино, где начинала карьеру мастер авторского кино К.Г. Муратова, не предусматривают работу режиссеров в контексте психоаналитического

дискурса. Так, выбор личностей в данном исследовании оправдан именно смыслами их творчества, которые опираются на психоаналитические парадоксы, не свойственные ни для страны, ни для эпохи.

3.1. Пограничность личности режиссера Р.А. Быкова в экзистенциальной парадигме

Пограничность бытия личности в отечественной культуре является актуальной проблемой культурфилософии, которая подразумевает развитие комплексной интегративной методологии. При этом мы говорим об осмыслении «границы» не только как пространственно-временной категории, но и личностной, мировоззренческой и культурной пограничности. Как отмечают Т.С. Злотникова и Т.И. Ерохина, к важным концептам в аспекте феномена необходимо отнести личность, границу, край, бездну и крайность как ситуацию экзистенциального прорыва или срыва. По словам исследователей, проблема пограничности в качестве интеграции и междисциплинарности существует именно во взаимодействующих гуманитарных науках [83].

«Психоаналитическая методология вполне логично входила в фундамент философских концепций, начиная с экзистенциализма. И хотя не эта проблема является нашим предметом, нельзя не отметить, что для современной психологии психоанализ стал структурной составляющей не только в качестве операционного материала... Следовательно, не только гуманистическая, но и гуманитарно ориентированная проблематика психоанализа в ее методологическом качестве вполне корреспондирует с интересами эстетического и культур-философского исследования» [83, с. 240], – указывают Т.С. Злотникова и Т.И. Ерохина.

В дискурсе пограничной личности, с нашей точки зрения, качество метафоры приобретает выражение «человек-эпоха» – человек, воплощающий актуальные и одновременно вечные мотивы и воплощенный в конкретный исторический период. Такой фигурой мы видим Р.А. Быкова, который аккумулировал в себе не только актерский, режиссерский и организаторский

таланты, но и полифонию личностного существования – вневременной характер бытия и при этом обыденное присутствие в обыденных и социальных обстоятельствах. Мы считаем, что отсюда можно утверждать об актуальности анализа его личности, необходимого в контексте нашего исследования, в слиянии двух модальностей – как объекта и субъекта пограничности.

Существование Быкова в крайностях (пограничность бытия) – дозволенного и не дозволенного, глубоко личного и всеобъемлющего, взрослого и детского, гармонии и разлада, профессионального и дилетантского, глубоко интеллектуального и по-животному инстинктивного – то есть его мироощущение, с нашей точки зрения, приводит к созданию и осмыслению экзистенциально пограничных художественных произведений, в которых присутствует внешняя борьба героев и внутренняя борьба автора, раздел мира на объективный и субъективный, а главное – стоит экзистенциальная проблема выбора. Семилетний мальчик Вова Васильев в кинокартине Р. Быкова «Внимание, Черепаха!» (1970 г., авторы сценария – С. Лунгин, И. Нусинов) задает учительнице вопрос: «А что такое заменимые люди?» [1]. В этом вопросе одновременно и социально-политическая коллизия, и отзвук личностной драмы – мироощущение кажущегося ненужным себе человека. В детской версии (а фильм был снят не только для детей, но и «родителей, бабушек и дедушек», как сказано в предисловии к картине) фраза кажется всего лишь игрой слов и «детским» вопросом к учителю, в то же время в условно взрослом мире обозначается проблема экзистенциального характера, причем понятие «заменяемые люди» может встраиваться в горизонт самовосприятия. Чувство моральной дихотомии и культурного конфликта, переживаемое Р.А. Быковым, является одним из основных критериев маргинального положения субъекта в психологической концепции американских социологов Р. Парка и Э. Стоунквиста [147].

Говоря о маргинальности режиссера, мы имеем ввиду не социальный статус или социальное аутсайдерство, а духовно-нравственную пограничность бытия и самовосприятия, которая понимается как существование новатора и

творческой личности в отрыве от социума и принятых в обществе норм. Обращаясь к культурфилософской традиции отметим: первыми на проблему духовной, в том числе интеллектуальной маргинальности, обратили внимание западноевропейские философы, в том числе К. Мангейм в работе «Идеология и утопия» [131]. Одной из характеристик нового типа маргиналов исследователь называет стремление «не к продвижению по социальной лестнице, а чему-то совсем другому», что соответствует работе Р. Быкова в русле детского творчества. Как отмечает Р. Парк, «на фоне культурной среды он [маргинал] становится человеком с более широким кругозором, более тонким интеллектом, более отстраненной и рациональной точкой зрения. Маргинал – это всегда человек сравнительно более цивилизованный» [147]. По мнению исследователей И. Быховской и В. Горбачевой, для культурной маргинальности характерна раздвоенность личности и межкультурность, что становится причиной сложностей при культурной самоидентификации, которые приводят к дискомфорту и напряженности личности [37].

Для осуществления нашего исследовательского принципа – психоаналитического дискурса творчества режиссера – обратимся к биографии Р.А. Быкова и рассмотрим ее с точки зрения психологических качеств творческой личности, определим факторы, повлиявшие на становление творца. В исследовании мы обратим особое внимание на дневники Быкова, которые были опубликованы вдовой Еленой Санаевой под названием «Я побит – начну с начала!» (2010 г.) [36], его текстах о кино и театре, а также письмах коллегам, опубликованным в издании «Давай-давай, сыночки» (2019 г.) [35], многочисленных интервью и документальном фильме «Неистовый Ролан» (2009 г., режиссер – А. Ферт, автор сценария – П. Косов) [2]. Известно, что Р. Быков вел дневники и личные записи с 15 лет и до конца жизни.

Ролан Быков родился 12 октября 1929 года в Киеве в семье красноармейца Семена Гордановского, который прошел четыре войны и после австрийского плена стал Антоном Быковым, и еврейки, несостоявшейся актрисы Эллы Ситняковской. Как вспоминал сам Р. Быков, мать хотела поступать в

театральный, однако отец был против. Глава семейства заявил, что артистки дома не будет.

«Он был сильный, мощный человек, а мама – девочка со стихами и литературой» [3], – отвечал Быков на вопросы о семье. Несмотря на сильное влияние матери (это ощущается даже на уровне профессии), идеалом для актера и режиссера оставался отец. В 1934 году они переехали из Киева в Москву, где поселились в коммунальной квартире. Семье из четырех человек выделили комнату в 12 метров. «Знаете, я ведь родился в Киеве, на углу Крещатика и Прорезной. Наш дом был разрушен, но я четко помню, что там был «Детский мир», возле витрины которого я, махонький, простаивал. А заговорил сразу, хотя до того очень долго молчал, и маме говорили: «У вас растет дурачок». Хорошо помню свое детство» [3], – рассказывал в интервью Быков.

Его интересы находились на пересечении нескольких линий — уличного бокса и драк, школьной пионерской жизни и карьеры актера. С четырех лет Р. Быков мечтал о сцене. С 1939 года он занимался в театральной студии «Родник» Городского дома пионеров под руководством Ольги Лариной. Сохранилась запись выступления того периода. При этом во дворе мальчик был типичной московской шпаной. Как признавался взрослый Быков, «приводы в милицию были не меньше двух раз в неделю», «Я исполнял роль «малышки». Того, кто идет впереди ватаги и должен задирать кого-то. Это когда взрослые потом подходят и спрашивают: «Что маленького обижаете?» [3].

Маленький ростом Быков не хотел уступать товарищам. Режиссер рассказывал: когда дети начали курить, он постоянно кашлял и не мог быть на уровне других. Из-за этого друзья над ним смеялись. Тогда Быков купил две папиросы и выкурил их один, упав в обморок. «Чуть не окочурился» [3], – со смехом вспоминал историю Быков. Несмотря на страх, он осознавал, агрессивный способ самоутверждения – единственный путь к выживанию в дворовых условиях. До конца жизни Р. Быков оставался человеком, который тонко чувствовал психологию детей, оставался с ними наравне и, что особенно важно, мог с ними работать.

С началом Великой Отечественной войны его, мать и брата экстренно эвакуировали в Марий Эл в период 1941 по 1943 гг., отец ушел добровольцем на фронт. В Йошкар-Оле Ролан Быков подружился с двумя мальчиками по имени Коля. Вместе они планировали сбежать на войну. Друзья собирали деньги, украли оружие и даже делали подкоп, чтобы проникнуть на завод, где, по их мнению, производили военную технику. «Мы преследовали простую цель – убить Гитлера», – рассказывал Р. Быков. Этот юношеский максимализм повсеместно сопровождал режиссера – при вживании в роль, выборе актеров для своих фильмов, при составлении личного графика. Еще в Вахтанговском училище студент подготовил к выпуску 16 эпизодов. Своенравность Р. Быкова постоянно проявлялась в работе. Режиссер А. Тарковский после съемок картины «Андрей Рублев» вспоминал, что с Быковым крайне сложно работать: он отказался от помощи постановщика и хореографа, полностью продумывал сцену и руководил процессом [2]. Руководство «Мосфильма» Р. Быков называл не иначе, как «правительство» – по аналогии с государственным строем. Это связано с постоянными претензиями к режиссеру, стремлением переделать его фильмы.

Возвращаясь к хронологической последовательности характеристики культурного опыта режиссера, стоит отметить, что в 1943 году семья Быкова после эвакуации переехала в Москву. Старший брат Гера, закончив школу, ушел на фронт. После войны отец Быкова не вернулся домой. Сначала он уехал в Литву, где работал директором колхоза. После Антон Быков переехал во Львов, где создал новую семью. В городе был голод, мать Р. Быкова тяжело болела. «Когда я увидел миску крови под кроватью, я почувствовал мать своей дочерью, и это чувство меня больше не покидало» [3], – рассказывал режиссер.

Ранний разрыв отношений с отцом и двунаправленные отношения с матерью воплотились в жизни взрослого Быкова. Первая жена Р. Быкова – Лидия Князева – была старше и считалась признанной актрисой московского ТЮЗа, но работала в амплуа травести (вечной девочки, мальчика, подростка). Актриса Светлана Радченко, которая служила с Князевой и Быковым в одном

театре, рассказывала: «Несмотря на его [Быкова] внешние данные, которые не способствовали мужскому успеху, он этот успех имел» [2].

Брак сохранялся на протяжении 15 лет. Р. Быков и Л. Князнева усыновили девятимесячного мальчика по имени Олег. Их отношения, по предположению СМИ, распались из-за любовных связей Быкова вне семьи: в актерских кругах у него было прозвище «актер уходяльщик», и своеобразная карусель романов свидетельствует о возможном, специфическом в архетипическом смысле, стремлении утвердить себя как мужчину, несмотря на физические особенности. После развода Быков не поддерживал отношения с первой женой. Приемный сын Олег сыграл эпизодическую роль в фильме «Чучело», а позднее работал в Фонде детского кино. Второй супругой Ролана Быкова стала актриса Елена Санаева. На момент их знакомства на съемках картины «Докер» Елене было 29, Ролану – 43 года. «Прихожу на студию и вдруг вижу красавицу с огромными глазами, в которые я просто провалился. Чистое очарование!.. Когда мы только поженились, меня в разных компаниях несколько раз встречали фразой: – Здравствуйте, Ролан Антонович! Какая у вас чудная дочка! Представляете, что со мной происходило? Я в бешенстве шипел: – Лена, купи себе что-нибудь солидное. Не ходи девочкой. А какая это была девочка!» [3], — вспоминал Р. Быков.

Несмотря на разницу в возрасте, их отношения развивались сразу в двух ипостасях: Быкова-отца, что выражалось в поддержке и помощи в решении профессиональных и семейных вопросов, и Быкова-сына. Он чувствовал постоянную необходимость присутствия Санаевой на съемках, ассистирования, звонков во время разлуки. Е. Санаева в критический момент одновременной болезни сына Павла и критического состояния Быкова выбирает мужа, оставляя ребенка родителям, которые были против нового брака дочери. Сложности семейных взаимоотношений отражены в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» [166]. Долгое время сына Елены настраивали против Р. Быкова, узнаваемом в персонаже повести дяде Толе, охарактеризованном как «карлик-кровопийца». Тем не менее, они стали семьей. Именно Быкова П. Санаев

называет своим стимулом для литературной работы: «Если бы вы знали, как я терзался, когда мои друзья-фарцовщики покупали себе машины, а я писал повесть, которую все вокруг считали баловством! И только Ролан Антонович, я подчеркиваю — только он единственный — поддерживал во мне веру, что я пишу не просто «какую-то книжку о детстве», а будущий бестселлер» [167].

Сам режиссер на протяжении всей жизни писал стихи, работал над собственными сценариями, а также создал сказку «Заколдованная принцесса» (впервые опубликована под названием «Дочь болотного царя» в журнале «Октябрь», недостающий эпизод был написан П. Санаевым).

«А ты мне дочь, а ты мне ночь,

А ты мне мать,

И это мне не превозмочь,

Не рассказать»,

— описывает в дневниках отношения с Е. Санаевой Быков [36, с. 332].

В этом заключена вторая психологическая модель — Быкова как вечного ребенка и вечного взрослого, что соответствует эго-состояниям в концепции психолога Э. Берна [19]. Согласно теории, в состоянии Родитель, Ребенок и Взрослый заключены особые паттерны поведения, чувств и эмоций. В структуре личности Быкова одновременно важны эмотивное состояние, за которое отвечает Ребенок, так и волевое и рациональное, подчиненное Взрослому. Эту парадигму он сохраняет не только в бытовом поведении, но и поведении профессиональном — перед камерой. Трагический Быков-ребенок — это Акакий Акакиевич в фильме «Шинель», 1959 г.; комедийный — Бармалей в собственной картине «Айболит-66» и скоморох Ролька в «Андрее Рублеве», 1966 г.; логопед в картине «По семейным обстоятельствам», 1977 г.; условно «взрослый» Быков способен не только на комические роли (бабушка хулигана во «Внимание, черепаха!», 1969 г.; Александр Трофимович Петрыкин в «Большой перемене», 1972–1973 гг., кот Базилио в «Приключениях Буратино», 1975 г.), но и драматические — Иван Трофимович Карякин («Служили два

товарища», 1968 г.), военрук Громов («Подранки», 1977 г.), ученый Ларсен («Письма мертвого человека», 1986 г.). В «роли» режиссера Ролан остается в мире детей, который так гармоничен ему по пропорциям и самосознанию.

Р. Быков был небольшого роста – 158 сантиметров. Собственно, именно физиология (облысение в раннем возрасте, непропорциональные черты лица, неправильный прикус) актера являлась препятствием в профессиональной деятельности. Быкова не приняли учиться в МХАТ из-за отсутствия данных и дикции [2]. После окончания Высшего театрального училища имени Б.В. Щукина Р. Быков мечтал о сцене академического театра имени Евгения Вахтангова, но его направили в Московский театр юного зрителя, где небольшой рост становился преимуществом, а не проблемой. В 29 лет Ролан Быков стал главным режиссером Ленинградского театра имени Ленинского комсомола». «Я чувствую себя невестой, возрастом которой жених не очень-то и доволен» [36], – с горечью шутил он. Ощущая всеобщее недовольство или недоверие, Быков понимает необходимость побега и звонит незнакомому до этого Михаилу Ромму с просьбой встретиться.

«Через полчаса разговора мне казалось, что передо мной сидит либо сумасшедший, либо очень талантливый человек. Или и то, и другое вместе. Не каждый сумасшедший талантлив, но каждый талантливый в чем-то сумасшедший. Мне он понравился в общем» [2], – рассказал М. Ромм. Это свидетельствует о странности человека, который занимался очень конкретным и требовавшим «нормальности» делом – режиссурой. Тем не менее, Быков стал актером и режиссером киностудии «Мосфильм», отдалившись от театра. Несмотря на органическую многофункциональность творческой личности, Ролан Быков не мог забыть о своем режиссерском видении картины в ситуации актерской работы. Один из первых конфликтов произошел с Алексеем Баталовым во время работы над к/ф «Шинель» (1959 г.). Очарованный режиссером и ощущая единение душ, Р. Быков с радостью приступает к работе над ролью Акакия Акакиевича, однако спустя 2,5 месяца съемок в дневнике он пишет: «Ненавижу Алешку за эти вещи. Сушит, сушит, сушит. Снял все не так,

в полумере, полутемноте, но в целом получилось мило» [36, с. 28]. А. Баталов стал первым режиссером, который предложил Р. Быкову драматическую, а не комедийную роль. Он отмечал, что Быков чувствовал внутреннюю ответственность за все, что делал [2].

«Ролану Быкову было запрещено играть любые положительные роли» [2], – вспоминал режиссер Алексей Герман. Он предложил актеру главную роль в фильме «Операция «С Новым годом!». Картина вышла на экраны спустя 15 лет под названием «Проверка на дорогах». Причиной цензурной политики стал Р. Быков, который по представлению властных структур не подходит на роль командира партизанского отряда.

«Главным образом его [Заместителя председателя Госкино] раздражал Быков, потому что он сам был партизаном, красавец-мужчина, крупный, а тут какой-то плюгавый мужик» [2], – рассказывала вторая супруга Быкова Елена Санаева. А. Герману предложили заменить исполнителя роли главного героя и переснять картину заново, но он отказался.

Специфика ролей Р. Быкова всегда была задана его физиологическими особенностями. Андрей Тарковский, который пригласил Быкова на роль скомороха в картине «Андрей Рублев», доверив самостоятельную работу над эпизодом, был уверен, что Быков так и не сыграл свою главную роль [2].

Аналогичная ситуация сложилась со спектаклем «Медная бабушка» во МХАТе. Режиссером-стажером первой постановки стал Михаил Козаков. Он пришел в театр вместе с Олегом Ефремовым из «Современника». На роль Пушкина пробовались несколько актеров: Николай Пеньков, Александр Кайдановский, Олег Даль и Всеволод Абдулов. Козаков утвердил на роль приглашенного Ролана Быкова. Резко отрицательное отношение к выбору актера на главную роль высказалась министр культуры СССР Е. А. Фурцева [4]. Подготовку спектакля приостановили. «Маленький человечек, комедийный актер должен играть наше все? Этот урод?» [4], – вспоминал слова актеров режиссер М. Козаков. Р. Быков, казалось бы, смирившийся цензурным требованиям, тяжело переживал отказ, связанный с его внешними данными.

Елена Санаева рассказывала автору пьесы Леониду Зорину, что боится потерять мужа: он не спит по ночам и думает о петле.

Как режиссер Р.А. Быков в силу государственного надзора не смог снять фильмы «Риголетто» и «Ревизор» (сценарий отдал Л.И. Гайдаю) [2]. Гонениям со стороны властей подвергались картины «Айболит–66» и «Чучело». После выхода фильма травля, как выразился режиссер, продолжилась. Тем не менее во время перестройки фильм был удостоен Государственной премии СССР. «Стеной на пути фильма к зрителю встали партийные боссы всех калибров, чиновники от кино, блюстители идеологической чистоты глубоко презируемого ими населения» [41], – вспоминает свидетель событий, заведомом культуры газеты «Труд» Владимир Вишняков.

Именно физические недостатки в концепции психолога А. Адлера [4], в том числе маленький рост, может быть причиной развития комплекса неполноценности у детей. Р. Быков был вынужден все детство отстаивать свое право на существование – не только во дворе, но и на сцене. Чувствуя в себе способности к профессии актера, не имея героической внешности и соответствующих данных, ему приходилось все время доказывать собственную значимость. В зрелом возрасте Р. Быков вспоминал: когда его не хотели брать ни в школу-студию МХАТ, ни в «ГИТИС», он решил покончить жизнь самоубийством и броситься под машину на углу гостиницы «Националь» [2]. Так, потребность в самореализации представлялась Р. Быкову важнее самой жизни. Внешний облик являлся для него проблемой не только в процессе профессионального становления, но и на протяжении всей карьеры.

Мы полагаем, что стремление Р. Быкова реализовать себя сразу в нескольких сферах – актерская работа, режиссура в театре и кино, сценарии, общественная и политическая деятельность, поэзия – путь преодоление комплекса. «Снялся в Москве и в тот же день улетел в Ташкент. Снимался день и наутро улетел в Москву – снимался в ночь, а наутро улетел в Херсон. В Херсоне снимался два дня и завтра полечу в Москву. В Канаду как будто еду. Вылетаем 3-го» [36, с. 180], – записывает 52-летний Быков свое расписание в

дневник. Если в обывательском понимании такой график может олицетворять стремление к заработку или к реализации рядом с молодой супругой, то мы видим здесь экзистенциальные, глубинные причины такой невероятной творческой силы: внутренняя борьба за то, чтобы стать – первым, лучшим, особенным, успеть в жизни все. Как отмечал Ю. Норштейн, «как личность он [Быков] хочет поглощать все пространство. [2]

Защитный механизм согласно теории Адлера воплощает жизненную цель: в случае Р. Быкова мы имеем ввиду защиту детства и детского кинематографа как необходимого способа воспитания и личностного становления. Фильмы о детях становятся для Р. Быкова способом эстетического переживания действительности. Режиссуру Р. Быков считал существованием своего «Я» в чужой структуре – «оживление живой объективной жизни» [4]. В ситуации «маленький ребенок – большая проблема», которую Быков конструирует как экзистенциально детерминированную и аксиологически значимую, заключается истинное в культурном, философском, нравственном смыслах утверждение: не существует маленьких и больших проблем, когда величина проблемы обусловлена разделением на детей и взрослых, существуют «большие» и «маленькие» лишь по возрасту, но не по их бытийной значимости люди. Парадокс личности заключается в не дихотомическом сопоставлении психологии творца и социального контекста, когда человек маленького роста не ощущает себя маленьким человеком. Рина Зеленая – одна из любимых актрис Быкова – обрела свое место в искусстве через имитацию детскости. Участвуя во фронтовых артистических бригадах, она читала детские стихи от лица ребенка. Она озвучила множество мультфильмов и снималась на второстепенных ролях, по большей степени, в фильмах для детей и комедиях («Сказка о потерянном времени», «Три толстяка», «Внимание, черепаха!», «12 стульев», «Чиполлино» и др.). С Р. Быковым ее связывает личная маргинальность и мотив «актеров на обочине». Сама Р. Зеленая шутила: «Уж если меня и наградят, так непременно за 40 минут до смерти».

Тема детства становится основной для Р. Быкова не только в контексте

авторского творчества. С 1989 г. он работает художественным руководителем творческого объединения «Юность» при киностудии «Мосфильм», с 1989 по 1992 гг. – директором Всесоюзного Центра кино и телевидения для детей и юношества. В 1992 г. Р. Быков создает собственный фонд, призванный способствовать развитию детского кино и телевидения: он находил средства для создания картин и их продвижения. В 1994 году в интервью В. Листьеву Быков пожаловался на то, что фонд оказал содействие в создании 64 фильмов, но несмотря на международные награды, телевидение не брало картины в ротацию из-за их нерентабельности. За выделенное для показа эфирное время в 90-е приходилось платить. В 1989 Р. Быков также включился в политическую жизнь, став Народным депутатом СССР. Он осознавал необходимость поддержания морально-нравственных установок в обществе и выступал за формирование культурной политики, которая и станет основой для счастливого детства и процесса воспитания. «Моя надежда заносилась. И стала верою давно. Мне в этом мире суждено носить себя всю жизнь на вырост», – констатировал в дневнике Р. Быков [36].

В конце жизни он страдал от рака легких, перенес две операции. Е. Санаева рассказывала, что чем хуже Быков чувствовал себя утром, тем «параднее» одевался, всегда брился и пел песни [98]. Это соответствует положению В. Франкла о нусодинамике: к стремлению жизни «вопреки» [189]. Он скончался в возрасте 68 лет 6 октября 1998 года. Р. Быков не успел закончить картину «Портрет неизвестного солдата» о Великой Отечественной войне. Это могла быть единственная лента в фильмографии Р. Быкова-режиссера, созданная не для привычной детской аудитории.

Личность Р.А. Быкова и его судьба являются источником для понимания творческих процессов. Наиболее репрезентативными для осуществления психоаналитического дискурса творчества нам видятся три картины автора, созданные для семейного просмотра, – «Айболит-66», «Внимание, Черепаха!» и «Чучело». Все три картины выстроены вокруг важнейших категорий – добро и зло, любовь и ненависть, верность и предательство. Главная коллизия

заключается в том, что масштабные проблемы бытия перенесены на мир детства, который так близок Р.А. Быкову в силу психофизиологических особенностей.

Как режиссер он дебютировал с картиной «Семь няnek» в 1962 году. Фильм построен по принципу типичной советской комедии воспитания, где семь ударников готовы взять на воспитание маловозрастного хулигана, и он проходит все этапы взросления. Второй фильм – «Пропало лето! – Р.А. Быков создал совместно с Н.В. Орловым. Его третья работа – короткий метр для киножурнала «Фитиль». По сути, именно «Айболит» становится первой серьезной режиссерской работой. Спустя три года выходит картина «Внимание, Черепаха!», смыслы которой оказываются за пределами исключительно детского кинематографа. Основная проблема – жестокость и безразличие в современном мире. Фильм «Чучело» становится завершающим в карьере Быкова-режиссера. После он выпустит одну короткометражную работу, посвященную теме детства, – «Я сюда больше никогда не вернусь». По признанию самого автора, именно «Чучело» станет важнейшей работой в его жизни. Кроме того, фильм вызвал серьезный общественный резонанс. В работах «Айболит-66» и «Чучело» Быков также выступает в роли сценариста. Так, выбор фильмов обусловлен смысловыми доминантами творчества, их репрезентативностью и их значением в биографии режиссера.

Фильм «Айболит-66» (1967 г.) требует осмысления в нескольких плоскостях: 1) эстетической, поскольку картина представляет собой синтез элементов кино, театра и цирка; 2) бытийной и социально-нравственной [104]. Как предварял восприятие ленты сам режиссер: «Это будет фильм особого, оригинального жанра, органически сочетающий в себе элементы театра, оперы, балета, цирка, пантомимы и клоунады» [36, с. 26]. По мнению Быкова, картина должна быть с «поисками нового».

Режиссер обращается к популярному в середине XX века за рубежом жанру «обработки», основной задачей которого понимается раскрытие в известном тексте новых смыслов касающихся современной автору

действительности. Так, обработка становится путем к новой экзистенции. Р.А. Быков обозначает новые смысловые грани в сказке К.И. Чуковского – злободневные и как бы дразнящие в том числе представителей властей. Сценарий был написан совместно с драматургом Вадимом Коростылевым по мотивам его пьесы «О чем рассказали волшебники», которая также является оригинальной интерпретацией сюжета. Помимо этого, в первой же серьезной режиссерской работе он выбирает новаторский технический подход. Эксперимент не ограничивается вариозэкраном (разработка, собственно, автора): режиссер оставляет внутри кадра съемочную группу, сам кадр может меняться по форме (превращается из ромба в круг, создавая акцент на персонаже), а в части сцен присутствует хор, что дает намек на древнегреческий театр, участники которого могут вмешиваться в действие. Музыкальная основа работы хора соответствует духу времени. Музыкальные композиции (автор Борис Чайковский) близки по стилистике популярной в 1960-х авторской песне.

Быков продолжит развиваться как режиссер детского (семейного) кино и спустя 17 лет создаст, но уже без новшеств в техническом воплощении кинофильм «Чучело». В дневниках он напишет: «Чучело» – это моя жизнь, и мое прекраснотушение, и травля меня со всей её бессмысленностью» [36, с. 212].

Сам Р.А. Быков соответствует не только метафоре «человек-эпоха», но и «бездны на краю». В его стремлении к эксперименту, рвении в работе, вызове обществу, и главное – самому себе – высвечиваются постоянные человеческие мучения. Очевидный комплекс неполноценности, проявляющийся в стремлении быть везде лучшим и успевать во всех сферах деятельности, становится для Быкова причиной постоянной внутренней борьбы: большинство его ролей и в фильмах других режиссеров – А. Баталова, К. Воинова, А. Коренева, А. Тарковского, А. Германа, Л. Нечаева, – и в собственных режиссерских работах «рефлексируют» именно невыигрышный внешний облик. Среди таких актерских работ и антагонист в кинофильме «Айболит-66» – Бармалей, где присутствует и акцентированный малый рост, и гипердинамичность, и гипертрофированность отдельных черт (огромные усы или включенная

прическа), в итоге – откровенный гротеск.

То парадоксальное в социокультурном и эстетическом смыслах явление, которое, прежде всего применительно к «Айболиту-66», мы можем охарактеризовать как «цирк им. Р.А. Быкова», выглядит следующим образом: на условном манеже два клоуна – клоун рыжий и клоун белый, два эксцентрика – Ролан Быков и Олег Ефремов. Актеры распределены по амплу: симметрично традиционному цирковому представлению. Маленький (Бармалей) – задиристый и беспокойный, высокий (Айболит) – флегматичный и в силу доброты не понимающий причин издевательств вечного «напарника». Цирк становится метафорой простой и честной жизни, а круг (манеж) – метафорой вписанного в жизненный цикл испытания, в процессе которого человек совершает свой выбор между добром и злом. Вместе с этим, цирк как искусство включает в себя риск, опасность, экзотичность и эксцентрику. Это возвращает нас к метафоре «бездны на краю» – постоянному балансированию на грани жизни и смерти. Цирковая эстетика (заострение внешних проявлений действительности, вместе с тем отсутствие дистанции, включение зрителя в картину) и специфика жанра обработки (создатель как генератор новых смыслов) порождает принцип репрезентации. Кинокартина получает бытийную валентность и формирует собственный мир, собственную, аналогичную цирковым жанрам действительность, в результате чего ключевым фактором в понимании фильма становится форма восприятия, опирающегося на принцип «отстранения». Согласно Г.-Г. Гадамеру, произведение искусства и есть «символическая репрезентация жизни», именно репрезентация играет ключевую роль в создании квазиреальности [43].

Главные персонажи фильма, Айболит и Бармалей, представлены не просто как две стороны конфликта, а составляющие экзистенциально не совпадающих миров. Это актуализируется, в том числе, в выборе актеров и их психофизическом облике – худой и высокий, в седом парике, с «интеллигентной» бородкой, длинном врачебном одеянии и к тому же похожий на Корнея Чуковского Олег Ефремов – и маленький, в лохматом черном парике,

пиратской повязке, с гипертрофированными усами и большими ушами Ролан Быков. Их по-театральному преувеличенная диспозиция выражает концепцию большого добра и мелкого зла: физическая мизерность становится метафорой мизерности душевной. Этот художественный прием – трансформация физических размеров в соответствии с внутренними качествами – актуализирован в русской классической литературе – Н. В. Гоголем (например, черт, которого побеждает кузнец Вакула в повести «Вечера на хуторе близ Диканьки»), Ф. Сологубом (учитель-садист Ардальон Борисович Передонов в романе «Мелкий бес»), М. А. Булгаковым (Алоизий Могарыч в романе «Мастер и Маргарита», Полиграф Полиграфович Шариков в «Собачьем сердце»).

Африка, куда, в полном соответствии со сказочным текстом К. Чуковского, с разными целями отправляются оба персонажа, воспринимается как условно чуждое пространство не только из-за географической, но и ментальной удаленности, поэтому, следом за обозначением условного жизненного пространства – манежа, эта условная «Африка» становится безусловной средой проверки личности: персонажи делают выбор, находясь за границами привычного существования. Экзистенция становится метасоциальной: герои оказываются вне социума. Айболит как экзистенциально целостная личность остается самим собой, а Бармалей постоянно мимикрирует, уподобляется аборигенам, которые готовы сжечь чужеземца на костре. Он остается человеком по обличию, но приближается к животным по сущности. Ощущая свое экзистенциальное одиночество, он задает доктору один и тот же вопрос: «Чем, чем же ты лучше меня?». Одна из основных черт Барамалея – «инаковость», а значит и маргинальность (*marginalis* позднелат. – находящий на краю), которая, как правило, является характеристикой доброго героя. Р. А. Быков сознательно идет на инверсию, акцентируя внимание на так называемой «культурной гибридности» персонажа.

Очевиден политический контекст, в котором работал Р. А. Быков – завершившаяся хрущевская оттепель. Бармалей воплощает собой тоталитарную позицию, где власть может проявлять насилие над личностью, Айболит –

соответствовал духу шестидесятников, мягкий, добрый и сильный духом. Как сам Быков характеризует 60-е годы: «Шестидесятые – это прекрасные годы. Прекрасные, несмотря ни на что. Да, шестидесятников высылали – как, например, Войновича; шестидесятники умирали, замученные притеснениями, – как я и другие. Но у нас была общность, которая компенсировала все притеснения. Кроме этой общности, нас ничего не волновало...» [35, с. 42].

«Когда у вас нет огнестрельного оружия, постарайтесь хотя бы умереть достойно, а не как эти ... Жаль только больных обезьян» [6], – произносит доктор, связанный настоящими пиратами вместе с обезьяной Чичи и Бармалеем перед казнью. Сопереживание и личная честь становятся ключевыми качествами при понимании личности Айболита. Его сила заключается в едва ли не губительной для него слабости, что созвучно концепции экзистенциализма: «И как это ни страшно признать, но значительность жизни связана со смертью и она раскрывается лишь перед лицом смерти» [16].

По нашему мнению, поставивший фильм в середине 1960-х годов Р. Быков актуализирует в картине брехтовские мотивы – принятую условность и гротесковую эстетику цирка. Мари-Кристи Отан-Матье в статье «Восприятие Брехта в СССР» анализирует развитие принятия творчества драматурга: реакции на первые спектакли, гастроль Берлинер Ансамбль в Москве и поворотный в сторону Брехта момент – спектакль Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана» в Театре на Таганке [146]. Условно говоря, именно в это время – середина 60-х годов – в СССР началась своего рода мода на Б.Брехта началась.

Ретроспективно характеризуя середину 1960-х годов, можно предположить, что с пьесой «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть», созвучен кинофильм «Айболит-66». До этого произведение ставит на сцене Ленинградского БДТ польский режиссер Эрвин Аксер в 1963 году и кинорежиссер Сергей Юткевич совместно с молодым театральным режиссером Марком Захаровым в популярном в то время студенческом театре МГУ в 1964 году. Популярность брехтовской стилистики как основы произведений о

сопротивлении тоталитаризму приводит к актуализации мотивов противостояния фашизму заключенных в Бармалее – бандитизму, человеконенавистничеству, трусости.

Принимая ассоциативно выявленную в советском искусстве значимость осмысления Б. Брехтом фашизма, мы считаем возможным обозначить движущую силу Бармалея понятием *Machenschaft*, описанному М. Хайдеггером в «Черных тетрадах» [208].

Доктор философских наук Н. Мотрошилова объясняет значение понятия *Machenschaft* следующим образом: «Это планы и действия, по большей части тайные, с помощью которых делается нечто дурное (*Böses*) и при этом извлекают для себя преимущества (дурные, темные, преступные)». Логично, что *Macher* – человек, который переворачивает благие идеи с ног на голову [136]. Согласно концепции Хайдеггера, следствиями всевластия такой силы становятся превращение человека в животное, истощение земли и просчет по отношению к миру. Она несет в себе деградацию – вплоть до полной гибели. В начале фильма Р. Быкова Бармалей пытается проникнуть в квартиру Айболита, притворяясь добрым человеком. Он стремится получить обратно свою обезьяну. Узнав о том, что доктор хочет вылечить всех животных, он стремится разрушить его планы, потому что такова логика Бармея: прославиться можно только «дурными делами». Ненависть – это и есть его сущность. «Если я начну делать добрые дела, вы все лопнете от зависти. У меня в два счета все станут счастливыми! А кто не станет, я того в бараний рог согну, сотру в порошок и брошу акулам! У меня враз все станут счастливыми! Только я этого не люблю и не стремлюсь», – заявляет он в последней реплике. В этой ситуации Айболит предлагает поступить с ним, как с ребенком, чья агрессия обычно не мотивирована, – поставить в угол.

Бармалей стоит на позиции уничтожения, созвучной метафоре «бездна зла», а Айболит – на позиции духовности бытия, спасения. По отношению к нему логично применить концепт М. Хайдеггера *Seyn*, который подразумевает истинное бытие, бытие как то, что делает сущее сущим, но само сущим не

является. Sein-бытие пребывает в сути, то есть понимается в рамках новой, хайдеггеровской, фундаментально-онтологической трактовки. Айболит воспринимается как сила, которая дарит бытие (Es gibt). Согласно теории М. Хайдеггера, бытие является основанием всего сущего [207].

Так, в кинофильм «Айболит» интегрированы вечные мотивы добра и зла, низкого и высокого, человеческого и животного, при этом цирковая эстетика порождает парадоксальный принцип репрезентации, и встраивает картину в политический контекст не только 1960-х годов, но и более позднего времени.

Фильм «Внимание, Черепаха!» (1969 г., сценарий – С. Лунгин и И. Нусинов) выстроен вокруг одного дня из жизни первоклассников. Это необходимо, чтобы передать наполненность бытия, ощущение детского хронотопа. «Вспомните, каким огромным был день нашего детства. Он был полон открытий, незабываемых минут, впечатлений на всю жизнь. Небо, море, река, простор, земля, деревья, солнце – все это остается в человеке как восприятие детства. И что же стало с моим днем в сорок лет? Почему он стал так мал, так кургуз, так незначителен?» [35, с. 84], – отмечает Р. Быков.

В соответствии с юнгианскими архетипическими представлениями о Ребенке, дети существуют в отрыве от взрослых и стремятся к независимости: ни в одной из сцен картины нет родителей. Когда персонажи не предоставлены себе, рядом с ними находятся более старшие родственники – дедушки и бабушки, которые находятся как бы ближе к детским проблемам. Так, дедушка Тани Самохиной (роль исполняет А. Баталов) помогает Диденко отстирать одежду, бабушка Вовы Васильева (Л. Малкина), а не его родители, отдает мальчика в Институт питания на лечение, после «эксперимента по производству пороха» Диденко и Манукяна на кухню приходит бабушка Диденко (Ролан Быков). С одной стороны, это связано с историко-социальным контекстом – расширенная семья с несколькими поколениями взрослых, существующая на одной территории – в одной квартире, была характерна для того периода. Пока родители заняты на работе, ребенок находится под присмотром бабушек и дедушек. С другой стороны, в сосуществовании детей и пожилых людей есть

экзистенциальный смысл, выявляющий общие черты – неовременность их жизни или ее «неовременность» на надситуативном уровне [145]. Именно эти периоды в жизненном сценарии характеризуются повышенным стремлением к автономности. И детство, и старость воспринимаются как маргинальные сферы жизни в горизонтальном изменении самореализации, где доминирующим временем является именно настоящее. В киноповествовании странная бабушка не ругает хулиганов, а сама проверяет изготовленный мальчиками порошок на плите, а дедушка Тани Самохиной и бабушка Вовы Васильева приезжают на полигон, где происходит спасение от танков черепахи по кличке Ракета. В художественном мире Р. Быкова именно пожилые люди оказываются ближе к детям и их проблемам, которые не воспринимаются как незначительные.

Аналогичная ситуация формируется и в фильме «Чучело», где взрослые практически отсутствуют в жизни детей, помимо дедушки Николая Николаевича Бессольцева (роль исполняет Юрий Никулин), школьной учительницы Маргариты Ивановны (Елена Санаева) и парикмахера тети Клавы (Светлана Крючкова). Экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой для режиссера становится ситуация «маленький человек – большая проблема», где «большие» и «маленькие» люди определяются не по возрастным критериям, а бытийной значимости. То есть парадокс Быкова как режиссера заключается в не дихотомическом сопоставлении психологии творца и социального контекста, когда человек маленького роста не ощущает себя маленьким человеком. Как отметил Быков, в самом сценарии было указано, что дети – это такие же люди, только маленькие. «В картине «Чучело» все, что касается изображения жизни детей и детства, от подбора исполнителей до решения каждого образа и каждой сцены, строится на том, что дети анализируются и оцениваются без всяких скидок» [35, с. 167], – вспоминал режиссер. Это кредо является определяющим фактором в творчестве Р.А. Быкова. Ребенок осознается как уникальная личность, которая воспринимает мир специфически, и характер персонажа выстраивается не по принципу изображения возраста или подражания поведенческим стереотипам, а исходя из

личностных качеств.

Помимо одиночества, важной характеристикой архетипа Ребенка в концепции К. Юнга является подверженность опасностям. З. Фрейд придерживался концепции о страхе «оставленного наедине маленького ребенка» [230]. В концепции психоаналитика ребенок начинает отождествлять себя с другими детьми, благодаря чему формируется чувство общности. У персонажей фильма «Внимание, Черепаха!» – Диденко и Манукяна – не возникает страха, когда они проникают на военный полигон, чтобы запустить ракету под танк, а Вова Васильев накрывает черепаху своим телом. Поступки, за которыми дети еще не осознают ответственности, создают также эффект комичности. Девочки похищают Васильева из Института питания, переодевая его в платье, и они поступают таким образом, поскольку не видят других вариантов решения проблемы.

Р. Быков считал, что в детстве каждого человека заложена модель Древней Эллады, золотого века человечества, основанного на понятиях «калос» и «агатос», которые обозначают внутреннее и внешнее совершенство. Гармония подразумевает разностороннее развитие личности в соответствии с идеалом в древнегреческом представлении: человек должен быть и политическим деятелем, и спортсменом, и человеком искусства, и философом. Быков уверен, что эти воплощения и являются основой детства. Ребенок выступает как политик, когда борется за власть и влияние на уровне своего двора или класса, как спортсмен, которому приходится постоянно соревноваться с другими детьми, в играх ребенок проявляет себя как артист и художник. «Они удивительны, наши дети, они эллины, они древние греки. Но вместе с тем в них есть нечто и от варваров» [35, с. 85], – утверждает Р. Быков. Он имеет в виду стихийную борьбу с властью взрослого и его желанием подчинить ребенка своим интересам, и одно из оружий ребенка – слабость и обаяние. По мнению режиссера, только в детстве может сочетаться гений и злодейство, и это определяет метод работы с киноповествованием.

В основе сценария находится гуманистическая модель – тема

взаимоотношений человека и природы. Черепаха воспринимается не только как питомец, популярный в то время как в квартирах, так и зимних садах из-за своих небольших габаритов и простого ухода, но и как философский символ, который обозначает терпение, силу, выносливость, постоянство, долголетие, медлительность. «Черепаха живет триста лет. Она, может быть, современница Иоанна Грозного, в ней есть нечто от земноводных, от рептилий, от звероящеров. В ней есть нечто от вечности. Это сразу придало всей истории философскую направленность» [35, с. 89], — описал Р. Быков. По мнению режиссера, именно ребенок, который существует как бы во вневременье, и животное-долгожитель, которое несет в себе тайну времени, — являются основой фильма.

Картина «Внимание, Черепаха!» встраивается в контекст развития в мировом кинематографе идеи семейного фильма. Благодаря многоплановости повествования, комедийным элементам и двухадресности лента отличается по аспектам влияния на аудиторию: глубокое переживание за судьбу черепахи ребенка оборачивается для взрослого осознанием проблемы детской жестокости.

Наиболее противоречиво воспринятым публикой фильмом Р. Быкова остается «Чучело» (1983 г.), центральной темой которого становится не только одиночество, но жестокость и агрессия. Не вся публика оказалась готова к виду детей в красных пионерских галстуках, которые могут бить других. «Р. Быков! С гневом и отвращением посмотрели мы фильм «Чучело». Как вам не стыдно гнусный пасквиль, насквозь фальшивый вестерн выдавать за «произведение искусства». Я 47 лет проработала в школе, стыдно мне, что неискренний, малоодаренный человек (а я Вас именно таким и считаю) взялся не за свое дело» [35, с. 156], — приходили к Быкову письма. При этом хвалебных отзывов в личной почте оставалось больше — люди со всего Советского Союза узнавали в истории про чучело себя или свой класс. Письма опубликованы в статье «До и после «Чучело» в журнале «Юность» в равном соотношении, как обозначил их сам Быков, «хорошие и плохие» [35, с. 151–208]. Столь живой отклик аудитории

свидетельствует об одновременной актуальности и вневременности повествования.

Общечеловеческие проблемы перенесены на обыденность небольшого коллектива – класса, где персонажи существуют по устойчивым паттернам – новенькая, которая никому не нравится из-за своей странности (Лена Бессольцева), самый смелый мальчик в коллективе, который оказывается трусом (Дима Сомов), человек, для которого основным являются принципы, и он не способен проявить гибкость (Миронова, Железная Кнопка), первая красавица в классе, которая становится провокатором (Шмакова), девочка, которая ждет отъезда из провинции вслед за отцом, оставившим семью (Марина), хулиган, который издевается над животными и держит всех в страхе, потому что страшно ему самому (Валька). В качестве мотивационных структур персонажей в фильме психологи обозначают «желание быть лидером», «желание сохранить верность», «желание оказать помощь», «потребность внимания к себе», «боязнь наказания», «чувство долга», «стремление быть свободным в своих суждениях и поступках» [176].

Единственным персонажем, который на экзистенциальном уровне ассоциируется со свободой, является Лена Бессольцева. При этом одноклассники воспринимают ее как юродивую. В ответ на обиды детей Лена поначалу смеется и улыбается, она не верит в возможность предательства Димы Сомова и постигает истину в процессе обряда условного сожжения. Именно эту сцену режиссер считал той, к которой стремится все предыдущее повествование картины. Ради ее сохранения Р.Быков обращался к помощнику Генерального секретаря КПСС В. Шарапову. Юродство, будучи феноменом русской духовной культуры, сочетает в себе одновременно смех и страх [185]. Подразумевается, что юродивый видит настоящее, то, что недоступно остальным. Кульминацией фильма становится сцена танца Лены на дне рождения одноклассника: она снимает платок, под которым нет волос. Девочка сбрила их, чтобы удивить одноклассников, тем самым продемонстрировав собственное юродство. Только в этот момент к детям приходит осознание

необратимости устроенного «бойкота» – на новенькую и их самих.

Дед Лены Бессольцевой – Николай Николаевич Бессольцев, несмотря на то, что является героем Великой Отечественной войны, воспринимается обществом как чудака, и дети перенимают эту взрослую модель поведения по отношению к человеку. «Никулину свойственна глубокая, чисто национальная тема «чудака»; и это сделало его близким и родным зрителю» [35, с. 180], — уверен режиссер. Одноклассники акцентирует внимание на состоянии дома и одежды дедушки новой одноклассницы, называя его заплаточником, что не является маркерами жизненных достижений в детском сознании, но является во взрослом. Коллекционирование картин в контексте советской действительности становится дополнительным маркером маргинальности. Жертва личным комфортом и благополучием ради искусства рассматривается как ненормальное поведение. Как отмечал Р. Быков, он смог оценить ценность приглашения Ю. Никулина на эту роль во время съемок центральных сцен фильма – дуэта дедушки и внуки: «Умение молчать в кадре, умение слушать – это вообще редкий дар, дар души. Мы все больше любим говорить сами, а слушать почти разучились. С трудом слышим. Это часто и рождает глухоту взрослого мира к миру детства» [35, с. 180]. Дедушка Бессольцев соответствует архетипу Старца. Персонажа отличает мудрость, существование над окружающим миром, некая отстраненность, то, что окружающие и воспринимают как чудачество. Он отдает остаток старости любимому делу – восстановлению картин своего предка. Единственным близким другом Никлая Николаевича является внучка. Их отношения не похожи на взаимоотношения взрослый – ребенок: они говорят на равных, жалеют друг друга, спорят и ссорятся, ищут выход из конфликта. Бессольцев не ругает Лену за проявленную грубость в отношении него: в нем нет родительской дидактичности. Воспитание воспринимается самим Быковым в отношении к ребенку как к человеку, где жизненным примером становится собственно поведение человека, его отношение к окружающему миру.

Внешность Лены, ее семья (а именно – дедушка, в фильме «Чучело», как и во «Внимание, черепаха!» отсутствуют родители) и позиция доброты как

силы становятся факторами, благодаря которым коллектив настроен против нее и принимает безоговорочно ее ненастоящее предательство. «Мещанин смеется над добротой как над глупостью, над наивностью как недоразвитостью, над мягкостью как над слабостью. Для того, чтобы все это выдержать, надо быть, наверное, человеком сильным, даже волевым, может быть, даже замкнутым» [35, с. 169], – так описывал портрет Лены во время актерских проб Р.А. Быков. Мещанство воспринимается им как душевная низость и агрессия, свойственные для человека. Бармалея в кинофильме «Айболит-66» режиссер также называет «фантазией на тему мещанина».

Ради работы над фильмом «Чучело» по повести В. Железнякова Р. Быков оставил разработку сказочной трилогии «Русь былинная», автобиографического сценария «Мама, война!» о своем поколении, комедию «Соблазнитель», построенную на игре жанров. «Отчего же я все это бросил и стал снимать «Чучело»? Есть такое понятие – социальный заказ. О нем можно спорить, но он существует в душе художника независимо от споров, это чувство времени, чувство кровной связи с жизнью твоих соотечественников, с проблемами, которые решает сегодня твоя страна» [35, с. 154], – писал режиссер.

В течение 20 лет Р. Быков как режиссер преодолел путь от «Айболита-66» к картине «Чучело». Если в первом случае драматургия фильма была построена по принципу конфликта личности и ничтожества, сопоставлении возвышенных и низших человеческих качеств, то во втором случае то же самое столкновение из комичного превращается в трагичное. «Мещанин и обыватель, ничтожество и бездарность не испытывают больше комплекса неполноценности перед личностью. Появился комплекс тотальной полноценности обывателя перед личностью, а это уже несмешно» [35, с. 199], – отвечал Быков на вопросы о смене жанров. Создавая фильмы для детей и семейного просмотра, режиссер формулировал не только социальный заказ, связанный с формированием личности и преследующий дидактические цели, но и личный: Р. Быков не стал биологическим отцом, но был им не только для усыновленного мальчика Олега и сына Елены Санаевой от первого брака Павла, но и для всех советских детей

одновременно.

Таким образом, мы делаем вывод об архетипической репрезентативности творчества Р.А. Быкова, которая проявляется на повествовательном уровне и уровне работы с персонажами. Выбор актера на роль для режиссера обусловлен психофизическими данными, которые должны коррелировать с представленным образом. Акцентуация изначальных внешних данных, которая наиболее ярко проявилась в кинофильме «Айболит-66», существует как прием гиперболизации, который так необходим не только для создания комического эффекта, но и театрализации повседневности, где персонаж становится равен маске. Театрализация может восприниматься как способ ухода от быта и повседневности. В таком случае подразумевается степень условности, ситуация театрального переживания, соединение иллюзорности и обыденности. Театрализация может быть и способом постижения действительности, когда повседневный опыт становится рефлексией внутри киноповествования. Если мы рассматриваем концепт в двуединой оптике – способ ухода от действительности и её осмысление, театрализация «обретает» экзистенциальную природу. Она выступает одновременно как путь вытеснения тревоги (следовательно – освобождения, как в концепции З. Фрейда о высшем компенсирующем творчестве) и присвоения мира (включенности в производство мира, как в концепции М. Мамардашвили).

Для Р. Быкова гротескная театрализация становится способом образного выражения действительности и возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нетерпимых условиях. Культура в контексте тоталитарного общества всегда подразумевает насаждение ценностей, приемлемых режимом, а Быков оказывается вне государственной парадигмы. Так, были закрыты картины «Операция «С Новым Годом!» А.Ю. Германа (вышел под названием «Проверка на дорогах» в 1986 г.) и «Комиссар» А.Я. Аскольдова (снят в 1967 г., вышел в 1987 г.). Актера сняли с главной роли в фильме «Гори, гори, моя звезда!» А.Н. Митты и роли Пушкина в спектакле МХАТ «Медная бабушка». «За 25 лет ни с одним своим фильмом, ни с одной

совей ролью я не был послан Госкино СССР ни на один фестиваль... В мои 55 лет я все еще заслуженный артист. Званий не просят. Я и не прошу. Я привожу этот факт как пример, который ничем, кроме травли, объяснен быть не может» [35, с. 225], – указывает Быков в письме к председателю Госкино СССР.

В рамках актерской профессии, где в рамках стереотипа уделяется большое внимание внешним данным, Р. Быков из-за постоянных претензий, связанный с рефлексией физических качеств, чувствует, как однократно признается в дневниках, собственную несостоятельность. Он ощущает отчужденность от взрослого мира, обращенного ко всему типичному и мыслящего стандартами. Любовь к детству и детям для Быкова становится любовью к человечеству. По нашему мнению, именно комплекс неполноценности становится движущей силой в структуре творческой личности, а переживание как постоянный эмоциональный процесс является продуктивным для художественной деятельности. Парадокс личности Р.А. Быкова заключается в том, что экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой для него становится ситуация «маленький человек – большая проблема».

3.2. Художественный мир К.Г. Муратовой как воплощение интуитивного начала

Если Р.А. Быков, несмотря на цензурные ограничения, мог реализовывать творческие идеи и оставался любим публикой, то потенциал К.Г. Муратовой вплоть до перестройки оказался невостребованным. В таком виде искусства как кинематограф, женщина, доказывающая свое право на существование, в стереотипном представлении должна снимать легко и весело. Позиция женщины-режиссера, еще в большей степени – женщины-оператора, остаются по-прежнему спорными, а в современном киноведении все еще существует бинарная оппозиция «мужского» и «женского» начал в культуре, в том числе – кино. При этом если мужчина получает статус «женского режиссера», как это было, например, с Кёртисом Бернхардтом за любовь к мелодрамам и комедиям,

это несет насмешливые и даже негативные коннотации, то женщина, став «мужским режиссером» или, скорее, «режиссером с мужским взглядом», получаем таким образом похвалу.

То есть, согласно массовым представлениям о культуре, творец априори является мужчиной, а женщина-творец – выпадение из заданной парадигмы. Этот тезис подтверждают истории популярных авторов-женщин в рамках отечественной режиссуры – Т.М. Лиозновой, С.С. Дружининой, А.И. Суриковой. Помимо К. Муратовой, к авторскому кинематографу советского периода относятся Д. Асанова и Л. Шепитько. Логично, что в массовом сознании если женщина и приходит в режиссуру, которая априори считается мужской профессией, то её творчество должно соответствовать гендерным стереотипам: мужчина создает «тяжелое и серьезное» кино, женщина – красочное, праздничное, в жанре комедии или мелодрамы. К.Г. Муратова, работающая над маргинальными картинами с как будто случайными поверхностными персонажами, которые поглощены бытовыми проблемами, – не соответствует обозначенной выше модели и снимает «неженское» кино, которое оказывается эстетическим испытанием для зрителя. В интервью с режиссерами А. Германом и А. Сокуровым кинокритик А. Плахов спросил о том, какое значение для них имеет то, что К. Муратова – женщина. Если Герман в качестве женской черты привел ее склонность к обидам из-за критических замечаний, то Сокуров, будучи истинным философом и гуманистом, говорит об особенном положении женщин, их главенстве в миропорядке. «Женщине сохраниться проще, за ней стоит то, что природа уже сделала или сделает. У ее режиссерского скальпеля особый стиль – не то что женский, но особый стиль касания к драматургии, распоряжения монтажом. Ее картины меня не унижают ни своим примитивизмом, ни высокомерием. Но работать с ней я бы не смог, это было бы душевно тяжело. В отличие от нее, я избегаю иронии в отношениях с людьми. Она в моем представлении шар, который все равно катится, и ты можешь под него попасть, а он круглый и этого даже не заметит» [154], – отмечает суть Сокуров. Ироничность как к людям, так и себе и жизни в целом –

одно из магистральных понятий по отношению к творчеству Муратовой. Оно работает как своеобразный защитный механизм, смех становится рефлексией основ бытия в том трагикомическом измерении, в котором существуют фильмы автора.

Сама режиссер неоднократно декларировала, поддразнивая и провоцируя людей, причем не только зрителей, но и коллег, не готовых воспринимать ее язык в сочетании с проблематикой: она не отводит в своих фильмах место зрителю и его рефлексии. В интервью «Сеансу» режиссер рассказала, что долгое время жила с понятием, что фильмы будут лежать где-то в подвале, и их никто не должен смотреть [13]. Ситуацию с попыткой осознать «Что хотел сказать режиссер?» она сравнивает с домом, когда автор находится внутри, а все остальные судят об этом доме снаружи. Интерес для Муратовой представляет сама жизнь, но не столько в философском ключе, сколько в ее физиологическом, естественном проявлении.

«Она стремится к такому изображению, которое было бы настолько прямым, что видимое на экране представало бы странным в силу того, что мы отказываемся смотреть на это в жизни, а в кинозале вынуждены. При этом такой реализм (даже материализм) создается исходя из некоторой имманентной логики киноприема. Ее задача – не искать где-то шокирующий материал, а брать его в обыденном, там, где мы настолько к этому привыкли, что это уже стало автоматизмом» [12], – утверждает искусствовед и теоретик кино Олег Аронсон.

Очевидно, что киномир Киры Муратовой – это вполне определенное, цельное, причем вовсе не аутичное, как могло казаться поначалу, явление; это связано с тем, что он, прежде всего, формалистичен. Режиссер действует исходя из отлаженных ею же самой (а значит, в ее работах нет места случайным, эмоционально, психологически спонтанно возникших решениям) приемов: вычурные интонации персонажей и их навязчивые повторяющиеся действия в кадре, игра актеров-непрофессионалов, постоянные речевые и визуальные повторы, только кажущиеся непрофессиональными размытые планы, не

сконцентрированные на происходящем в кадре, чеховские диалоги, где каждый персонаж говорит о своем и не слушает собеседника. У зрителя возникает ощущение провалов в коммуникационной цепочке, но это характерная черта и повседневной речи. «Актерство – это игра взрослых людей, как дети, которые играют в дочки-матери, да и животных есть театр. Только надо создать условия, чтобы они почувствовали удовольствие от процесса. Они должны почувствовать актерское счастье. Они в центре, и то, что мы делаем, – это самое главное для всех, кто здесь присутствует» [16], – отмечала Муратова. Автор была уверена, что осознала процесс человеческой игры, поэтому так часто выбирала в пользу непрофессионалов.

По нашему мнению, кинотворчество Муратовой – явление, имеющее в основании не рациональное, а интуитивное начало. И если форма фильма всегда строится по принципу описанных выше авторских приемов и особой стилистике, то содержательная сторона картины – мироощущение автора, ее принятие повседневности и собственные комплексы. «Я довольно узкий, вне профессии аутичный тип человека, плохо ориентирующийся в каких-то сферах, быстро раздражающийся, теряющий терпение» [165], – рассказывает о себе Муратова. Для осуществления психоаналитического дискурса художественного творчества нам необходимо проанализировать биографию К. Муратовой. Проблема заключается в том, что режиссер, в отличие от других персон, к жителитворчеству которых мы обращаемся в диссертационном исследовании, не оставила мемуарных или автобиографических записей. В обоих изданиях, посвященных К. Муратовой, – «Кира Муратова: Искусство кино» З. Абдуллаевой [1] и «Муратова. Опыт киноантропологии» М. Ямпольского [234] – осмысляется исключительно художественное творчество автора. Режиссер соглашалась давать интервью, если предметом разговора становилось кино. Кроме того, на все беседы в последние годы жизни она приходила с мужем Евгением Голубенко. Таким образом, личность режиссера может быть изучена только на основе наблюдений над продуктами ее деятельности, без опоры на самоанализ.

«По-честному, я не люблю все эти разговоры про искусство, вопросы зрителей, но меня можно втянуть. У меня есть такое профессиональное режиссерское послушание: если начинаю чем-то заниматься, то втягиваюсь» [165], – формулировала проблему Муратова, называя интервью «шагом к дешевке». В беседах, записи которых есть в видеоформате, режиссер нередко переходит на обращение к себе в третьем лице: «Есть тенденция автора...», «Происходит расширение авторского внимания...» [16]. В другом случае К. Муратова словно отстраняет себя от процесса: «В то время, когда снимался фильм «Короткие встречи», он казался фильмом бессюжетным. Хотя в нем есть сюжет, но он казался недостаточно выявленным» [16]. Помимо откровенной интроверсии, что не характерно для публичных личностей, в том числе творцов, Муратова не комментирует собственные фильмы, не отвечает на вопросы о «смысле картин» и никак не соотносится со своей аудиторией. Очевидно, автор стремится отделить свое «я» от созданного художественного мира, пытаясь дистанцироваться как от своей аудитории, так и собственного творчества, что свидетельствует об абсолютной замкнутости. Рефлексируя собственное мироощущение в творчестве, Муратова не пытается быть понятой, и это может быть одновременно проявлением интроверсии и последствием влияния внешних факторов в ходе становления в профессии.

Первые два фильма К. Муратова поставила в соавторстве с первым мужем Александром Муратовым: в картинах «У крутого яра» 1962 г. и «Честный хлеб» 1964 г. присутствует его авторский стиль. В последствии К. Муратова не продолжала тенденции, связанные с развернутой драматургической структурой, тщательной проработкой характеров, стремлением к абсолюту в киноповествовании. М. Ямпольский справедливо отмечает: «Исчезновение самой тематики правды из последующих фильмов Киры Муратовой, разумеется, ставит вопрос о том, до какой степени эти мотивы принадлежали ей, а до какой – ее соавтору А. Муратову. Конечно, нет никакой возможности рассортировать мотивы и тенденции по соавторам... Но разрыв фильмов Муратовой с тематикой совместных работ столь значителен, что невольно

заставляет думать о причинах этого разрыва» [234, с.38].

Ее картины строятся по принципу подсмотренной истории. В этом режиссер опережает стилистические поиски театра и демонстрирует приемы, близкие к театральным представлениям «*verbatim*», спектакли которого состоят из реальных монологов или диалогов обычных людей. Отсюда возникает и эксцентрика приема, и прямолинейность фильмов. По этой причине Муратову нельзя считать режиссером-постмодернистом: она действует как модернист, представляя зрителям поток сознания. «Разъять повествование или иметь этюды» [16], – так характеризует свой творческий принцип автор.

Известно, что Кира Муратова родилась 5 ноября 1934 года в городе Сороки в Бессарабии. Ее отец – инженер Юрий Коротков. Он был секретарем подпольного уездного комитета коммунистической партии. Мать – гинеколог Наталья Короткова-Скурту, еврейского происхождения. Как и отец, она являлась членом коммунистической партии Румынии. Они поженились в 1932 году. В 1934-м родилась Кира, после чего обоих родителей арестовали в Черновцах. Мать вскоре выпустили, но в 1936-м снова посадили в тюрьму – на этот раз вплоть до 1939 года. Отца освободили в 1938-м. После этого родители снова были на нелегальной работе – теперь уже по линии Коминтерна в Бухаресте. После присоединения Бессарабии к СССР мать Киры Муратовой работала директором фельдшерско-акушерской школы в Кишиневе [67]. До эвакуации во время Великой Отечественной войны семья продолжала жить там. Юрий Коротков остался для организации партизанского движения. Его захватили румынские войска. Отец Муратовой был расстрелян в районе села Гура-Рошие. В первые годы войны Наталья Короткова-Скурту вместе с дочерью находилась в Ташкенте. В 1952 году Кира Муратова начала изучать филологию в МГУ. Затем она перепоступила и окончила режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Сергея Герасимова и Тамары Макаровой). В первом браке с режиссером и сценаристом Александром Муратовым у них родилась Марианна. Известно, что она трагически погибла, но сама Муратова никогда не упоминала, как это произошло. Вторым мужем режиссера стал одесский художник и

соавтор ее сценариев Евгений Голубенко. К. Муратова никогда не рассказывает о своей личности жизни. «Понимаете, я довольно узкий, вне профессии аутичный тип человека, плохо ориентирующийся в каких-то сферах, быстро раздражающийся, теряющий терпение. Мне нравится просто снимать кино, вот и все. Это, пожалуй, единственное, что мне нравится в жизни» [165], — комментировала режиссер.

Как уже было указано, Муратова дебютировала в 1961 году, поставив вместе с супругом короткометражный фильм «У крутого яра». В 1964 году вышла еще одна совместная работа – «Честный хлеб». Первый самостоятельный фильм К.Г. Муратовой – «Короткие встречи», 1967 г. Выпуск её следующей картины – «Долгие проводы», 1971г. – был приостановлен специальным постановлением ЦК Компартии Украины. Фильм вышел на экраны только в 1987 году. После скандалов на Одесской киностудии К.Г. Муратова переехала в Ленинград. Её ключевые с точки зрения творческой репрезентативности работы – «Астенический синдром» (1989 г.), «Три истории» (1997 г.), «Второстепенные люди» (2001 г.) – были созданы в процессе и после распада СССР. «Тот, кто чувствует пытку, не может сказать, что она его на что-то стимулирует. Могу себе представить человека, который написал какой-то гениальный стих, а потом сказал, что его пытка стимулировала на это» [16], – обозначала проблему цензуры в Советской Союзе Муратова. Об обратном процессе – «жизни вопреки» – можно говорить в контексте психологической концепции нусодинамики [189]. При этом режиссер осознавала, что в период Перестройки стала флагом того, что когда-то людям было плохо, а теперь стало хорошо, и все внимание к ее не вышедшим по причинам цензуры работам обусловлено именно этим фактором. «Какое-то время мне было райски хорошо, ну а потом все стало обычно, как и должно быть – по законам биологического выживания, потому раньше оно было ни по каким уже законам, таким уже абсурдистскими искривлениями, которые нахлобачились на всякие гнойные гниющие процессы. Культура являлась действительно надстройкой над таким гниением, которое шло во всем, и она давала странные заплесневелые цветы»

[16], – охарактеризовала период застоя режиссер.

Выбранные нами для анализа фильма – «Астенический синдром», «Три истории» и «Второстепенные люди» – относятся к постсоветскому периоду творчества режиссера. Формальным исключением является «Астенический синдром», представленный зрителю в 1990 году. Он становится переломным для К. Муратовой: сохраняя верность формальному стилю, она смещает ракурс повествования. В центре картин оказываются не просто потерянные люди, а маргиналы. Кинематограф Муратовой становится более эксцентричным. Сам автор именно в этот период становится признанным творцом. С «Астеническим синдромом» заканчивается и творческий простой режиссера, связанный с цензурными ограничениями. Все три фильма объединены темой смерти. Однако она больше не шокирует аудиторию: смерть перестает быть трагическим событием и становится элементом сюжета. Муратовой выбраны разные жанровые формы: «Астенический синдром» – драма, «Три истории» – трагифарс, «Второстепенные люди» – абсурдистская комедия. Анализ данных картин позволяет говорить о значительном авторском диапазоне и достижений художественного мастерства. В фильмах «Астенический синдром» и «Второстепенные люди» К. Муратова выступала одновременно как сценарист, для картины «Три истории» она обрабатывала новеллы, написанные тремя разными авторами.

Как и для Р. Быкова, театрализация становится для К. Муратовой своего рода способом выживания в существовавшем культурном поле, внутри которого режиссер ощущает себя «лишним человеком», а также механикой осмысления бытовой повседневности. Архетипические образы, претворяясь в театральные маски, становятся основой для построения фильма в абсурдистском дискурсе. Сама повседневность приобретает гипертрофированные черты.

Как отмечает З. Абдуллаева, свобода как осознанная необходимость становится режиссерским кредо Муратовой [1]. Свобода в репрезентации действительности является определяющим фактором в ходе влияния на аудиторию.

Премьера фильма «Астенический синдром» состоялась на Берлинском кинофестивале. К. Муратова сообщила, что отразила состояние общества: «Я не вижу существенной разницы между нами и Западом. Человек всюду, в общем, одинаков. Я вижу в мире превосходящую понимание дозу страдания, жестокости...» [1, с. 123]. По мнению автора, её проще всего показать на примере нашего общества, так как «мы бедны, мы озлоблены, мы растеряны». Так, Муратова не только зафиксировала морально-этические проблемы, но и сформулировала социальную и культурную повестку 90-х годов в России, архетипического персонажа того периода, определила неврозы и болевые точки времени – одновременно агрессию и летаргическое состояние, что отражено в главных персонажах – враче Наташе и учителе Николае.

Фильм построен по «ступенчатому» принципу. Он состоит из двух новелл, первая из которых является фильмом, которую смотрят на экране персонажи второй части. Формируя картину мира, Муратова показывает, что черно-белая картина принадлежит другому режиссеру и гипертрофирует манеру «серьезного кино под Муратову». Переход ко второй части фильма связан с цветным изображением. Повествование режиссера построено на пересечении развивающихся сюжетных линий и принципа аттракциона, который подразумевает свободный монтаж выбранных воздействий с установкой на конечный эффект. «Две серии, черно-белая и цветная, переливаются и надрываются ритмическими рефренами. А структура держится на переходах от экзальтации к прострации персонажей» [1, с. 129], – считает Абдуллаева. Она указывает рифмующиеся элементы фильма – дети за решетками школьных окон монтируются с бездомными собаками на живодерне, больница в первой части и похороны мужа – со средой во второй новелле, фото на кладбищенских памятниках, которые рассматривает Наташа и фотограф, внезапно появляющийся на платформе метро и успевший сфотографировать пассажирку с финальным монологом.

Первая часть фильма выстроена вокруг реакции Наташи на смерть мужа и ее личностного кризисного состояния, которое выражается в агрессии.

Агрессия становится способом взаимодействия с окружающим миром – как реакция на похоронную процессию, ответ на просьбу о помощи человеку, причину для увольнения с работы. После кульминации персонаж приходит в исступление: Наташа не понимает, как реагировать на человеческую доброту. Ее ставит в тупик желание постороннего прохожего человека «почистить спину, которая запачкалась» [20].

Именно финал этого кадра зрители из второй новеллы видят на экране. Для них переживания персонажа из-за смерти мужа подается как скучное и неинтересное зрелище: люди стремятся как можно быстрее покинуть кинотеатр, не задают вопросы актрисе, которая вышла на сцену. Это становится диагнозом поколения, о чем свидетельствует вторая история. Одним из зрителей является Николай, главный персонаж второй новеллы. Он – учитель, который страдает от астенического синдрома. Важно, что и Наталья, и Николай – люди социально-значимых профессий, которые в советский период воспринимались как столпы общества. Все дальнейшее повествование становится подробным описанием типичного дня жизни Николая: он приходит на работу в школу, где сталкивается с критикой коллеги (ее роль исполняет Александра Свенская) и безразличием учеников, которые во время урока рассматривают бижутерию и самодельный порнокалендарик, дома за столом его критикуют жена Анечка и теща. В результате персонаж оказывается в сумасшедшем доме. Действие фильма заканчивается в метро. Параллельно – в рамках фрагментарного режиссерского стиля – существуют эпизод на живодерне, история про убитого Колю, подробности которой обсуждают в коммуналке, эпизод из квартиры завуча Ирины Павловны, где женщина разговаривает со своим сыном. «Жила женщина, никаких желаний, кроме куса хлеба, не имела, отжила свое и в гроб», – произносит подросток, словно объясняя мотивацию персонажей муратовского киномира.

Астения как психофизиологическое состояние, которое является метафорой жизнеустройства, свойственно обоим персонажам – у Наташи она проявляется в агрессивной форме, у Николая – в ступоре. В психопатологии

этот синдром – патологическое состояние, которое заключается в быстро наступающей усталости после обычной нагрузки. Повышенная утомляемость у Николая проявляется в постоянном засыпании. Она мимикрирует под смерть. М. Ямпольский называет это состояние истерической каталепсией. Оно характерно для парадоксального сна, который сопровождается мышечной расслабленностью. «Каталептик – это подражание мертвецу, фундаментально трансформирующее его травматическое зияние в репрезентативный аттракцион, травму – в энергию презентации. Каталептик указывает на труп за идеализированной скульптурой» [234, с. 230], – отмечает исследователь. Следовательно, это не явление искусства, но отражение средствами искусства жизненных, в том числе социальных, коллизий.

Сама Муратова определяла астению как «нечувствительность к чужой боли» [1], что характерно для большинства ее персонажей, которые сосредоточены на себе в ущерб взаимодействию с миром. При этом агрессия Наташи, способность реагировать, относится к «фильму в фильме», то есть вставному эпизоду, а нежелание реагировать Николая – к тому элементу картины, который соотносится с действительностью. Однако именно вторая новелла выглядит более гротескно, поскольку для нее характерна театрализация повседневности. К примеру, эпизод, где люди играют в обозначение определенных формулировок, «живые картинки» – показывают любовь, раздеваются. Первая часть фильма больше похожа на документальное, подчеркнуто-бесстрастное фиксирование событий. Это проявляется не только в построении и композиции по типу хроники, но и в цветовом решении – черно-белой гамме. Трагедия смерти в эпизоде на кладбище сопоставляется со смехом общества. Если Наташа в истеричной форме все еще контактирует с миром, то Николай – отказывается от действительности. В этом заключается особенность времени: невроз становится нормальным состоянием. Критик В. Кичин называет «Астенический синдром» диагнозом и манифестом новой эпохи: «Душевная и духовная спячка, переросшая в спячку физическую, вспузырилась было приступом безумных надежд, а потом благополучно продолжилась в

постсоветском пространстве» [102]. Выходом из астении, коридора ненависти, как сформулировал проблему персонаж Николай, становится монолог, состоящий из нецензурной лексики. Реплика пассажирки метро становится кульминацией: она выносит вердикт современному обществу.

Таким образом, режиссер создает архетипического персонажа постсоветского периода, агрессия которого по отношению к окружающему миру переросла в отторжение действительности. Нам видится логичным, что образ маргинала занимает в картине мира режиссера центральное место в неустойчивый, переходный период. Это связано не только со сломом идеологических ценностей, но и культурной дезориентацией, невнятистью духовных установок. Человек оказывается оторванным не только от социума, но и своей семьи – в случае Наташи это смерть, Николая – непонимание и разобщенность; от профессии, класса. Персонажи словно находятся в периоде адаптации к новым условиям, в пограничном положении.

Как отмечает И. Кальной, «Его мышление ориентировано на критику, доходящую до самоуничтожения» [89, с. 58]. Важно, что маргинал утрачивает самооценку. Это в полной мере отражает настроение муратовских персонажей. Общей чертой всех типов маргинальности (социальной, возрастной, культурной, моральной) является утрата устойчивой шкалы социальной ориентации. Ситуация, как правило, отягощается психической неустойчивостью личности. К. Муратова формулирует проблему тоталитарного общества: после его слома у людей не остается морально-нравственных ориентиров. Причина заключается не в неожиданной смене государственной парадигмы, а изначальном насаждении идеологии, после которой происходит крах человека. Муратовские персонажи – потерянные в себе, пространстве и времени, не проявляющие сочувствия, нерефлексирующие над собственным и чужим существованием. Если девиантное поведение Наташи и Николая в «Астеническом синдроме» вызывает порицание других персонажей, то в последующих фильмах такое поведение начнет восприниматься как норма, как и поведенческие аномалии. В человеческой сущности начинает доминировать

биологическое, а жизнь перестает быть высшей ценностью.

Неспособность испытывать эмоции становится главной причиной жестокости, которая максимально представлена в сцене с бездомными собаками, которые приговорены к смерти. Животные – один из повторяющихся мотивов в творчестве К. Муратовой. Питомцы присутствуют в фильмах «Короткие встречи», «Познавая белый свет», «Увлеченья», однако убийство животных присутствует только в «Астеническом синдроме». Любовь или, по крайней мере, взаимодействие с ними становится единственным положительным чувством в работах автора. «Для меня ужаснее живодерни ничего быть не может, потому что это вина общечеловеческая перед существами, которых мы приручили и которые вообще невинны. Поэтому показать убийство человека человеком для меня не так страшно. Ведь дело не в том, чтобы нагромоздить на экране груды трупов, а в каком-то существенном обобщении вины и жестокости» [1, с. 106], – считает режиссер. В системе ценностей К. Муратовой человек как существо может спровоцировать убийство, он несет ответственность за свои поступки, в то время как животное – нет, так как не имеют собственной субъективности. Это созвучно экзистенциальной философии, в том числе понятию Ж.-П. Сартра о личной ответственности: «Человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Он станет человеком лишь позже и станет таким человеком, каким он сам себя сделает» [173].

Убийство становится ключевым жизненным событием во втором фильме К. Муратовой, к которому мы обращаемся в исследовании, – «Три истории» (1997 г.). Картина также построена по фрагментарному принципу. Это три новеллы, объединенные мотивом смерти. Элементы связаны между собой на уровне стилистики, а не сюжета, персонажей или актеров. К. Муратова просила авторов – Игоря Божко, Ренату Литвинову и Веру Сторожеву – написать рассказы о смерти без конкретики. Она редактировала тексты вместе с мужем, Е. Голубенко. Мотив смерти представлен в экзистенциальном, а не романтическом или символическом ключе. Смерть в фильме приобретает

характер не столько физиологического явления, а социального – убийство. Оно становится предельной необратимой формой отрицания Другого в рамках экзистенциальной философии. Ранее сформулировано, что для К. Муратовой смерть – это не просто мотив, а композиционный прием. Важно отметить, что в отличие от многих произведений «андеграунда», к которому Муратову охотно относили современники в контексте авторского кино, у «Историй» отсутствует религиозный контекст. Земля для Муратовой лишена трансцендентности, не существует рая или ада, а только персонажи, которые ходят по плоской земле без будущего. Зло как часть человеческой природы рассматривается в оптике скорее физиологической картины мира.

Несмотря на то, что новеллы по сюжету и психологической атмосфере похожи на криминальную хронику, этот фильм далек от жанра детектив, это – подчеркнуто бесстрастная фиксация пограничных психологических состояний, где сталкиваются обыденное и помутненное сознание. Парадокс киномира Муратовой заключается в том, что персонажи (как к/ф «Три истории», так и других работ – «Астенический синдром», «Второстепенные люди», «Настройщик»), с одной стороны, находятся в экзистенциальном состоянии ужаса – перед жизнью и окончанием этой жизни, с другой стороны – они погружены в далекий от экзистенциальности, как это принято считать, абсурдный физиологизм действительности, в котором экзистенциальность не просто растворяется, а исчезает. Жестокость жизни на поведенческом, экзистенциальном, повседневном уровнях в широком смысле в фильмах Киры Муратовой переплетается с юмором разрушения, что создает эффект двойственности происходящего. При этом смех по Бергсону всегда сопровождается «бесчувственностью и безразличием», что и становится странным проявлением человеческого персонажей: они почти ничего не чувствуют. По-своему прав кинокритик В. Матизен, утверждающий: «железная Кира сделала из убийства потеху» [133]. Скорее, речь идет не о потехе, а об ироничном отношении к жизненным проблемам, которые беспокоят саму Муратову и всех людей в целом – смерть, старость, убийства. В этом

заключается гиперреализм режиссера – детализации, следовании внешнему виду объектов, отсутствию эмоций автора.

В первой новелле «Котельная №6», которая явно названа по аналогии с «Палатой №6» А. Чехова, запечатлен хаос действительности. Персонажи Муратовой, как и в других картинах, оказываются одержимы манией. Служащий Тихомиров, роль которого исполняет С. Маковецкий, убивает соседку по коммунальной квартире, однако мотив смерти раскрывается только в конце новеллы. Он одержим идеей криминального характера, хоть и представляется как типичный «интеллигент в шляпе», — избавления от трупа. Зритель узнает, что соседка «ходила дома голой и мешала простому служащему», вписывая проблему в сексуальный подтекст. Тихомиров приходит к знакомому кочегару Гене (роль исполняет Л. Кушнир). Его место обитания воспринимается как стереотипно псевдотворческое: персонаж пишет стихи и сдает помещение людям нетрадиционной ориентации, что понятно из их манеры поведения и попытки контакта с Тихомировым. Персонаж Гена слово продолжает поколение поэтов, которым приходится заниматься ручным трудом из-за закона о тунеядстве, однако действие фильма происходит в 1996 году. Все это становится маркерами маргинальности в киноповествовании. Режиссер, опуская убийство на бытовой уровень, эстетизирует процесс. Это запечатлено в нескольких кадрах, когда кочегар открывает и закрывает целлофан, в который завернуто тело женщины с перерезанным горлом. Буквально К. Муратова помещает в повествование «скелет в шкафу».

Новелла заканчивается смехом Тихомирова, который понимается нами как признак истерического невроза. Убийство для него – единственный возможный способ избавления. Для кочегара – не больше, чем проблема на работе. Священность человеческой жизни оказывается опущенной за пределы истории. В привычной для Муратовой модальности персонажи находятся в тупике. Режиссер продолжает литературную традицию, заложенную в названии частей фильма. Служащий Тихомиров чувствует себя «лишним человеком». В разговоре с кочегаром он упоминает Печорина и Онегина. Однако персонаж не

соответствует представлениям о «герое нашего времени». Он не может смириться с жизнью, которая теперь «кипит на улице», и тем, что нельзя пожаловаться в профком на поведение соседки. «Муратова нагнетает комические обороты, разгулявшись в крошечной преисподней-борделе-кочегарке-пристанище поэтов, но и, выбирая анекдотический мотив убийства соседки, выпускает на сцену интеллигента, ущемленного новой жизнью и ставшего, наконец, идейным «человеком-поступка» [1, с. 82], – отмечает Абдуллаева. В результате в основу новеллы заложена едва ли не теория Раскольникова в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», когда персонаж задается вопросом: «Тварь ли я дрожащая или право имею?». Правда, в киномире Муратовой нет места ни любви, ни прощения, поэтому рассказ обрывается смехом как признаком трагичности бытия и сумасшествия одновременно. Подчеркнутая литературность, как в названии новелл, так и самом повествовании, сохранится и в двух последующих частях фильма.

Во второй новелле «Офелия» центральным персонажем становится Офа (Р. Литвинова). Имя персонажу дано по имени героини трагедии У. Шекспира «Гамлет». Само сокращение звучит грубо и панибратски, словно кличка. Ее манией становятся поиски матери, которая отказалась от ребенка. Месть становится причиной двойного убийства во второй части фильма. Соотношение мести и справедливости, как и пьесе Шекспира, становится центральной проблемой. Первая жертва Офы – девушка Таня, «городская сумасшедшая», которая отказалась от ребенка в роддоме во время ее смены. Убийство происходит в подъезде: Офелия делает вид, что ей нужно поправить чулок, а сама нападает на девушку и душит ее. Убийство приобретает эротический подтекст: Офа словно получает физическое удовольствие во время удушения чулком. Убийство выглядит максимально театрально. Девушка Таня картинно пучит глаза и задыхается.

По смыслу смерть в новелле становится игрой. Офелия позиционирует себя как доктор, который очищает мир от зла. Это выражено и во внешнем облике персонажа: ее одежда исключительно белого и красного цвета,

выдержана в больничном стиле. «Я не люблю мужчин, я не люблю женщин, мне не нравятся люди. Этой планете я бы поставила ноль» [20], – произносит Офелия после интимной близости с врачом. Встречу с ним она назначает, чтобы обеспечить себе алиби: в их взаимоотношениях нет любовного подтекста. Смерть девушки в подъезде показана на контрасте с эротической сценой врача и Офы: она символизирует фрейдистское постоянное сосуществование Эроса и Танатоса. После встречи с мужчиной Офелия выслеживает и убивает свою мать. Женщины выглядят как зеркальные двойники с поправкой на возраст. Они накрашены и одеты схожим образом. Офа обращается к матери, которая сидит у воды и читает «Гамлета», инициируя разговор о повторении судьбы. «Смысл этой программы, судьбы, неотвратимой закономерности, которой подчиняется Офа, становится ясным только в конце фильма» [234, с. 202], – утверждает Ямпольский. Повторы как смыслообразующие доминанты – одна из особенностей муратовского киномира.

В персонаже Офы как бы подчеркнута двойственность архетипа Матери. Казалось бы, женское начало должно персонифицироваться в любви и родственных узах, в то время как в этой «Истории» Офелия убивает собственную мать за то, что та оставила её в младенчестве. При этом она воспринимает материнство как высшую форму существования. Убивая мать, Офа словно избавляется от собственного источника запрограммированности и становится свободной. В начале фильма персонаж спускается в архив, чтобы начать свой акт отмщения. В конце фильма Офа поднимается с пирса, символизируя собственное очищение и прощение с местом преступления.

Работа с архетипической проблематикой наиболее полно воплощается в третьей новелле «Девочка и смерть» (созвучно поэме М. Горького «Девушка и смерть») в образе О.П. Табакова, который сыграл старика (так персонаж указан в титрах). Однако если у Горького любовь побеждает смерть, то для Муратовой любви как будто не существует. Паттерн Старца персонифицирует социально-значимые черты пожилых людей: самоконтроль, ответственность, систематичность, консерватизм. Персонаж Табакова появляется в кадре после

долгой сцены кошачьих игр. Старик в очках, с седыми растрепанными волосами (обязательные атрибуты пожилого возраста) сидит на веранде на кресле, закутанный в плед. Рядом с ним стоит стол со стационарным телефоном и шахматами, которые символизируют связь с миром. О.П. Табаков присматривает за девочкой, которая приходится ему то ли внучкой, то ли соседкой. При этом персонаж не может заниматься ребенком в полной мере: он не ходит. В это время девочка сама «хозяйничает» по дому. Старик пытается чему-то научить ребенка, но та не обращает на его попытки внимания. «Предсмертный монолог неподвижного говорливого старика комментирует действие активной партнерши, маленькой соседки, которой он мешает, которую сторожит. А просьба (закадровому собеседнику) «простить» старика (за прерванный монолог) читается – совершенно недвусмысленно и с муратовской беспримерной наглядностью – как вина старика перед этой девочкой за свою непрезентабельную старость, за свои нравоучения, за жилплощадь, которую соседки мечтают занять» [1, с. 195], – отмечает Абдуллаева. Монологи в фильмах режиссера одновременно транслируют тайные стремления персонажей, становятся содержательной частью эпического начала и опровергают представление муратовском киноповествовании как «фиксации действительности».

В этой новелле рефреном проходит тема старости. Отсутствие ярко выраженных гендерных признаков, что свойственно детству и старости, акцентируется в сцене, когда девочка не стесняется раздеваться при старике и продолжает ходить по веранде голой. Все действие становится метафорой усталости – старика от непослушания девочки, девочки – от постоянных придинок и попыток научить, и бросить его и жалко, и неприлично. «Старость воспринимается как вина», – произносит по телефону персонаж Табакова. Это созвучно тезису К.Г. Юнга об ощущении постоянного сужения жизни, откуда возникает обращение к Самости [224].

Логично, что персонаж девочки выстроен вокруг архетипа Ребенка. Она вынуждена проводить время со стариком, чувствуя одиночество и непонимание.

«Мотив ребенка – это не только что-то бывшее и давным–давно прошедшее, но это также нечто нынешнее и настоящее, т. е. этот мотив не только пережиток, но система, функционирующая в настоящем, система, которая предназначена для того, чтобы рационально компенсировать, соответственно, корригировать неизбежные односторонности и сумасбродства сознания» [230], – утверждает Юнг. Девочка приносит старику крысиный яд, он выпивает отравленную воду и умирает. Ребенок так поступает, потому что боится, что пожилой человек может выдать ее мать и рассказать о воровстве женщины на работе. Кроме того, девочка считает, что освободившаяся жилплощадь может достаться ее семье. У убийства появляются эмоциональные и рациональные причины. Эта новелла завершает картину в силу ее шокирующего эффекта на публику. Если убийство встраивается в рамки номинально нормативного состояния, то убийство старика маленькой девочкой сравнимо с эффектом разорвавшегося снаряда. Превращение трагедии в фарс становится моральным испытанием для зрителя.

Важно отметить, что в фильме играют сразу два актера, любимые К. Муратовой, – Р. Литвинова и О. Табаков. Помещение одних и тех же лиц в объектив, помимо непрофессиональных актеров, – еще одна характерная черта для режиссера. К тому же кругу относится Г. Делиев, Н. Бузько. Мы полагаем, что это связано с психофизикой актеров и их визуальному и личностному соответствию персонажам муратовского киномира. Так, например, холодная и высокая блондинка Литвинова представляется режиссеру идеальной злодейкой, длинноволосая, кривляющаяся и громкая Бузько – городской сумасшедшей, внешне вызывающий доверие Делиев становится исполнителем чужой воли, а постаревший Табаков – воплощением возраста.

Фильм «Второстепенные люди» (2001 г.) связан с «Астеническим синдромом» и «Тремя историями» мотивом смерти, но поданным в более парадоксальном ключе. Изменен и жанр: картину определяют как абсурдистскую комедию. В ее центре оказываются «второстепенные люди»: эта тема остается каноничной как для литературы, так и для кино. Как тип литературного героя маленький человек представляет собой человека

невысокого социального положения, недаренного какими-либо способностями или силой воли, характером. Он вызывает жалость своим существованием. Однако «второстепенные люди» Муратовой, которыми являются все персонажи фильма – Вера, врач, братья–близнецы, Миша, хозяин Жан, сотрудница почты, врачи в психбольнице, подруга Веры и ее спутник на вокзале – не вызывают сочувствия. В отличие от «Астенического синдрома» и «Трех историй» настоящей жестокости в картине нет. Люди становятся убийцами случайным образом и не знают, как дальше жить. Преступление тяготит их, но не в морально-нравственном аспекте: персонажи боятся наказания в реальном мире. «Второстепенные – те, которые не умеют по-настоящему быть жестокими, которые все не до конца доводят. Их всегда что-то останавливает. И поэтому они не могут быть по-настоящему удачливыми. Не самые живучие они», – объясняла сама Муратова.

После выхода «Второстепенных людей» Муратова признавала, что «из себя не выпрыгнешь», а все ее работы – вариации, окрашенные в разные тона [13]. В фильме присутствуют характерные черты режиссерского стиля и архетипическая проблематика. Это механизация приема, который доведен до абсурда, чередование утрированных жестов и интонаций. Второстепенные люди, по версии Муратовой, – маргиналы, оказавшиеся вне общества. Возникает ощущение, что именно из них состоит действительность автора, в которой «никто никого не любит». Эта реплика принадлежит Вере (роль исполняет Н. Бузько), которая на протяжении всего фильма пытается решить уже знакомую по фильмам Муратовой проблему «скелета в шкафу». Метафора становится буквальной: Вера носит в чемодане тело якобы мертвого сожителя и не может от него избавиться. Доктор, который думает, что убил мужчину, намерен сдать милиции. Он не понимает прагматичного подхода Веры, которая хочет избавиться от тела любыми способами и называет ее жесткой. Однако кажущаяся жестокость в поступке персонажа определяется прагматизмом: она не хочет вызывать службы, так как боится лишиться дома. Вера вместе с братьями-близнецами (один из братьев оказывается

псевдомертвым) живет у человека, которого они называют хозяин. С ним связана вторая линия развития действия.

В отличие от двух предыдущих анализируемых фильмов, «Второстепенные люди» – довольно цельное повествование, не разделенное на смысловые части. Первый эпизод с врачом и сестрой больного дает толчок для развития интриги, когда условный «больной» оказывается в положении между жизнью и смертью. Персонажи вступают в дискуссию о том, находится ли брат в коме или агонии. Непонятной остается судьба и двух человек, которым уготована смерть – случайная и умышленная. Магистральным движением становится избавление Веры от чемодана с трупом. В этой коллизии ее бросает доктор, будто виновный в смерти. На улице Вере приходит на помощь юноша по имени Миша. В ходе фильма оказывается, что он ушел из психиатрической лечебницы, жизнь внутри которой дается в качестве вставных эпизодов. «Вот чем им плохо, кормят, одевают», – произносит коллега Веры. Мир остается абсурдным и внутри лечебницы, и за ее пределами. У муратовских персонажей возникает один вопрос: «А какая разница, где находиться?» [22]. Два других вставных эпизода – о картежнике, который обещал помочь Вере и отвезти ее на своей машине к морю, и о подруге Веры, уезжающей в Крым, на вокзале – создают ощущение полифонии жизни, не фрагментируя сюжет.

Вторая линия – история криминального авторитета Жана и второго брата-близнеца, который работает у него охранником. Они уезжают к береговой линии, чтобы убить и закопать человека. Но охранник отказывается выполнять приказ Жана, и хозяин начинает его уговаривать. Сам «бизнесмен» решиться на преступление не может. Он объясняет это тем, что работал учителем русского языка и литературы (вновь К. Муратова переворачивает представление о профессии, которая воспринималась советским обществом как социально значимая, в идеализированном ключе). Оппонент, который лежит в багажнике, – бывший учитель физкультуры. Причиной для убийства становится их разница в мировосприятии, давлении физической силой в мире над условно духовным. Начитанный педагог, рассказывающий детям историю Раскольникова, не

способен убить, но способен отдать приказ. Охранник способен лишить кого-то жизни, но не хочет это делать. Но их спор прерывается, когда жертва сама задыхается в багажнике автомобиля: реальность прорывается в игру про убийство. Бывший учитель литературы жалеет жертву.

Так, в киномире Муратовой происходит переосмысление архетипов. Вежливая и приветливая сотрудница почты Вера, обладающая музыкальным слухом и голосом, может на протяжении всего дня носить с собой труп, бывший учитель русского языка и литературы стать бандитом, а его подчиненный – быть не способным на убийство. Психически нездоровый Миша, который занимается коллекционированием любых предметов (марок, конвертов, фантиков, афиш, билетов, фотографий, ненужных бумаг), выполняет функцию юродивого помощника Веры, но его же действия оборачиваются против нее: молодой человек крадет номерок от камеры хранения, куда сдали чемодан с трупом. Однако ситуация разрешается мирно: все это время сожитель спал в чемодане. Когда ситуация доходит до кульминации – Веру заставляют открыть сумку в камере хранения при людях – мужчина просыпается.

Главная коллизия – центр абсурдистского повествования – заключается в том, что мужчина не умер, но от его тела (якобы трупа) пытаются избавиться. Все персонажи оказываются в бесконечном движении жизни, которое лишено какого-либо смысла. Это в полной мере соответствует стилистике театра абсурда, философской базой которого являются основные концепты экзистенциализма. Человек в представлении К. Муратовой отчужден от миропорядка. К составляющим драмы абсурда относятся абстрактные сценические эффекты, клоунада и кукольный театр. Перечисленные компоненты соотносятся с творчеством режиссера – формализм автора, к которому относятся одни и те же авторские приемы, клоунада как проявление гротеска и гипертрофированность актерской речи, максимальная театральность их игры. В формальном плане кинематограф Муратовой с такими авторами, как Беккет и Ионеско, объединяет смешение трагедии и фарса, гротескность и абсурдный диалог.

Таким образом, лейтмотивом в творчестве К. Муратовой становится экзистенциальный вопрос о месте человека в мире, как в бытийном, так и в прагматичном смысле. В фильмах режиссера есть место убийцам и детям, сумасшедшим и рабочим, интеллигентам и настройщикам музыкальных инструментов, аристократам, переводчикам, кочегарам, гомосексуалистам, строителям, надзирателям, врачам и учителям, завучам, пьяницам и артистам, брачным аферистам, зрителям. При этом у каждого «второстепенного» человека в муратовском киномире есть свое маниакальное стремление, психическое отклонение, чудаковатость. Как режиссер играющий, который доводит ситуацию до абсурда, «проверяет» своих героев обстоятельствами, она помещает своих персонажей-маргиналов в морально-нравственный тупик положений и анализирует то, как они могут из него выбраться. По этой причине повествование кажется охваченным высокой повышенной возбудимостью. В бытовом правдоподобии своего киномира К.Муратова доходит до искаженной реальности, что, как и названные выше признаки абсурда, создает специфические смыслы – представления об абсурдности человеческой жизни во враждебном мире. Этому способствуют такие приемы, как рефрены речи и чрезмерная пластика персонажей, их надрывные интонации, крики и лихорадочный смех, фрагментарный монтаж, переплетении нескольких линий, которые формируют полифонию бытию. К. Муратова склонна к сочетанию в кадре барочной избыточности и предметов провинциального быта, где «Сикстинская мадонна» может оказаться фоном для медсестры, замышляющей убийство, а учительская каморка будет наполнена десятками бюстов Ленина. Среда фильмов становится эклектичной, столь подходящей для кажущихся китчевыми персонажей режиссера. Акцентированные монологи как постоянный авторский прием транслируют двойное положение вещей и раскрывают сюжетную интригу. Как правило, именно монологи «поднимают» персонажей над повседневной для них действительностью и физиологией, придают большую степень условности, что позволяет говорить о Муратовой как о режиссере-модернисте. Гиперреализм К. Муратовой – только канва

повествования, необходимая для театрализации кинематографа.

Парадокс муратовского киномира заключается, во-первых, в сочетании, казалось бы, несочетаемых модусов – экзистенциальной проблематики и физиологизма действительности. Ее персонажи, с одной стороны, находятся в состоянии ужаса как перед самой жизнью, так и окончанием этой жизни. Они пребывают в постоянном состоянии тревоги, чувстве психологического и физического дискомфорта. С другой стороны, персонажи демонстрируют в первую очередь биологические проявления. Это подчеркнуто ироничностью автора к философским понятиям жизнь и смерть. Предельная условность и абсурдность в сочетании с опредмечиванием мира порождает многоуровневое повествование, построенное по интуитивному принципу.

Как мы обозначили выше, помимо театрализации кинематографа, для К. Муратовой характерна и архетипическая репрезентативность. Это проявляется в создании режиссера устойчивых образов, транслируемых в каждом фильме. Определенно, что главной чертой персонажей становится маргинальность, проявляемая и на социальном, и на культурном уровнях. Также К. Муратова создает целую галерею женских образов, выделяя среди них городских сумасшедших, идейных злодеек, жертв обстоятельств, потерявших себя. Женщина для режиссера может быть движущей силой повествования, но никогда не становится предметом любования или восхищения. Они существуют в абсурдном мире, где нет места любви или доверию. Интеллектуальность вкупе с резкими чертами лица и волевым характером, ироничностью самой Муратовой соотносятся с типично неженскими чертами. Очевидно, что режиссер, столкнувшись не только с постоянными ограничениями в работе, но и личной трагедией, выстраивает защитные механизмы вокруг своей личности и творчества, замыкаясь в себе и одновременно настолько полно воплощаясь в собственном киномире.

В данной главе нами были сопоставлены и проанализированы психологические характеристики и социальный контекст, а также специфика фильмов двух отечественных режиссеров – Р. Быкова и К. Муратовой. Смыслы

их творчества имеют взаимную корреляцию, поскольку опираются на психоаналитические концепты, не характерные в своем проявлении ни для страны, ни для эпохи. Р. Быков и К. Муратова неожиданно становятся воплощениями принципов альтернативного советского кинематографа.

Парадоксально, что ни фильмы для семейного просмотра, в русле которых работал Р.А. Быков, ни Одесская киностудия с абсолютным преобладанием массового кино, где начинала карьеру мастер авторского кино К.Г. Муратова, не предусматривают осуществление режиссерами психоаналитического дискурса. Личная несостоятельность автора, которая проявляется в постоянной борьбе за жизнь внутри профессии, и неприкаянность внутри творческой системы становится причиной интеллектуальной маргинальности режиссеров, так тонко ощущающих общественные разломы. Очевидно, что чувство моральной дихотомии и постоянного культурного конфликта свойственно для обоих авторов, как и комплекс неполноценности, которым можно объяснить стремление к постоянной и повсеместной самореализации.

Р. Быков, создавая детское кино, к которым относятся и проанализированные нами фильмы «Айболит-66», «Внимание, Черепаха!» и «Чучело», поднимает философские вопросы, контекст которых не всегда воспринимается аудиторией. Для режиссера условно называемые детские проблемы становятся экзистенциально значимыми, поскольку именно в ребенке для него заключается гармоничность человечества.

Кинематограф К. Муратовой воспринимается как маргинальный за счет характеристик персонажей и контекст, в который они помещены. Будучи автором-модернистом, она представляет аудитории поток сознания, в котором возникает несколько уровней повествования. Выстраивая повествование по интуитивному принципу, автор наделает персонажей маниями и психологической заикленностью, которая характерна для нее самой.

Для обоих авторов характерна архетипическая репрезентативность, которая проявляется на повествовательном уровне и уровне создания

персонажей. Наиболее ярко это проявляется в картинах «Айболит-66» и «Три истории». Театрализация их кинематографа объясняется существованием в нравственно нетерпимых условиях и художественными поисками, в которых повседневность становится объектом репрезентативности.

Заключение

В ходе проведенного исследования мы пришли к вытекающему из теоретического корпуса привлеченных материалов и анализа конкретного эмпирического анализа выводу о том, что сформированная нами парадигма изучения художественного творчества продуктивна и может быть применима к ситуации двойной оптики – по отношению к творцу и созданным им произведениям. Актуализированный в исследовании психоаналитический дискурс художественного творчества необходимо основывать на совокупности научных идей XX века, рожденных в недрах разных научных дисциплин, в силу чего названный дискурс приобретает междисциплинарный характер. В свою очередь, он позволяет сформировать представления о философско-психологическом контексте бытия личности, являясь органичным теоретико-методологическим основанием для работы в рамках концепции «творческой личности», которая включает в себя как специфический набор социально-психологических характеристик творца, так и процесс создания произведения.

Нами установлено и подчеркнуто, что в XX веке культура в целом и, в частности, представления о творчестве развивались под мощным и разнонаправленным влиянием идей З. Фрейда, впоследствии – сформированной им и его последователями концепции психоанализа, которая приобрела широкую популярность и за пределами научного сообщества. По итогам проведенного исследования мы можем утверждать ключевую роль психоаналитической проблематики в изучении художественного творчества и необходимость экстраполяции данной концепции в сферу изучения (прежде всего, теоретико-культурного) художественного творчества.

В ходе исследования механизмов творческого процесса, в его разнообразных проявлениях у европейских писателей и отечественных кинорежиссеров нами были выявлены концепты, необходимые для актуализации междисциплинарной методологии анализа творческой личности и продуктов ее деятельности. К таким концептам, наряду с широко применяемым в экзистенциальной философии и психологии внутренним конфликтом, мы

отнесли как общеизвестные, так и применяемые в локальных психологических и философских концепциях понятиях: архетипы и архетипические основания психоаналитического дискурса, защитные механизмы, невроз, невротическую личность, личностные типы (экстраверт и интроверт), комплекс неполноценности, жизненную цель, базовое чувство тревоги, невротическую потребность в любви, враждебность, внутреннее стремление к несвободе, экзистенциальный вакуум, принцип нусодинамики, смысл жизни.

Проведенное нами исследование на его теоретическом и эмпирическом уровнях приводит к выводу о том, что применение психоаналитической методологии в современной системе научного знания логично встраивается в культурологическое осмысление художественного творчества. В связи с названной тенденцией справедливым представляется утверждение о важной роли, принадлежащей в изучении творческой личности как эго-документам (мемуары, автобиографические произведения, письма, воспоминания), так и художественным текстам.

Апелляция к различным видам искусств и различным парадигмам свидетельствует о востребованности концепции в аспекте изучения творческой личности. В основе и литературы, и кинематографа лежат как универсальные, так и специфические особенности художественно-образной презентации духовных материальных проявлений жизни человека: кинематограф использует опыт поэтики литературы, перенимая литературные средства, однако благодаря динамичности образов экранный вид искусства получает самостоятельную жизнь. Кроме того, оба вида искусства относятся к тем сферам художественной деятельности, где наиболее быстро ощущаются культурные и социальные изменения.

В нашем исследовании выявлено и подчеркнуто, что интегративные проявления творческой личности нуждаются в интегративной методологии изучения, в таком случае личность становится объектом комплексного исследования, так как только синтез личного, культурного, социально-психологического опыта творцов и их художественных текстов в любой из

сфер художественного творчества позволяет обнаружить парадоксы бытия такой личности и экстраполировать получаемые результаты в сферу изучения культурных аналогов.

Исследование позволило установить особенности работы над понятием «творчество» в европейских философских и психологических концепциях в соответствии с традициями соответствующих эпох: от осознания творчества как высшего проявления человеческой деятельности до признания творчества как проявления болезни и отсутствия ответственности автора перед читателем. Особо значимо то, что с точки зрения гендерной проблематики, обобщаемой через теорию архетипов, творчество как специфическая сфера деятельности, направленная на создание новых смыслов, закреплена в социально-философской традиции за мужским миром. Однако в нашем исследовании доказывается теоретически и подтверждается анализом эмпирического материала, найденного в литературном и кинематографическом творчестве, что непреложным основанием представлений о творчестве является дихотомия мужского и женского.

Исследование выявило продуктивность междисциплинарного подхода как основания культурологического исследования творческой личности и ее деятельности, где центральное место было отведено психоаналитическому дискурсу. Применяя сформулированные нами исследовательские приемы к житетворчеству европейских писателей Г. Гессе и С. де Бовуар и отечественных режиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой, мы не только приходим к общим во всех случаях выводам о парадоксах бытия творческих личностей, но и устанавливаем конкретные особенности женского и мужского, литературного и кинематографического, немецкого, французского или российского контекстов и проявлений творческого потенциала.

Осуществленный нами дискурс художественного творчества показывает, что в европейской культуре есть такая важная тенденция, как обращение самих творцов к психоаналитической методологии, в частности, Г. Гессе и С. де Бовуар обращаются к психоаналитической теории как источнику

интеллектуальных и художественно-творческих практик. Мы установили, что Г. Гессе выстраивает личностную концепцию «человек-волк», которая оказывается созвучной практике З. Фрейда (частная история болезни – «Случай Человека-Волка») и относится как к художественному творчеству, что наиболее полно воплощено в романе «Степной волк», так и к жизненному кредо — идея максимально реализована в автобиографической повести «Курортник». Основной характеристикой авторской парадигмы является одиночество творческой личности, обусловленное конфликтом столкновения разнонаправленных желаний человека. В осмыслении житетворчества писательницей и философом С. де Бовуар ключевым аспектом становится рефлексия гендерно-специфических особенностей. Так называемый женский вопрос становится ключевым в разрешении биографической проблематики: с одной стороны, деятельность автора направлена на разрушение общественных стереотипов, с другой стороны, де Бовуар на протяжении жизненного пути стремится к актуализации архетипа Афины в утверждении личного имиджа и бытийного мифа о «счастливой паре интеллектуалов» — свободном сосуществовании с философом Ж-П. Сартром.

Представленное в рукописи исследование привело к установлению того значимого положения, что психоаналитический дискурс в аспекте осмысления деятельности отечественных режиссеров позволил выявить парадоксальный характер личностных и художественно-эстетических проявлений этих людей. Мы установили в ходе анализа созданных ими культурных текстов, что выдающихся отечественных кинорежиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратову объединяет не столько эпоха их жизни, сколько воплощение принципов альтернативного кинематографа, архетипическая репрезентативность творчества и признаки интеллектуальной маргинальности, которая проявляется в нетривиальных, игровых или камерных художественно-образных приемах выражения экзистенциальной, в том числе специфической для России социально-нравственной тревоги за человека. Так, Р.А. Быков сконцентрировался на метафоре детства, которая становится воплощением

особой в возрастном и гендерном отношении экзистенции, проявлением в пространстве культурных текстов аксиологически значимой проблемы маленького, но не в нравственном или бытийном, а физиологическом смысле человека. Кинематограф К.Г. Муратовой реализован по принципу воплощения в художественно-образной сфере интуитивного начала, проявляющегося независимо от гендерных и возрастных признаков как творца, так и персонажей. В качестве личностной доминанты режиссера определена метафора астении, которую автор соотносит не только с психофизиологическими, но и социальными, нравственными особенностями присутствия человека в мире, где невозможна какая-либо реакция человека на мир и отдельные его импульсы. Парадокс творчества Муратовой мы видим как интегративное существование в одном смысловом пласте экзистенциальной проблематики действительности и физиологизма обыденных проявлений человека.

Таким образом, в ходе проведенного нами исследования были выявлены, соотнесены в их интегративном значении и применены к анализу эмпирического материала – личностных и творческих интенций выдающихся писателей и кинорежиссеров – ключевые понятия, которые формируют психоаналитический дискурс. Нам представляется продуктивной и перспективной реализация данной методологической парадигмы по отношению к личности и творческому наследию выдающихся творцов, как и выявление парадоксов существования и реализации творческой личности, значения архетипической проблематики в изучении художественного творчества. Важным было подчеркнуть социальный контекст и архетипически обеспеченную специфику произведений, не только эстетически, но и психологически детерминированные особенности художественных текстов. По нашему мнению, доказанному в тексте исследования, творчество становится для авторов универсальным способом самореализации, преодоления психологических комплексов личности через актуализацию концепции З. Фрейда «о высшем компенсирующем творчестве».

Таким образом, мы реализовали заявленную научную гипотезу о продуктивности применения психоаналитической методологии по отношению к творцу и его культурным текстам в модусе культурологического осмысления художественного творчества.

Библиографический список

1. Абдуллаева З. Кира Муратова. Искусство кино / З. Абдуллаева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с. – Текст: непосредственный.
2. Аверинцев С.С. Путь Германа Гессе / С.С. Аверинцев. Приводится по изданию – Москва: Художественная литература. 1977. – 414 с. – Текст: электронный. URL – <http://www.rulit.me/books/put-germana-gesse-read-251376-1.html> (дата обращения: 1.08.2020).
3. Адлер А. О нервическом характере / А. Адлер ; пер. с нем. И.В. Стефановича, под ред. Э.В. Соколова – Москва : АСТ, 1997. – 385 с. – Текст : непосредственный.
4. Адлер А. Понять природу человека / А. Адлер ; пер. с нем. Е.А. Цыпина – Текст: электронный. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=115324&p=6> (дата обращения: 1.08.2020).
5. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии / А. Адлер ; пер. с англ.. А.М. Боковой – Москва : Академический проект, 2007. – 232 с. – Текст: непосредственный.
6. Александрова Л.А. Генезис понятия творчества в истории философии / Л.А. Александрова. – Вестник Чувашского университета. Текст: электронный. URL – <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-ponyatiya-tvorchestva-v-istorii-filosofii/viewer> (дата обращения: 1.08.2020).
7. Аристотель О душе / Аристотель. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 224 с. – Текст: непосредственный.
8. Аристотель Политика / Аристотель. – Москва : PRO власть (РИПОЛ), 2017. – 466 с. Текст: электронный. URL: <https://www.litres.ru/aristotel/politika/chitat-onlayn/> (дата обращения: 1.08.2020).
9. Аристотель Поэтика / Аристотель. – Санкт-Петербург : Амфора,

2008. – С. 320. – Текст: непосредственный.

10. Аристотель Риторика. Поэтика / Аристотель. – Москва : АСТ, 2018. – 352 с. – Текст: непосредственный.

11. Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О.В. Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с. Текст: электронный. URL – <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronson--2007---komm.pdf> (дата обращения: 1.08.2020).

12. Аронсон О.В. Метакино / О.В. Аронсон. – Москва: Ad Marginem, 2003. – 264 с. Текст: электронный. URL – <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronsonmetakino.pdf> (дата обращения: 1.08.2020).

13. Артамонов А. Кира Муратова: Я имею право отвернуться и молчать» / А. Артамонов. – Текст: электронный // журнал «Сеанс». URL : https://seance.ru/articles/muratova_interview/ (дата обращения: 01.08.2020).

14. Барт Р. Смерть автора : Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. стат. Г.К. Косикова ; пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с. – Текст: непосредственный.

15. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон ; Пер. с фр. В. Флеровой; Вступ. ст. И. Блауберг. – Москва : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с. – Текст: непосредственный.

16. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н.А. Бердяев. – Москва : АСТ, 2006. – 480 с. – Текст: непосредственный.

17. Бердяев Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) / Н.А. Бердяев. – Москва : Изд-во Г.А. Лемана и С.И.Сахарова, 1916. . Текст: электронный. URL – <http://psylib.org.ua/books/berdn01/index.htm> (дата обращения: 1.08.2020).

18. Березина А.Г. Г. Гессе / А.Г. Березина. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1976. – 128 с. – Текст: непосредственный.

19. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология

человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Э. Берн, пер. с англ. А.В. Яхро; общ. ред. М.С. Мацковского. – Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. – 399 с. – Текст: непосредственный.

20. Блаженный Августин Об истинной религии. Теологический трактат / Августин Блаженный. – Минск : Харвест, 1999. Текст – электронный. URL: http://tihvinhram.ru/wp-content/uploads/2013/05/avgustin_ob_istinnoy_religii.htm (дата обращения: 1.08.2020).

21. Блаженный Августин Творения в 4 т. Т. 4: О Граде Божием, книги XIX-XXII. / Августин Блаженный. – Санкт-Петербург : Алетейя; Киев : УЦИМ-Пресс, 1998. – 95 с. – Текст: непосредственный.

22. Бобер Ж. Культурная маргинальность и её место в развитии культуры / Ж. Бобер. – Текст: непосредственный. // «Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина». – 2010. – С. 136 – 139.

23. Бовуар С. де Воспоминания благовоспитанной девицы / С. де Бовуар ; пер. с фр. М.Л. Аннинской, Е.Ю. Леоновой. – Москва : Согласие, 2004. – 494 с. – Текст: непосредственный.

24. Бовуар С. де. Все люди смертны / С. де Бовуар ; пер. с фр. Галины Соловьевой, Елены Березиной. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. – 379 с. Текст: непосредственный.

25. Бовуар С. де. Второй пол / С. де Бовуар ; пер. с фр. И. Малаховой, Е. Орловой, А. Сабашниковой.; – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 928 с. – Текст: непосредственный.

26. Бовуар С. де Зрелость / С. де Бовуар. – Москва : Издательство «Э», 2018. – 640 с. – Текст: непосредственный.

27. Бовуар С. де. Мандарины / С. де Бовуар. – Москва : Издательство Ладомир, 2005. – 618 с. – Текст: непосредственный.

28. Бовуар С. де. Недоразумение в Москве / С. де Бовуар. –

Москва : Эксмо, 2015. – 208 с. – Текст: непосредственный.

29. Бовуар С. де. Очень лёгкая смерть / С. де Бовуар. – Москва : Республика, 1992. – 414 с. – Текст: непосредственный.

30. Бовуар С. де. Прелестные картинки / С. де Бовуар. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. - 224 с. – Текст: непосредственный.

31. Бовуар С. де. Сила обстоятельств: Мемуары / С. де Бовуар. Текст: электронный. URL: https://modernlib.net/books/simona_de_bovuar/sila_obstoyatelstv/read/ (дата обращения: 1.08.2020).

32. Бовуар С. де. Сломленная / С. Де Бовуар. Текст: электронный. URL : https://royallib.com/read/de_bovuar_simona/slomlennaya.html#0 (дата обращения: 1.08.2020).

33. Бовуар С. де. Трансатлантический роман: Письма к Нельсону Олгрелу / С. де Бовуар ; пер. И. Мягковой при участии А. Зверева; Предисл. С Ле Бон де Бовуар. – Москва : Изд. Дом «Искусство», 2003. – 612 с. – Текст: непосредственный.

34. Браун, Д. Психология Фрейда и постфрейдисты / Д. Браун ; послесл. А.М. Руткевича. – Москва : REFL-book : Ваклер, 1997. - 298 с. – Текст: непосредственный.

35. Быков Р.А. «Давай-давай, сыночки!»: о кино и не только / Р.А. Быков; коммент. Е.В. Санаевой. – Москва : Изд-во АСТ, 2019. – 590 с. – Текст: непосредственный.

36. Быков Р.А. Я побит — начну сначала!: Дневники / Р.А. Быков; коммент. Е.В. Санаевой. – Москва : Изд-во АСТ, 2019. – 761 с. – Текст: непосредственный.

37. Быховская И.М., Горбачева В.В. Маргинальность культурная / И.М. Быховская, В.В. Горбачева. – Культурология XX век. Энциклопедия. Санкт-Петербург : Университетская книга. Алетейя, 1998. – Т.2. – 446 с. – Текст: непосредственный.

38. Великовский С. И. Зачем смерть? (Симона де Бовуар. «Очень

легкая смерть») [Текст]/ С.И. Великовский. – Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – Москва ; Санкт-Петербург , 1999. – С. 512-519. – Текст: непосредственный.

39. Вейнингер, О. Пол и характер / О. Вейнингер. – Санкт-Петербург : Астрель, 2011. – 512 с. – Текст: непосредственный.

40. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико – Москва; Киев, 1994. – 369 с. – Текст: непосредственный.

41. Вишняков В. Памяти Ролана Быкова. Идут по кругу палачи, и каждый лютой друг — «Парламентская газета», 07 октября (№ 176), 2005. – Текст: непосредственный.

42. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – Москва : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с. – Текст: непосредственный.

43. Гадамер Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер. – Текст: электронный. URL : [http://filosof.historic.ru books/item/f00/s00/z0000015/](http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000015/) (дата обращения: 1.08.2020).

44. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. / Г.В. Ф. Гегель ; Отв. ред. Е.П. Ситковский. – Т. 1. – Москва : Мысль, 1974. – 452 с. – Текст: непосредственный.

45. Гессе Г. Волк / Г. Гессе. – Текст: электронный. URL : <http://lib.ru/GESSE/wolk.txt> (дата обращения: 1.08.2020).

46. Гессе Г. Гертруда / Г. Гессе. – Москва : АСТ, 2015. – 212 с. – Текст: непосредственный.

47. Гессе Г. Демиан / Г. Гессе. – Москва : Азбука, 2012. – 191 с. – Текст: непосредственный.

48. Гессе, Г. Душа ребёнка / Г. Гессе. – Текст: электронный. URL : http://www.hesse.ru/books/read/?book=dusha_rebenka (дата обращения: 1.08.2020).

49. Гессе Г. Избранное / Г. Гессе ; предисл. С. Аверинцева ;

коммент. Р. Каралашвили. – Москва : Художественная литература, 1977. – 413 с. – Текст: непосредственный.

50. Гессе Г. Кнульп / Г.Гессе. – Текст: электронный. URL : <http://www.hesse.ru/books/read/?book=knulp> (дата обращения: 1.08.2020).

51. Герман Г. Краткое жизнеописание / Г. Гессе. – Текст: электронный. URL: <http://www.hesse.ru/bio/autobio/> (дата обращения 1.08.2020).

52. Гессе Г. Курортник / Г.Гессе. – Текст: электронный. URL : https://royallib.com/book/gesse_german/kurortnik.html (дата обращения: 1.08.2020).

53. Гессе Г. Магия книги : Эссе, очерки, фельетоны, рассказы и письма о чтении, книгах, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле/ Г. Гессе ; пер. с нем. А.Науменко –Москва : Книга, 1990. – 237 с. – Текст: непосредственный.

54. Гессе Г. Нарцисс и Златоуст / Г. Гессе : пер. с нем. В. Седельник. – Москва : АСТ, 2016. – 320 с. – Текст: непосредственный.

55. Гессе Г. Петер Каменцинд. Игра в бисер / Г. Гессе – Москва : АСТ, 2000. – 688 с. – Текст: непосредственный.

56. Гессе Г. Письма к друзьям / Г. Гессе. – Иностранная литература. 1993. – № 5. - С. 110-115. Текст: непосредственный.

57. Гессе Г. Письма по кругу: художественная публицистика / Г. Гессе ; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. – Москва : Прогресс, 1987. – 395 с. – Текст: непосредственный.

58. Гессе Г. Под колесом / Г. Гессе ; пер. с нем. Н. Федорова. – Москва : АСТ, 2020. – 256 с. – Текст: непосредственный.

59. Гессе Г. Росхальде / Г. Гессе. – Москва : Астрель Полиграфиздат, 2012. – 153 с. – Текст: непосредственный.

60. Гессе Г. Сиддхартха. Путешествие к земле Востока / Г. Гессе – Москва : АСТ, 2015. – 224 с. – Текст: непосредственный.

61. Гессе Г. Степной волк / Г. Гессе – Москва : АСТ, 2015. – 253 с.

– Текст: непосредственный.

62. Гессе Г. Художник и психоанализ / Г. Гессе ; Собрание сочинений. В 8 т. Т 8: Пер. с нем. – Москва : Ао Изд.группа «Прогресс» – «Литера»; Харьков: Фолио, 1995. – С. 62-67. – Текст: непосредственный.

63. Гете И.В. Примечание к «Поэтике» Аристотеля / И.В.Гете ; Собр.соч. в 10т., Т.10. – Москва : «Художественная литература». – Текст: электронный. URL :

https://royallib.com/book/gete_iogann/primechanie_k_poetike_aristotelya.html

(дата обращения: 1.08.2020).

64. Гурнак А.В. Зарождение проблемы пола в философской мысли Древней Греции / А.В. Гурнак. Текст: непосредственный. // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2016. – № 4. – С. 90-97.

65. Гуссерль Э. Логические исследования. Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль ; Пер. с нем. В.И. Молчанова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 2001. – 470 с. – Текст: непосредственный.

66. Добрецова С.А., Куимова В.М., Тирахова В.А. Исследовательская парадигма советского бытия: социокультурные и философские аспекты / С.А. Добрецова, В.М. Куимова, В.А. Тирахова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – №5 (116). – С. 225 - 234.

67. Долгие проводы Киры Муратовой / Глобальный еврейский онлайн-центр. – Текст: электронный, URL : <https://jewish.ru/ru/people/culture/186392/> (дата обращения: 1.08.2020).

68. Дьюи Д. Психология и педагогика мышления / Д. Дьюи ; Пер. с англ. Н. М. Никольской; Под ред. (и с предисл.) Н. Д. Виноградова. – Москва : Совершенство, 1997. – 208 с. – Текст: непосредственный.

69. Евнина Е. М. Симона де Бовуар. / Е.М. Евнина. Современный французский роман 1940-1960 гг. – Москва. – 1962. – С. 122- 143.

70. Ермакова Л.И., Суховская Д.Н. Эволюция понимания

творческого (креативного) потенциала личности в классической философской мысли / Л.И. Ермакова, Д.Н. Суховская. // Научный журнал Манускрипт. Текст: электронный. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponimaniya-tvorcheskogo-kreativnogo-potentsiala-lichnosti-v-klassicheskoy-filosofskoy-mysli/viewer> (дата обращения: 1.08.2020).

71. Ерохина Т.И. Пограничность бытия личности русского символиста / Т.И. Ерохина. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №5. – С. 208 - 213.

72. Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. / С. Жижек. – Екатеринбург : Гонзо, 2014. – 472 с. – Текст: непосредственный.

73. Затонский Д.В. В наше время / Д.В. Затонский. – Москва : Советский писатель, 1979. – 432 с. – Текст: непосредственный.

74. Затонский Д.В. Век XX: Заметки о литературной форме на Западе / Д.В. Затонский. – Киев : изд-во ун-та, 1961. – 259 с. – Текст: непосредственный.

75. Зиммель Г. Избранное : в 2-х томах / Георг Зиммель ; гл.ред. и авт. проекта С.Я. Левит. – Москва : Юрист, 1996. – 607 с. – Текст: непосредственный.

76. Злотникова Т.С. Вторая ошибка Бога / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010. – 324 с. – Текст: непосредственный.

77. Злотникова Т.С., Куимова В.М. Женский архетип в творчестве Германа Гессе / Т.С. Злотникова, В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Творческая личность-2015: архетип и имидж: материалы всероссийской научной конференции с международным участием (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ, 17-20 декабря 2015 г.). – Ярославль – 2016. – С. 175-184.

78. Злотникова Т. С. Пограничность как кризис в экзистенции Н. А. Бердяева и его современников / Т. С. Злотникова. – Текст:

непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2015. – Т. 16. – Выпуск №4. – С. 333 - 344.

79. Злотникова Т.С. «Случайностей не существует»: Зигмунд Фрейд и культура XX века / Т.С. Злотникова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2006. – №2. – С. 1 - 12.

80. Злотникова Т.С., Куимова В.М. Трансформации женского архетипа в творчестве Германа Гессе / Т.С. Злотникова, В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №2. – С. 179-183.

81. Злотникова Т. С. Философия творческой личности / Т. С. Злотникова. – Москва : Согласие, 2017. – 918 с. – Текст: непосредственный.

82. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура введение в культурологию: курс лекций / Т.С. Злотникова ; Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. – 3-е изд., доп. и перераб. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 332 с. – Текст: непосредственный.

83. Злотникова Т.С., Ерохина Т.И. Homo Extremis русской культуры (семантика «Пограничности») / Т.С. Злотникова. Т.И. Ерохина. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №3. – С. 238-245.

84. Зонина Л. Искания французской интеллигенции. (О романе Симоны де Бовуар «Мандарины») / Л. Зонина. – Текст: непосредственный // Иностранная литература. – 1995. – №6. – С. 177-183.

85. Ильинова Н.А. Проблема воображения в «философии тождества» Шеллинга / Н.А. Ильинова. – Текст: непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета. – 2015. – №4. – С. 93 - 100.

86. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III / М.С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – Текст: непосредственный.

87. Каган М.С. Философия искусства. Се человек / М.С. Каган. –

Москва : Юрайт, 2018. – 367 с. – Текст: непосредственный.

88. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций / М.С. Каган. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с. Текст: непосредственный.

89. Кальной И.И. Маргинал общества переходного периода / И.И. Кальной. – Текст: непосредственный // Вестник СПбГУ. – Сер. 17. – 2014. – Вып. 3. – С. 55 - 61.

90. Камю А. Сочинения / А. Камю ; вступ. ст. М. Поповича ; коммент. А. Волкова. Т 5. – Харьков : Фолио, 1998. Текст: непосредственный.

91. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю ; общ. ред., сост. и предисл. А. М. Руткевича. – Москва : Политиздат, 1990. – 414 с. – Текст: непосредственный.

92. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 512 с. – Текст: непосредственный.

93. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. – Москва : Издательство АСТ, 2017. – 784 с. – Текст: непосредственный.

94. Кант И. О различии возвышенного и прекрасного во взаимном отношении между полами / И. Кант. – Текст: электронный. URL : <http://esthetiks.ru/3-razlichii-vozvyishennogo-i-prekrasnogo-vo-vzaimnom-otnoshenii-mezhdu-polami.html> (дата обращения : 1.08.2020).

95. Кант И. Сочинения / И. Кант ; под общ.ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана ; Ин-т Востоковедения АН СССР. Т. 6 / ред. Т.И. Ойзермана. – Москва : Мысль, 1966. – Текст: непосредственный.

96. Каралашвили Р. Проблемы творчества Г.Гессе / Р. Каралашвили. – Тбилиси : ТГУ, 1980. – 231 с. – Текст: непосредственный.

97. Каралашвили Р. Философские основы позднего творчества Г.Гессе. Автореферат дисс. .канд. филол. Наук / Р. Каралашвили. – Тбилиси : Изд-во Тбил. Ун-та, 1971. – 32 с. – Текст: непосредственный.

98. Каралашвили Р. Функции персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Г.Гессе. Бессознательное. Природа. Функции.

Методы исследования: В 4-х т. Т. 2. Сон. Клиника. Творчество / Р. Каралашвили. – Тбилиси : ТГУ, 1978. – 688 с. – Текст: непосредственный.

99. Касавин И.Т. Философия познания и идея междисциплинарности / И.Т. Касавин. – Текст: непосредственный // Эпистемология & Философия науки. – Т.2. – №2. – С. 5 – 14.

100. Касавина Н.А. Экзистенциальный опыт в философии и социально-гуманитарных науках / Н.А. Касавина ; Рос. акад. Наук, Ин-т философии. – Москва : ИФРАН, 2015. – 189 с. – Текст: непосредственный.

101. Кичин В. Ролан Быков: я хочу жить, но это очень трудно ...В день рождения великого актера и режиссера его муза Елена Санаева – «Российской газете». / В. Кичин. – Текст: электронный // Официальный сайт «Российской газеты». URL : <https://rg.ru/2004/11/12/bykov.html> (дата обращения: 1.08.2020).

102. Кичин В. Улыбка за кадром / В. Кичин. – Текст: электронный // Официальный сайт «Российской газеты». URL : <https://rg.ru/2014/10/31/muratova-site.html> (дата обращения: 1.08.2020).

103. Киященко Л. П. Междисциплинарность — область взаимодействия философии и социологии / Л.П. Киященко. – Текст: непосредственный // Социологические исследования. – 2016. – № 2. – С. 3-11.

104. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / Ю. Кристева. – Москва : Академический проект, 2015. – 285 с. – Текст: непосредственный.

105. Крыкова И.В. Женщина и общество в философии феминизма второй волны (на основе творчества Симоны де Бовуар и Бетти Фридан) / И.В. Крыкова – Текст: электронный // Аналитика культурологии. – 2008. – №10. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenschina-i-obschestvo-v-filosofii-feminizma-vtoroy-volny-na-osnove-tvorchestva-simony-de-bovuar-i-betti-fridan/viewer> (дата обращения: 1.08.2020).

106. Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй

половины XVIII-XIX века / В.Н. Кузнецов. – Москва : Высш.шк., 1989. Текст: электронный. URL: <https://refdb.ru/look/2060716.html> (дата обращения: 1.08.2020).

107. Куимова В.М. Бездны на краю: цирк имени Р.А. Быкова (смысловые грани к/ф «Айболит-66») / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – №3. – С. 306-310.

108. Куимова В.М. «Волк» как условная грань личности главного героя в творчестве Г. Гессе / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Мультидисциплинарность в науке и искусстве: тенденции и перспективы. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. Ун-та, – 2017. – С.135-136.

109. Куимова В.М. Личность и творчество Симоны де Бовуар (видимое и сущее) / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №3. – С. 240-245.

110. Куимова В.М. Личность творца сквозь призму архетипических представлений / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – №1. – С. 190-194.

111. Куимова В.М. Междисциплинарный подход к изучению художественного творчества / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Философия и/или новое интегративное знание-6: сборник материалов всероссийской научной конференции. – Ярославль : РИО ЯГПУ. – 2019. – С. 38-44.

112. Куимова В.М. Осмысление художественного образа на стыке эстетической и культурологической парадигмы / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Первый Российский эстетический конгресс. Тезисы докладов. – Санкт-Петербург : Российское эстетическое общество. – 2018. – С. 110-112.

113. Куимова В.М. Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой) / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Обсерватория культуры. – 2020. – Т. 17. – №4. –

С. 403-413.

114. Куимова В.М. Предчувствие 90-х и образ маргинала в кинотворчестве К. Муратовой /В.М. Куимова. – Текст: электронный // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020». – Москва : МАКС Пресс, 2020. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/index.htm (дата обращения: 1.08.2020).

115. Куимова В.М. Психоаналитический дискурс «волка» в европейском социуме XX века (на материале творчества Г. Гессе) / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Вестник студенческого научного сообщества 2016: материалы 71-й студенческой конференции. – Ярославль : РИО ЯГПУ. – 2016. – С. 176-180.

116. Куимова В.М. Работа с архетипическими мотивами в разрешении автобиографической проблематики (на примере житнетворчества С. де Бовуар) / В.М. Куимова. – Текст: непосредственный // Механизмы репрезентации образов в искусстве. VII Ежегодная научная конференция аспирантов и молодых ученых. – Москва. – 2018. – С. 14.

117. Куимова В.М. Философское, психоаналитическое и художественное осмысление женского и мужского в творчестве С. де Бовуар: 100 лет со дня рождения / В.М. Куимова. – Текст: электронный // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020». – Москва : МАКС Пресс, 2018. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2018/data/index_2.htm (дата обращения: 1.08.2020).

118. Лакан Ж. Семинары / Жак Лакан ; пер. с франц. М.А. Титова, А.К. Черноглазова. – Мjcrdf : Логос: Гнозис, 1998. – 425 с. – Текст: непосредственный.

119. Лакан Ж. Этика психоанализа / Ж. Лакан. Текст: электронный. URL: http://royallib.com/read/lakan_gak/etika_psihoanaliza1959_60.html (дата обращения: 1.08.2020).

120. Лапланш Ж., Понталис, Ж.-Б. Словарь психоанализа / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис ; пер. с франц. И науч.ред. Н.С. Автономовой. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 751 с. – Текст: непосредственный.
121. Летина Н.Н. Взаимодействие концептов «гендер» и «тело» в интегративном культурологическом поле / Н.Н. Летина. – Текст: непосредственный //Ярославский педагогический вестник. – 2010. – №3. – С. 218-223.
122. Летина Н.Н. Пограничность индивидуального и коллективного в культурном опыте творческой личности: К. Павлова, А. Блок, М. Врубель / Н.Н. Летина. – Текст: непосредственный //Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №5. – С. 381-385.
123. Литературный процесс в Германии первой половины XX века: (ключевые и знаковые фигуры) / науч.изд. ; отв. ред. В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева. Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. М.А. Горького. – Москва : Типография «Наука», 2015. – 735 с. – Текст: непосредственный.
124. Ловцова О.В. Литература Франции (1917-1965) / О.В. Ловцова. – Москва : Изд-во «Высшая школа», 1966. – 223 с. – Текст: непосредственный.
125. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо . – Москва : Рипол Классик, 2006. – 406 с. – Текст: непосредственный.
126. Лосев А.Ф. Античная философия истории / А.Ф. Лосев. – Москва : Наука, 1977. – Текст: электронный. URL: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev/10.htm> дата обращения: 1.08.2020).
127. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман ; вступ. ст. И.А. Чернова. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – 703 с. – Текст: непосредственный.
128. Малкина-Пых И. Г. Психосоматика / И.Г. Малкина-Пых. – Москва : Эксмо, 2008. – 1024 с. – Текст: непосредственный.
129. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию / М.К.

Мамардашвили ; вступ. ст. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – Москва : Прогресс, 1992. – 414 с. – Текст: непосредственный.

130. Мамардашвили М.К. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / М.К. Мамардашвили ; под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – Москва : Шк. «Яз.рус.культуры», 1999. – 216 с. – Текст: непосредственный.

131. Мангейм К. Идеология и утопия / К. Мангейм. – Текст: электронный. URL: http://socialistica.lenin.ru/txt/m/manheim_1.htm (дата обращения: 1.08.2020).

132. Массовая культура: российский дискурс (методология изучения, актуальные практики) : коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. – 644 с. – Текст: непосредственный.

133. Матизен В. Женщина, которой скучен алфавитный порядок / Интервью В. Матизена. – Текст: непосредственный // Русский курьер. – 2004. – Сентябрь. – С.5.

134. Михайличенко А.Ю. Философский анализ социально-культурного континуума тоталитарного общества / А.Ю. Михайличенко. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2000. – Выпуск 7 (23). – С. 24 - 29.

135. Могдалева И.В. Роль маргинала-интеллектуала в развитии общества / И.В. Могдалева. – Текст: электронный // Russian Journal of Education and Psychology. – 2013. – №1 (21). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-marginala-intellektuala-v-razviti-i-obschestva/viewer> (дата обращения: 1.08.2020).

136. Мотрошилова Н. В. Почему опубликование 9496 томов собраний сочинений М. Хайдеггера стало сенсацией / Н.В. Мотрошилова. – Текст: электронный // Вопросы философии. – URL: https://iphras.ru/94_96.htm (дата обращения 1.08.2020).

137. Науменко А. Писатель, околдованный книгой // Г. Гессе.

Магия книги / А. Науменко. – Москва : Книга, 1990. – С. 169-219. – Текст: непосредственный.

138. Ницше Ф. Генеалогия морали / Ф. Ницше. – Москва : Азбука-Аттикус, 2015. – 224 с. – Текст: непосредственный.

139. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше. – Текст: электронный. URL: http://www.lib.ru/NICSHE/dobro_i_zlo.txt (дата обращения: 1.08.2020).

140. Ницше Ф. Учиться у Заратустры / Ф. Ницше. – Москва : АСТ, 2017. – 384 с. – Текст: непосредственный.

141. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое : Книга для свободных умов / Ф. Ницше ; пер. с нем. С. Франка. – Москва : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – Текст: непосредственный.

142. Ницше Ф. Ессе Номо. Антихрист / Ф. Ницше. – Москва : Азбука, 2015. – 224 с. – Текст: непосредственный.

143. Новая философская энциклопедия / Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. Текст: электронный. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about> (дата обращения : 1.08.2020).

144. Новейший философский словарь / Науч.ред. и сост. А.А. Грицанов. Текст: электронный. URL : <http://www.e-reading.club/book.php?book=149350> (дата обращения: 1.08.2020).

145. Нуркова В.В., Днестровская М.В., Михайлова К.С. Культурный жизненный сценарий как динамическая семантическая структура (ре)организации индивидуального жизненного опыта / В.В. Нуркова, М.В. Днестровская, К.С. Михайлова. – Текст: непосредственный // Психологические исследования. – 2012. – Т. 5. – № 25. – С. 2. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 1.08.2020).

146. Отан-Матье М.-К. Восприятие Брехта в СССР / М.-К. Отан-Матье. – Текст: электронный // Новые российские гуманитарные исследования. — 2013. – № 8. URL : <https://elibrary.ru/item.asp?Id=21979436>

(дата обращения 1.08.2020).

147. Парк Р.Э. Человеческая миграция и маргинальный человек / Р.Э. Парк. – Текст: непосредственный // Социальные и гуманитарные науки. – Сер. 11. Социология. – 1998. – № 3. – С. 167-176.

148. Пахсарьян Н.Т. «Второй пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе / Н.Т. Пахсарьян ; в сборнике: Гендерная проблематика в современной литературе ; Сб. науч. тр.. Сер. «Теория и история литературоведения» ; Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. Литературоведения; Редкол. : Пахсарьян Н.Т. (отв. ред. и сост.), Соколова Е.В. (сост.) и др. – Москва , 2010. – С. 75-79.

149. Пирс Ч. Принципы философии / Ч. Пирс. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 2001. – 541 с. – Текст: непосредственный.

150. Платон Диалоги / Платон. – Текст: электронный. URL: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/index.htm> (дата обращения: 1.08.2020).

151. Платон Государство / Платон. – Текст: электронный. URL: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/gos01.htm> (дата обращения 1.08.2020).

152. Платон Пир / Платон. – Текст: электронный. URL: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/pir.txt> (дата обращения: 1.08.2020).

153. Платон Тимей / Плато. Текст: электронный. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/27timei.htm> (дата обращения: 1.08.2020).

154. Плахов А. «Она слишком умна для кинематографа». Алексей Герман и Александр Сокуров — о Кире Муратовой / А. Плахов. – Текст: электронный. – Газета «Коммерсантъ». – №208 от 05.11.2014. – с. 22. URL : <https://www.kommersant.ru/doc/522548> (дата обращения: 1.08.2020).

155. Полторацкая Н. И. Симона де Бовуар и ее воспоминания / Н. И. Полторацкая. – Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература: сб. ст. – Ленинград, 1987. – Вып. 3. – С. 165-179.

156. Полторацкая Н. И. Симона де Бовуар и ее роман «Мандарины» / Н.И. Полторацкая. – Бовуар С. де. Мандарины. - Москва : Ладомир ; Наука, 2005. – С. 561-599. Текст: непосредственный.

157. Попов Д.А. Влияние психоаналитических представлений о человеке на развитие искусства XX века / Д.А. Попов. – Текст: непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – Т. 14. № 3-1. – С.38 – 42.

158. Порус В.Н. От междисциплинарности к трансдисциплинарности: мосты между философией науки и философией культуры / В.Н. Порус. – Текст: непосредственный// Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы. – Москва. – 2015. – С. 416-433.

159. Психоанализ и культура: избр. тр. Карен Хорни и Эриха Фромма / К.Хорни, Э. Фромм ; сост. и авт. послесл. А.М. Руткевич. – Москва : Юрист, 1995. – 623 с. – Текст: непосредственный.

160. Разлогов К.Э. Глобальная массовая культура и культурное разнообразие / К.Э. Разлогов. – Текст: непосредственный // «Обсерватория культуры» / НИЦ Информкультура РГБ. – 2004. – №1 – С. 28 – 31.

161. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов. – Рос. ин-т культурологии – Москва: РОССПЭН, 2010. – 287 с. – Текст: непосредственный.

162. Разлогов К. Э. Мировое кино: История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – Москва : Эксмо, 2013. – 688 с. – Текст: непосредственный.

163. Разлогов К. Э. Не только о кино / К. Э. Разлогов. – Москва : Согласие, 2009. – 285 с. – Текст: непосредственный.

164. Руссо, Ж.Ж. Эмиль, или О воспитании / Ж.Ж Руссо. – Текст: электронный. UR: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pedagog/galag/12.php (дата обращения: 1.08.2020).

165. Сазонов А. Все причины у человека не снаружи, а внутри / А.

Сазонов. – Текст: электронный // журнал «Сноб». URL : <https://snob.ru/magazine/entry/57223> (дата обращения: 1.08.2020).

166. Санаев П.В. Похороните меня за плинтусом: роман / П.В. Санаев. – Москва : Астрель: АСТ, 2008. – 283 с. – Текст: непосредственный.

167. Санаев П.В. Самый большой Быков. Павел Санаев – о Ролане Быкове / П.В. Санаев. – Текст: электронный. Журнал «Медведь» – №12. – 2007. URL:

http://www.medved-magazine.ru/articles/Pavel_Sanaev_o_Rolane_Bikove.2486.html (дата обращения: 1.08.2020).

168. Сартр Ж.П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.П. Сартр ; пер. с франц. и предисл. В.И. Колядко. – Москва : Республика, 2000. – 638 с. – Текст: непосредственный.

169. Сартр Ж.П. Дороги свободы / Ж.П. Сартр. – Москва : Изд-во АСТ, 2015. – 976 с. – Текст: непосредственный.

170. Сартр Ж.П. Пьесы / Ж.П. Сартр ; вступ. ст. С. Великовского. – Москва : Гудьял-Пресс, 1999. – 557 с. – Текст: непосредственный.

171. Сартр Ж.П. Тошнота / Ж.П. Сартр ; пер. с фр. Ю.Я. Яхниной. – Москва : Изд-во АСТ, 2015. – 317 с. – Текст: непосредственный.

172. Сартр Ж.П. Фрейд / Ж.П. Сартр ; послесл. Л. Токарева. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 376 с. – Текст: непосредственный.

173. Сартр, Ж.П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж.П. Сартр. – Текст: электронный. URL : http://royallib.com/read/sartre_ganpol/ekzistentsializm__eto_gumanizm.html#0 (дата обращения: 1.08.2020).

174. Седельник, В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература / В.Д. Седельник. – Москва : Высшая школа, 1970. – 91 с. – Текст: непосредственный.

175. Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь мага / Ж. Сенэс ; пер. с франц. А.Е. Винника. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 275 с. – Текст: непосредственный.

176. Собкин В.В., Маркина О.С. Мотивационная структура поведения персонажа (по материалам восприятия фильма Ролана Быкова «Чучело») / В.В. Собкин, О.С. Маркина. – Текст: непосредственный // Экспериментальная психология. – 2009. – Т.2. – №2. – С. 61 - 83.
177. Соколов, А.М. Философия Дж. Вико и становление философского понимания традиции / А.М. Соколов. – Текст: непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2013. – С. 60 - 68.
178. Старовойтов В.В. Психоанализ и художественное творчество / В.В. Старовойтов. – Текст: непосредственный // История философии. – Вып.5. – С. 72 - 78.
179. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии / Л. Столович. – Москва : Республика, 1994 – 464 с. – Текст: непосредственный.
180. Стоунквист Э. В. Маргинальный человек. Исследование личности и культурного конфликта / Э.В. Стоунквист. – Текст: непосредственный // Современная зарубежная этнопсихология: реферат. сб. – Москва. – 1979. – С. 90-112.
181. Сумерки богов / Фридрих Ницше и др. ; сост., общ. Ред., предисл. А.А. Яковлева. – Москва : Политиздат, 1990. – 396 с. – Текст: непосредственный.
182. Татаренко Н.А. Понятия искусства и идеала в гегелевской эстетике в свете новых источников / Н.А. Татаренко. – Текст: непосредственный // История философии. – 2017. – Т. 22. – №1. – С. 27-37.
183. Творческая личность-2015 : архетип и имидж: материалы всероссийской научной конференции с международным участием (к 25-летию кафедры культурологи ЯГПУ, 17-20 декабря 2015 г.) [Текст] / под науч. ред. Н.Н. Летиной, Т.С. Злотниковой. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. – 445 с. – Текст: непосредственный.
184. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций /

Под общ.ред. О.А. Ворониной. – Москва: МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. – 416 с. – Текст: непосредственный.

185. Тетерина Е.А. Юродство как феномен русской духовной культуры / Е.А. Тетерина. – Текст: электронный // Электронный научный журнал «Наука. Общество. Государство». – 2014. – №3 (7). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/yurodstvo-kak-fenomen-russkoy-duhovnoy-kultury/viewer> (дата обращения: 1.08.2020).

186. Трессидер Д. Словарь символов / Джек Трессидер. Текст: электронный. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/ (дата обращения: 1.08.2020).

187. Фихте И. Несколько лекций о назначении ученого; Назначении человека; Основные черты современной эпохи / И. Фихте. – Минск : Издательство «Попурри», 1998. – 480 с. – Текст: непосредственный.

188. Фома Аквинский Сумма теологии. Том III / Фома Аквинский. – Текст: электронный. URL : <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-3/> (дата обращения: 1.08.2020).

189. Франкл В. Психотерапия и экзистенциализм / В. Франкл. – Москва : ИОИ, 2015. – 192 с. – Текст: непосредственный.

190. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник : пер. с англ. и нем. / В. Франкл ; общ. ред. Л.Я. Гозмана, ред., вст. ст. Д.А. Леонтьева – Москва: Прогресс, 1990. – 366 с. – Текст: непосредственный.

191. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд ; пер. с нем. Г.В. Барышниковой ; под ред. Е.Е. Соколовой, Т.В. Родионовой. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 480 с. – Текст: непосредственный.

192. Фрейд З. Избранное / З. Фрейд ; пер. с нем. В.И. Николаева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 351 с. – Текст: непосредственный.

193. Фрейд З. «Моисей Микеланджело» / З. Фрейд. – Текст: электронный. URL : <http://psychic.ru/articles/classic63.htm> (дата обращения:

1.08.2020).

194. Фрейд З. Некоторые психические следствия анатомического различия полов / З. Фрейд. – Текст: электронный. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Freid/nek_psih.php (дата обращения: 1.08.2020).

195. Фрейд З. Неудобства культуры / З. Фрейд ; пер. с нем. Р.Ф. Додельцева. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус. 2014. – 192 с. – Текст: непосредственный.

196. Фрейд З. Психоанализ творчества. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Достоевский / З. Фрейд. – Текст: электронный. URL: <https://www.litres.ru/zigmund-freyd/psihoanaliz-tvorchestva-leonardo-da-vinchi-mikelandzhelo-dos/chitat-onlayn/> (дата обращения: 1.08.2020).

197. Фрейд З. Психология масса и анализ человеческого Я / З. Фрейд. – Москва: Азбука-Классика, 2020. – 192 с. – Текст: непосредственный.

198. Фрейд З. Семейный роман невротиков : сборник / З. Фрейд ; пер. с нем. Р. Додельцева. – Москва : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 224 с. – Текст: непосредственный.

199. Фрейд З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. – Текст: электронный. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_hud/02.php (дата обращения: 1.08.2020).

200. Фрейд З. «Я» и «Оно» / З. Фрейд ; пер. с нем. Л. Голлербах. — Санкт-Петербург : Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. – 256 с. – Текст: непосредственный.

201. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм ; вступ. ст. П.С. Гуревича, примеч. Т.В. Панфилова. – Москва : Республика, 1994. – 446 с. – Текст: непосредственный.

202. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – Москва : АСТ, 2006. – 571 с. – Текст: непосредственный.

203. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм ; общ. ред., сост. и предсл. П.С. Гуревич. – Москва: Республика, 1992. – 429 с. – Текст: непосредственный.

204. Фромм Э. Искусство любить / Э. Фромм. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 221 с. – Текст: непосредственный.

205. Фромм Э. Мужчина и женщина / Э. Фромм. – Текст: электронный. URL : http://royallib.com/read/fromm_erih/mugchina_i_genshchina.html#0 (дата обращения: 1.08.2020).

206. Хайдеггер М. Исток художественного творения: сборник / М. Хайдеггер. – Москва: Академический проект, 2008. – 528 с. – Текст: непосредственный.

207. Хайдеггер М. Лекции о метафизике / М. Хайдеггер ; пер. с нем. и коммент. С. Жигалкина. – Москва : Издательский Дом ЯСК, : Языки славянской культуры, 2016. – 176 с. – Текст: непосредственный.

208. Хайдеггер М. Размышления II-VI (Черные тетради 1931-1938) / М. Хайдеггер. – Москва : Институт Гайдара, 2016. – 584 с. – Текст: непосредственный.

209. Хёйзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хёйзинга. – Москва: Азбука-Классика, 2020. – 720 с. – Текст: непосредственный.

210. Хорни К. Женская психология / К. Хорни. – Текст: электронный. URL : https://royallib.com/book/horni_karen/genskaya_psihologiya.html (дата обращения: 1.08.2020).

211. Хорни К. Наши внутренние конфликты / К. Хорни ; пер. с англ. В.В. Старовойтова. – Москва : Апрель пресс: Эксмо-пресс, 2000. – 555 с. – Текст: непосредственный.

212. Хорни К. Невроз и рост личности: борьба за самореализацию / К. Хорни ; пер. с англ. Е.И. Замфир. – Москва : Академический проект, 2008. – 398 с. – Текст: непосредственный.

213. Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Новые пути в психоанализе [Текст] / К. Хорни. – Санкт-Петербург : Питер, 2016. – 304 с. – Текст: непосредственный.
214. Хорни К. Самоанализ / К. Хорни ; пер. с англ. А.М. Боковой и В.В. Старовойтова. – Москва : Эксмо-пресс, 2001. – 446 с. – Текст: непосредственный.
215. Хренов Н.А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры / Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Том II: Историческая культурология / Н.А. Хренов ; отв. ред. Д. Л. Спивак. – Текст: электронный // Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – с. 198-208. URL : <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cinematography.html> (дата обращения: 1.08.2020).
216. Хренов Н.А. Воля к сакральному / Н.А. Хренов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 571 с. – Текст: непосредственный.
217. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука / Н.А. Хренов. – Текст: электронный // научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. – 2015. – С. 6 - 17. URL : [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_\(3-2015,P.6-17\)-Khrenov.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_(3-2015,P.6-17)-Khrenov.pdf) (дата обращения: 1.08.2020).
218. Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Сборник / пер. с англ. – Киев : Port-Royal, 1996. – 352 с. – Текст: непосредственный.
219. Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации / Е.Н. Шапинская. – Текст: непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – Гуманитарное знание: теория и методология. – 2009. – №3. – С. 51 - 56.
220. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг ; Пер. с нем.; Сост., ред. А.В. Гулыга; Прим. М.И.Левиной и А.М.Михайлова. – Москва : Мысль, 1989. Т. 1 (637 с.). Т. 2 (636 с.). – Текст: непосредственный.
221. Шеллинг Ф. В.Й. Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с. – Текст: непосредственный.

222. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Москва : Наука, 1993. – 592 с. – Текст: непосредственный.
223. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин ; Перев. вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г. В. Коваленко, ред. Е. С. Алексеева. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 527 с. – Текст: непосредственный.
224. Юнг К.Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К.Г. Юнг ; пер. с англ. В.В. Зеленского, сост. В.В. Зеленский, А.М. Руткевич. – Москва : Мартис, 1995. – 309 с. – Текст: непосредственный.
225. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – Текст: электронный. URL: http://royallib.com/read/fromm_erih/mugchina_i_genshchina.html#0 (дата обращения: 1.08.2020).
226. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг ; пер. с англ. В.В. Наукманова, сост. В.И. Менжулина. – Текст: электронный. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с. URL: https://royallib.com/book/yung_karl/dusha_i_mif_shest_arhetipov.html (дата обращения: 1.08.2020).
227. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени / К.Г. Юнг. – Текст: электронный. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-psychology/93974-karl-yung-problemy-dushi-nashego-vremeni.html> (дата обращения: 1.08.2020).
228. Юнг К.Г. Психоанализ и искусство [Текст] / К. Г. Юнг, Эрих Нойманн. – Москва : REFL-book, 1999. — 302 с. – Текст: непосредственный.
229. Юнг К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг ; пер. с нем. С. Лорие, под общ. ред. В.В. Зелинского. – Москва : АСТ, 1998. – 695 с. – Текст: непосредственный.
230. Юнг К.Г. Психология архетипа ребенка / К.Г. Юнг. – Текст: электронный. URL: https://bookap.info/book/yung_psihologiya_arhetipa_rebenka/gl1.Shtm#1 (дата обращения: 1.08.2020).
231. Юнг К.Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг ; пер. с

нем. В.М. Бакуеева. – Москва : АСТ, 2001. – 397 с. – Текст: непосредственный.

232. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг. – Текст: электронный. URL : http://www.e-reading.club/chapter.php/1039451/4/Yung_-_Karl_Gustav_Yung_o_duhovnosti_o_tvorchestve.html (дата обращения: 1.08.2020).

233. Яковлев В.А. Философия творчества в диалогах Платона / В.А. Яковлев. – Текст: непосредственный // Вопросы философии. – 2003. – №6. – С. 142 – 154.

234. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии / М. Ямпольский. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. – 544 с. – Текст: непосредственный.

235. Ясперс К. Общая психопатология / К. Ясперс ; пер. с нем. Л. О. Акопяна. – Москва : Практика, 1997. – 1053 с. – Текст: непосредственный.

236. Ясперс К. Философия / К. Ясперс ; пер. с нем. А. К. Судакова ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – Москва : Канон +, 2012. – 383 с. – Текст: непосредственный.

237. Allen R.C., Gomery D. Film History : Theory and practice. New York ; San-Francisco : McGraw-Hill, 1985. P. 276.

238. Ball H. Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk, 1927

239. Bair D. Simone de Beauvoir / D. Bair. Paris : Fayard, 1990. - 834 p.

240. Brodin P. Présences contemporaines / P. Brodin. Paris : Gallimard, 1954. -130 p.

241. Broch H. Dichten und Erkennen. Zurich, 1955.

242. Cremerius J.H. Hesse und Sigmund Freud: Hesses Freud Rezeption und sein öffentliches Einheiten für die Psychoanalyse // HHP and Prof. Johannes Cremerius. Freiburg. 8/8/99 GG. - S. 1 — 8.

243. Dahrendorf M. H. Hesses "Demian" und C.G. Jung // Germanisch '

— Romanische Monatsschrift. Heidelberg. Neue Folge. VII, 1, S. 81-97.

244. Descubes M. Connaître Simone de Beauvoir / M. Descubes. Paris : Ressa, 1974.- 158 p.

245. Keefe T. Simone de Beauvoir / T. Keefe. Houndmills : Macmillan Press LTD, 1998.

246. Francis C. // Simone de Beauvoir / C. Francis, F. Gontier. Paris : Libr. acad. Perrin, 1985. - 415 p.

247. Jaccard A.-C. Simone de Beauvoir / A.-C. Jaccard. Zurich : Juris-Verlag, 1968.- 165 p.

248. Seidlin O. H.Hesse: The Exorcism of the Demon // A collection of Critical Essays edited by T.Ziolkowski. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1973. -P. 51-75.

249. Hesse H. Die Gedichte. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2002. - 848 S.

250. Hesse H. G.G.Jung, Wirklichkeit der Seele. // Gesammelte Werke. Zwölfter Band, Schriften zur Literatur 2, Suhrkamp Taschentuch Frankfurt am Main, 1987, S.430- 432

251. Hesse H. Freud. // Gesammelte Werke. Zwölfter Band, Schriften zur Literatur 2, Suhrkamp Taschentuch Frankfurt am Main, 1987, S.365-368.

252. Mileck J. Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie. Suhrkamp Taschentuch Verlag. Frankfurt a. Main, 1987, S.441.

253. Remadier, T. Transdisciplinarity and its challenges: The case of urban studies. Futures, 2004. № 36. P. 433-434.

254. Ziolkowski T. Hermann Hesse "Der Steppenwolf": Eine Sonate in Prosa // Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf". 1958. S. 353-377.

255. Zimmermann H.D. Hermann Hesses Doppelgänger // Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur (Bd. 10/11). 1977.

Источники исследования
(кинопроизведения в порядке упоминания)

Глава 3.

1. «Внимание, черепаха!» (1970, реж. Р. Быков)
2. «Неистовый Ролан», (2009, автор сценария П. Косов, реж. А. Ферт)
3. «Родом из детства», интервью с Р.А. Быковым (1997, телеканал НТВ)
4. «Я вас, дураков, не брошу (2011, автор сценария М. Грушевский, реж. Е. Тульчинская)
5. «Шинель» (1959, реж. А. Баталов)
6. «Айболит-66», (1967, реж. Р. Быков)
7. «Андрей Рублев» (1966, реж. А. Тарковский)
8. «По семейным обстоятельствам», (1978, реж. А. Коренев)
9. «Большая перемена» (1973, дир. А. Коренев)
10. «Приключения Буратино» (1976, реж. Л. Нечаев)
11. «Служили два товарища» (1968, реж. Е. Корелов)
12. «Подранки» (1977, реж. Н. Губенко)
13. «Письма мертвого человека» (1986, реж. К. Лопушанский)
14. «Проверка на дорогах» (1985, реж. А. Герман)
15. «Чучело» (1983, реж. Р. Быков)
16. Интервью с кинорежиссером Кирой Муратовой (1993, телеканал RTN, Вып. №6).
17. «Короткие встречи» (1967, реж. К. Муратова)
18. «У крутого яра» (1962, реж. А. Муратов, К. Муратова)
19. «Честный хлеб» (1964, реж. А. Муратов, К. Муратова)
20. «Астенический синдром» (1989, реж. К. Муратова)
21. «Три истории» (1993, реж. К. Муратова)
22. «Второстепенные люди» (2001, реж. К. Муратова)