
КОЛОНКА ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

П.С. Гуревич

ПСИХОАНАЛИЗ ИСКУССТВА

Аннотация. В данном случае колонка главного редактора посвящена размышлениям о статусе психоанализа искусства. Нет оснований утверждать, будто данная сфера прикладного психоанализа не востребована или не нашла своих энтузиастов. Вместе с тем появление книги одного из самых талантливых отечественных психоаналитиков Д.А. Ольшанского «Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино» является значимым событием современной научной и культурной жизни России. Критический разбор многочисленных и плодотворных идей этого автора, попытка систематизации тех усилий, которые связаны с развитием отечественного психоанализа, анализ мучительных проблем современного искусства – вот цель данной публикации.

Автор использует методологию философской антропологии и психоанализа. Он опирается на классические достижения в философском постижении человека и делает особый акцент на опорные положения классического и постклассического психоанализа.

Новизна статьи заключается в том, чтобы оценить успехи отечественного психоанализа искусства, обозначить острые темы и болевые точки этой области эстетики. Разнообразная научная и критическая деятельность Д.А. Ольшанского, по нашему мнению, заслуживает восторженного признания. Автор книги не только обогащает наши представления о методологических устоях психоанализа, направленных на серьёзный анализ современной культурной практики. Он даёт примеры весьма удачного использования психоаналитического мышления в разборе конкретных событий общественной жизни, будь то спектакль, фильм, мастер-класс или творческая позиция режиссёра. Освоение не только теоретического, но и практического, в ряде случаев прикладного психоанализа – актуальная задача наших дней. Репрессии и забвение психоанализа в нашей стране не смогли истребить эту область мировой психологической науки.

Ключевые слова: психология, психоанализ, искусство, творчество, эстетика, мифология, тело, телесность, символ, безумие.

Review. In this case the editor-in-chief's column is devoted to the thoughts on the status of the psychoanalysis of art. Pavel Gurevich states that there are no grounds to claim that this sphere of applied psychoanalysis is not popular or hasn't acquired its followers. Meanwhile, the book published by one of the most talented Russian psychoanalysts Dmitry Olshansky 'Scenes of Sexual Life. Psychoanalysis and Semiotics of the Theatre and Cinema' is a significant event in the modern scientific and cultural life of Russia. The purpose of the present research is to carry out the critical analysis of numerous and rich ideas of Dmitry Olshansky, systematise the efforts associated with the development of Russian psychoanalysis and analysis of the acute problems of modern art. The editor-in-chief has used the methodology of philosophical anthropology and psychoanalysis. He bases his research on classical achievements of philosophical in understanding the nature of human and outlines the basic provisions of classical and postclassical psychoanalysis. The novelty of the article is caused by the fact that the author has evaluated success of Russian psychoanalysis of art and described the acute topics and issues of this branch of aesthetics. According to the author, versatile scientific and critical activity of Dmitry Olshansky is worthy of admiration and recognition. In his book Dmitry Olshansky does not only extend our idea of the methodological basis of psychoanalysis being aimed at serious analysis of modern cultural practice. He also provides examples of quite successful application of psychoanalytical methodology to particular events of social life, whether it is a play, movie, master class or creative position of a film director. Not only the theory of psychoanalysis but the practical and applied aspects of psychoanalysis is also a topical issue of our days. Repressions and oblivion of psychoanalysis did not manage to eliminate that sphere of world psychology in our country.

Key words: psychology, psychoanalysis, art, creativity, aesthetics, mythology, body, physicality, symbol, insanity.

Эстетика классической эпохи времён А. Бамгартена, И. Канта и даже Ф. Шеллинга не уделяла нужного внимания тому, как «наше слово отзовется». Два блока проблем, вну-

тренне связанных между собой, вызывали её интерес. Прежде всего, конечно, само произведение, конкретное творение или ваяние автора. Что можно сказать, к примеру, о слове, рождённом из

«пламя и света», о метафизической глубине мифа, о крестово-купольном типе храма, о гармонии созвучий? Но анализ искусства невозможен без фигуры автора, безмерная фантазия которого навеивает «сны золотые». Поэтому классическая эстетика отдаёт должное композитору и поэту, творцу всех художественных ценностей. Однако вне поля классики остаётся зритель и слушатель, те, кто могли бы сострадательно чувствовать силу гармонии [1]. Ортодоксальная эстетика полагала, что вопросы, связанные с восприятием искусства, с её психологическими протуберанцами не должны интересовать эту новую область философского знания. Ей не следует опускаться до тех, кто пачкает мадонну Рафаэля или бесчестит пародией Данте.

Однако современная эстетика не может уклониться от вопросов, которые нерасторжимо связаны с закономерностями психики, механизмами восприятия искусства [2]. Этот прорыв в эстетике, безусловно, связан с психоанализом. Обратившись к пучинам бессознательного, Фрейд и его последователи раскрыли поразительную драматургию сублимационных эффектов, неистощимых проекций, парадоксов самотождественности и архетипных образований. Нет оснований полагать, что психоанализ искусства не нашёл своих приверженцев. Подвергнута психоаналитической рекогносцировке русская литература, выявлены теневые стороны души писателей, философов и композиторов. Но этот эстетический канон ещё не утвердился.

Книга известного отечественного психоаналитика Дмитрия Александровича Ольшанского «Сцены сексуальной жизни. Работы по психоанализу и семиотике театра» [3], несомненно, – значительное событие отечественного искусствознания. В ней угадывается монографический замысел. Есть даже попытка «раскидать» материал и рубрицировать его. Но автор не обращается к категориям эстетики, к выразительным средствам искусства, к основам катарсического эффекта. Работа представляет собой арсенал (вслед за автором можно было бы сказать «влагалище») художественных смыслов, оперативных откликов на театральные постановки, кинофильмы и философских размышлений режиссёров. Каждую рецензию, как правило, незначительную по объёму можно без преувеличения назвать маленьким шедевром. Короткое оповещение о событии, лаконичная и ясная оценка, отсылка к аналогам или к перекрестным феноменам. Семиотически выверенная аргументация. Блестящий литературный вкус. Если и возникают какие-то ассоциации, то, прежде всего, с изумительным русским философом В.В. Розановым.

Разброс тем обширен – от гениталий жизни до высот духа. За всем этим, разумеется, проступает теория, в основном тяготеющая к структурализму, постмодернизму и психоанализу. Д.А. Ольшанский пишет: «Промах классической семиотики заключается в том, что она рассматривает лишь отношения означающего с другими означающими и возникаемый в результате этого эффект означаемого. Однако при этом семиотика не обращает внимания на тот носитель, на котором записывается означающее, на то материальное поле, в котором разыгрывается диалектика знаков и которое не сводится к знаковой реальности и не имеет своего означающего. Иными словами семиотика исключает из своего рассмотрения телесность знаков, ограничиваясь лишь абстрактными формами» [3, с. 7].

Автор исследует такое экзистенциальное состояние, как наслаждение. В первую очередь речь идёт о любви и сопутствующему ей сексу. Но сколь разнообразна и изысканна палитра этого опыта – от «химически чистой любви» до безграничных перверсий, от беззаветной жертвенности до садомазохистских инкрустаций, от гегелевских перестановок «раба» и «господина» до возврата к хтоническим тропам. Не забыть бы и такую радость, как наслаждение языком, которое обычно относят к погрешности и не принимают в расчёт. Тем не менее, именно это наслаждение языком, которое не охватывается, имеет кодировки, совершает эксцентричную передачу смысла и связывает означающее и реальное. Лакан упрекал тех, кто не мог избавиться от выработанных Фрейдом господствующих означающих. Проблема, по его словам, начинается там, где наслаждение отделяет господствующее означающее как нечто такое, что хотели бы приписать отцу, от знания в качестве истины.

Наслаждение немислимо без утрат. В принципе оно само является результатом нехватки. Оно получает определённое место, заявляет о себе в эффекте энтропии, в утрате. Здесь Ольшанский размещает несколько откликов на разные спектакли, которые позволяют ответить на вопрос, который Лакан формулирует следующим образом: Фрейд не спросил – чего хочет Женщина. – Женщина вообще. Женщина с большой буквы [4, с. 162].

Д.А. Ольшанский отмечает в литературе такую встречу с телом языка, которая вызвала множество авангардных течений от Малларме до Белого, от Хлебникова до Айги.

Поэты пытались прикоснуться к материальности языка, использовать голос как основной инструмент поэзии, создать глоссолалий языка,

или ввести графему в поэтический строй – то есть сделать прибавочное наслаждение от знака своим художественным приёмом (поэтому их начинания так часто граничат с работой психоза).

В современном гуманитарном сознании принято отделять субстанцию от её неотъемлемых характеристик. Этнос, к примеру, – это конкретное социальное образование, а этничность – не только признак этноса, но и продукт его воображаемого. Этничность зачастую оказывается конструктом сознания. В той же мере есть демаркация между телом и телесностью. Интересно, что в связи с постоянным вытеснением из психологического знания таких понятий, как аффект, болезнь, смерть, устранялось и постижение телесности. Телесность, по мысли Д.А. Ольшанского, является собой один из конструктов языка, мы называем телом лишь то, что структурировано словом, схвачено его оптикой. Это означает, что мы способны мыслить телесность совершенно в разных дискурсах и фокусировать её в различных оптиках.

Тело и телесные практики стали играть большую роль в авангардном искусстве XX в., но подлинно философское осмысление тела дали французские философы второй половины XX в., прежде всего Жиль Делёз и Жан Бодрийяр. Тело знает, то такое насыщение, трепетность, нега, страстность. Но оно не располагает собственными средствами стойкой самоидентификации. В этом смысле оно конструируется. Автор книги пишет: «Но у Тела нет атрибутов, оно не имеет акциденций, у Тела нет пола, нет возраста, нет органов. Тело герметично как вещь. У тела есть только одна функция – оно есть, оно присутствует. Поэтому суждения атрибуции относительно Тела невозможны. Жиль Делёз и Феликс Гваттари предлагают концепт тела без органов, тела, не сводимого к функциональности и операбельности, таким образом, они пытаются дезавуировать наше представление о теле как совокупности систем и подсистем, обнулить тот физиологический дискурс, который заставляет нас мыслить тело как совокупность органов» [3, с. 35-36].

Д.А. Ольшанский отмечает, что тело всегда встроено в некоторую оптику, всегда выступает в маскарадном костюме той или иной кодировки. Эвристически интересны размышления автора книги об эффекте присутствия. Он проводит различие между реальным и присутствием. Деррида показал мифологичность онтологии присутствия и противопоставления оригинала и копии, спонтанного и записанного; деконструкции удалось развенчать магию эффекта присутствия, живого «здесь и сейчас». На этом фундаменте у автора

книги рождается противопоставление пустоты и содержания, паузы и реального действия. Мхатовская пауза, которую держит актёр, не бессодержательна. Нет слов, но есть порождение эмоционального состояния.

К этой теме Д.А. Ольшанский возвращается многократно. Обыгрывается пустое место, где бы могла быть ваша реклама. Отмечается ситуация, при которой возможно изъятие от всех определений. Анализируются ситуации, когда бред полноценней смысла, а молчание вводит в сознание глубочайшие смыслы. Воображение человека обладает свойством заполнять пустоты, размещать в нём взыскующую содержательность. Известно, что в начале 1977 г. на американском литературном рынке появилось авангардистское произведение, озаглавленное «Ничего». Все 192 страницы этого издания, следовавшие за титульным листом, были совершенно чистыми. Ни единой строчки, ни одной буквы, ни крошечного рисунка. В интервью для прессы автор пояснил, что ему абсолютно нечего сказать читателям, в этом, собственно, и суть книги. За короткий срок в США разошлось 300 тысяч экземпляров бестселлера.

Поразительный факт люди перелистывали белые страницы и вовсе не возмущались, не обвиняли литератора в грубом шарлатанстве. Напротив, именно в отсутствии конкретного содержания, в «нуле фиксированной информации» многие обнаружили для себя «особый смысл». Если верить прессе, они испытали не разочарование от бедности» текста, а «радость индивидуальной приобщённости к автору», к его безмолвному манифесту; вглядываясь в белый лист, поклонники авангардизма вступили в «таинственный диалог», олицетворявший в их представлении «свободу коммуникации», подлинный «дух эзотеризма».

Тема поэтизации пустоты не проходит мимо автора книги. Он связывает её не только со взглядом французского современного танца на Россию. Ещё со времён «Стёртого рисунка Де Кунинга», показывает Д.А. Ольшанский, пустота перестала функционировать как самоочевидная данность, естественная поверхность для культурных манипуляций, целина для возделывания, напротив, Раушенберг деконструировал эту бинарную оппозицию «естественного» и «искусственного» и показал, что природа может быть результатом технологической деятельности, и следовательно, может функционировать как произведение искусства. Любая пустота несёт на себе тень этого прибавочного изображения, изначального прикосновения, лишившего белизну

её девственности архаической простоты, её традиционной кодировки.

Размышляя о задачах театральной критики, Д.А. Ольшанский менее всего выступает в роли оракула или наставника. Здесь опять-таки есть повод для теоретических заключений. Он отмечает, что модерн пытался противопоставить образ и слово, изображение и толкование, первичное и вторичное. Модерн создал иерархию «оригинала» и «комментария». Художник нередко сопровождает своё произведение определённой подсказкой, прописывает конкретный код, открывающий замысел. Обратимся, скажем, к «Чёрному квадрату» Малевича. Чёрный квадрат на белом фоне – два цвета. Первый не существует в природе, второй – совокупность всех цветов спектра. Малевич, не используя чёрной краски, смешением других добился цвета, противоречащего природе. В кракелюрах тотально чёрного просвечивает первоначальная цветная абстракция, протестуя – как росток сквозь асфальт.

Д.А. Ольшанский подкрепляет свои выводы ссылками на конкретные примеры, которые далее изложены в книге более обстоятельно и развернуто. Речь идёт о том, как Терзопулос создаёт собственную концепцию боли на основе Ибсена, Гинкас – концепцию истории и женской страсти (в корне отличающуюся от ибсеновской, хотя и текст и конфликты героев остаются теми же самыми), Виктюк – собственный концепт мазохизма, который нельзя редуцировать к тем текстуальным источникам, на которые он опирается – Мазоху, Фрейду, Лакану.

Искусство давно сделало безумие одним из своих приёмов, – утверждает Д.А. Ольшанский. «Схождение с ума» становится притягательным и начинает играть с рассудком, не боясь его потревожить. Исследователи открывают неизведанные ярусы сознания и приступают к их освоению. Оказывается, многие метафизические темы непосредственно подводят к краю сознания. Разве не кажется эксцентричной идея физиков о «разбегающихся галактиках»? Или мысль австрийского психиатра З. Фрейда о происхождении человека из акта отцеубийства? А идея трансперсоналистов об омыающем нас «мыслящем океане»?

Философы и психологи всё чаще начинают подчёркивать ограниченность разума и его неспособность быть ориентиром поведения в ситуации вселенского вздора. Наконец, в постмодернизме обнаруживается неумеренное увлечение алогичностью. Но ведь бесспорно, что человек является единственным на свете существом, которое может жить в ситуации абсурда. Постоянно углубля-

ющийся опыт рационалистического постижения жизни и кошмарное нежелание реальности укладываться в этот опыт. Неиссякаемый поток творчества, рождающий разрушение. Томление по красоте, избыточно переходящее в манку безобразного. Бесконечность творения и предельность человеческой жизни. Как сохранить трезвость мысли внутри этих парадоксов?

Раздел книги называется «Практика театра». В него вселены рецензии на различные спектакли. Каждый отклик можно назвать своеобразной метафизической зарисовкой. Вот, скажем, Д.А. Ольшанский пишет о спектакле Пиппо Дельбоно «Орхидеи». Он показывает, что спектакль строится на противопоставлении классических бинарных оппозиций: дух / тело, настоящее / искусственное, присутствие / запись, оригинал / копия, реальность / игра, границы между которыми режиссёр пытается перейти.

Д.А. Ольшанский пишет о матрицизации и омашиновлении как насильственных тенденциях современного мира. Они порождают чудовищный редуционизм. Психические процессы толкуются как прямой рефлекс физиологии. Страсти оцениваются как повод для медикаментозного вмешательства. Коммуникация выстраивается по схеме «от мозга к мозгу». Сколь уместным и талантливым оказывается в этом смысле отзыв Д.А. Ольшанского о мастер-классе Чой Ка Фая «Исследование бионики движения». По остроумному замечанию Д.А. Ольшанского, можно скопировать рефлекторные сокращения мышц Нежинского, но никто не сможет так же станцевать «Полуденный отдых Фавна». Равно как любой человек может нарисовать чёрный квадрат, но Малевичем стал только один. Строчкам из рецензии, которые я намерен процитировать, нельзя отказать в глубине и изяществе: «Наивному бихевиористу остаётся непонятно, почему танцор в течение пятидесяти минут поднимает запястье правой руки, а левой ногой встаёт на цыпочки, а зрители боятся вздохнуть во время этого священнодействия. В таком театре не бывает атеистов. Ни один прибор не способен считать тот язык телесности, который ничего общего не имеет с мускулатурой и рефлексимами, и на котором танцор разговаривает с Богом» [3, с. 54].

Д.А. Ольшанский часто и с воодушевлением пишет о танцорах будто. Он задаётся вопросами: возможен ли танец без движений? Или танец, который нельзя записать на «muscle recorder»? И самый главный вопрос: возможно ли танцевать, если ты не веришь в истории памяти и плоти. Автор книги отмечает: сделать концепт объектом

постановки, вывести на сцену символ, обличённый в плоть, создать опыт мышления телом – мечта всего театра XX века, от Батая до Арто, от Брехта до Пинтера.

Серьёзная тема, проходящая постоянно через тексты Д.А. Ольшанского – проблема идентичности. Он пишет о символизации идентичности, о её крике, утрате, расщеплении и растворении. Многие толкуют сегодня о «кризисе идентичности». Что имеется в виду, когда исследователи используют это словосочетание? С одной стороны, идентичность понимается как нечто конкретное, устоявшееся, стабильное. Иначе говоря, подразумевается некое соответствие самому себе. Но тогда преобразование самотождественности, утрату её ядра можно рассматривать как потерю, а не как кризис идентичности. Но, с другой стороны, в нашем мире, в котором стремительно рушатся привычные формы человеческого существования – гендерные, племенные, этнические, культурные, цивилизационные, когда приходит в движение всё, что идентично самому себе – понятие идентичности теряет свою смысловую наполненность. Традиционная метафизика отказывается от такой оценки происходящей в современном мире динамики.

В книге Д.А. Ольшанского тема половой идентичности, гибридности, персекутирования желаний возникает постоянно. Собственную идентичность в эпоху постмодерна можно оставить при себе или, по обстоятельствам, изменить. Новый девиз – гибридность. Девочки нередко хотят стать мальчиками, мальчики – девочками. Белокожие мечтают побыть в чёрной коже. Чернокожие грезят о белизне. Пожилые люди хотят вернуть молодость. Молодые, обращаясь друг к другу, говорят: «Эй, старик, или эй, старуха». Туземцы примеривают к себе роли европейцев. Европейцы добровольно устремляются в хижины. Главное не застыть в прежней жизни, в прежней роли, в прежней самотождественности. Родители получают странное обозначение – «первый родитель», «второй». Главное – избежать ясной половой идентичности.

Эти вопросы возникают в книге Д.А. Ольшанского в связи с фильмом Венсана Гарана «Как все», Международным ЛГБГ – кинофестивалем «Бок о бок», спектаклем «Третий» А. Любашина и Т. Прияткиной. Но сама тема рассматривается Д.А. Ольшанским шире. Речь идёт о такой ситуации, когда сексуальность не вписывается в социальные стереотипы. Тогда внимание исследователя привлекает разбор спектакля «Завещание целомудренного бабника». Оценивая постановку Вл. Бо-

гатырева «Летучкина любовь», Д.А. Ольшанский пишет: «Спектакль Владимира Богатырёва представляет собой почти пособие по мужской сексуальности, преисполненной героики и комизма, риска и трусости, поиска и страха, и неизменно соединяющей любовь и смерть. Эта связь и является главным вопросом для героя: Делает ли любовь меня в полной мере живым? Чем чревато для меня соприкосновение с моим любовным объектом? Является ли смерть моим наивысшим наслаждением? – Эти классические для каждого невротика вопросы ставит перед собой и главный герой спектакля» [3, с. 124].

Несомненную ценность в книге имеет разбор двух фильмов Андрея Звягинцева – «Елена» и «Левиафан». Оба эти произведения вызвали немалый интерес публики и критиков. Однако в анализе фильмов многим специалистам явно не хватало психоаналитической выучки. Многим рецензентам оказалась непонятной психологическая подоплёка убийства Елены своего мужа. Неожиданно Д.А. Ольшанский привлекает для разбора фильма идею поступка, выпестованную М.М. Бахтиным. Этот мыслитель считал, что поступок нельзя объяснить, исходя из предпосылок и целесообразности. Но можно понять, исходя из того последствия, которое он создаёт, исходя из той логики, которую он сам учреждает. Поступок можно оценить лишь в той реальности, которой он сам даёт начало. Поступок нельзя ни объяснить, ни оправдать ничем, кроме логики самого поступка.

Критики, выступавшие с разбором фильма А. Звягинцева «Левиафан», не разгадали смысл характер главного героя. Они ждали от него социальной активности, борьбы против жестокости власти. А он не оправдал этих ожиданий. Д.А. Ольшанский предлагает иную версию фильма. Он пишет: «Между тем фильм Звягинцева показался мне парафразом библейской притчи о Иове многострадальном, который стал образом смиренного мученика, принимающего все страдания, что ниспослал ему Господь Бог» [3, с. 242].

Так от спектакля к спектаклю, от фильма к фильму выверяется автором книги державность психоанализа. Вместе с тем обогащается та область философского, эстетического знания, которая связана с реальной судьбой художественного произведения. Мало кто из творцов искусства не был озабочен тем, как примут его сочинение. И этот третий для эстетики блок знаний нуждается в таком профессиональном становлении, как и первые два – произведение и его автора. Заслуга Д.А. Ольшанского здесь неоченима.

Список литературы:

1. Гуревич П.С. Эстетика. М.: КНОРУС, 2011. 456 с.
2. Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как науки и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. 784 с.
3. Ольшанский Д.А. Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино. СПб.: Алетейя, 2016. 384 с.
4. Лакан Жак. Семинары. Изнанка психоанализа (1969-1970). Книга 17. М.: Гнозис, 2008. 272 с.
5. Голосовкер Яков. Избранное: Логика мифа. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.

References (transliteration):

1. Gurevich P.S. Estetika. M.: KNORUS, 2011. 456 s.
2. Bychkov V.V. Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauki i filosofiya iskusstva. M.: Izd-vo MBA, 2010. 784 s.
3. Ol'shanskii D.A. Stseny seksual'noi zhizni. Psikhoanaliz i semiotika teatra i kino. SPb.: Aleteiya, 2016. 384 s.
4. Lakan Zhak. Seminary. Iznanka psikhoanaliza (1969-1970). Kniga 17. M.: Gnozis, 2008. 272 s.
5. Golosovker Yakov. Izbrannoe: Logika mifa. M., SPb.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2010. 496 s.