**Введение**

Психоанализ в значительной мере повлиял на развитие всей западной цивилизации. Понимание того, что на поведение человека влияют факторы, лежащие вне сферы его сознания и находящиеся в лучшем случае под частичным контролем, прибавило здравомыслия в оценке, как окружающих, так и самих себя. История предлагает обильные доказательства того, сколь ненадежны устои морали, которые сдерживают примитивные, порочные и преступные импульсы, таящиеся в глубинах психики человека. С другой стороны, психоанализ показал, что мы одновременно и более моральны, и более аморальны, чем предполагали ранее. Эта изменившаяся картина человеческой мотивации и психологии сыграла важную роль в изменении социальных установок в западном мире, особенно в отношении таких вопросов, как сексуальные нравы, правосудие и, более того, все социальные и политические институты, рассматриваемые как 'области приложения' человеческой психологии.

Психоаналитические принципы наглядно представлены в мифах, сказках и фольклоре, которые прямо отражают детские фантазии об исполнении желаний. Значение психоанализа было оценено художниками и теми, кто изучал гуманитарные дисциплины и науки об обществе, намного раньше, чем представителями фундаментальной науки и философии. Тема бессознательной мотивации и защитного искажения влечений неизменно присутствует в наши дни в работах литературных критиков и историков искусства, а также в сочинениях биографического жанра.

Классический психоанализ понимал и понимает на сегодняшний день под деятельностью любую отличающуюся от говорения форму выражения и коммуникации, например, язык тела и живопись, т.е. формы, обходящие нормальный способ осознания через слово. Выражение при помощи языка тел и выражение через живопись, например, в сумме не менее ценны; они дают пациенту возможность повторить старые переживания через действие, а не через воспоминание, заставляют его остановиться в самой глубине сознания.

Уже в течении нескольких десятков лет существуют отдельные психоаналитики, которые не оставляют и не хотят оставлять без внимания художественное творчество своих пациентов. Пациент приносит на прием что-либо, что он нарисовал или сделал. Спонтанно или по привычке он выражается через живопись, и созданное им может быть приобщено к психоаналитическому процессу, так как пациент чувствует, например, что с помощью этого он может выразить себя в большей степени и быть лучше понятым, или потому что он страдает затруднениями или природными дефектами речи.

Целью настоящей работы является отражение понимания искусства и его роли с точки зрения психоанализ.

В спектр задач входит:

Рассмотрение вопроса о зарождении психоанализа искусства;

Отражение творческого процесса и мотивации с точки зрения психоанализа;

Анализ бессознательного в искусстве на примере сюрреалистической живописи.

**1. Психоанализ и искусство**

психоанализ искусство бессознательное ранк

В конце августа 1902 года Фрейд посетил Неаполь и его окрестности. Во время этого путешествия по Италии он побывал в Помпее и имел возможность взобраться на Везувий. Пять лет спустя основатель психоанализа опубликовал работу «Бред и сны в Традиве" В. Иенсена», в которой дал психоаналитическую интерпретацию «фантастического происшествия в Помпее» (Так называл Вильгельм Иенсен то, что нашло отражение в его художественном произведении, опубликованном в 1903 году).

В новелле Иенсена повествовалось о том, как молодой архитектор обнаружил в Римском собрании антиков рельефное изображение находящейся в движении девушки, которое настолько пленило его, что он сумел получить гипсовый слепок и повесил его в своем кабинете в немецком университетском городке. В своих фантазиях молодой архитектор назвал изображенную в движении девушку именем Градива («идущая вперед», что связано с эпитетом шагающего на бой бога войны Марса Градивуса). Предаваясь размышлениям о ней, однажды он увидел сон, перенесший его в древнюю Помпею во время извержения Везувия. В сновидении он повстречался с Градивой и испытал страх за ее судьбу. Под впечатлением сна и тех видений, которые имели место у него после пробуждения, он решается совершить путешествие в Италию. Побывав в Риме и Неаполе, молодой архитектор прибыл в Помпею и, осматривая город, неожиданно увидел девушку, похожую на Градиву. Это предопределило его последующее психическое состояние и поведение, где воображение и реальность, бред и действительность оказались тесно переплетенными между собой.

«Градива» Иенсена произвела на Фрейда большое впечатление, поскольку в этом художественном произведении находили свое отражение те представления о работе бессознательного в психике человека, которые были сформулированы основателем психоанализа на основе терапевтической деятельности с пациентами, страдающими психическими расстройствами. О том, какое сильное впечатление она произвела на Фрейда, можно судить уже по тому факту, что гипсовый слепок рельефного изображения Градивы висел в его рабочем кабинете. Сам же он в своей работе, посвященной психоаналитическому толкованию «Градивы» Иенсена, писал о том удивлении, которое пережил в связи с обнаружением сходства между выдвинутыми им психоаналитическими идеями и тем, что нашло отражение в данном художественном произведении.

Фрейд определяет психоанализ как искусство толкования. История возникновения психоанализа привела к тому, что он оказался в пространстве между искусством и наукой.

Ученых весьма соблазняла возможность применить выявленную Фрейдом символическую связь между сознательными действиями и бессознательным к интерпретации если не самих произведений искусства, то личности художников. Между тем сами же психоаналитики подчас высказывают сомнения в уместности приложения их методологии к искусству. Некоторые из них полагают, что психоанализ призван использоваться исключительно в терапевтической практике; другие же, напротив, убеждены в том, что психоанализ - это наука, которая должна расширить горизонты познания.

Среди работ, посвященных психоанализу искусства, значительно больше исследований литературных текстов, нежели произведений, относящихся к другим видам искусства. Конечно, авторский замысел в литературе более отчетлив; кроме того, писатель, за редким исключением, свободен в выборе сюжета.

Перу Фрейда принадлежит несколько эссе о писателях: Шекспире, Гёте Достоевском, Эрнсте Теодоре Гофмане. В то же время он выпустил два психоаналитических исследования об изобразительном искусстве, а именно «Воспоминания детства Леонардо да Винчи» (1910) и выпущенный двумя годами позже «"Моисей" Микеланджело». В последней работе больше говорится о самой скульптуре, нежели о ее создателе.

Удачным примером соединения психоанализа с историей искусства стал сборник статей Эрнста Криса (1900-1957), но первый специальный трактат по психоанализу искусства был выпущен в свет в 1929 году. Его автор, Шарль Бодуэн (1893-1963), учился у Фрейда, а впоследствии у Юнга.

В книге Бодуэна содержится богатый материл, относящийся не только к теории, но и к практике искусства, причем в ряду других искусств рассматривается и литература. Автор публикует те интерпретации произведений искусства и литературы, которые по его просьбе развивали пациенты. Шарль Бодуэн не признавал себя последователем Фрейда и основывался на «философии бессознательного» К.Г. Юнга.

Ученица Бодуэна Жильберта Эгрис непосредственно применила к искусству юнговский бином «экстраверт - интроверт» и разработанные им пять уровней психического. Результатом ее исследований стала выпущенная в 1960 году замечательная работа «Психоанализ Древней Греции», где искусство (а также литература и философия) рассматривается как свидетельство «процесса индивидуации, отмеченного противостоянием архетипов, итогом которого становится исключительно важное с точки зрения опыта человеческого развития равновесие различных способностей».

Преимущество психологической интерпретации в духе К.Г. Юнга по равнению с фрейдовским психоанализом заключается в том, что понятие - «коллективное бессознательное» позволяет исследовать целые социокультурные реальности.

Глубокая трещина в учении Фрейда наметилась в 1924 году, когда верный ей до сей поры самый верный ученик, Отто Ранк, написал книгу «Врожденный травматизм».

С точки зрения Зигмунда Фрейда, присущий психике индивида страх обусловлен вытеснением детских сексуальных инстинктов в результате соблюдения ряда запретов, навязанных человеку со стороны общества. Что же касается Отто Ранка, то он усматривает причины страха в самом факте рождения ребенка, который как бы порывает естественные связи с органической жизнью, характерные для эмбрионального состояния.

Если Фрейда интересовала интерпретация сновидений индивидов, то Ранк анализировал то, что можно назвать коллективными грезами человечества, то есть мифы. Его вклад в изучение данного вопроса весьма значителен. Уже в 1905 году им был выпущен короткий очерк под названием «Художник», однако здесь автор еще не полностью свободен от представлений, которые он сам позднее назовет «фрейдовским механицизмом». Для Ранка, как и для всех современных ему психологов, занимавшихся проблемами художественного творчества, слово «искусство» включало в себя и поэзию, и литературу.

С точки зрения Фрейда, искусство представляет собой продукт сексуального влечения (libido), но не прямое его следствие, а конечный пункт извилистого пути, на котором между художником и его произведением стоит общество с его принудительными нормами. Ранк усматривает происхождение художественного творчества в вере человека в бессмертие души, то есть в возможность собственного воскресения; поэтому изменение и развитие художественных форм связаны с соответствующими трансформациями человеческих представлений о душе и загробной жизни.

В эволюции художественных форм Ранк различает три фазы. Первая из них - примитивная фаза, для которой характерен бессознательный тип мышления: человек живет с ощущением своей тесной приобщённости к Космосу. С наступлением второй - классической - фазы человек восстанавливает утраченное былое чувство единства с миром, усматривая в себе самом микрокосмос, отражающий законы макрокосма. Дело доходит до того, что человек начинает отождествлять части своего тела со звездным небом. Классическое искусство, основанное на представлении о социальной значимости творческого акта, благодаря присущей ему идеализации тяготеет к вечному и находит свое выражение в идее красоты.

И наконец, третья фаза, соответствующая современному искусству, скорее нацеленному на поиск истины, нежели красоты, покоится на представлении о «гении»; художником движет стремление к личному бессмертию, и добивается прижизненной и посмертной славы. На этой, и только на этой стадии, для которой характерно претворение в искусство личного опыта художника, Ранк считает целесообразным использовать монографические методы.

По сути дела, как Фрейд, так и Ранк предложили современной цивилизации новое объяснение врожденной уязвимости человеческого общества, сменив духовное объяснение (потерянный рай, утраченный в результате «первородного греха») сугубо физиологическим. Для иудеев и христиан уже само рождение человека означает его вступление в мир греха, освободить которого может лишь смерть.

В целом историки искусства достаточно враждебно встретили психоанализ искусства, а приверженцы «строгих правил» так и вовсе проигнорировали его, но психоанализ и история искусства подчас и сближались между собой, но никогда не растворялись друг в друге.

**. Творческий процесс и мотивация искусства**

В работе «Психология искусства» Л.С. Выготский приводит такое описание творческого процесса психоаналитиками Ранком и Саксом:

«Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, от мучительного к приносящему наслаждение».

З. Фрейд рассматривает творчество как продолжение и замену старой детской игры, в которой поэт создает мир, к которому относится очень серьезно, внося в него много увлечения, в то же время, однако, резко отделяя его от действительности. При этом, считает он, творит отнюдь не счастливый человек, а только неудовлетворенный. Ибо чтобы в душе писателя или поэта развился образ, его должны обуревать сильные чувства, вызванные действием нерешенных внутренних конфликтов, которые ему необходимо отреагировать, чтобы от них освободиться.

Свои конфликты художник перерабатывает с помощью создаваемых образов, наделяя героев противоречивыми чертами своей личности. Чем глубже проработка характеров героев, тем больше вероятность освобождения художника от конфликтов и достижения им большей психологической зрелости.

Основной функцией искусства Фрейд считает компенсацию неудовлетворенности художника реальным положением вещей. Да не только художника, но и воспринимающих искусство людей, поскольку в процессе приобщения к красоте художественных произведений они оказываются вовлеченными в иллюзорное удовлетворение своих бессознательных желаний, тщательно скрываемых и от окружающих, и от самих себя. Искусство несомненно включает функцию компенсации.

Компенсирующая функция искусства в определенных условиях может даже выдвинуться на передний план, как это нередко случается в современной культуре, духовные продукты которой предназначены для примирения человека с социальной действительностью, что достигается путем отвлечения его от повседневных забот, реальных проблем жизни. И все же компенсация - не основная и тем более не единственная функция искусства. Основной она становится лишь тогда, когда художественное творчество превращается в ремесло по выполнению социального заказа, не отвечающего внутренним потребностям художника, а произведения искусства - в массовую продукцию, рассчитанную на такого потребителя, который внутренне настроен на развлечение.

Обращаясь к проблематике искусства, Фрейд стремится раскрыть сущность художественного, и прежде всего поэтического, творчества.

Первые следы данного типа духовной деятельности человека, по мнению Фрейда, следует искать уже у детей. Как поэт, так и ребенок могут создавать свой собственный фантастический мир, который совершенно не укладывается в рамки обыденных представлений человека, лишенного поэтического воображения. Ребенок в процессе игры перестраивает существующий мир по собственному вкусу, причем относится к плоду своей фантазии вполне серьезно. Точно так же и поэт благодаря способности творческого воображения не только создает в искусстве новый прекрасный мир, но нередко верит в его существование. Фрейд подмечает этот факт. Но, пройдя сквозь призму его психоаналитического мышления, он получает специфичное исключительно «фрейдовское» толкование, будто в основе как детских игр и фантазий, так и поэтического творчества лежат скрытые бессознательные желания, преимущественно сексуального характера. Отсюда столь же своеобразный вывод, что побудительными мотивами, стимулами фантазий людей, в том числе и поэтического творчества, являются или честолюбивые желания, или эротические влечения. Эти же бессознательные влечения, по Фрейду, составляют скрытое содержание самих художественных произведений.

Фрейд не рассматривает взаимоотношения между сознанием и бессознательным в процессе творческого акта. Быть может, он считает это излишним, поскольку при анализе психической структуры личности и принципов функционирования ее разноплановых пластов им уже была предпринята попытка осмысления взаимодействий между сознательным "Я" и бессознательным "Оно". Однако тогда речь шла о принципах функционирования человеческой психики в целом, безотносительно к конкретным проявлениям жизнедеятельности человека. Созданную им абстрактную схему отношений между сознанием и бессознательным Фрейд автоматически переносит на конкретные виды человеческой деятельности - на научную, художественную, сексуальную, повседневную поведенческую деятельность. При этом специфические особенности каждого из этих видов человеческой деятельности остаются не выявленными.

Не удалось Фрейду определить и специфику поэтического творчества. И это далеко не случайно. Дело в том, что в рамках психоанализа с его акцентом на бессознательной мотивации человеческой деятельности данная проблема представляется принципиально неразрешимой. Впрочем, сам Фрейд вынужден признать, что психоанализ далеко не всегда может проникнуть в механизмы творческой работы личности. По его словам, способность к сублимации, лежащая в основе образования фантазий, в том числе и художественных, не поддается глубинному психоаналитическому расчленению. А это значит, что психоанализу недоступна и сущность художественного творчества.

Рассматривая мотивы поэтического творчества, Фрейд одновременно ставит вопрос о психологическом воздействии произведений искусства на человека. Он верно подмечает тот факт, что подлинное наслаждение от восприятия произведений искусства, в частности от поэзии, человек получает независимо от того, являются ли источником этого наслаждения приятные или неприятные впечатления.

Фрейд полагает, что такого результата поэт достигает посредством перевода своих бессознательных желаний в символические формы, которые уже не вызывают возмущения моральной личности, как это могло бы иметь место при открытом изображении бессознательного: поэт смягчает характер эгоистических и сексуальных влечений, затушевывает их и преподносит в форме поэтических фантазий, вызывая у людей эстетическое наслаждение.

В психоаналитическом понимании, настоящее наслаждение от поэтического произведения достигается потому, что в душе каждого человека содержатся бессознательные влечения, аналогичные тем, которые свойственны поэту.

Постижение скрытого смысла и содержания художественных произведений Фрейд связывает с "расшифровкой" бессознательных мотивов и инцестуозных желаний, которые предопределяют, по его мнению, замыслы художника. Психоанализ с его расчленением духовной жизни человека, выявлением внутрипсихических конфликтов личности и "расшифровкой" языка бессознательного представляется Фрейду если не единственным, то по крайней мере наиболее подходящим методом исследования художественных произведений, истинный смысл которых определяется на основе анализа психологической динамики индивидуально-личностной деятельности творцов и героев этих произведений. Если учесть, что в шедеврах мирового искусства Фрейд ищет только подтверждение допущениям и гипотезам, положенным в основу его психоаналитического учения, то нетрудно предугадать направленность его мышления при конкретном анализе художественного творчества.

С точки зрения психоанализа сам процесс создания картины или другого произведения является очень важным и исцеляющим. Психоаналитик Мюллер-Фрейенфельс утверждает, что В. Шекспир и Ф. Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности».

Процесс художественного творчества является прототипом решения, в котором всегда присутствует тенденция к «порядку». «Такая тенденция к «порядку» неотъемлемо присутствует в каждом произведении искусства, даже когда его содержание или намерение представляет «беспорядок».

Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления.

И при этом «искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя - средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Оно способствует устранению реальных конфликтов в жизни человека и поддержанию психического равновесия, то есть выступает в роли своеобразной терапии, ведущей к устранению болезненных симптомов. В психике художника это достигается путем его творческого самоочищения и растворения бессознательных влечений в социально приемлемой художественной деятельности. По своему смыслу такая терапия напоминает "катарсис" Аристотеля. Но если у последнего средством духовного очищения выступает только трагедия, то психоанализ видит в этом специфику всего искусства.

**3. Бессознательное в живописи на примере сюрреализма**

Одним из ярких примеров бессознательного в искусстве является направление сюрреализма - направления сформировавшегося к началу 1920-х во Франции.

Это направление сложилось под большим влиянием теории психоанализа Фрейда (правда, не все сюрреалисты увлекались психоанализом, например, Рене Магритт относился к нему весьма скептически). Первейшей целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духа от материального. Одними из важнейших ценностей являлись свобода, а также иррациональность.

Сюрреализм коренился в символизме и первоначально был подвержен влиянию таких художников-символистов, как Гюстав Моро (фр. Gustave Moreau) и Одилон Редон.

Сюрреалисты выполняли свои работы без оглядки на рациональную эстетику, используя фантасмагорические формы. Они работали с такими тематиками, как эротика, ирония, магия и подсознание.

Нередко сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода, ради того, чтобы достичь глубин своего подсознания.

Сюрреалисты использовали метод «автоматического письма», при котором, отключив сознание, человек записывает все мысли и фразы, пришедшие на ум, не контролируя процесс со стороны рассудка. Также использовалась декалькомания - получение случайных и непредсказуемых пятен и конфигураций краски посредством сложения двух окрашенных поверхностей, фроттаж - натирание полусухими красками холста или бумаги, положенных на рельефные поверхности, дриппинг - поливание горизонтальной поверхности краской из дырявой банки или посредством сочащейся краской тряпки. Также применялась более импульсивная техника швыряния и плескания краски на холст или бумагу. В зрелые годы, С. Дали прибегал к таким случайностным методам, даже используя оружие, заряженное краской. Но его особым методом всегда оставалась более или менее натуралистическая фиксация снов и галлюцинаций.

В 1929 году на выставке сюрреалистов появляется картина С. Дали, на которой рукой художника было написано: «Я плюю на свою мать».

С. Дали отлично знал, что в системе фрейдистских интерпретаций плевание имеет резко выраженный сексуальный смысл. Когда фрейдист плюет, то он не только плюет, но он еще подразумевает сексуальный акт, а в данном случае еще и нарушение одного из основных табу: запрет на кровосмешение.

Фрейдистские символы можно обнаружить почти в любом произведении художника. На картине «Загадка Вильгельма Телля», вопреки названию, изображен В. И. Ленин, которого нетрудно узнать даже в том монструозном виде, который придал ему С. Дали, гипертрофировавший, во-первых, размеры козырька знаменитой кепки вождя, а во-вторых, размеры и анатомию его обнаженных ягодиц, превращенных в мясистый отросток, вытягивающийся в противоположном козырьку горизонтальном направлении. Кепка тянется вперед, заднее место растет себе далеко-далеко назад. «Загадка Вильгельма Телля» имеет еще и второй вариант толкования фигур - символов.

Эта картина вызвала в памяти художника «один из наиболее опасных моментов» в его жизни. Главным героем картины является отец С. Дали. Малыш на его руках - это маленький Сальвадор, которого отец-каннибал намеревается съесть. Вместо яблока на голове ребенка - сырая котлета. Если приглядеться внимательнее, то можно заметить около левой ступни Вильгельма Телля крошечный орех: это колыбель Галы, которую чудовище могло раздавить. Таким образом, отец предстает здесь как угроза не только для жизни собственного сына, но и как источник опасности для Галы.

Тот же знаменитый "Чёрный квадрат" Малевича, который вызвал волну бурных обсуждений со стороны критиков, а с другой стороны - безумное восхищение со стороны поклонников своеобразного искусства, является неким преобладанием подсознательного зрения картины человека. Малевич действительно гениально изобразил суть человека в чёрном квадрате. Никому неведомо, что находится в этом чёрном квадрате, и наука по сей день бессильна пролить свет на то, что творится в котле подсознания, тайных подвалах человеческой души и сущности, потому и бессильна что либо исправить или избавить человека от корня его болезней и страхов.

**Заключение**

При построении своих теорий Фрейд в большей мере опирался на литературу, чем на науку. Однако не только литература, но и изобразительное искусство - живопись, и скульптура - оказались принципиально важными для психоанализа.

Искусство дало психоанализу богатый человеческий и духовный материал, поле недопонимания, удивления, отторжения, пустоту, которая не схватывается словом и не запечатляется в форме идеи. Искусство вводит нас в поле влечений, с которыми и работает психоанализ.

Искусство приближает человека ко многим запретным для него вещам, иным образом не доступным. Оно дает нам возможность прикоснуться к сумасшествию, психозу, извращению.

Сам же психоанализ создал новую эстетику и новый язык для искусства, новую концепцию человека, следовательно, и художественная деятельность во многом была инициирована теорией бессознательного, сублимации, объектов влечения, поэтому и искусствоведам и критикам в определенный момент пришлось осваивать этот язык. Современный субъект во многом является продуктом деятельности психоанализа, по этой причине и искусство работает с этим субъектом бессознательного.

Психоанализ - одна из форм понимания и восприятия искусства, во главе угла которого, прежде всего, стоит человек, его мысли, чувства, переживания. Безусловно, было бы ошибочно полагать, что в основе любого творчества лежат неудовлетворенные скрытые желания, страхи, однако их огромную роль в искусстве отрицать было бы ещё более бессмысленно.

**Список литературы**

1. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1998.

2. Лейбин В.М. Психоанализ и философия неофрейдизма. М., 1977.

. Лейбин В.М. Психоанализ. СПб, 2008.

. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 1991.

. Ранк О. Травма рождения и её значение для психоанализа. М., 2009.

. Фрейд З. Будущность одной иллюзии. М., 1989.

. Фрейд З. Введение в психоанализ. М., 1989.

. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

. Фрейд З. Я и Оно. М., 1989.

. Фромм Э. Психоанализ и религия. М., 1989.

. Москотинина Г.В. Взаимоотношения искусства и психоанализа. [Электронный ресурс] // Прикладная психология и психоанализ: электрон. науч. журн. 2010. N 1. URL: / (дата обращения: 2.12.12).

. Старовойтов И. Б. Психоанализ и художественное творчество // История философии, № 5, 1999.