

А.Н.Липов

Взгляды на природу сновидений изменялись от столетия к столетию, от культуры к культуре. В течение многих тысячелетий сновидения истолковывались и как реальные события, происходящие с душой, лишенной во сне телесной оболочки, и как выражение мыслей злых духов, иррациональных страстей, и как символизация самых высоких помыслов. При всем разнообразии отношений к сновидению, имевших место в различные периоды развития цивилизации и в различных культурах, несомненным фактом, объединяющим все эти формы и типы отношений, являлось то, что сновидение всегда воспринималось человеком как значимое явление, имеющее какой-то, определенный, конкретный смысл.

Сократ, как говорил Платон в своем диалоге “Федон”, считал, что сновидения – это проявление внутреннего голоса, поэтому крайне важно относиться к этому голосу серьезно и следовать его велению. Теория сновидений, изложенная и достаточно подробно разработанная в Талмуде, утверждает, что во времена Христа в Иерусалиме было 24 толкователя снов, а неразгаданные сновидения воспринимались как подобие нераспечатанного письма. Авторы Талмуда уже различали сновидения, вызванные сильными физиологическими стимулами (чувством голода, жажды и т.д.), выделяя некоторые общие правила психологической обусловленности сновидения, и считали, что некоторые сны бывают пророческими и что повторяющиеся сны в первую очередь можно причислить к тем, которые сбываются.

В последние столетия Нового времени люди решительным образом отошли от подобных представлений. Толкование сновидений было отнесено к области суеверий, и среднестатистический “образованный” человек исходил из представлений о том, что сновидения – в достаточной степени бессмысленное и туманное проявление деятельности мозга. И только З.Фрейд в начале XX столетия подтвердил правильность прежних представлений о том, что сновидения имеют и смысл, и значение, являясь одновременно существенным отражением нашей внутренней жизни и ее механизмом. Соответственно, толкование снов расценивалось психологом как один из существенных путей к пониманию наиболее мощных мотивов и интенций человека, находящихся свое отражение и преломление в бессознательном.

З.Фрейд открыл принцип свободных ассоциаций, являющихся ключом к пониманию сновидений, сумел проникнуть в природу “работы сна” и, в частности, в механизмы *сгущения и вытеснения*, а также наглядно показал, как ассоциации, связанные со множеством различных и часто отдаленных по времени воспоминаний и переживаний, могут соединяться в психике в одно целое, некую картину, позволяющую раскрыть наиболее глубокие человеческие мотивы поведения. Фрейд считал, что сновидения являются одной из сторон поведения, и полагал, что во сне, так же, как и в неврозах, находят свое выражение бессознательные желания, от осознания которых в состоянии бодрствования нас удерживает “внутреннее табу”. Эти подавленные мысли и чувства оживают и проявляются во время сна, и именно их, говорил Фрейд, мы называем сновидениями.

Психолог пришел к мысли, что суть сновидений заключена в воображаемом осуществлении, исполнении бессознательных желаний, а одна из важнейших функций сновидения состоит в том, чтобы охранять сон. Реализация этой функции, утверждал Фрейд, предполагает, что вытесненные желания во сне должны быть достаточно замаскированы. При этом вытесненные желания образуют скрытое содержание сновидения, где процесс искажения и маскировки скрытого сна составляет “работу сновидения”.

Главными же механизмами, с помощью которых скрытое содержание сна преобразуется в явное, Фрейд называет психологические процессы *смещения*, *сгущения* и *вторичной обработки* сновидения[1].

Если механизмы смещения и вторичной обработки сна, говорит Фрейд, более или менее изучены, очевидны, то описывая механизм сгущения сновидения, он обозначает его как наиболее сложный психический процесс, где явный текст сна намного короче, чем скрытый, и представляет собой своего рода вершину пирамиды. В него входят некоторые элементы скрытого содержания, фрагменты различных элементов совмещаются и комбинируются в новом образе скрытого содержания. Однако при этом в одном образе сновидения, утверждает психолог, соединяются только элементы, *идентичные по эмоциональному содержанию*[2].

Если Фрейд в трактовке сновидений опирался главным образом на свободные ассоциации и понимал сон как выражение вытесненных желаний, когда сон, образно говоря, снимает одежды обстоятельств, вооружает нас пугающей свободой и всякое желание спешит обернуться действием, то в неофрейдизме последователи Фрейда в значительной степени отходят от “биопсихологических” черт его концепции сновидения, приближаясь по своим взглядам к антропологическому психологизму и экзистенциализму. Так, уже ученик Фрейда К.Юнг отходит от принципа свободных ассоциаций, склоняется к тому, чтобы интерпретировать сновидение как проявление исключительно области бессознательного, обладающего, по его мнению, большими возможностями в переработке данных рецептивного восприятия, чем собственно психофизиологические механизмы сновидения, явно догматизируя тем самым одну из сторон теории сновидения своего учителя. Существенным образом у Юнга отличается и понимание символов сновидения. Если для Фрейда символ – относительно случайный образ, нечто всегда требующее рационального истолкования, скрывающее более глубокую реальность, скрытое, латентное его содержание, то для Юнга образ сновидения, напротив, не случаен: он есть прямое выражение личного и коллективного бессознательного (первообраза, архетипа), а не его маскировка. В представлении Юнга сновидение – это как бы окно в коллективное бессознательное, мир психических первообразов, *архетипов*, поскольку сон имеет собственную функцию и целеполагающую структуру, указывающую на интенциональную идею или намерение (мотивацию). При этом появление в сновидении мифологической ситуации, которая тождественна у Юнга появлению архетипа, сопровождается *особой эмоциональной интенсивностью*, по его образному выражению, “подобно тому, как если бы в нас была затронута струна, которая никогда не звучала”[3].

Трактовка психической активности сновидения у Э.Фромма, хотя и основывается на концепции Фрейда, однако, во многих отношениях расходится с ней. Фромм, в частности, внес существенное допущение в осмысление механизмов сновидения, фактически обосновав выдвинутое им утверждение, что сны могут быть выражением как низших, иррациональных, так и высших и наиболее ценных функций мозга. В ряду других, достаточно многочисленных “послефрейдовских” трактовок механизмов сновидения наиболее адекватной, на наш взгляд, самой психологической ткани сновидения и наиболее поэтически оформленной и отчетливо выраженной, является концепция сновидения А.Бергсона.

Как и Фрейд, А.Бергсон полагал, что наша прошлая жизнь, включая рецептивные данные, сохраняется у нас в памяти до мельчайших подробностей, образуя солидарное целое, наподобие конуса или пирамиды, острие которой образует так называемую актуальную память. Но те воспоминания, писал Бергсон, которые память сохраняет в самых темных глубинах нашего сознания, находятся там в виде “невидимых призраков”. Внешняя сознательная деятельность, отмечал философ, фиксирует и направляет память. Любая же форма состояния отрешенной пространственности, сновидения, воспроизводит эти воспоминания. И “они встают, мечутся, исполняя во мраке бессознательный грандиозный танец мертвецов. И все бегут к двери, только что приоткрывшейся, все желали бы пройти в

нее, но они не могут этого сделать, так как их слишком много... И вот из числа воспоминаний-призраков, стремящихся наполниться светом, звучностью, одним словом, материальностью, преуспевают лишь те, которые могут ассимилироваться с цветной пылью, нами замечаемой, с внешними и внутренними шумами и т.д. и которые вместе с тем будут более подходить к *тону нашей общей чувствительности*. Когда произойдет это соединение воспоминания и ощущения, мы будем иметь сновидение” [4].

В последние десятилетия стремление понять сновидение как продукт деятельности психики, в котором находят свое выражение различные стороны содержания духовной жизни, породило научную литературу поистине безбрежную. В ней оказываются смешанными уже хорошо известные научные концепции сновидения, подчас достаточно тонкие научные наблюдения и выводы с самым разнородным материалом: с произвольными допущениями и домыслами, нередко с элементами фантастики, мифами, что, очевидно, никоим образом не может рассматриваться в качестве адекватного анализа такого сложнейшего психофизиологического явления как сновидение. И если еще не так давно в нейрофизиологических теориях сновидение рассматривалось как пассивный процесс, отражающий состояние отдыха нервной системы и психики в целом, то последующие исследования в этой области в значительной степени изменили данные представления.

Выявленная, в частности, на основе различных энцефалограмм электрическая активность мозга в состоянии сна, возникающая при дефиците сенсорной информации, вызвала закономерный интерес исследователей к кажущейся хаотичности и бесформенности субъективных процессов в сновидении. Одно из возможных нейрофизиологических объяснений этой активности, исходивших из предположения, что психические процессы во сне могут формироваться в результате пробуждения отдельных групп клеток мозга, не вносило существенной ясности в представления о психической ткани и механизмах возникновения сновидения.

Проблема здесь, по-видимому, заключается в том, что ни нейрофизиология, ни психофизиология не способны в полной мере обозначить и представить сколько-нибудь полную картину сновидения, ибо обе эти дисциплины описывают скорее исключительно материальный его “субстрат” – носитель экспериментально и объективно фиксируемых психофизиологических движений или движений электрической активности мозга. Объяснение же механизмов сновидения, как нам представляется, все же должно придерживаться скорее психологической плоскости рассмотрения, так как образы сновидения суть идеальный продукт психики, а само явление сновидения тесным образом связано с неосознанной психической деятельностью, что нашло свое отражение в различных концепциях бессознательного. В этом смысле различные психофизиологические концепции сновидения и теории бессознательного в психологическом плане роднит между собой общий постулат “символики”, в соответствии с которым одной из важнейших и определяющих особенностей проявлений душевной жизни во сне является порождение психикой *символических фигур* – образов, в той или иной мере осознанных представлений, отличающихся смутным характером картин и т.д., за которыми скрыты неосознанные переживания. На наш взгляд, в этом плане психологические процессы и в сновидении, и в бессознательном объединяет сходный механизм возникновения этих символических образов, имеющих в своей основе особый тип так называемых *тоновых или эмоционально-ассоциативных связей*, что объясняется определенным сходством и своеобразием тех психологических условий, в которых создается продукция бессознательного и продукция сновидения.

Психологи уже давно отметили тот факт, что эмоциональные процессы имеют не только свое внешнее, телесное выражение, но и выражение внутреннее, проявляющееся в подборе мыслей, впечатлений, образов и комбинировании их в такую взаимосвязь, которая обусловлена изнутри нашим настроением. Это влияние эмоционального фактора психологи называют *законом общего эмоционального знака*. Психологическая сущность его сводится к тому, что впечатления или образы, имеющие общий эмоциональный знак, т.е.

производящие на нас сходное эмоциональное воздействие, имеют тенденцию объединяться между собой, несмотря на то, что никакой ассоциативной связи по сходству или по смежности между этими образами не существует. Тем не менее, в основе возникающих в сознании (психике) образов лежит общее чувство, или общий эмоциональный знак, объединяющее разнородные элементы мышления и психики, вступившие в связь [5]. Это явное или скрытое влияние эмоционального фактора, – писал еще в 30-х годах Л.С.Выготский, – должно способствовать возникновению совершенно неожиданных образных группировок и представляет собой практически безграничное поприще новых сочетаний, так как число образов, *имеющих одинаковый аффективный отпечаток*, весьма значительно [6].

Выготский одним из первых в отечественной психологии обратил внимание на интегративный характер эмоциональных процессов, их способность к сложному синтетическому объединению и коммуницированию, подчеркивая, что в реальном мыслительном процессе в каждом образе (идее, понятии и т.д.) в “снятом” виде (подобно слову – носителю значений) и в качестве эмоционального фона (тона) этих образов содержится аффективное отношение субъекта к этой идее, образу и т.д. Современные исследования эмоциональных процессов свидетельствуют о способности психики к последовательной фиксации эмоциональных переживаний с возможностью их последующего “опознания”, равно как и о способности субъекта к неосознанной интерпретации эмоционально-образных отношений [7], а также о существовании в психике особого рода аффективной памяти, некоего эмоционального опыта, обладающего колоссальными возможностями по семантическому кодированию и переоформлению образной информации. В частности отмечается, что в пространственно-временной структуре эмоциональных процессов представлены психические явления различной степени *обобщенности* и *символичности*, относимые как к общекодовому уровню организации информационных явлений, так и к уровню “психических изображений” [8]. Таким образом, на наш взгляд, не будет большим преувеличением сказать, что, обращаясь к одной из наиболее интимных и сокрытых от интроспекции сторон человеческого бытия, обсуждая символический и “технические” аспекты возникновения образов сновидения, мы неизбежно сталкиваемся с чрезвычайно интересным и в то же время недостаточно изученным психическим явлением *эмоциональной ассоциации*, “присутствующим” практически на всех уровнях психики и обуславливающим психологические аспекты как различных форм творческой активности, так и “техническую” сторону возникновения сновидений – от обычного сновидения до галлюцинаций или даже “бредовых” состояний сознания.

Одна из наиболее интересных и, одновременно, оригинальных, на наш взгляд, психологических трактовок сновидения, которая раскрывает психологический механизм возникновения символов и образов сновидения, основана на закономерностях явления *эмоциональной ассоциации* и отражает как общепсихологическое, так и своего рода “частное” проявление этих закономерностей в литературно-поэтическом творчестве, представлена в теории сновидения и “снотворчества” Кристофера Кодуэлла (1908-1937) – английского писателя, поэта и критика, автора нескольких романов, поэм, рассказов, а также ряда теоретических работ по литературоведению и эстетике [9]. Кодуэлл исходит из предположения, что образная символика сновидения зиждется на уже описанном нами ранее психологическом механизме *общего эмоционального знака*, где сходство, основанное на некотором эмоциональном отношении, является определяющим фактором неосознанного сближения элементов образов и их свойств, приводящего к построению образного ряда сновидения, неожиданным образным комбинациям и т.д. В главном своем теоретическом сочинении “Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии” Кодуэлл уделил значительное внимание биологическим и психологическим основам сновидения и “снотворчества” (технической стороне возникновения образов сновидения), подвергнув одновременно критической оценке и анализу фрейдистское толкование искусства.

В центр своего анализа Кодуэлл помещает старый вопрос об отношении искусства к действительности, ибо, по его представлению, только понимание данного отношения позволяет уяснить корни, источники и сущность искусства. В качестве основания искусства он полагает подвергаемый им анализу конфликт между “человеком естественным” и “человеком общественным”, на почве которого, по его мнению, и возникает “иллюзия”, т.е. различные формы представлений о реальности, в том числе и различные формы искусства. Среди них наиболее древний, по Кодуэллу, и наибольшей степени согласованный с биологической сущностью человека вид искусства – поэзия, эволюция которой ясно иллюстрирует и судьбу “иллюзии”. Как и ведущие психологи его времени – А.Адлер, З.Фрейд, К.Юнг, Кодуэлл полагает, что в основе современных ему социально-экономических отношений лежит невротический конфликт между человеческими инстинктами и внешней реальностью, в рамках которого в точности воспроизводятся и само бытие, и все продукты функционирования общества – от шляпы, жилища и спорта до этики и эстетики.

Все эти объекты, по мысли Кодуэлла, являются своего рода адаптациями, призванными смягчить и уменьшить бремя этого конфликта. Отвергая известную риторическую фразу З.Фрейда, “стоит ли цивилизация того, чтобы за нее расплачиваться подавлением и разрушением инстинктов”, он заявляет, что цивилизация как таковая и возникла из необходимости уменьшить степень этого давления, производимого в процессе развертывания отношений между окружающей средой и обществом. З.Фрейд и его последователи, пишет Кодуэлл, не видят, что конфликт между человеком и природой (а невротический конфликт, по его определению, является одним из его специфических проявлений) побуждает человека к мышлению посредством свободных ассоциаций, в котором само искусство является проявлением необходимости этих ассоциаций, средством, благодаря которому ассоциация остается свободной и достигает высот, недоступных для ассоциаций несвободных.

В самом процессе адаптации человека он выделяет два уровня: врожденную биологическую адаптацию (инстинкт) и адаптацию к социальным условиям как приобретенную благодаря культуре, между которыми возможно возникновение конфликтов. Поскольку биологические инстинкты тесно связаны с возникновением эмоций, психоаналитические исследования отклонений индивидуального сознания под воздействием инстинктов, пишет Кодуэлл, в основном, сводятся к изучению влияния эмоциональных ассоциаций и комплексов на человеческие мысли и поступки. И в этом смысле, по Кодуэллу, они не могут не оказать реальной помощи в анализе искусства как одного из генерализованных адаптационных средств. Ключом же к пониманию искусства, говорит он, является адекватное осмысление самого процесса мышления, в трактовке которого до сих пор не существует удовлетворительной классификации.

Выделяя мышление в ряду других психических процессов, Кодуэлл ставит в центр своих представлений о художественном мышлении и мышлении в поэзии, в частности, *сновидение* и предлагает следующую оригинальную классификацию мышления как некоего потока образов: 1) сновидения; 2) дневные грезы и мечты; 3) свободная ассоциация; 4) направленное мышление; 5) направленное чувствование.

До З.Фрейда, пишет Кодуэлл, ни один психолог не дал себе труда заняться изучением сновидения. И только благодаря З.Фрейду мы теперь отчетливо видим пагубность этого упущения, ибо в силу присущего им элементарного характера и своеобразных особенностей, именно сновидения проливают свет на природу воображения и роль мышления в искусстве. Основную причину и, одновременно, важнейшую его черту, позволяющую вычленивать сновидение среди других видов мышления, Кодуэлл усматривает в том, что в сновидении мысли, запечатленные в памяти, преобразованные образы объектов восприятия занимают место реальной для субъекта окружающей среды. В отличие от других форм воображения, человек в сновидении отключен от сенсорного внимания, совершенно утрачивает представление о действительности и одновременно придает плодам

сновидения статус непосредственного окружения. Как следствие этого, порождаемые в сновидении вымыслы приобретают яркость и полную реальность. В сновидении, пишет Кодуэлл, существует отличная от социальной, обусловленной внешней средой, *эмоциональная* или субъективная согласованность – которую можно назвать “согласованностью с внутренней реальностью”, – связанная с ритмической формой. Лица, очертания, слова, эпизоды приобретают в сновидении яркость и вещность реальной окружающей среды лишь потому, что им не противодействует внешняя чувственная реальность. При этом яркость и подлинность сновидения достигается концентрацией внимания спящего, но отнюдь не связностью и логичностью этого сновидения, ибо само его содержание, как правило, беспорядочно и фрагментарно. И хотя, отмечает Кодуэлл, яркость и многогранность образов в сновидении относительна, а воспроизведение их может быть зыбким, туманным, отрывочным и незавершенным, все же для субъекта это конкретная чувственная реальность, обусловленная не внутренней связанностью явлений, а механизмом наиболее сложной и в то же время наиболее свободной ассоциации – *ассоциации сновидения*.

Образы сновидения, пишет Кодуэлл, не подчиняются законам реальности, однако техническая сторона возникновения образов в сновидении (снотворчество) напоминает механизм возникновения образов поэтических. Их возникновение, как показывает психоанализ, объясняется закономерностями эмоционального характера, хотя ассоциации, возникающие в поэзии, не так произвольны и свободны, как в сновидении, ввиду того, что поэтические чувства, в отличие от эмоциональных состояний в период сна, все же контролируются сознанием художника. Аналогичность механизма снотворчества и творчества поэтического обуславливается, по Кодуэллу, тем, что большинство символов сновидения и поэтического текста ассоциируются с воспоминаниями из жизни одновременно и поэта, и сновидца, причем символы в обоих случаях соотносятся не посредством ассоциаций идей, а путем *ассоциаций эмоций*. Иными словами, скрытое содержание сновидения в поэзии есть определенное эмоциональное состояние субъекта, выраженное в иных, опосредованно (на основе различных ассоциаций) связанных с ним эмоциональных состояниях, своего рода представителем которых выступают не сами эмоционально насыщенные образы, а образный строй этих состояний.

Обычно за словами, пишет Кодуэлл, мы видим внешний мир, который они рисуют. В прозе внешний мир заслоняется более или менее точным его воспроизведением, где эмоциональную нагрузку несут в себе не слова, а движущийся поток изображенной словами действительности. Поэтому данному жанру литературы чужды ритм и изысканность, поэтому проза хорошо переводится, а романы пишутся не столько словами, сколько создаются как пьесы. В поэзии же мысли направляются на *эмоциональное звучание* самих слов. О применении словосочетаний в поэзии можно сказать, что они подобраны скорее по *эмоциональному тембру*, чем по логико-предметным связям, а сама поэтическая метафора рождается в сопоставлении сложных, подчас не поддающихся истолкованию ассоциаций. В поэзии внимание читателя концентрируется на непосредственных эмоциональных ассоциациях слова, вместо того, чтобы сначала привлечь его внимание к объекту или его сущности (как в прозе, романе), которые символизируются словом. Поскольку же слов меньше, чем объектов, символами которых они являются, постольку поэзия, утверждает Кодуэлл, обладает концентрированным эмоциональным воздействием, хотя сама по себе она относительно туманна и многосмысленна. Однако именно потому, что она такова, она и достигает большего.

Если сконцентрировать, отмечает он, наше внимание на конкретном слове, то у нас в сознании невольно возникает целый ряд туманных ассоциаций. Так, от простого слова “весна” их будут сотни: зелень, молодость, фонтаны и т.д. Каждое слово несет в себе множество *эмоциональных ассоциаций*, приобретенных в связи с тысячами различных случаев, в которых это слово употреблялось. Именно эти ассоциации и наделяют эмоциональностью скрытое содержание, и это не что иное, как поэзия. Но не идеи “зелени”,

“молодости”, пишет Кодуэлл, а специфические эмоциональные ассоциации, связывающие эти идеи со словом “весна”, являются скрытым материалом поэзии, способным породить качественно иное, эмоционально-эстетическое содержание, содействовать, по его словам, растормаживанию первосигнальных обертонов слов.

В поэзии художник стремится к тому, чтобы совокупностью приемов и определенным сочетанием слов вызвать эмоциональные ассоциации, которые бы исключали или же усиливали друг друга. Поэзия ритмична. Ритм усиливает физиологическую чувствительность, ослабляя тем самым чувственно-конкретное восприятие реальности. Следовательно, в поэзии, отмечает Кодуэлл, как во сне, с помощью языка постоянно нарушается естественная “сущность” внешнего мира, поэзия отказывается от него. При помощи рифмы, созвучия, аллитерации поэт объединяет слова, которые не имеют между собой логической связи, т.е. связующего звена во внешнем мире, при помощи инверсии и различных неестественных ударений он нарушает установленный порядок между словами. Тем самым в поэзии внешний мир как бы уходит на второй план, а мир *эмоциональных связей* между словами, мир инстинктов выступает на первый план и становится для субъекта реальным миром.

Ритм и концентрация в поэзии, так же, как и сенсорная интроверсия в сновидении, делают для них необязательной столь ощутимую “материальную определенность” реальности и столь же отчетливо выраженную временную организацию. Последняя носит и пространственный характер. Поэзия, по словам Кодуэлла, предстает как “совокупность инстинктивно воспринятой действительности, сфотографированной из одной точки”, в которой “инстинкты звучат единым голосом”, выражающим то, что является общим в отношениях любого человека к жизни.

Как и сновидение, пишет Кодуэлл, поэзия имеет смысловое и скрытое содержание. Смысловое содержание может быть выявлено путем перефразировки стихотворения. Это образы, или “идеи”. Скрытое же содержание, т.е. эмоциональность, при перефразировке почти полностью исчезает. Следовательно, она содержится не в окружающей действительности, а в самих словах. Смысловое содержание поэзии можно выразить “разумно”, другими словами или даже на других языках, тогда как скрытое содержание поэзии заключается в особом и *единственном сочетании* слов. Естественный вопрос – “почему сами слова несут в себе эмоциональное содержание, а предметы, символами которых они являются, нет”, также разрешается Кодуэллом посредством обращения к анализу сновидения. В сновидении, как и в поэзии, пишет он, образ тоже первоначально обозначает какое-нибудь эмоциональное состояние “сновидца”, а затем уже выступает в качестве объекта сно-действительности. Поэтому часто случается, что какое-нибудь незначительное событие во сне может вызвать сильное эмоциональное переживание и, напротив, многие, по его выражению, “удивительные приключения во сне” не вызывают ожидаемых эмоций. Если бы мы проанализировали, пишет Кодуэлл, с чем ассоциировались эти разрозненные образы сновидения, то на поверхность всплыло бы множество фактов эмоциональной жизни.

Характерной чертой снотворчества, отмечает Кодуэлл, является то, что каждый символ сновидения перенасыщен и имеет *массу различных эмоциональных значений*. Такова же особенность и поэтических слов. Из всех символов сновидения значение имеют только те, которые несут в себе эмоциональное содержание, а не те, которые создают иллюзию действительности. Следовательно, подчеркивает он, непоследовательность сновидения соответствует “нелогичному” ритму и диссонансу в поэзии. Однако, если в сновидении реальные эмоции часто приглушены, а в сознании возникают смешанные образы, то в поэзии часто приглушены ассоциируемые образы, а в сознании возникают смешанные эмоции в виде определенного эмоционального состояния. Поэтому поэзия выступает своего рода “*перевернутым сновидением*”.

Особенность поэтического творчества, по мнению Кодуэлла, состоит в том, что поэтическое произведение всегда конкретно и у каждого слова свое эмоциональное

значение, отличное от эмоционального значения этого же слова в другом произведении. В этом смысле эмоциональное содержание поэзии конкретно и определено сотней хитросплетений со смысловым содержанием. В сновидении же ассоциации свободны, образы действительности возникают в соответствии с инстинктивными желаниями. И именно они диктуют нашему сознанию во сне образы, которые ассоциируются с желаниями при помощи косвенных эмоциональных связей. Сновидения, пишет Кодуэлл, приспособливают реальность к инстинктам. Поэзия, начиная свой путь от реальности, идет к инстинкту, сновидения же, начинаясь от инстинктов, подходят к границе действительности и здесь останавливаются, не достигая намеченной цели из-за “недостатка действия”. Поэтому поэзия, невзирая на общность механизма эмоциональных связей, противоположна сновидению как по направленности, так и по целям, а потому – и по творческому методу.

Тем не менее, заключает Кодуэлл, невзирая на существование этих различий, не поняв взаимоотношения между поэтическим творчеством и сно-творчеством, возникновением во сне образов сновидения, равно как и между патологическим и нормальным функционированием сознания, невозможно полностью понять отношения и границы между иллюзией и действительностью как в области человеческой психики, так и в реальной жизни.

К числу очевидных достоинств литературно-психологической теории К.Кодуэлла следует отнести то, что он стремился на основе метода рассуждения по аналогии обосновать однопорядковость некоторых особенностей поэтического творчества и процессов сновидения, сно-творчества. Причем, в отличие, скажем, от сюрреалистов, тяготевших к иллюстрациям галлюцинаций, сновидных образов и искавших в сновидении убежища от “социального хаоса”, и некоторых представителей модернизма (А.Глез, Ж.Метцеж), отождествлявших художника с дикарем, безумцем, сновидцем, считавших целью искусства “пластическое осознание инстинктов”, Кодуэлл, в ряду немногих исследователей и писателей (Л.С.Выготский, И.Франко и др.), приходит к выводам вполне позитивным.

Близкое знакомство с современными ему психологическими теориями З.Фрейда, К.Юнга и др. позволило также Кодуэллу на основе психологического сравнительного анализа некоторых поэтических закономерностей и закономерностей возникновения образов сновидения вплотную приблизиться к наиболее адекватному пониманию одного из сложнейших в психологическом отношении механизмов ассоциативных связей – *эмоционально-чувственному ассоциированию*, которому, как показывают современные исследования, принадлежит исключительная роль в различных формах творческой деятельности^[10]. Описываемая Кодуэллом характеристика поэтического отражения, в свете современного понимания генетически связана с закономерностями синестезического восприятия слова, при котором его звучание определяет как его смысл, так и автологическое значение, а ряд анализируемых им особенностей художественной символизации буквально совпадает с открытыми Фрейдом механизмами “сгущения” и “смещения” в сновидении.

Идеи, догадки и аргументация К.Кодуэлла относительно образной структуры сновидения и сно-творчества нашли свое специфическое отражение в отечественной специальной литературе, в которой отмечалось, в частности, что в моменты творческого подъема в психике художника возникают отношения, характерные для переходных состояний и, как в сновидении, в его творчестве проявляются черты гипнотических фаз, способствующих, подчас, особой художественной выразительности произведения искусства. Оказалось, что так называемая парадоксальная фаза сна электрографически не отличается от состояний бодрствования. Поэтому парадоксальный сон рассматривается не как разновидность обычного сна, но как особое функциональное состояние психики. Интенсивность же зрительных образов при восприятии некоторых фактов искусства иногда напоминает психологическую тональность переживания сновидений. В то же время, наряду

с перспективностью метода рассуждения по аналогии, которым пользуется Кодуэлл, насыщенностью его работы фактологическим материалом, круг его интересов все же ограничен категорией образа при явном тяготении к описательным приемам стихийного психологизма. Являясь приверженцем марксистских принципов осмысления истоков культуры и прежде всего художественного творчества, Кодуэлл не избежал, тем не менее, жесткой критики со стороны апологетов марксистской методологии.

Даже признавая личную одаренность писателя^[11] и прогрессивность психологических трактовок различных феноменов психики в его литературной теории, Кодуэлла обвиняли в сближении лирики и магии^[12]. В наибольшей степени критике в этом плане подвергалась та сторона принадлежащего ему психофизиологического описания механизмов сновидения, которая была связана с анализом ритмических компонентов сна, производных от физиологических особенностей человека. Как уже было отмечено, Кодуэлл обосновал специфическую роль внутренней, органической ритмичности – физиологического ритма сердца, дыхания, органических циклов, которые отрицают в сновидении внешнюю, осязаемую перцепцию субъекта, – физический ритм окружающего мира. Именно поэтому спящий, по образному выражению писателя, “уходит в крепость своего тела и закрывает за собой дверь”.

Подобного рода “асоциальность” субъекта, хотя и проявляющаяся в наиболее интимных и скрытых от общества формах, не могла не привести к обвинению Кодуэлла в “механистическом отрыве человека от его реального, социального окружения”^[13]. Тем не менее, невзирая на некоторые изъяны исходных методологических принципов и, как бы мы сейчас сказали, тенденциозные критические оценки тех или иных сторон его литературной теории в целом, исходившие от приверженцев марксистского рассмотрения психологических аспектов искусства, а также ограниченности в его время экспериментальной базы в изучении процессов сновидений, необходимо признать, что работа К.Кодуэлла “Иллюзия и действительность” представляла собой существенный шаг в осмыслении наиболее сложных не только для литературно-эстетического, психологического, но и для научного анализа вообще истоков и механизмов психической активности и символики сновидения, где само сновидение выступает одним из факторов образотворческой художественной деятельности. Это позволило уже современникам писателя назвать “Иллюзию и действительность” большой книгой об искусстве.

Искусство, писал Кодуэлл, одновременно субъективно и эмоционально, а потому имеет дело с инстинктами, приспособление которых к общественной жизни создает эмоциональное сознание. Аффективная окраска искусства в свою очередь является оттенком собственных инстинктов генотипа, и эти инстинкты так же реальны, как реален мир. Организация сновидения такова, что во сне все сознаваемые инстинктивные желания – надежды, опасения и любовь – заменяются сохранившимися в памяти произвольными образами, будучи объединены посредством аффективных связей элементарных бессознательных желаний. Они создаются в рамках природной инстинктивной деятельности, а потому – вечно бодрствующей частью психики, которая вследствие своей филогенетической архаичности не изменяется и потому антисоциальна или, скорее, несоциальна. В этом плане ни искусство, ни сновидение не может избежать тесной связи с генотипом, чьи скрытые желания соединяются в одну бесконечную цепь всей человеческой культуры.

^[1] Смещением Фрейд называл такое явление, при котором какой-то важный элемент скрытого сна выражается в явном содержании сновидения через далекое от него воспоминание, в результате чего наиболее ценные для субъекта в психологическом отношении элементы сна выражаются в явном его содержании как не имеющие особого значения – истинный смысл их маскируется. Под *вторичной обработкой* психолог понимал завершение процесса маскировки, когда заполняются пробелы в явном содержании сна и исправляются имевшиеся несоответствия. См.: *Фрейд З.* Психология сна. М., 1926. С. 29.

^[2] Там же (курсив мой – А.Л.)

^[3] Юнг К. Алхимия снов: четыре архетипа. СПб., 1997. С. 67.

^[4] Бергсон А. Сновидение. Лекция, читанная в Парижском Психологическом Институте. СПб., 1913. С. 45 (курсив мой – А.Л.)

^[5] См.: *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1967. С. 13.

^[6] Там же. С. 14 (курсив мой – А.Л.)

[7] См.: *Леонтьев А.Н.* Деятельность, сознание, личность. М., 1975. С. 154.

[8] См.: *Веккер Л.М.* Психические процессы. В 3 т. Т. 3. С. 67.

[9] Имя К.Кодуэлла (псевдоним; наст. фамилия Спригг), чье многогранное литературное и исследовательское дарование с необыкновенной яркостью раскрылось еще в 30-х годах начала века, тем не менее недостаточно хорошо известно отечественному читателю.

Одна из основных литературно-теоретических работ писателя – “Иллюзия и действительность. Об истоках поэзии”, переведенная и изданная в нашей стране в 1969 г., является, пожалуй, единственной известной у нас работой этого талантливейшего литератора, крупной и многогранной личности. Первое издание этого труда датируется 1937 г., когда ее автору исполнилось бы 29 лет, однако Кодуэлл не увидел своей книги, которая была издана сразу же после его гибели. Став бойцом Интернациональной бригады в начале испанских событий 1936 г., Кодуэлл погиб в первый же день боевых действий, прикрывая из пулемета отход своих товарищей. Между тем литературное и научно-теоретическое наследие этого, вне сомнения, одареннейшего писателя и исследователя, прожившего столь недолгую жизнь, весьма значительно и составляет несколько томов литературных произведений и сочинений, которые с полным основанием можно причислить к исследовательским. Среди них – пять книг по авиации, а также наиболее фундаментальные литературно-теоретические работы автора: сборник статей “Исследование по умирающей культуре” (1938), “Дальнейшее исследование об умирающей культуре” (1950) и главное его сочинение – “Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии” (1934).

По свидетельству крупнейшего английского ученого Дж.Бернала, Кодуэлл обладал способностью сразу же обнаруживать суть рассматриваемых вопросов, а его теоретическим работам свойственна прямота мысли, столь редкая даже у ученых. При этом, по свидетельству критиков, Кодуэллу и как писателю, и как исследователю была присуща исключительная смелость в обращении с таким деликатным и сложнейшим в психологическом плане материалом, как процессы воображения и вдохновения, сновидения и сновидения в искусстве, в область которых он проникал подобно тому, как хирург проникает в живую ткань, тонко чувствуя при этом механизмы ее жизнедеятельности. Об этом говорит, в частности, оригинальность и гибкость его представлений о психологических механизмах поэтического творчества и “сновидения”, обоснование им общности их эмоциональных связей и признание факта дефинирования поэзии как своего рода *перевернутого сновидения*.

[10] Существующие ныне теоретические представления позволяют утверждать, что психологической тканью этого, без сомнения, психического феномена, в котором *сходство на основе некоторого эмоционального отношения выступает существенным и определяющим фактором неосознанного сближения элементов различных образов и их свойств*, являются специфические механизмы “эмоционального предпочтения”, “эмоционального воображения”, “эмоциональной антиципации”, “эмоционального образа”, где сами эти понятия, описывающие явление эмоциональной ассоциации, используются скорее как метафоры, ввиду исключительной сложности и неясности психических составляющих данного феномена. См. напр.: *Веккер Л.М.* Цит. соч., Т. 3. С. 369; *Эмоции и мышление*. М., 1980, а также работы П.В.Симонова, Б.И.Додонова, Г.Х. Шингарова и др.

[11] В 1957 г. У.Фолкнер, выступая в университете Вирджинии, и оценивая литературное дарование писателя заметил, что уже только первой книги Кодуэлла “Акра господ бога” и рассказов было достаточно, чтобы Кодуэлл занял прочное место в истории американской литературы, если даже считать, что он не создал потом ничего равного своим первым книгам” (Faulkner in University. N.Y., 1965. P. 143). В полной мере разделяя эту высокую оценку Кодуэлла не только как писателя, но и как теоретика, нам остается только присоединиться к Н.Н.Яценко, который уже заголовком своей статьи выражает надежду на то, что “Кодуэлл будет когда-нибудь открыт” // *Вопросы литературы*. 1970. № 3. С. 234-235.

[12] См., напр.: *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. В 4 т. М., 1985. Т. 1. С. 78.

[13] Там же. С. 218.