

## ПСИХОАНАЛІТИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ФОРМ СИМВОЛІЗАЦІЇ НЕСВІДОМОГО ЗМІСТУ ПСИХІКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

**Актуальність дослідження.** Сучасний розвиток практичної психології потребує відповідної теорії та конкретного інструментарію, спрямованого на глибинно-психологічне пізнання психіки особистості в її індивідуальній неповторності. Важливу роль тут відіграє розуміння механізмів символізації несвідомого змісту психіки у процесі аналізу авторських творів (малюнки, розповіді, повісті тощо). Саме за допомогою психоаналізу мистецьких витворів можливе виявлення індивідуально неповторних проявів та розуміння глибинно-психологічних детермінант особистісної проблематики автора. **Предметом даної статі** є розкриття механізмів символізації несвідомого змісту психіки на прикладі творів мистецтва.

Творчість як засіб самовираження та саморозкриття використовується з давніх часів, але лише з появою психоаналітичної теорії до художньої творчості почали ставитися не лише з естетико-моральної точки зору, але й як до методу пізнання особистості творця, зокрема несвідомих аспектів його психіки. На сучасному етапі розвитку практичної психології твори образотворчого мистецтва, художня література, музика і танці активно використовуються психологами-практиками як альтернативні методи дослідження психіки суб'єкта. Але майже недослідженою є проблема взаємозв'язку, єдності творчої та побутової біографії митця, символічне вираження особистих аспектів психіки у творах.

Незважаючи на велику кількість наукових поглядів на походження та природу творчого процесу, на даний час не існує єдиної домінуючої теорії. Вчені М. А. Бердяєв, Вяч. Іванов й ін., що дотримувалися теорії персоналізму, як одного з напрямків філософії, наприкінці 19 століття зазначили, що «властива людині неповторна творча суб'єктивність і є те особливе, що не може бути детерміноване зовнішніми умовами» [15, с. 49]. Також, на думку З. Фрейда, творчість виникає тоді, коли несвідомий інстинктивний імпульс замінюється художньо-образним уявленням, що є одним із проявів сублимації. Засновник психоаналізу вважав, що образотворче мистецтво має багато спільного з фантазіями і сновидіннями, оскільки реалізуючи компенсаторну функцію, знімає психологічну напругу, яка виникає при фрустрації інстинктивних потреб.

В рамках розгляду даної проблеми представляє цікавість робота сновидіння, під якою З. Фрейд розумів психічну неусвідомлену діяльність, що переводить скриті (приховані) думки сновидіння у явне сновидіння (безпосередній зміст), тобто у сновидінні відбувається символізація змісту несвідомого з метою уникнення цензури. Сновидіння «...є компромісним утворенням між домаганнями витісненої інстинктивної спонуки та опорами цензуючої сили в «Я» [21, с.71]. За Фрейдом, викривлення сновидіння залежить від двох факторів: 1) від ступеня неприйнятності «Над-Я» несвідомого бажання (яке лежить в основі сновидіння), 2) від «сили» цензури [21, с.81].

У контексті нашого дослідження представляє цікавість виявлені ним механізми, які впливають на формування сновидіння.

*Образність.* У студії «Про сновидіння» (1901) З. Фрейд описує механізм, сутністю якого є перетворення думок у ситуацію, та називає його «драматизацією» [18, с.104], а далі «картинною переробкою» [18, с.112]. У роботі «Дотепність та її відношення до несвідомого» (1905) [19, с.311] цей механізм отримує назву «непряме зображення».

У сьомій лекції «Явний зміст сновидіння та скриті його думки» він описує тип відношень між явним і прихованим елементами сновидіння, коли явний елемент є наочним вираженням прихованого у візуальному образі, який «має своїм витоком сполучення слів» [16, с.68], тобто механізм візуалізації. В десятій лекції цей механізм З. Фрейд визначає як образне подавання [16, с.85]. Ми схилиємося до думки, що доцільно використовувати термін «образність», який, фактично, втілює у себе і термін «образне подавання», і термін «візуалізація», оскільки у психології вирізняють, зокрема, візуальні образи. Цей механізм, на думку З. Фрейда, є особливим, оскільки використовується лише у сновидіннях. При цьому З. Фрейд наголошує на тому, що зображувальності притаманні дві риси: перша – зображення у сновидінні відбувається у формі дійсної ситуації, за якої втрачається «можливо»; друга – перетворення думок у зорові образи та мовлення.

*Згущення.* У «Тлумаченні сновидіння» З. Фрейд приділяє багато уваги процесу, який відіграє значущу роль у роботі сновидіння та отримав назву «згущення». Цей механізм слугує передачі відношення подібності, узгодження, що виражається сполучним реченням «подібно тому, як». Науковець зазначає, що процес згущення відбувається шляхом поєднання матеріалу у одне ціле. Він виділяє дві форми згущення: ідентифікацію – коли наявний матеріал синтезується у ціле, і утворення складних комбінацій – коли матеріал для синтезу створюється заново. У контексті сновидіння термін «ідентифікація» він застосовує там, де мова йде про людей: «Ідентифікація полягає у тому, що лише одна з осіб, пов'язаних між собою схожістю, знаходить своє вираження у сновидінні, між

тим, як друга чи всі інші ніби усуваються сновидінням. Ця одна особа входить у сновидінні у всі стосунки і ситуації, які походять від неї чи осіб, яких вона собою заміщає» [21, с.210]. Необхідно зауважити, що термін «ідентифікація» в інших студіях стосовно роботи сновидіння З. Фрейдом більше не вживається.

При створенні складних комбінацій з осіб, на думку З. Фрейда, у сновидінні вже наявні риси певних осіб, які синтезуються у нову особу. Засновник психоаналізу також приділив увагу видам (формам) складних комбінацій стосовно предметів: 1) зображення якостей однієї речі, яке супроводжується усвідомленням того, що воно відноситься і до іншого об'єкту; 2) поєднання рис об'єктів у одне ціле, при цьому використовуючи схожість обох об'єктів, яка є в реальності; 3) утворення складного комплексу з найбільш виразним центральним ядром, яке доповнюється менш виразними рисами відбувається при поєднанні занадто різних об'єктів [21].

Механізм згущення, як зазначав З. Фрейд у одинадцятій лекції, являє собою «скорочений переклад» прихованих думок [16, с.97]. Згущення, на думку З. Фрейда, відбувається завдяки: 1) пропуску окремих скритих елементів; 2) переходу у явне сновидіння лише частини деяких комплексів скритого сновидіння; 3) злиття у явному сновидінні у єдиний образ скритих елементів, які мають спільне. Описуючи згущення засновник психоаналізу звертає увагу на особливість роботи сновидіння, згідно з якою відбувається злиття двох різних думок у багатозначному слові, подібно до дотепу.

На нашу думку, там де З. Фрейд виділяє ідентифікацію, доречно говорити про такий механізм символізації як натяк, оскільки особа, яка заміщує у сновидінні інших, при інтерпретації сновидіння виступає вказівкою на інших осіб.

Значимо, що механізм згущення присутній і у проаналізованій З. Фрейдом роботі Леонардо да Вінчі «Свята Анна з Марією та немовлям Христом» (рис. 1-2). «При спробі розмежувати на цій картині фігури Анни та Марії одну від одної це вдається не легко. Хотілося б сказати, що вони сплавлені одна з одною, подібно образам сновидіння, що погано сконцентровані, так що в деяких місцях досить важко сказати, де закінчується Анна, а де починається Марія. Те, що критичному погляду представляється похибкою, недоліком композиції, аналіз оголошує правомірним за допомогою посилання на її прихований зміст» [17, с.200].



Рис. 1. Леонардо да Вінчі  
«Свята Анна з Марією та  
немовлям Христом»



Рис. 2. Ескіз роботи Леонардо  
да Вінчі «Свята Анна»

*Зміщення.* Механізм зміщення у 1900 році Фрейд описує як психологічний процес, за посередництва якого «нейтральне враження зв'язується з психічно цінним і ніби покриває його...» [21, с.123]. Він також наводить приклади психічного зміщення у житті, коли «стара діва спрямовує свої ніжні почуття на тварин», «солдат кров'ю захищає шмат строкатої тканини, котру називають прапором» тощо. Процес зміщення З. Фрейд пояснює зміщенням психічного акценту, тобто тим, що «спочатку слабо заряджені інтенсивністю уявлення, завдяки зарядженню їх зі сторони першопочатково більш інтенсивних, досягають сили, котра дає їм можливість отримати доступ до свідомості». У тій самій студії він зауважує, що зміщення «з однієї сторони, позбавляє інтенсивності психічно цінні елементи, а з іншої – шляхом детермінування з малоцінних елементів створює нові цінності, які потім і потрапляють до змісту сновидіння» [21, с.203].

У сьомій лекції («Явний зміст сновидіння та приховані його думки») дослідник описує певний вид викривлення, в якому полягає робота сновидіння: заміщення скритих думок їх уривком чи натяком на них [16]. Тут ми бачимо, що З. Фрейд фактично описує зміщення, при цьому не розділяючи механізми натяку і зміщення.

У дев'ятій лекції («Цензура сновидіння») він пише про зміщення, яке включає в себе пропуск, модифікацію, перегрупування матеріалу та зміщення акценту з основних елементів на другорядні. Подібно він описує і прояв згущення, оскільки воно відбувається завдяки пропуску окремих елементів [16, с.97]. Тобто

пропуск окремих елементів у сновидінні З. Фрейд відносив одночасно до дії двох механізмів, як згущення, так і зміщення.

У одинадцятій лекції «Робота сновидіння» З.Фрейд зауважує, що зміщення може проявлятися двоюким чином: скритий елемент заміщується не власною складовою частиною, а «чимось віддаленим, тобто натяком», який пов'язаний з прихованим елементом «самими зовнішніми і віддаленими відношеннями» [16, с.99]; відбувається зміщення психічного акценту з важливого елемента на другорядний.

В іншій роботі «Про сновидіння» З.Фрейд називає механізм зміщення «витісненням сновидіння», а далі «переоцінкою психічних цінностей» [18, с.104], зокрема він зазначав, що «чим темніше і плутаніше сновидіння, тим більшу участь у його створенні можна приписати процесу зміщення» [18, с.325]. У студії «Дотепність та її відношення до несвідомого» внаслідок перекладу українською цей механізм отримує назву «пересування» [19, с.311].

*Вторинна обробка.* У «Тлумаченні сновидінь» З.Фрейд виокремив функцію роботи сновидіння, яку назвав «вторинна обробка»: «У результаті її роботи сновидіння втрачає характер абсурдності та незв'язності та наближається до образу, що доступний до розуміння реального переживання», внаслідок чого також відбувається «довільний переверот матеріалу, особливо його внутрішніх взаємостосунків» [21, с.263]. Однак, як зазначає засновник психоаналізу, дія вторинної обробки спостерігається не у всіх сновидіннях.

*Натяк* у «Тлумаченні сновидінь» досліджуючи повторюваність сновидінь, З.Фрейд зауважує, що «...дитячі епізоди у явному змісті сновидінь проявляються лише віддаленими натяками і можуть бути розкриті лише шляхом тлумачення» [21, с.135]. Тобто, ми бачимо, що З.Фрейд фактично вказує на ще один механізм роботи сновидіння – механізм натяку, який в даному випадку виражається через повторення.

Необхідно відмітити, що у роботах засновника психоаналізу міститься багато посилань на натяк. Так, у З. Фрейд [21] описує сновидіння пацієнтки стосовно вишневої гілки, на якій розцвіли червоні камелії, що одночасно зображує «статеву невинність і в той же час її протилежність. Одне і те саме сновидіння ...знаходить в деяких частинах (приміром, у елементі опадання квітів) протилежний хід думок і *натякає* на те, що вона не вільна від невеликих гріхів проти сексуальної чистоти та невинності (у дитинстві)» [21, с.209], крім цього у сновидінні є ще натяк, виражений за допомогою кольору (замість білих квітів як у Мадонни – червоні, схожі на камелії). Тобто можна припустити, що механізм натяку виражається за допомогою символу (гілки) та кольору (червоного).

З. Фрейд також прийшов до висновку, що «...мовлення чи розмова у сновидінні служить простим *натяком* на епізод, за якого мав місце згадуваний діалог» [21, с.202]. У малюнку ж (враховуючи його недискурсивність), навпаки, певний образ може вказати на епізод, важливий для автора малюнків.

До дії натяку, на нашу думку, можна віднести «перевертання» і перетворення образу на протилежність: «...коли сновидіння уперто приховує свій смисл, можна усе-таки спробувати «перевернути» деякі частини його явного змісту, після чого нерідко сновидіння стає прозорим» [21, с.213].

У десятій лекції («Символіка сновидінь») Фрейд виділяє чотири види відношень між елементами сновидіння і його змістом:

- 1) частина від цілого (представлення у явному сновидінні лише уривку прихованих думок);
- 2) натяк (заміщення прихованих думок образом, який пов'язаний з ними віддаленими зовнішніми асоціаціями) ;
- 3) образне уявлення (коли явне сновидіння є певним наочним образом, що заміщує співзвучність слів;
- 4) символічне відношення (заміщення певного елемента прихованих думок символом, тобто постійне відношення між елементом сновидіння та його «перекладом», сутністю якого є специфічне порівняння) [16].

З. Фрейд вказував, що сновидіння за допомогою символів виражає лише певні елементи скритих думок: людське тіло у цілому, батьки, діти, брати, сестри, народження, смерть, наготу, сексуальне життя, геніталії, статеві процеси. При цьому він підкреслював, що «надзвичайна велика кількість символів у сновидінні є сексуальними» [16, с.87]. Тут постає питання відмінності між натяком та символічним відношенням. Його розв'язання ми вбачаємо у тому, що символічне відношення є певним видом натяку, оскільки йде заміщення певної прихованої думки символом, аналогічно до заміщення чимось віддаленим (суто натяком у фрейдівському розумінні), тобто у сновидінні (чи малюнку) наче привертається увага до цього елемента.

У п'ятнадцятій лекції «Сумніви та критика» засновник психоаналізу також зазначає, що «за допомогою зміщення цензура сновидіння створює замісників, які ми називаємо натяками» [16, с.135]. Терміном «зміщення», таким чином, З. Фрейд називає, на нашу думку, два різних феномена: заміщення скритого елемента натяком і власне зміщення психічного акценту. Ми вважаємо, що тут доцільно розмежовувати ці два механізми, оскільки вони несуть різне функційне навантаження. Тобто спираючись на вищесказане, ми окреслюємо *натяк* як окремий механізм символізації змісту несвідомого. Непряме підтвердження цього ми знаходимо у самого З. Фрейда у сьомій лекції («Явний зміст сновидіння і приховані його думки») «Вступу до психоаналізу» (1916 рік), аналізуючи

зміст сновидіння пацієнтки стосовно «каналу», психоаналітик пише про відношення цього елементу сновидіння щодо його несвідомого змісту: «Він наче кусочок несвідомого, наче натяк на нього; ізолювавши його, ми би його (*сновидіння – автори*) зовсім би не зрозуміли» [16, с. 67]. Виходячи з цього, можна стверджувати, що окремі елементи (у З. Фрейда – сновидіння; у нашому дослідженні – тематичного малюнку) відіграють роль *натяку* – механізму символізації змісту несвідомого. Зауважимо, що слово «натяк» означає: «слово чи вираз, у якому не повністю висловлена думка може бути зрозуміла лише по здогадці» [10, с.373]; «те, що нагадує собою про кого, що-небудь або подібне до когось, чогось» [2, с.586].

Вчений був переконаний, що «... у сновидінні немає нічого випадкового чи байдужого, і (ми) чекаємо розгадки саме від пояснення таких незначних, немотивованих деталей» [16, с. 67]. Ми солідаризуємося з цим твердженням, і вважаємо, що воно є дієвим також для психоаналізу комплексу тематичних психомалюнків, оскільки форма матеріалу, представленого у малюнках, подібна до матеріалу сновидінь, у якому психічний зміст подається переважно у візуальних образах.

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що З. Фрейд виділив не чотири механізми роботи сновидіння як це стверджується Ч. Райкрофтом [12], В. М. Лейбніним [8] та іншими, а п'ять: *образність, згущення, зміщення, вторинна обробка та натяк*.

Психоаналітики вважають, що мистецтво є засобом перетворення несвідомих імпульсів у просоціальні форми, що мають художню цінність. Л. С. Виготський солідаризується з дослідниками даного напрямку, зазначаючи, що У. Шекспір та Ф. М. Достоєвський тому не стали злочинцями, що зображали вбивць у своїх творах і таким чином позбувалися агресивних імпульсів [3].

З. Фрейдом висувається гіпотеза про невротичне походження творчого натхнення, яке пов'язане з певною регресією та зміною психічного стану й чутливості художника (надмірна роздратованість, емоційна невірноваженість, вразливість, неадекватні реакції на буденні подразники тощо). Аналогічну позицію відстоює також А. Адлер у праці «Достоєвський»: «Ми можемо припустити, що будь-який художник буде відхилятися від поведінки, яку ми очікуємо від середньої, звичної людини. Він замість того, щоб дати звичну відповідь у рамках практичного життя, створює із нічого або із свого погляду на речі художній твір, який викликає у нас подив» [1, с. 232]. Але на відміну від невротика, митець володіє підвищеною властивістю до сублімації несвідомих імпульсів, в результаті чого вони перетворюються у художню творчість та створення творів мистецтва.

Психоаналітики зазначають, що необхідною передумовою пізнання мистецтва є вивчення глибинно-психологічних детермінант творчого процесу. З цим погоджується і радянський вчений Л. С. Виготський, який констатував, що «до тих пір, доки ми будемо обмежуватися аналізом процесів, які відбуваються у свідомості, ми навряд чи знайдемо відповідь на найголовніші питання психології мистецтва» [3, с. 68]. Останнє передбачає необхідність вивчення внутрішніх конфліктів та психічних переживань митця. К. Г. Юнг вказує на те, що «фрейдівський підхід дозволяє більш вичерпно розкрити впливи, які беруть початок у ранньому дитинстві та відіграють важливу роль у художній творчості» [24, с. 360].

Такі вчені як О. Ранк та Х. Захс розглядали механізм символізації як такий, що здійснює видозміну несвідомого матеріалу і створює компромісне утворення зі свідомим. Дослідники виділили наступні механізми видозміни: тенденційна проекція, що полягає у проектуванні внутрішнього змісту назовні; розщеплення, спрямоване на роз'єднання протилежних елементів несвідомого на складові частини; власне витіснення; заміна протилежністю (коли несвідомий елемент у свідомості замінюється на свій антипод); зміна афекту; перенесення афекту з суттєвого на несуттєве; перенесення тілесного сприймання чи їх уявлень на «невинні місця» (перенесення знизу догори) [13]. Дослідники стверджували, що дія вищезгаданих механізмів відбувається згідно з цензурою свідомості, але за законами несвідомого. При впливі формальних вимог свідомості відбуваються подальші модифікації несвідомого матеріалу: вторинна обробка, коли змінюються окремі елементи несвідомого заради утворення певного зв'язку і набувають систематизованого вигляду та логічності; зображувальність, коли несвідомий матеріал набуває можливості зображення, приміром у сновидінні та художній творчості. Також О. Ранк і Х. Захс підкреслювали значення символів у маскуванні несвідомого змісту. Таким чином, дослідники розглядали механізми символізації більш широко, аніж З. Фрейд, оскільки включили до них як механізми захисту (витіснення, проекцію тощо), так і механізми роботи сновидіння (вторинну обробку, зображувальність, зміщення).

Джеймс Р. Льюїс у роботах З. Фрейда виокремлює п'ять механізмів роботи сновидіння: заміщення, згущення, символізацію, проекцію та вторинний перегляд. Необхідно зауважити, що під символізацією Льюїс розуміє процес, за якого витіснені потяги виражаються у символічній формі. Він зокрема зауважує, що «інші види подавлених потягів (окрім сексуальних – автори), зокрема агресивні спонуки, можуть виражатися непрямо, через механізми символізації» [9, с.180], однак не зазначає яких саме.

У контексті розгляду питання механізмів символізації не можна оминати увагою студію Р. М. Грановської та І. Я. Березної [4]. Дослідниці схиляються до думки, що такі механізми як конденсація (згущення), зміщення та символічна трансформація (візуалізація) є базисними операціями інтуїтивного мислення. Дана ідея перегукується з поглядами С. М. Ейзенштейна щодо чуттєвого мислення, та В. С. Ротенберга щодо невербального мислення, у

зарубіжних дослідженнях – з ідеями Е. Блейлера щодо аутичного мислення, Л. Леві-Брюля щодо первісного мислення Р. Арнхейма – щодо візуального мислення тощо.

Р. М. Грановська, зокрема, підкреслює, що перша спроба опису неусвідомлюваних операцій обробки інформації належить засновнику психоаналіза З.Фрейду, який, на її думку, виділив дві операції – конденсацію та зміщення. Конденсацію дослідниця описує як процес «суміщення різnorodних елементів у єдиний образ» [4, с.144]. До даної операції, в якості елементів, входять перетворення, що забезпечують формування одномоментного і цілісного образу, що описуються як «згущення, концентрація, типізація, злипання, аглютинація, кристалізація, сплавлення» [4, с.146]. І далі: «Правопівкульні операції конденсації співвідносяться з лівопівкульними – узагальненням і класифікацією». Авторка до продуктів конденсації відносить формування спільного портрету і метафору – вербальний «продукт відображення спільності, схожості між ситуаціями – згорнуте порівняння» [4, с.146]. При цьому у спільному портреті як і в метафорі відбувається уявне накладання образів один на один, однак є і відмінність – у портреті конденсується основна частина і відкидається індивідуальні відмінності, а в метафорі конденсується саме часткова схожість: «згущаючи деяку схожість, метафора втілює ідею зв'язку між об'єктами, тим самим полегшує, стимулює перенос думки з одного об'єкту на другий, сприяючи створенню асоціації» [4, с.147]. Також Р. М. Грановська зазначає, що метафора «як згущення деякої якості, в подальшому може...служити ярликом, за яким відтворюється об'єкт з усіма його різноманітними якостями» [4, с.148]. У даному випадку, на наш погляд, відбувається злиття механізму натяку з механізмом конденсації (згущення), оскільки метафора виступає одночасно і як згущення окремої якості і як ярлик, тобто вказівка (натяк) на даний об'єкт.

Іншу операцію несвідомого мислення – зміщення – Р. М. Грановська розглядає як реалізацію здвигу психічної енергії з центру на периферію, тобто «...здійснення представлення цілісної, особистісно значущої події чи предмету другорядною, емоційно несуттєвою деталлю» [4, с.148]. Дію даного механізму дослідниця вбачає у виникненні символічних натяків, амулетів та фетишів.

Наступна операція – символічна трансформація, на думку дослідниці, являє собою заміщення складного об'єкту чи явища символом, у якому ігнорується усі особистісно й емоційно несуттєві його елементи і перебільшуються емоційно значущі. Р. М. Грановська також підкреслює наявність у базових операцій «правил перетворення, своєї логіки», крім цього, досліджуючи дію даних операцій у процесі розв'язання задач, науковець підкреслила, що: «Результат кожної з базових операцій формує специфічний *НАТЯК*. Зміщення провокує підозру про щось важливе в зв'язку з сприйняттям досі, здавалося би, малозначущої деталі. Символічна трансформація викликає натяк іншого роду. Тут об'єктом уваги виступає сама деталь, яка хвилює та натякає на всю подію». І далі: « Конденсація – операція, відповідальна за те, як буде перетворюватися матеріал, підготовлений зміщенням і символічною трансформацією» [4, с.151]. Таким чином, можна зробити висновок, що *конденсація пов'язана з операцією зміщення і операцією символічної трансформації, які в свою чергу пов'язані з натяком*. Однак необхідно зауважити, що у даному контексті натяк – це передчуття рішення, тобто зміна емоційного стану. Працюючи з психомалюнками ми схилиємося до думки, що натяк – вказівка на щось у самому малюнку.

Як ми зазначали вище, З. Фрейд, вивчаючи роботу сновидіння відкрив такі механізми, як образність, згущення, зміщення, вторинну обробку та натяк. І хоча він не ставив за мету виявити взаємозв'язки між ними, однак цієї проблеми усе-таки торкався. Зокрема, у студії «Тлумачення сновидінь» З. Фрейд зазначав, що «Зміщення виявилось заміщенням одного уявлення іншим, так чи інакше відповідним йому по асоціації; воно служить цілям згущення: замість двох елементів у сновидіння включається одне середнє, спільне» [21, с.218–219], тобто у цьому фрагменті З. Фрейд констатує підпорядкованість зміщення механізму згущення.

А. Беккер, досліджуючи фрейдівську теорію сновидінь, зокрема зазначила, що у студії «Тлумачення сновидінь» З. Фрейд намагався розподілити механізми символізації (згущення, зміщення, зображувальність) у часі, однак дійшов висновку, що ці процеси протікають паралельно один з одним: «В дійсності мова йде ... про одночасне використання того й іншого шляху, коливанні збудження, доки, нарешті, з них відповідно до мети нагромадження, не залишиться якась одна група... Це подібно до феєрверку, який готується довгі години, а згоряє в одну мить» (Цит. за [8, с. 330]). Отже, на думку З.Фрейда, відбувається злиття механізмів символізації у часі у сновидінні. У малюнку, на відміну від сновидіння, прояв механізмів символізації є певним фіксованим моментом, оскільки наявне зображення дозволяє об'єктивувати механізми символізації та виявити їх взаємозв'язок. Однак, розгляд проблеми символізації несвідомого змісту був би неможливим без розгляду таких категорій несвідомого як витіснення, опір та захисна система. Несвідома сфера формується завдяки дії фундаментального захисного механізму – витіснення, який засновник психоаналізу докладно описав у своїх працях. У витісненнях З.Фрейд виділяв три ступеня:

1) первинне, яке полягає у тому, що психічна репрезентація потягу позбавляється доступу до свідомості, чим створюється фіксація; відповідна репрезентація залишається незмінною; з нею пов'язаний потяг; дані фіксації складають ядро несвідомого. При цьому, вони (репрезентації потягу) співіснують, не здійснюючи впливу один на одного, не суперечачи один одному. На цьому етапі відбуваються такі процеси, як згущення і

зміщення: «завдяки процесу зміщення одне уявлення може віддати всю суму катехсиса іншому, завдяки процесу згущення воно може увібрати у себе весь катехсис багатьох інших уявлень» [20, с.157];

2) вторинне («власне витіснення») – витіснення стосується окремих психічних похідних (дериватів) витісненої репрезентації чи ходу думок, який би був у асоціативному зв'язку з ними [20, с.117];

3) «післяподавлення» – недопущення психічних похідних до свідомості та встановлення асоціативних взаємозв'язків з первинним матеріалом у несвідомому.

Як справедливо відмічав К. Г. Юнг: «Витіснення спрямоване... проти потягів в цілому, проти тих інстинктів, які складають життєву основу, закони, що керують усім життям. Регресія, викликана витісненням цих потягів, веде знову до психічного минулого, і відповідно до стадії дитинства, де в якості вирішального фактору є батьки» [25, с.186]. Спираючись на ці положення можна констатувати, що у едіпів період (коли батьки є об'єктом, на який переважно спрямоване лібідо) відбувається первинні фіксації шляхом витіснень. У подальшому дані фіксації (психічні репрезентації), як відзначав З.Фрейд, продовжують існувати у несвідомому, організовуючись, утворюючи деривати та вступаючи у асоціативні зв'язки: «фактично, витіснення порушує лише зв'язки з певною психічною системою, зі свідомістю» [20, с.118]. І далі засновник психоаналізу зазначив, що якщо деривати первинно витісненого «достатньо віддалені від витісненої репрезентації, внаслідок включення викривлень чи через множину вставлених проміжних ланок, доступ до свідомості виявляється для них зовсім вільним. ...опір свідомості є функцією їх віддалення від первинно витісненого» [20, с.118–119]. З.Фрейд наголошував на індивідуальних особливостях витіснення кожного окремого деривату в залежності від більшого чи меншого ступеня його викривлення.

Погляди З.Фрейда на природу творчого процесу відображені в роботах «Мойсей Мікеланджело», «Леонардо да Вінчі. Спогади дитинства» [17], «Художник та фантазування» [22], «Достоевський та батьковбивство». Він запропонував інтерпретацію художніх творів як символічне відображення глибинних переживань автора. У розумінні психоаналітика властивість особистості фантазувати є головним джерелом творчого процесу, художня творчість є продовженням і заміщенням дитячих ігор. Митець, як і дитина, створює свій особистісний фантастичний світ, який має на меті задовольнити нереалізовані потреби та мрії. Як зазначають О. Ранк та Х. Загс «тут йдеться мова про втечу від реальності та повернення до інфантильних джерел насолоди» [13, с. 129]. Художні твори, з точки зору психоаналізу, містять переживання, які виникають у автора на основі спогадів про дитячі переживання, які в свою чергу не були реалізовані або витіснилися. Таким чином, психоаналітичне дослідження творів мистецтв спирається на ідеї психосексуального розвитку дитини, зокрема, формуванню первинних лібідозних потягів, едіпового комплексу, які впливають на життєдіяльність дорослої людини, її інтереси, поведінку тощо.

Мотиви едіпового комплексу, як провідного механізму створення художнього твору, З.Фрейд знаходить у творчості багатьох митців: У. Шекспіра («Король Лір», «Макбет», «Гамлет»), Г. Ібсена («Росмерсхольм»), Ф. М. Достоевського («Брати Карамазови») тощо [22]. Аналізуючи життя та творчість видатного митця, психолог приходив до висновку, що ранні спогади дитинства мають суттєвий вплив на становлення особистості та творчий шлях Леонардо да Вінчі. Врахування таких зв'язків дає можливість більш детально дослідити творчу діяльність художника та прототипів його персонажів. Картина «Свята Анна з Марією та немовлям Христом» (див. рис. 1) трактується З.Фрейдом як художнє зображення синтезу історії дитинства Леонардо: деталі її композиції пояснювались його інфантильними переживаннями, пов'язаними з наявністю у художника двох матерів. З точки зору дитячих переживань митця, які обумовлені сімейними відносинами, засновник психоаналізу висуває гіпотезу стосовно посмішки «Мони Лізи» – тонкі та вишукані риси персонажа відображають ранні дитячі спогади про матір Катаріну. Зображення посмішки, згідно З.Фрейду, відповідає психоаналітичному розумінню батьківсько-дитячих відносин і формуванню едіпового комплексу [17].

Той факт, що художник був незаконнонародженим сином і батько не приділяв йому уваги й турботи, на думку З.Фрейда, вплинув на те, що Леонардо створював свої картини і більше не турбувався про їх долю. Останнє свідчить про символічне наслідування моделі поведінки батька. Згідно із З.Фрейдом, навіть пізніше піклування батька не могли змінити й задовольнити первинні потреби митця.

Індивідуально-неповторні впізнавані риси митців можна пов'язати також із існуванням у кожної людини певного перцептивного стилю, тобто «характерного способу сприйняття світу» [11, с. 563]. Такі індивідуальні особливості сприйняття можуть проходити з порушенням законів перцепції, й часто спостерігаються у використанні форм та кольорів у сучасних художників. Таким чином, кожний художник переносить свій суб'єктивний досвід на картину. В. П. Зінченко вважає, що «мистецтво створює нові способи зображення світу й разом з тим формує його нове бачення» [6, с. 28], тобто завдяки художній уяві творця ми не лише сприймаємо, але й структуруємо світ.

Яскравим прикладом такого соціально-перцептивного викривлення є творчість В. Ван Гога, пов'язана із його біографією. Дослідження взаємозв'язку особистісної проблематики художника та його творчої діяльності проведене психоаналітиком А. А. Шутценбергер [23]. В аналізі життя та творчості відомого голландського

живописця вона робить акцент не лише на ранніх спогадах дитинства, але й на подіях, які відбулися ще до народження Вінсента Ван Гога. Митець народився через рік після смерті старшого брата, який також мав ім'я Вінсент (тобто хлопчика назвали на честь померлого). А. А. Шутценбергер вводить поняття «дитини, яка заміщує» [23, с. 234], авторка вважає, що це відображається на подальшому становленні особистості навіть у тому випадку, якщо про смерть попередньої дитини у сім'ї не згадують.

Поява патологічних особливостей у «дитини, яка заміщує» також пов'язана з фігурою матері. Французький психолог Андре Грін використовує термін «мертва мати»: жінка, яка «страждає після загибелі сина на глибоку депресію або психоз й нічого не може дати немовляті» [23, с. 235]. В майбутньому у дитини «мертвої матері» можуть з'явитися суїцидальні тенденції й розвинути шизофренія.

Відомо, що Вінсент Ван Гог не навчався у художніх майстернях, а вчився малюванню копіюючи твори відомих на той час художників. Так, існує вісім копій Ван Гога картини Жан-Франсуа Мілле «Молитва над корзиною з картоплею». Цей факт пояснюється сучасними дослідниками образотворчого мистецтва первинним сюжетом, який згодом був змінений Ж.-Ф. Міллем – замість корзини з картоплею спочатку було зображено труну з немовлям. Саме тому ця композиція несвідомо приваблювала Ван Гога, незважаючи на незнання первинного змісту. Велика кількість автопортретів (35 картин), написана художником, може свідчити про процес пошуку самоідентичності. А написаний у 1889 р. (за рік до смерті митця) «Автопортрет з відрізаним вухом» (див. рис. 3) свідчить про перевагу мортідних тенденцій над лібідними. Це може бути пояснено сформованою у дитинстві умовною цінністю смерті («мати любить мертву дитину, значить смерть має цінність»).

Можна припустити, що психічна хвороба (хоча остаточний діагноз не визначено) стала причиною аутоагресивних та суїцидальних нахилів художника. А. А. Шутценбергер висуває гіпотезу про те, що причиною самогубства Ван Гога стала звістка про народження у молодшого брата сина, якого назвали на честь митця Вінсентом [23, с. 235].

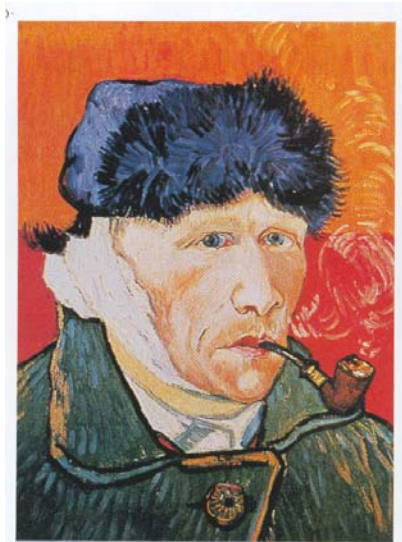


Рис. 3. Репродукція картини В. Ван Гога  
«Автопортрет з відрізаним вухом»

Ван Гог був обтяжений викривленнями внаслідок пережитої травми його матір'ю (втрата дитини). Ідентифікація інтегрує його з матір'ю, він переживає втрату спільно з нею. Водночас бажаючи бути коханим сином і спостерігаючи, як мати виражає любов «на могилі», він заздрить мертвому (брату) і мимоволі хоче бути на його місці, що врешті-решт і сталося. Викривлення соціально-перцептивної інформації не відбувалося довільно, вони структурувались установкою бути ближче до матері, а це, за логікою його несвідомого може статися, якщо наблизитись до стану брата в могилі. Це наближення він здійснював послідовно шляхом нанесення собі шкоди (див. рис. 3) і аж до самогубства.

Сальвадор Далі також носив ім'я старшого брата, який помер ще до його народження. Відомий художник пригадує часи, коли він разом із матір'ю регулярно ходив на кладовище, й лише ексцентрична поведінка допомогла йому створити дистанцію між собою та померлим братом [14]. Його витівки викликали у батька гнів, а мати, навпаки, задовольняла всі його бажання. Амбівалентність почуттів до батьків зображена на картині «Відняття від грудей» (див. рис. 4): відсутність окремих ділянок тіла (в даній картині частини грудної клітини та тулуба, що виражають статеву приналежність) – художній прийом, яким часто використовує митець.



Рис. 4. Репродукція картини С. Далі  
«Відняття від грудей, які годують меблями-їжею»

Послідовник, а згодом опонент З. Фрейда, К. Г. Юнг вважав творчий процес важливим інструментом для реалізації самотерапевтичних можливостей психіки. На думку дослідника, «мистецтво являє собою процес саморегуляції у житті націй та епох» [24, с. 378]. Він пов'язував творчість не стільки з особистісним несвідомим, скільки з колективним. Згідно із К. Г. Юнгом, контакт з архетипічними змістами за посередництва мистецтва активізує компенсаторні процеси у психіці, які призводять до розв'язання внутрішньопсихологічних конфліктів й сприяють розвитку особистості. Науковець вважає, що творчий процес є внутрішньою потребою, імпульсом, який не належить та не підпорядковується митцю, який полягає у несвідомій активації архетипного образу та його подальшій обробці й оформленню у завершений твір, тобто «перетворює» автора на інструмент для вираження досвіду колективного несвідомого. Наявність архетипного змісту робить відповідні твори символічними й багатозначними, зміст та сенс яких не втрачається з часом. Іноді, вказує психоаналітик, трапляється, що творчість поета, про якого забули, знову потрапляє у центр уваги. Це свідчить про те, що «розвиток нашої свідомості досягає більш високого рівня, на якому поет може сказати нам дещо нове» [24, с. 371].

На думку К. Г. Юнга, існують два типи творчого процесу – інтравертований та екстравертований. Інтравертована установка характеризується «домінуванням суб'єкта, його свідомих намірів та цілей по відношенню до об'єкта (твору), матеріал організовується у відповідності зі свідомими намірами поета, тоді як екстравертована установка характеризується підпорядкованістю суб'єкта вимогам об'єкта, свідомість автора не ідентична творчому процесу» [24, с. 367]. Дослідник вказує на те, що біографії великих митців свідчать про надзвичайну потребу творити, незважаючи на шкоду власному здоров'ю та щастю, пояснюючи це тим, що «творчий процес як жива істота, імплантована у людську психіку ... та є автономним комплексом, ... який живе власним життям поза ієрархією свідомості» [24, с. 369].

Яскравим прикладом екстравертованої творчості, на нашу думку, є повість Ф. М. Достоєвського «Нечотка Незванова» [5], в якій розповідається про життя дівчинки віком від двох до сімнадцяти років. Автор майстерно дає опис емоційної сфери дитини, пов'язаної з лібідним потягом до батька («з цієї хвилини почалася у мене якась безмежна любов до батька, але дивна любов, начебто зовсім не дитяча» [5, с. 174], «почала йому [батькові] пояснювати, що коли помре мати, то ... він кудись поведе мене, що ми обоє будемо багатими й щасливими» [5, с. 181]); з почуттям провини перед матір'ю («й наскільки я прив'язалася до батька, настільки зненавиділа мою бідну мати» [5, с. 175], «я відчула, що тим самим я образила матінку» [5, с. 182]) і простежує особистісне становлення героїні. Даний твір написаний у 1849 році, тобто до виникнення психоаналізу та його основних теоретичних ідей.

А. Адлер також наголошує на винятковості ідей Ф. М. Достоєвського: «Його уявлення й міркування про сновидіння залишаються неперевершеними й досі, а його ідея про те, що ніхто не здатен мислити й здійснювати вчинок, не маючи мети, не маючи перед очима фіналу, співпадає з найсучаснішими досягненнями індивідуальної психології» [1, с. 238].

Мотивація діяльності митця виступає як складна динамічна самообумовлена, самопідтримуюча система. Творча діяльність детермінується не лише зовнішніми стимулами, а й внутрішніми, чуттєвими переживаннями автора. Світове визнання творів мистецтва обумовлюється процесом перетворення суб'єктивного, особистісно інтимного на об'єктивне, загальнолюдське. На думку О. А. Кривцуна, неможливо створити естетичної форми «не виходячи за межі власного «Я», але в цьому акті самозвеличування і виявляється дійсне обличчя творця, унікальна самореалізація його особистості» [7, с. 109].

*Висновки та перспективи дослідження.* Аналізуючи праці З. Фрейда можна виокремити п'ять механізмів роботи сновидіння: заміщення, згущення, символізацію, проекцію та вторинний перегляд. Зокрема під



символізацією розуміється процес, за якого витіснені потяги виражаються у символічній формі. Завдяки образності, натяку, зміщенню, вторинній обробці ми можемо аналізувати психологічні тенденції психіки авторів на прикладі творів мистецтва.

Таким чином, не лише творча активність, натхнення, але й особистісна історія, біографія та побутове життя митця пов'язані із створенням нових образів уяви, що несуть як відбиток реальності, так і відступи від неї. Психоеаналітичний підхід до аналізу творів мистецтва та їх творців враховує особистісну проблематику автора та дає більш глибоке розуміння особливостей творчого процесу митця, його глибинно-психологічних передумов та глибинних механізмів, які були задіяні при створенні художніх творів.

#### Література:

1. *Адлер А. Достоевский* // А. Адлер. Практика и теория индивидуальной психологии. – СПб., 2003. – С. 227-240.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: Перун, 2004. – 1440 с.
3. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского. – М., 1987. – 344 с.
4. *Грановская Р. М., Березная И. Я.* Интуиция и искусственный интеллект. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – 272 с.
5. *Достоевский Ф.М.* Неточка Незванова // *Ф.М. Достоевский.* Повести. – Львов, 1985. – С. 154-297.
6. *Зинченко В.П.* Продуктивное восприятие // Вопросы психологии. – 1971. – № 6. – С. 27-42.
7. *Кривцун О.А.* Личность художника как предмет психологического анализа // Психологический журнал. – 1996. – Т. 17. – № 2. – С. 99-109.
8. *Лейбин В. М.* Психоанализ. – СПб.: Питер, 2002. – 576 с.
9. *Льюис Дж.Р.* Энциклопедия сновидений. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 336 с.
10. *Пендерецька О. М.* Поняття символу в психоаналітичній термінології З. Фрейда // Науковий вісник Чернівецького університету: Зб. наук. пр. Вип. 56. Педагогіка та психологія. – Чернівці: Рута, 1999. – С.133 – 138.
11. Психологическая энциклопедия. – 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. – СПб.: Питер, 2003. – 1096 с.
12. *Райкрофт Ч.* Критический словарь психоанализа / Пер. с англ. Л. В. Топоровой, С. В. Воронина и И. Н. Гвоздева под ред. С. М. Черкасова. – СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1995. – 288 с.
13. *Ранк О., Захс Х.* Значение психоанализа в науках о духе // *Ранк О.* Миф о рождении героя. / Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – С. 21–154.
14. *Рохас К.* Мифический и магический мир Сальвадора Дали: Пер. с исп. Н. Матяш. – М.: Республика, 1999. – 303 с.
15. *Татенко В.А.* Психология в субъективном измерении: Монография. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 1996. – 404 с.
16. *Фрейд З.* Введение в психоанализ : Лекции. – СПб.: Питер, 2001. – 384с.
17. *Фрейд З.* Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве // *Фрейд З.* Художник и фантазирование: Пер. с нем. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. – М.: Республика, 1995. – С. 176–217.
18. *Фрейд З.* О сновидении // *Фрейд З.* Избранное / Сост., общ. ред. и пред. А. И. Белкина. – М.: Внешторгиздат, 1990. – С. 89–124.
19. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. // *Фрейд З.* Избранное / Сост., общ. ред. и пред. А. И. Белкина. – М.: Внешторгиздат, 1990. – С. 243–369.
20. *Фрейд З.* Психология бессознательного / Под ред. А. М. Боковикова, С. И. Дубинской. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – 447 с.
21. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – К.: Здоровье, 1991. – 384с.
22. *Фрейд З.* Художник и фантазирование / Пер. с нем. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
23. *Шутценбергер А.А.* Драма смертельно больного человека. Пятнадцать лет работы в психодраме с больными раком // Психодрама: вдохновение и техника / Под ред. П. Холмса и М. Карп. – М., 2000. – С. 217-245.
24. *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // *К.Г. Юнг.* Избранное. – Мн., 1998. – С. 355-381.
25. *Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

**Резюме.** В статье раскрыты особенности проявления механизмов символизации бессознательного содержания психики субъекта. Сделана попытка установить взаимосвязь индивидуальных проявлений личностной проблематики автора и его творчеством.

**Ключевые слова.** Бессознательное, символизация, механизмы символизации, личностная проблематика.

**Резюме.** В статті розкрито особливості прояву механізмів символізації несвідомого змісту психіки суб'єкта. Зроблена спроба встановити взаємозв'язки індивідуальних проявів особистісної проблематики автора і його творчості.

**Ключевые слова.** Несвідоме, символізація, механізми символізації, особистісна проблематика.

© 2013

М. А. Богуславская (г. Ялта)

## АРХЕТИПНАЯ СУЩНОСТЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЗАЩИТЫ

**Постановка проблемы.** Проблема личностных изменений субъекта в диагностико-коррекционном процессе связана с детерминантами психологической защиты. Изучение психологической защиты в системно-структурной ее организации открывает перспективы познания индивидуализированной неповторимости психики каждого человека. Это становится возможным благодаря архетипно-метафоричной самопрезентации субъекта, объективирующей внутреннюю противоречивость психики, что и входит в задачи глубинного познания.

**Изложение основного материала.** Архетипы, согласно исследованиям К. Г. Юнга, создают «базовые схемы» бессознательного. Они являются инстинктами психического феномена Ид. Архетипы несут универсальность и в этом их сходство с защитными механизмами, которые также в свою очередь универсальны независимо от национальности, пола и возраста человека. Архетипы присутствуют во всех областях человеческой деятельности, а в конкретном исполнении они принимают индивидуальное значение, которое выражается в индивидуально-неповторимых образах [5].

На архетипную сущность защит указывает Дональд Калшед: «Несмотря на то, что большинство авторов согласно с тем, в какой степени эти защиты являются препятствием нормальной адаптации в дальнейшей жизни человека, лишь немногие из них признали уди вительную природу этих защит – их жизнеохранную мудрость или, иначе говоря, их архетипическую природу и значение» [1, с. 4]. Он усматривает важнейшую роль защит «в, так сказать, сохранении жизни индивида, чье сердце разбито травмой» [1, с. 4], т. е. в понимании того, что защиты помогают субъекту в те моменты, когда в жизни человека произошли перемены, несущие негативный опыт. Также исследователь выдвигает гипотезу, согласно которой защиты архаичны и способны персонифицироваться в архетипических образах. «Другими словами, образы, связанных с травмой, представляют собой автопортрет архаичных защитных действий психики» [1, с. 4].

Общей сущностью для архетипа и защиты является универсальность, как психическая активность, которая выходит за пределы индивидуального опыта и соотносится с инстинктивной основой человечества. Это есть коллективное бессознательное, которое является общим, универсальным для всех, «охватывает период, предшествующий детству, то есть то, что осталось от жизни предков». Основным компонентом коллективного бессознательного является архетип. Архетипы, по К. Г. Юнгу, – это начальные, общечеловеческие образы и мотивы, древнейшие формы представления человечества, это инстинкты, выражены и представлены в сознании через образы, это унаследованная возможность различать и переживать типичные или почти универсальные ситуации, модели поведения. Также это диспозиции, которые используются для воспроизведения схожих или одинаковых идей, при которых важную роль играют защитные механизмы психики субъекта.

Для того чтоб больше раскрыть суть проблематики выбранной нами темы, остановимся подробнее на феномене защит.

Впервые термин «защита» был введен З. Фрейдом в работе «Защитные невропсихозы» (1894), но долгое время понятия «защита» и «вытеснение» применялись им как взаимозаменяемые. Термин «защитный механизм» научно обоснован в прикладном формате в работе Анны Фрейд «Я и защитные механизмы» (1936) [2]. З. Фрейд описал такие виды защитных механизмов, как вытеснение (психический процесс, посредством которого человек пытается представления, связанные с влечением, сделать бессознательными или же воздержаться от их осознания), регрессия (возвращение на низшие ступени либидо), реактивное изменение Я, реактивное образование (согласно схеме психоанализа, люди, любящие порядок «в глубине души» неряшливы, прилежные «на самом деле» ленивы и т. д.). При интроекции или (идентификации) психические содержания и процессы «вносятся» в Я из окружающего мира, а при проекции – извлекаются из Я. Вытесненные представления в полностью или частично искаженном, или первозданном виде проецируются на окружающих [3].

Позиция З. Фрейда в определении ряда механизмов защиты была близка к биологическому взгляду на человека как часть природы, подвергаемую влиянию на нее цивилизации, культуры, истории, традиций, воспитания. Осмысление проблемы психологической защиты в глубинно-психологическом ракурсе убеждает в том, что она имеет структуру. Последнее указывает на ограниченность взгляда на механизмы защиты лишь как