

Гоціцький А.В.

дослідник

СПРОБА ЗАСТОСУВАННЯ ТЕОРІЇ ЗІГМУНДА ФРОЙДА ДЛЯ РОЗГАДКИ ФЕНОМЕНУ ПАЛЕОЛІТИЧНИХ ВЕНЕР

Поширеним видом палеолітичного образотворчого мистецтва були невеликі за розміром скульптурки, зокрема жіночі статуетки, знайдені на багатьох стоянках пізнього палеоліту Євразії. Найбільше Палеолітичні Венери були виявлені на відкритих стоянках та у печерах, хоча зрідка траплялися й у похованнях людей. Створені з кістки, глини, та каменю образи оголених, переважно огрядних жінок з особливо вираженими статевими ознаками – вони досі є загадкою для вчених. Протягом тривалого часу було висунуто чимало гіпотез стосовно їх призначення та місця у духовному світі давньої людини. Зокрема було висловлено й гіпотезу про втілений таким чином образ «жінки-матері», проте, на нашу думку, досі не було переконливого пояснення чому саме цей образ набув такого масового поширення у дрібній пластиці палеолітичної епохи. Можемо собі змодельовати та уявити ситуацію психологічної безвиході, безпорадності, наприклад, в умовах довгого перебування у темній, холодній печері, упродовж зтяжних зим, льодовикового періоду. Схоже, що саме в таких умовах, людина починала жити внутрішнім життям уявних образів фантазії і, власне, тоді вона проектувала та втілювала ці образи у печерному мистецтві – живописі та в невеличких скульптурках. Ймовірно, що палеолітичній людині, зокрема у її «психологічній безвиході» у якості психологічного захисту, візуалізувався (вживався), втілений у фігурках образ матері. І це було для неї певною втіхою, чи швидше єдиною «соломинкою» за яку можна було «вхопитися» щоб не «зійти з розуму», а отже – вижити. Зазначимо що у випадку реальної (актуальної) скрути та безвиході, людиною актуалізуються зовсім інші резерви, що призводять до протилежної, не невротичної реакції виходу з неї. Наприклад, у випадку голоду, або іншої реальної загрози життю, людина, здебільшого реагує адекватною реальною дією – втечі, агресії і т.д.

Метою статті є спроба застосувати психоаналітичний метод Зігмунда Фройда в якості інструменту до розуміння найдавнішого образотворчого мистецтва (на прикладі Палеолітичних Венер), у загальній структурі психіки. Вже більше, як сто років класичний психоаналіз доповнює гуманітарні науки: психологію, філософію, мистецтвознавство, та ін., а також є ключем до розуміння релігії та культури. Думка про втілення в Палеолітичних Венерах образу «жінки-матері» не є новою в науці, проте

цікаво розглянути глибше природу цього явища, саме з позицій психоаналітичної теорії.

Не зважаючи на зацікавлення археологією та давньою культурою, З. Фройд, чомусь обминув своєю увагою палеолітичні фігурки, зокрема жіночі скульптурки, які на той час були уже широко відомими в науковому світі. Наскільки нам відомо, досліджуючи давню культуру, лише єдиний раз він писав про великих богинь: «Я не можу вказати, що у цьому розвитку знаходиться місце для великих материнських богинь, які, можливо, повсюдно передували батьківським богам. Але здається безсумнівним, що зміни у відношенні до батька не обмежуються релігійною сферою, а послідовно перенеслися у іншу сферу людського життя, на якій відобразився вплив усунення батька, на соціальну організацію» [8, с. 516]. У іншому місці Фройд, також звернув увагу на відношення до богинь у давніх міфах: «Бачимо що творець світу завжди лише один, навіть там, де вірять у багатьох богів. Переважно – це чоловік, хоча не бракує вказівок на жіночі божества, і в деяких міфологіях створення світу якраз і починається з того, що бог-чоловік усуває жіноче божество, яке зводиться до чудовиська» [7, с. 594].

Повертаючись до феномену Палеолітичних Венер зазначимо, що краса (естетика) та сексуальність, у первісному мистецтві на прикладі цих фігурок, поняття тотожні. Попри тілесні форми в цілому, красивими та сексуальними для давньої людини могли бути статеві ознаки жінки (вувльва, груди); ознаки матері – огрядність (немолодий вік), вагітність (великий живіт). Коренями естетики є те, що для дитини рідна матір – найгарніша. Краса та сексуальність разом із тим були втілені зокрема й у фігурках «струнких Венер», які мабуть виражають молодість (пружне, витончене тіло).

На нашу думку, найбільше про природу мистецтва, Зігмунд Фройд писав у своїх лекціях про утворення симптомів при істеричних неврозах [6, с. 364]. Відповідно до класичного психоаналізу, кінцевий мистецький результат – твір мистецтва, у своєму механізмі (закономірності) творення, керується тими ж психологічними законами що й сновидіння¹. Тобто позасвідомі витіснені бажання спершу підлягають первинній обробці (зміщенню, згущенню, інверсії, символізації та ін.), а пізніше вторинній, що у сновидіннях реалізується у явному вираженні, а у творчості – у кінцевому результаті, адаптованому для сприйняття і художником, і, мабуть, глядачами (соціумом). Таким чином, мистецтво пізнього періоду важко «розтлумачити» подібно до тлумачення сновидіння, та розкрити його латентне значення, а також побачити роботу «первинного процесу».

¹ У даному випадку ми користуємося понятійно-термінологічним апаратом класичного психоаналізу.

Натомість у верхньопалеолітичному мистецтві, як і, можливо, у сновидіннях, дитячій творчості – мистецький твір виражає (повторює) позасвідомий матеріал в обробці лише первинних процесів, і таким чином, більше відповідає позасвідомому первісної людини (тобто її «справжньому психологічному портретові»). Симптоми неврозу, перверсії, сновидіння, мистецтво мають одну психічну природу. Вирішальними в їхньому утворенні є кількісний момент вкладення енергії лібідо, психосексуальна конституція людини, характер травматичної ситуації та зовнішні обставини. Згідно психоаналізу, мистецтво не підлягає категорії якості. Воно не може бути – якісним чи неякісним, так само як не можуть бути якісними фантазії, сновидіння чи неврози, – може бути, лише, мистецтво, або ж – не мистецтво.

Психологічним еквівалентом мистецтва можемо вважати фантазію. З цього приводу З. Фройд зазначив: «Значення фантазій для утворення симптомів стає зрозумілим з наступного. У випадку невдачі в своїй реалізації, лібідо регресивно переміщується на залишені ним позиції, на яких воно застрягло у деякій кількості. Яким же чином лібідо знаходить шлях до цих місць своєї фіксації? Всі залишені об'єкти та фази сексуальної організації лібідо залишені не у всіх сенсах. Вони та їх похідні ще з певною інтенсивністю зберігаються в образах фантазії. Лібідо достатньо повернутися назад у сферу фантазії, щоб воно знайшло там відкритий шлях до всіх витіснених фіксацій. Між даними фантазіями та Я (Его), якими різкими не були б протиріччя, немає конфлікту, поки дотримується одна певна умова. Умова ця, за своєю природою кількісна, порушується завдяки зворотному притоку лібідо до фантазій. Завдяки цьому притоку кількість енергії, пов'язаної з фантазіями, настільки збільшується, що вони стають надто вибагливими і проявляють прагнення до реалізації. Але тоді конфлікт між ними та Я (Его) стає неминучим. Незалежно від того чи були вони до того передсвідомими чи свідомими, тепер вони підлягають витісненню з боку Я (Его) та представлені впливові позасвідомого. Від позасвідомих фантазій лібідо переноситься тепер до їхніх першоджерел у позасвідомому, до місць власної фіксації лібідо.

Повернення лібідо до фантазій становить перехідну ступінь на шляху до утворення симптомів – інтроверсію. Інтровертована людина ще не невротик. Вирішальним моментом є те, яка кількість невикористаного лібідо може знаходитися у людини у вільному стані та яку частину свого лібідо вона може відхилити від сексуального з метою сублімації» [6, с. 363].

Згідно того, що відомо про функції лібідо, існує два типи регресії: повернення до перших об'єктів, у які було вкладено лібідо, як відомо, інцестуозних за своєю природою, та повернення загальної сексуальної організації на попередні ступені розвитку [5, с. 330–331] (регресія лібідо

без витіснення ніколи не дала би неврозу, а вилилася б у якусь перверсію [5, с. 333]). З.Фрейд вважав: «Якщо процес віднайдення об'єкта, у певній мірі завершився до настання латентного періоду, то знайдений об'єкт виявляється майже тим самим, що й перший об'єкт, завдяки приєднанню об'єкта орального стремління до задоволення. Якщо це не материнські груди, то все-таки матір. Ми називаємо матір першим об'єктом любові. Ми говоримо про любов, коли висуваємо на перший план психічну сторону сексуальних стремлінь та відсуваємо назад чи хочемо на хвилинку забути ті що лежать в їхній основі тілесні чи «чуттєві» імпульси стремлінь. До того часу, коли мати стає об'єктом любові, у дитини вже почалась психічна робота витіснення, яка позбавляє її знань про деяку частину її сексуальних цілей» [4, с. 319].

У роботі присвяченій безпосередньо феномену мистецтва, засновник психоаналізу підсумував: «виходячи з досягнутого розуміння фантазії, ми мали б очікувати наступну ситуацію: сильне живе переживання пробуджує у художника спогади про раннє, частіш за все таке що відноситься до дитинства переживання, джерела нинішнього бажання, яке реалізує свої здійснення у художньому творі; сам твір виявляє як елемент свіжого приводу, так і старого спогаду (аналогічно як і при утворенні сновидіння – А. Г.)» [3, с. 133].

Для прикладу, подібним чином можна потрактувати природу творчості відомого сучасного чеського художника-фотографа Мирослава Тихого. Фотохудожник був одержимий прихованим фотографування роздягнених, напівоголених жінок, та окремих оголених частин їхнього тіла. Судячи з фотографій, не можемо вважати що Тихий був схильний до фетишизму у його психоаналітичному значенні. Здебільшого художника цікавили доволі молоді, привабливі жінки – загалом, або їхні оголені, сексуальні форми. Йому приписують одну з перверсій – вуаеризм (нав'язливу схильність до підглядання, розглядання оголених жінок). Про стан збереження більшості фотографій Мирослав Тихий зовсім не дбав. Судячи з об'єктів фотографування та ставлення до фото після проявлення, бачимо що важливим для М. Тихого було саме умовне, уявне володіння, оволодіння жінками, – свого роду психологічна заміна реальних відносин з особами протилежної статі. Можливо що у його творах проявився подібний, як у палеолітичної людини, механізм психологічного захисту – у регресії лібідо (можливо також регресії Его) до материнського об'єкту в узагальненій його формі. Про жінок Тихий говорив: «Навіть коли я бачу жінку, яка мені подобається і можливо я міг би спробувати заговорити з нею – я розумію, що мені це насправді не цікаво. Замість цього я беру олівець і малую її. Еротизм це все одно просто сон. Світ – ілюзія, наша ілюзія» [2].

Думаємо, що психічні явища пов'язані з Палеолітичними Венерами схожі до феномену перверсій та їх проявів, виражених у творчості Мирослава Тихого. Мабуть вже на стадії створення статуєток, людиною тактильно (через її чутливі кінчики пальців) – ця пластика (округлі, випуклі форми, надмірно виражені первинні та вторинні статеві ознаки, згладжені поверхні), уявно сприймалася, як тіло жінки. Не бачимо у первісному мистецтві об'єктів, пов'язаних з Палеолітичними Венерами, які можна було б назвати фетишами (яскравим прикладом такого, вже дещо іншого виду пам'яток, може бути підвіска з фігурок, що зображують жіночі груди (Долні Вестоніце, Чехія [1, с. 396]), що є «натяком» на перехід від безпосереднього, реалістичного відношення до жінки, – до фетишизації). Тобто фетиші як сексуальні об'єкти, що виражені у вигляді якоїсь частини тіла (переважно без статевої, сексуальної ознаки), одягу, взуття, у тогочасному мистецтві, – відсутні. Дана обставина може вказувати на дещо інше сприйняття жіночого тіла, з усіма інфантильними проявами, детально описаними Зігмундом Фройдом. У символічному значенні цих фігурок має місце регресія та фіксація лібідо на ранніх фазах сексуальної організації та первинних інцестуозних об'єктах. Фантазії палеолітичної людини не перейшли у сферу позасвідомого через витіснення, і не регресували у реальності на попередні ступені психічної організації. Завдяки психологічному захисному механізму – сублімації вони втілювалися у мистецтві, яке використало ці символи. Припускаємо, що Палеолітичні Венери були «доідейним» явищем – не пов'язаним з міфологічною свідомістю, або іншими дорелігійними, чи релігійними світоглядними системами.

Список використаних джерел:

1. Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – Прага: Артия, 1983. – 560 с. ил.
2. Мирослав Тихий. URL: <https://znyata.com/znyata/index.php/photo/123-tihiy.html>
3. Фрейд З. Художник и фантазирование // З. Фрейд Художник и фантазирование. – Москва: Республика, 1995. – С. 129–134.
4. Фрейд З. Развитие либидо и сексуальная организация. Лекция 21 // Введение в психоанализ. Лекции. – Москва, 2003. – С. 309–327.
5. Фрейд З. Взгляды на развитие и регрессию. Лекция 22 // Введение в психоанализ. Лекции. – Москва, 2003. – С. 328–345.
6. Фрейд З. Пути образования симптомов. Лекция 23 // Введение в психоанализ. Лекции. – Москва, 2003. – С. 346–364.
7. Фрейд З. О мировоззрении. Лекция 35 // Введение в психоанализ. Лекции. – Москва, 2003. – С. 589–612.
8. Фрейд З. Тотем и табу // Я и Оно. – Москва: Эксмо, Харьков: Фолио, 2004. – С. 363–528.