

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:316.42

Т. С. Злотникова

Художественное творчество – инвариант свободы в пространстве культуры

Выполнено по гранту РГНФ 12–03–00137

В статье анализируется специфический модус русской культуры: борьба за свободу, стремление к свободе, страсть декларирования свободы. Во второй половине XX в. свобода от запретов обернулась зависимостью от требований. Мы называем эту ситуацию заменой рынка идеологического рынком в его буквальном, коммерческом смысле. Часть статьи посвящена изучению теоретических подходов к мотиву *свободы*, который приобрел особое значение в размышлениях психологов, психиатров, философов в XX в., а также имел достаточно глубокие корни в эстетической традиции. Другая часть статьи посвящена доказательству того, что многие творцы XX в. были субъектами специфически понимаемой свободы. Делаются выводы: *стремление к свободе и бегство от свободы – органично сформировавшаяся дихотомия постперестроечной художественной жизни*. Сегодня *свобода* уже не воспринимается творцами как долгожданная радость. Творец из *свободного* трибуна (Мейерхольд, Любимов, Захаров) или хранителя вечных, *свободных* от конъюнктуры, ценностей (Станиславский, Товстоногов, Эфрос) превратился в хранителя исчезающей человеческой целостности. Таким образом, мы доказываем: человек, призванный *свободно творить*, превращается в человека, пытающегося сохранить право на творчество.

Ключевые слова: свобода, художественное творчество, психология, философия, пространство культуры, идеологический рынок, запрет, бегство от свободы, театр, режиссеры

T. S. Zlotnikova

Art Creativity – Invariant of Freedom in Culture Space

In the article a specific modus of the Russian culture is analyzed: fight for freedom, pursuit to freedom, passion to declare freedom. In the second half of the XX century freedom from bans turned back dependence on requirements. We call this situation replacement of the market by the ideological market in its literal, commercial sense. The part of the article is devoted to study theoretical approaches to the motive of freedom which had a particular meaning in ideas of psychologists, psychiatrists, philosophers in the XX century, and also it had rather deep roots in the aesthetic tradition. Another part of the article is devoted to the proof of that many creators of the XX century were subjects of the specifically understood freedom. Conclusions are drawn: *pursuit to freedom and escape from freedom – organically created dichotomy of the post-Perestroika art life*. Today *freedom* isn't perceived by creators as long-awaited happiness. The creator from a *free* tribune (Meyerhold, Lyubimov, Zakharov) or the keeper of eternal, free from environment, values (Stanislavsky, Tovstonogov, Efros) turned into the keeper of disappearing human integrity. Thus, we prove: the person called to *create freely*, turns into the person, trying to keep the right for creativity.

Keywords: freedom, art creativity, psychology, philosophy, culture space, the ideological market, a ban, escape from freedom, theater, directors.

Вопрос, инспирировавший название данной статьи, задавал Л. Н. Толстой: «Много ли человеку земли нужно». Мужик по имени Пахом пошел мерить шагами землю: «Отсюда пойдя, сюда приходи. Что обойдешь, все твое будет». Забирая все больший кусок и чувствуя, что силы иссякают, он пытался себя образумить: «Не забрать бы лишнего». Ну а далее, как известно, было падение с рукой, протянутой к шапке-метке, и вырытая работником для умершего Пахома ямка. В три аршина.

Много ли, продолжим мы, свободы творцу нужно? В чем эта свобода должна заключаться, свобода ли это «от» или свобода «для», как обозначили это исследователи несколько десятилетий назад?

В России, а затем, при всех трансформациях и изменениях, революционных и эволюционных преобразованиях, СССР и вновь России сформировалось то, что можно назвать «свободофилией». Борьба за свободу, стремление к свободе, страсть декларирования свободы – традиционный модус русской культуры. Басня И. Крылова

«Кошка и соловей» становится метафорой несвободы творчества, а реплика императора Николая I о готовности самому стать цензором А. Пушкина – символом имперского (в широком смысле) давления на творца. Сам же Пушкин в знаменитой формуле творчества именно слово «свобода», завершающее перечень важных для него позиций, выделяет особым шрифтом.

При этом смена во второй половине XX в. советского «застоя» с его идеологическими и политическими запретами советской же «перестройкой» и постсоветской «свободой» в сфере творчества подтвердила, а для кого-то впервые показала характерную закономерность. Свободы оказалось нужно не так уж много, ибо свобода от запретов обернулась зависимостью от требований; только запреты были идеологические, а требования – коммерческие. Мы называем эту ситуацию заменой рынка идеологического рынком в его буквальном, коммерческом смысле. Судьбы не издаваемых писателей, не имеющих средств на постановку фильмов и спектаклей режиссеров, на аренду площадей для мастерских и выставок художников, «лежащих» под заказчика архитекторов столь многочисленны, что не нуждаются в перечислении.

Завершая статью, мы вернемся к конкретному (причем одному из многих) воплощению названного принципа – трансформации «тяга к *свободе*» / «страдание от не востребованной *свободы*». Пока же обратимся к рассмотрению вопроса о том, как понимается и по каким поводам востребуется *свобода* применительно к художественному творчеству, причем это касается разных эпох, стран и видов искусства. И выражено это понимание в суждениях, принадлежащих мыслителям также разных эпох, разных стран.

Следовательно, мы обращаем внимание на то, что дискурс *свободы* пролеживается в качестве сквозного в культурном пространстве, понимаемом широко и (да простится нам этот каламбур) *свободно*.

Ученые, работающие в различных областях знания, либо отталкиваются от посылки, либо приходят к выводу, родственному тому восторженно-беспомощному восклицанию, которое находим у строго-объективного К. Юнга. Он называл «тайну» творческого начала (как и тайну *свободы* воли) трансцендентной, утверждая, что «...творческая личность – это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно» [6, с. 115].

К. Юнг не только теоретизировал, он имел отношение к формированию принципа ассоциа-

тивного эксперимента, для реализации которого предложил проективный тест. Цель такого теста – выявление скрытых аффективных комплексов, которые устанавливаются при интерпретации содержания ответов, рассчитанных на быструю реакцию и *свободные* ассоциации. В качестве «раздражителей» выступают числа, бессмысленные слоги, незнакомые слова, рисунки, цветные пятна, звуки. Культурная традиция XX в. позволяет утверждать факт формирования художественной программы авангарда как реализации психоаналитического принципа ассоциативного эксперимента: кубизм, ташизм; визуализация словесного образа – идеограммы Г. Аполлинера, видеомы А. Вознесенского; конструктивизм (С. Кирсанов – «дирижабль – дирижаблик – дирижаворонок»).

Заметим, что З. Фрейд тонко, но определенно отграничивал творчество как от патологии, так и от здоровья, называя три пути, открывающиеся перед личностью в состоянии дискомфорта, в зависимости от соотношения свойств личности между собою и с противостоящими ей событиями. Его вывод – в том, что борьба может привести человека «к здоровью, к неврозу или к компенсирующему высшему творчеству» [4, с. 377]. Предполагалось, что творчество может обеспечить *свободу* смены психологических парадигм.

Впоследствии Э. Фромм едва ли не ставит знак равенства между неврозом и нормальным развитием личности, поскольку сущность и того, и другого «составляет борьба за *свободу* и независимость» [5, с. 153]. Фромм предложил понимать упомянутый выше в связи с идеей З. Фрейда невроз как проявление личностной активности в виде попытки (хотя и неудачной) преодоления разлада между внутренней *несвободой* и стремлением к *свободе*. Между тем, именно этот конфликт, непрестанно преодолеваемый, лежит в основе театрального творчества: драматургический образ стремится освободиться от вербальной одномерности и обрести пластический объем; режиссер стремится *освободиться* либо от неповторимости, трансформирующейся в персонаж, либо – напротив – от зависимости по отношению к персонажу. Так или иначе, процесс театрального творчества едва ли не адекватен неврозическому стремлению к *свободе*, в интерпретации Э. Фромма.

Теория бессознательного переплавляется у последователей З. Фрейда в специфическое внимание к ребенку, чье спонтанно выявляемое бессознательное в особенности может приблизить нас к пониманию генезиса творческой личности. Вполне распространенным стало мнение о ху-

дожнике как вечном ребенке, *свободнее*, чем остальные, использующем функции подсознания [см.: 3]. В частности, логическое сопоставление художника с ребенком развивалось в работах П. В. Симонова в связи с представлением о неотягощенности обоих стереотипами, а также об их способности изумляться. Предпринимая собственную типологию личностей, на сущности которой мы не останавливаемся в силу ее специфичности, Э. Берн выделяет сверхчувствительный тип, чье спонтанное поведение выявляет его особую склонность к игре в широком смысле – как *свободной* деятельности.

Мотив *свободы*, приобретя особое значение в размышлениях психологов, психиатров, философов в XX в., имел достаточно глубокие корни в эстетической традиции. Причем *ограничение свободы во имя достижения наилучшего художественного результата* мыслилось как естественное не только у классицистов.

Напомним: Д. Дидро предполагал право на *свободу* для драматурга, выбирающего актеров, но необходимость подчинения – для актеров, обладающих спокойной головой и ясной душой. Подчинившись воле автора и приобретенному в течение длительного времени опыту, актер все же имеет право считать свое «высочайшее кривлянье» проявлением «*свободы духа*». «Я думаю, – писал Дидро, – что, быть может, природа здесь подобна рабу, который научился *свободно* двигаться в оковах и так привык к ним, что не замечает ни тяжести, ни принуждения» [2, с. 4, 21].

Однако другой великий художественный критик и, что важно, последователь Г. Гегеля, В. Белинский, в процессе эстетического анализа конкретных театральных произведений вступал в необъявленный спор с Д. Дидро. Белинский многократно и настоятельно утверждал, что, хотя «драматические поэты творят актеров», но сценическое искусство он почитает «творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора... Актер дополняет свою игровую идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество» [1, с. 103–104].

Казалось бы, искусство а priori является территорией свободы. Однако практика опровергает или корректирует такое восприятие романтически настроенных неопитов.

Рубеж XIX и XX вв. в художественной жизни связан с превращением понятия *свободы* в то, что сегодня мы назвали бы брендом: появляются «*Свободный театр*» во Франции, 1887–1896 гг. (А. Антуан) и в России, 1913 г. (К. Марджани-

швили), от которого в 1914 г. отделился Камерный театр А. Таирова.

В. Мейерхольд в 1917 г. мечтал о том, что «интеллигенцию выгонят туда, где процветают эпигоны Островского», а солдаты *освободят* театр «от партерной публики». В 1933 г., готовя жестоко раскритикованный впоследствии спектакль по пьесе Ю. Германа «Вступление», Мейерхольд считал естественным «отразить процесс поворота интеллигенции лицом к социалистической системе» и сочувствовал «катастрофическому положению западной интеллигенции».

Мейерхольд, искренне радуясь общественным переменам, в начале 1920-х гг. провозглашает искусство пышным цветущим садом, который «находится в надежных руках только теперь, в эпоху диктатуры пролетариата», а господство в театре безоговорочно признает за новым зрителем, способным «*освободиться* от гипноза иллюзорности», включиться в стихию балаганной игры, испытывать «радость нового бытия».

Пройдя долгий жизненный путь, Мейерхольд ставил «организационные вопросы» в основание вдохновения, а задачей режиссера-«инженера» видел формирование труппы, научную организацию коллективного труда. Казалось бы, вопрос о творческой свободе отступил на задний план. В характеристике режиссерской профессии Мейерхольд прибегнул к метафоре двух режиссерских методов: «театра-треугольника» и «театра-прямой». «Театр-треугольник» сравним с оркестром, во главе которого – авторитарный дирижер, посредник между драматургом и актером (с одной стороны) и зрителем (с другой стороны). Актер в этом случае – виртуозная марионетка, зритель – пассивный потребитель. В «театре-прямой» четыре основы театра «отмечены четырьмя точками слева направо: автор, режиссер, актер, зритель». Здесь доминанты – *свободное* творчество каждого, «индивидуальный блеск», сознательная устремленность к единству результатов; в этом случае нужна «новая школа, которая создаст новый театр».

Сетую на отсутствие у современных актеров «правил комедиантского мастерства», Мейерхольд издевался над противопоставлением импровизации и техники, ибо технику он видел фундаментом импровизации как *свободного* проявления актерской личности.

Театр-идеал и театр-учреждение – две стороны одной медали, и счастлив театр, где лидер пытается из учреждения сделать идеал. Жить в этом мучительно-бесконечном процессе без моральных, эстетических и даже психофизических проблем практически невозможно. Даже В. Мей-

ерхольд, создавший несколько театров, по слову Ю. Завадского, так и не создал «своего театра, то есть театра, который бы целиком стал вровень с его талантом, с его дерзкими экспериментами».

Таким образом, применительно к опыту отечественного искусства XX в., можно увидеть: существование театра в тоталитарном государстве превращало авторитаризм в неизбежный фундамент жизни творческого коллектива. Баланс личного начала, воплощавшегося непосредственно в творчестве, с многообразием функций лидера определял подчас мучительную атмосферу художественной деятельности режиссера-постановщика. Дихотомическое соотношение между личностью *художника* и служебными обязанностями *главного режиссера* накладывало отпечаток и на репертуарные поиски, и на формирование актерской школы. Как это ни парадоксально, но именно режиссер-лидер театра (а по сути – и всего театрального процесса) оказался личностью наиболее зависимой, болезненно связанной с внутритеатральной структурой и внешним миром, и одновременно – связующей эти два мира между собою. Сумев сохранить в себе художников, жили в этой ситуации немногие, как немногие, будучи отрешенными от формального лидерства или намеренно избрав для себя положение «свободных художников», способны были на последовательную творческую самореализацию.

Апофеозом развития мифа о празднике (в том числе *празднике свободы*, празднике освобождения от художественных штампов), мифа о светлом и прекрасном (вариант – мифа о гармонии в момент разрушения и в условиях разрухи) стало появление спектакля «Принцесса Турандот» и формирование представлений о нем в критике, мемуаристике, истории культуры. Счастливы и нежны были все: участники спектакля, его создатели и зрители, причем не простые, а самые авторитетные и авторитарные, например, К. С. Станиславский. Была атмосфера репетиции-праздника, как вспоминал Ю. Завадский: «“Принцесса Турандот” поражала вольной стихией театральности, беспредельной радостью *свободного* творчества... Художник Игнатий Нивинский соорудил на сцене крутой помост, на котором мы часами упражняемся, пытаемся двигаться легко, бесшумно и изящно...».

Попытавшись сформулировать принципы «внутренней актерской техники», М. Чехов, наряду с понятием психофизических упражнений и специально разработанным оригинальным понятием «психологического жеста» – «излучения», обозначил такие эфемерные, явно не «техноло-

гичные» понятия, как «духовное целое» и «*свобода* таланта». Значимой в личностном плане особенностью технически оснащенного актера Чехов полагал импровизацию, которая заключается не в произволе, не в искажении авторского текста или режиссерских мизансцен, но в *свободном* проявлении «своей творческой индивидуальности» на основе бережного отношения к общему замыслу спектакля.

Если «довелось в империи родиться», то можно предположить, что «провинцией» и «морем» (возможностью отдалиться от официоза и погрузиться в живительную стихию *свободы*) для театрального творца, в первую очередь, режиссера становится мировая классика. Так было с А. Эфросом, неоднократно «игравшим» с драматургией и личностью Мольера (личность эта в известной телеверсии пьесы М. Булгакова, соединенной с мольеровским «Дон Жуаном», была пусть мифологизированная, но трагически эффективная). В спектакле «Тартюф», поставленном Эфросом во МХАТе, присутствовал поистине имперский размах: это не была парадность, но – *свобода* и роскошь, роскошь размашистых движений и громких голосов, сменивших пастельность чеховско-тургеневских спектаклей и интонации, названные злыми языками в первый период популярности Эфроса «шепталым реализмом».

Отдельная проблема – это не социально-психологический, не политико-идеологический, а сугубо художественный аспект *свободного* творчества. Так, например, очень важной чертой режиссуры Г. Волчек в ранний период жизни театра «Современник», в частности, в «Обыкновенной истории», стало предоставление творческой *свободы* разным исполнителям одних и тех же ролей. Многие роли и в ее спектаклях играют по два актера, играют очень по-разному, дают в чем-то несхожие варианты одной судьбы. Но замысел и построение спектакля оказываются настолько определенными, при всей своей емкости, что спектакли предстают в нескольких ракурсах, подобно скульптуре, предназначенной для обозрения с разных сторон.

Наилучший тому пример – «Обыкновенная история». Внутри одного социального типа Волчек показала эволюцию двух разных человеческих характеров. Разница их состоит в том, что Адуев-О. Табаков, сломавшись, не заметил этого в результате. Адуев-А. Мягков оказался жестче, он осознает, что стал таким, каким его хотели видеть окружающие.

Творческая личность как субъект специфически именно ею понимаемой *свободы* – таков был

на протяжении всего времени руководства Театром на Таганке Ю. Любимов. При этом, как полагаем, *свобода* понималась по-разному применительно к разным кругам общения и сферам самореализации.

С одной стороны, у Любимова были люди «своего круга», интеллектуалы, писатели, критики, кинорежиссеры. Люди этого круга, такие, как *свободно* владевший реалиями европейского театра Г. Бояджиев, свободно обращавшийся с поэтической традицией А. Вознесенский, не только поддерживали его театр (подчас даже только фактом посещения спектаклей на глазах у проверявших на предмет благонадежности чиновников), но были реальной средой, питавшей его творчество. С другой стороны, был сам театр, им созданный/возрожденный, актеры, немногочисленные и поначалу не слишком профессионально состоятельные работники технических цехов. Любимов был свободен от тесных, личных, дружеских контактов с этой средой, что бы сегодня ни вспоминали немногочисленные прежние «единомышленники». С ними он не советовался, с ними он не слишком-то и считался, откуда и родился миф о его жуткой режиссерской авторитарности, о «марионеточности» актеров, которым он не давал *свободы*. Думаю, давал бы – да не брали, а если брали, то ручки тряслись и головки то и дело поворачивались в спасительном направлении: так ли, поможет ли, подскажет ли?

Режиссер Любимов, как показывают и наши личные наблюдения (репетиции 1970-х гг., например, «А зори здесь тихие»), давал своим актерам максимальную *свободу* обсуждения, проб, вопросов и импровизации в ходе совместного, если это удавалось, творчества. Но именно на этой же основе вырастали спектакли дисциплинированно-цельные, жесткие по своей конструкции, почти лишённые случайных трактовок, мизансцен, интонаций.

Политический дискурс художественных решений (именно так, а не наоборот) – характерная особенность ряда спектаклей, поставленных М. Захаровым в первые годы его руководства театром им. Ленинского комсомола, когда *свобода* отвоевывалась, обладание ею подчас скрывалось под маской мягких компромиссов. Таков был «Революционный этюд» по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве». Ленин-полемист, сыгранный О. Янковским, в сцене с корреспондентом РОСТА, только что вернувшимся из Англии, являл удивительную *свободу* и уважительность манеры ведения спора. Была в спектакле и *свобода* обращения с канонизированным материалом (отсутствие портретного

грима, полное несовпадение фактур актера и персонажа).

По прошествии многих лет вопрос о стремлении к *свободе*, о понимании смысла *свободы* и о понимании смысла тяготения к *свободе* у М. Захарова в определенной степени изменился.

Для участника театральной жизни со стажем в несколько десятилетий такие спектакли, как «Пер Гюнт» М. Захарова – источник ностальгии: вот, мол, когда-то не было технических возможностей, зато как работала фантазия режиссера и сценографа (можно вспомнить работу со светом и материалами в спектаклях Ю. Любимова и Д. Боровского, затем М. Захарова и О. Шейнциса); не разрешали произносить новый текст, зато в старых, классических текстах открывались на удивление современные смыслы. Но вот появились технические возможности, изменились политико-идеологические условия – ушли прежние преграды, стоявшие перед театральными творцами.

Ностальгия рождается оттого, что в русском театре, в недавней работе русского, всегда неуспокоенного и чуть-чуть недопонятого, недооцененного режиссера не срабатывает, не находит ни малейшего отклика у публики та самая аллюзионность, которая когда-то у Захарова, вслед за Любимовым, стала фирменным стилем: мы с вами – одной крови, шептали, стонали, вскрикивали мизансцены, интонации, жесты. Однако в спектакле второго десятилетия нового века/тысячелетия намек на былые запреты и долгожданное духовное освобождение публике не важен так, как важен режиссеру. И реплика, буквально воспроизведенная из текста Г. Ибсена, – про то, как человек «думал счастье подарить норвежскому народу», не просто произнесенная с нажимом, но и выделенная сценически курсивом (паузой, светом, реакцией других персонажей), пролетает мимо восприятия зрителей. Ни аплодисментов, ни шепота, ни переглядывания – разрешенная смелость стала привычной, ее, смелости, рыночная цена понизилась, духовная *свобода* и готовность к социально детерминированной жертве перестали восприниматься как чуть ли не подвиг.

Блистательно не просто вписавшийся в рынок, но активно формировавший его в дорыночные 1970–1980-е гг., Захаров сегодня не в полной мере знает, как соответствовать потребностям этого рынка.

Иной вопрос: насколько ему, мастеру далеко не юных лет, близки понятные рыночной публике смыслы? Судя по попыткам пробиться к собственным воспоминаниям и актуальному пони-

манию, смыслы у режиссера и публики не всегда совпадают.

Стремление к свободе и бегство от свободы – органично сформировавшаяся дихотомия постперестроечной художественной жизни.

Искавший свободу от сценической недореализованности и идеологического давления, актер и режиссер С. Юрский в своей прозе конца XX в. обозначил признак нового времени: «носы», способные чутко веять и приобрести власть, куда более страшную, чем это было у Гоголя (а к нему Юрский, разумеется, апеллирует совершенно непосредственно). Абсурдность теперь заключается не в факте отделения носа от человека, а в содержании того, что «носы» в жизнь внедряют: «Произошла великая перемена – искусство *освободилось* от зрителей». Этот дикий, на первый взгляд, лозунг «носов» – едва ли не прямая цитата официальных высказываний, слышанных в период идеологической несвободы и Юрским-актером, а Юрским-режиссером.

Сегодня свобода уже не воспринимается творцами как долгожданная радость. Режиссер, ранее стремившийся к обретению *театра-дома*, созидавший такой дом и боровшийся за его духовную и материальную сохранность, сознательно отказывается от разрушаемого ветрами времени дома. К концу XX – началу XXI в. *свободный* художник – *свободный* от идеологического прессинга, от политических преследований – становится *свободным* и от заботы, внимания, понимания социума.

У режиссера, потерявшего «дом», остается аудитория, правда, тоже «схлопнувшаяся» до размеров малого зала; так называемая «малая сцена», художественный эффект которой был открыт во Франции середины 1940-х гг., к началу 1980-х стала в России пространством, пусть ограниченным пространством, но в духовном смысле несомненной *свободы* и исповедальности, приобретая эффект нравственно-социальный (коммуникация, эстетический эксперимент дополняют друг друга). А к началу XXI в. эта самая «малая сцена» стала едва ли не производственной необходимостью, поскольку количество понимающих и вмещающих в публике не то чтобы сократилось, но трансформировалось. Театральная аудитория расслоилась, и понимание/взаимодействие/единомыслие стали возможны в своей подлинности лишь при условии обаяющего, ответственного, весьма непростого, но при этом более тесного, чем когда бы то ни было контакта.

Творец из *свободного* трибуна (Мейерхольд, Любимов, Захаров) или хранителя вечных, *свободных* от конъюнктуры, ценностей (Станиславский, Товстоногов, Эфрос) превратился в хранителя исчезающей человеческой целостности.

Человек, призванный *свободно творить*, превращается в человека, пытающегося сохранить право на творчество. Как право – вновь, как было в иные, невеселые времена, – на свободу личности.

Библиографический список

1. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 13 т. [Текст] / В. Г. Белинский. – М., 1959. – Т. II. – С. 103–104.
2. Дидро, Д. Парадокс об актере [Текст] / Д. Дидро // С. С., т. V. Театр и драматургия; вст. ст. и прим. Д. И. Гачева; пер. Р. И. Линцер, ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. – М.: Academia, 1936.
3. Симонов, П. В. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии [Текст] / П. В. Симонов // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980.
4. Фрейд, З. Психология бессознательного [Текст] / З. Фрейд. – М., 1989. – С. 377.
5. Фромм, Э. Бегство от свободы [Текст] / Э. Фромм. – М., 1990.
6. Юнг, К. Психология и поэтическое творчество [Текст] / К. Юнг // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991.

Bibliograficheskij spisok

1. Belinskij V. G. Sobr. soch.: v 13 t. [Tekst] / V. G. Belinskij. – M., 1959. – T. II. – S. 103–104.
2. Didro, D. Paradoks ob aktere [Tekst] / D. Didro // S. S., t. V. Teatr i dramaturgiya; vst. st. i prim. D. I. Gacheva; per. R. I. Lintser, red. E. L. Gurevich, G. I. Yarkho. – M.: Academia, 1936.
3. Simonov, P. V. «Sverkhzadacha» khudozhnika v svete psikhologii i nejrofiziologii [Tekst] / P. V. Simonov // Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva. – L., 1980.
4. Frejd, Z. Psikhologiya bessoznatel'nogo [Tekst] / Z. Frejd. – M., 1989. – S. 377.
5. Fromm, E. Begstvo ot svobody [Tekst] / E. Fromm. – M., 1990.
6. Yung, K. Psikhologiya i poeticheskoe tvorchestvo [Tekst] / K. Yung // Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka. Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshhestve. – M., 1991.