

Т. Н. ШЕМЕТОВА

Эстетика катексиса

Современная экранная культура как аудиовизуальный язык представляется непрерывным гулом, обрушивающимся на нас с кино-, теле- и компьютерных экранов. В этой связи закономерно встает вопрос об инструментари, который мог бы обеспечить искомую объективность для описания этого феномена, ставшего неотторжимой частью нашей повседневности. При ближайшем рассмотрении аудиовизуальных продуктов, например, таких, как музыкальные клипы, всевозможная реклама, компьютерные игры и заставки, все больше и больше напрашивается вывод об агрессивно воздействующем на эмоциональную сферу человека характере данных форм, образующих мощный энергетико-информационный поток. В этой связи правомерным было бы рассматривать современную экранную культуру с позиций эстетики катексиса.

Термин «катексис» пришел в искусствоведческую научную мысль из области психоанализа и непосредственно связывается с воздействием произведения искусства на эмоциональную сферу человека¹. История происхождения термина интересна прежде всего тем, что «катексис» был введен в психоаналитическую литературу как перевод для английского издания немецкого слова «Besetzung», которое З. Фрейд — основатель этого направления в психологии — использовал при формулировке представлений о психической энергии человека, способной к возрастанию и уменьшению, смещению и разрядке. Существительное «der Besetzung» в немецком языке является производным от глагола «besetzen», который, с одной стороны, означает: 1) *воен.* занимать (*войсками*), оккупировать; 2) занимать (*место, помещение, позиции и т. п.*); 3) за-

нимать, замещать (*должность*); 4) приводить в действие, запускать (*двигатель*), обслуживать, т. е.

направленное на какой-либо объект действие с целью полного захвата этого объекта; с другой стороны: 5) *спорт.* набирать состав (*команды*) или *театр.* распределять роли; 6) обшивать, отделять, оторачивать мехом (*одежду*)². То есть слово «Besetzung» в немецком языке в основном употребляется в бытовой речи, не относится к научному дискурсу, связанному с психологией человека. Впервые «Besetzung», как психологическое понятие, появляется в 1895 году в ранних работах Фрейда «Исследования истерии» и «Наброски научной психологии» и имеет метафорический смысл, «обозначая аналогию между работой психики и функционированием нервного аппарата, рассматриваемым с энергетической точки зрения»³. В работе «Наброски научной психологии», где функционирование нервного аппарата представлено через энергетические изменения внутри нейронной системы, этот термин обозначает как действие, связанное с нагрузкой или зарядом нейрона (или системы нейронов), так и его результат, т. е. величину этой энергетической нагрузки. В дальнейшем Фрейд отказался от неврологических схем, связав эффект энергетического заряда с действием психического аппарата человека. В частности, в своей работе «Остроумие и его отношение к бессознательному», впервые опубликованной в 1905 г., объясняя как остроумие может возникать путем механизма «сгущения»⁴, Фрейд пишет: «При процессе сгущения в слове теряются некоторые из подвергшихся ему элементов, в то время как другие, получающие от них энергию активности (Besetzungsenergie)⁵, конструируются в усиленном или чрезмерно усиленном ви-

де»⁶. Иначе говоря, Фрейд употребляет «Besetzung» именно в значении направленного действия на объект с целью полного «захвата» этого объекта.

Появление же перевода «катексис» (cathexis) в англоязычном собрании сочинений З. Фрейда (Standard Edition, 1953) под редакцией Джеймса Стрэйчи было обусловлено следующими причинами: во-первых, хотя Фрейд часто употреблял понятие «Besetzung» в своих работах по психоанализу, однако специального определения ему не давал, как своим базовым терминам (например, «Unbewusste» — бессознательное); во-вторых, исследователи теоретических работ Фрейда отмечают, что он, хотя и заимствовал терминологию из психологической, психопатологической и нейрофизиологической науки своего времени, часто обращался к обычным словам и «излагал свои концепции, мастерски используя яркий и эмоционально неотразимый язык»⁷ с помощью разнообразных лингвистических методов (метафоры, сравнения, метонимии), чтобы передать сложную и не поддающуюся определению работу бессознательных психических процессов⁸. В связи с этим, учитывая уникальные различия между английским языком и немецким, особенно с точки зрения научной терминологии, в англоязычном собрании сочинений З. Фрейда аффективно окрашенные, обиходные немецкие слова, были заменены «абстракциями, производными от слов из греческого или латинского языка»⁹. Фактически Джеймс Стрэйчи провел процедуру сциентизации фрейдовских понятий¹⁰, считая, что стандартизация в терминологии необходима для успешного изучения, исследования и развития теории. Так вместо немецкого «Besetzung», не имеющего у Фрейда четкого определения, появляется англоязычный неологизм — «cathexis» (от греч. kathexo — занимать)¹¹.

Стремясь к общему согласованию фрейдовской терминологии, Стрэйчи объединил психическую и катектическую энергию в синонимичный ряд. Согласно такому гипотетическому представлению, «катексис» —

это своеобразный квант психической энергии, которая, в свою очередь, состоит из совокупности катексисов и в зависимости от различных факторов может увеличиваться (гиперкатексис), уменьшаться (гипокатексис), присоединяться к объектам (объект-катексиса), а также быть положительно или отрицательно заряженной (антикатексис). Как указывают авторы «Словаря психоаналитических терминов и понятий» Б. Мур и Б. Файн, в настоящее время в исследованиях по психоанализу уточняются различия между гибкими представлениями Фрейда и более поздними попытками строгих метапсихологических определений, часто основывающихся на переводах его работ в издательском варианте Стрэйчи. Тем не менее, в современной справочной литературе «катексис» (cathexis) определяется как направленность психической энергии (либидо) на объект и фиксацию на нем. В качестве объекта катексиса может выступать как человек, так и форма его поведения, реальный предмет или идея. Катектировать объект (cathect an object) — значит эмоционально заряжать, загружать данный объект психической энергией¹².

Переноса свой психоаналитический метод на область эстетики, Фрейд считал, что художественные образы вызываются глубокими бессознательными побуждениями их создателя, а эффект от художественного произведения связан с освобождением зрителя или читателя от аналогичного душевного напряжения. Однако, по мнению Фрейда, глубокому впечатлению от художественного произведения должна предшествовать «приманка» или «заманивающее наслаждение» от художественной формы или ее техники. «Такую привлекательность, делающую возможной вместе с ней рождение большого удовольствия из глубоко залегающих психических источников, — пишет Фрейд, — можно назвать заманивающей премией или предварительным удовольствием. По моему мнению, все эстетическое удовольствие, доставляемое нам художником, носит характер такого предварительного удовольствия,

а подлинное наслаждение от художественного произведения — из снятия напряженности в нашей душе»¹³. Тем самым Фрейд, характеризуя эффект «подлинного наслаждения» от произведения искусства с точки зрения психоанализа, фактически говорит о «катарсисе» — известной со времен античности эстетической категории, выражающей процесс совершенствования духовного мира человека через «очищение» его души от негативных устремлений посредством искусства. При восприятии художественного произведения именно в процессе катарсиса мощным потоком эмоций снимается или разряжается напряжение, прятывшееся в подсознании, тогда как катексису соответствуют те предшествующие катартической разрядке «приманки» или «предварительные удовольствия», которые возбуждают интерес, насыщают информацией, энергетически заряжают зрителя теми мыслями и чувствами, которые хотел передать автор.

Этот процесс наиболее наглядно можно продемонстрировать на примере работы механизма эмоции в психоаналитическом его прочтении. Как известно, психоаналитическая литература полагает, что эмоция человека состоит из трех энергетических фаз или аффектов: 1) заряд аффекта, как его энергетический компонент (протекает неосознанно); 2) процесс разрядки аффекта (протекает также вне осознания); 3) восприятие окончательной разрядки — акт осознания эмоции. Причем, заряд аффекта связан с количественной или интенсивностной мерой аффекта, а процессы разрядки воспринимаются или ощущаются как качественные тона¹⁴. Из этой трехчленной схемы видно, что катексис соответствует первой эмоциональной фазе — энергетической зарядке, которая напрямую связана с интенсивностью направленного аффекта и не имеет пока еще качественного разрешения. Катартическое воздействие включает в себя все три энергетические фазы, где акт осознания эмоции является преобразованным качественным состоянием. В этой связи интересен тот факт, что оба слова «катарсис» и «катексис» про-

исходят от греческих корней: «катарсис» от греческого *katharsis* — очищение; «катексис» от греческого *kathexo* — занимать.

«Катексис» — это искусственно образованное слово, неологизм XX века, тогда как «катарсис» играл очень важную роль в философии и эстетике античности, использовался для передачи сущности эстетического переживания. Особое значение этот термин приобрел благодаря «Поэтике» Аристотеля, где он разрабатывал теорию катарсиса как одного из важнейших компонентов искусства трагедии. Характеризуя эмоциональное воздействие трагического на зрителя, он писал о том, что трагедия совершает «путем сострадания и страха очищение от аффектов»¹⁵. По мнению выдающегося исследователя античности А. Ф. Лосева, древними греками высокое искусство трагедии рассматривалось как уникальная область катартических воздействий. Иными словами, все то, что лишь загружает информацией и состоит из различного рода «приманок», относящихся к внешним эффектам, и не имеет врачующей душу эмоциональной разрядки, не относится к области искусства, так как не выполняет своего очищающего предназначения¹⁶. На страницах своей книги «Очерки античного символизма и мифологии» А. Ф. Лосев¹⁷ планомерно показывает, что феномен катарсиса Аристотеля нельзя рассматривать вне границ его философской системы в частности и мифологического мироощущения античного человека в целом.

Именно через трагический катарсис вновь возобновляется потерянная связь или прерванное единство идеального мира человека как микрокосма с идеальным космическим Умом, первоэнергией и сущностью бытия всякой вещи. Говоря языком человека XXI века, жанр греческой трагедии был тем «компьютером», посредством которого античный человек, переживая этапы трагедии, выходил в энергетическое пространство идеального космического эйдоса, подобно тому, как современный человек подключается к безбрежному виртуальному пространству Интернета. Разница лишь в целях: если у совре-

менного человека это — энергетическая нагрузка через поглощение различного рода информации (будь то познавательная, развлекательная, компенсаторная сфера), то у греков — это возможность возврата части человеческой души к вечному сиянию катартически просветленной и блаженной первоэнергии — всеобщей умной Сущности. Значит, ни к познавательной, ни к развлекательной, ни к гедонистической сферам греческая трагедия, по мнению А. Ф. Лосева, отношения не имела. Соответственно, отдельное понятие энергетической загрузки, «приманки» было не нужно для античной эстетики, так как эта часть — катексис — не отражала целого и очень важного для греков понятия катартического просветления. Отсюда вечное стремление античного человека «трансформировать неупорядоченное «вещество жизни» в упорядоченное «вещество формы»... через выстроенность художественной формы, гармонизацию, уравнивание страстей, катарсис»¹⁸.

Современным исследователям, работающим в области эстетики, приходится разрабатывать новый инструментарий, адекватный мироощущению человека XXI века, существующего в мощном энергетико-информационном потоке. По словам М. Демедра, сейчас «послание «проходит» и срывает только в том случае, если оно несет в себе достаточно сильный и короткий эмоциональный заряд, способный «зацепить» публику»¹⁹. В области шоу-бизнеса существует понятие «хит»²⁰, которое нередко применяется искусствоведами, социологами и культурологами для описания некоего художественного продукта из области музыкального, литературного творчества, экранных и зрелищных искусств, пользующегося повышенным спросом и популярностью у публики. Современный хит, по определению М. Демедра, — это произведение, содержащее в себе достаточное количество хуков, способных зацепить публику²¹. Слово «хук» (от англ. *hook*) в англо-русском словаре означает крючок, приманка, ловушка, западня, а также вербовщик, провокатор,

шантажист и сильный боксерский короткий боковой удар, приводящий к нокауту соперника²². В культурологическом смысле хук — это приманка для зрителя, читателя, слушателя, цель которой провокационным образом зацепить внимание и тем самым завербовать в свое смысловое пространство. В основе механизма действия хука лежит эмоциональный заряд, направленный на психику человека, который распространяется там подобно тому, как электрический заряд распределяется по поверхности тела, т. е. катексис.

А. М. Орлов, анализируя в своей работе «Аниматограф и его анима»²³ структуру эстетической реакции, отмечает, что большинство современных экранных продуктов, среди которых — реклама, музыкальные видеоклипы, компьютерные игры, массовые мультфильмы, телевизионные программы, обладают именно катектическим воздействием и работают как энергетические излучатели, бластеры. Они бесконечно накачивают человека информацией, образами, идеями, психемами, не оставляя места для катартической разрядки²⁴. Фактически Орлов проводит черту между классическим искусством, в основе которого лежит процесс катарсиса, и катектической эстетикой «энергетической накачки». Тем самым он переносит психоаналитическое понятие катексиса в область эстетики, рассматривая его в качестве инструмента для описания противоположной катартическому искусству эстетики катексиса.

Определяя важность катарсиса для произведения искусства, А. М. Орлов близок к идеям А. Ф. Лосева относительно очищающего воздействия греческой трагедии. Так, по мнению А. М. Орлова, процесс катарсиса — это процесс очищения психики от нагружающей нас информации до «идеальной чистоты» всеобщей умной Сущности, подобно эзотерическим техникам очищения, которые необходимы перед началом сложной духовной работы. В частности, поясняя, для чего человеку необходимо испытывать катарсис посредством художественного про-

изведения, он пишет: «Суфии уподобляли истинную жизнь движению каравана в пустыне, где переходы чередуются со стоянками — макамами. На стоянке человек освобождается от груза прошлого для того, чтобы одолеть новый переход, ждущий впереди, где старые знания уже не смогут помочь, потому что дорога будет совсем иной. Именно для высвобождения жизни из-под груза прошлого и было создано катартическое искусство — греческие трагедии, элевксинские мистерии, кружения дервишей, африканские барабаны, азиатские мугамы и индийские раги, танка, хокку и театр Но, чаньские рисунки и стихи, коаны и мондо и т. п... Идеи здесь используются для забвения идей, эмоции — для выжигания эмоций, звуки — для погружения в безмолвие, образы — для освобождения от образов, знание о мире — для ухода от накопленного знания о мире»²⁵. Такой очищающий эффект достигается потому, что процесс катарсиса оказывается заложен в саму структуру художественного произведения.

По утверждению А. Ф. Лосева, Аристотель рассматривал трагедию человека как частный и «быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма»²⁶. Отсюда в греческой трагедии развитие фабулы (т. е. событий, которые происходят с героем) — это ни что иное, как поэтическое воплощение тех стадий, которые проходит «самомыслящая энергия, энергия Ума»²⁷, оторвавшаяся от самой себя и устремившаяся в «материальную беспредельность», туда, где в подлунной сфере и на Земле находится «царство необходимости». Так, первые три фазы трагедии: перипетия (цепь событий, вытекающих одно из другого, приводящих к отпадению и пребывание в отпадении), узрение (распознавание того, что отпадение свершилось) и пафос (переживание осознания себя как отпавшего), отражают отрыв от блаженной жизни энергии Ума. Следующие три этапа развития фабулы — страх, сострадание и очищение. Страх означает понимание трудного пути назад к изначальной гармонии, сострадание в тра-

гедии — это сострадание к «миру необходимости», т. е. к земному материальному миру, который не осознает своего истинного положения и его оценку этого мира с высшей точки самосозерцающего Ума. Наконец, очищение — катарсис — есть процесс возвращения отпавших частей бытия первозданной энергии самосозерцающего Ума. Структура греческой трагедии — это вечно повторяющийся в мироздании цикл: возвращение к изначальной гармонии и снова отпадение, как начало новой трагедии, ведущей к неизбежному катарсису.

Известный отечественный психолог А. С. Выготский в своей работе «Психология искусства» трактовал катарсис как очищение, прояснение и снятие трагического содержания произведения посредством его художественной формы, что он блестяще показал на примере структурного анализа рассказа И. Бунина «Легкое дыхание». По мнению А. С. Выготского, в художественном тексте следует различать эмоции, вызываемые материалом (т. е. сюжетом), и эмоции, вызываемые формой (т. е. как этот рассказ преподнесен читателю), которые находятся по отношению друг к другу в постоянном антагонизме и направлены в противоположные стороны. Исходя из этого, Выготский формулирует закон эстетической реакции: «она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»²⁸, тем самым, заставляя «ужасное говорить на языке «легкого дыхания»²⁹ и обретая в итоге изначальную чистоту.

Продолжая идеи Выготского, А. М. Орлов также полагает сущностью эстетической реакции взаиморазряд аффектов (формы и содержания), а систему раздражителей, заложенную в произведение искусства и воспроизводящую структуру такой реакции, считает базисным структурным образованием любого художественного продукта³⁰. Именно в катарсисе Орлов видит основное и единственное предназначение искусства. Если же в произведении не заложена оппо-

зиционность структурных элементов, ведущих к катарсису, это произведение не относится к художественной сфере. Однако, особо подчеркивает автор, трудность состоит в том, что этот взаиморазряд или «противоаффект» эстетической реакции, ведущий к катарсису, создается «вне светлого пятна сознания» и, таким образом, не контролируется разумом. Именно поэтому он как бы не существует ни для зрителя, ни для художника в моменты творчества и может быть выявлен лишь при специальном анализе. В своей книге «Аниматограф и его анима» Орлов на материале мультипликации, компьютерной анимации, видеоигр, рекламы, видеоклипов, а также экспериментального кино и видеарта исследует механизмы воздействия экранных образов на психику зрителя. Автор приходит к выводу, что катарсис есть тончайшее состояние баланса разнонаправленных эмоциональных воздействий художественной структуры. Если этот баланс нарушается, то вместо финальной взаиморазрядки эмоций остается некий преобладающий остаток в виде энергии, которая устремляется на зрителя «подобно лучу плазмы из бластера». Этот луч и есть катексис, а аудиовизуальные произведения, безжалостно хлещущие по мозгам и чувствам зрителя, Орлов называет «фильмы-катекторы». В фильмах-катекторах современный художник требует от зрителя финальной реакции, а не финальной опустошенности и чистоты. «Такое искусство, — пишет Орлов, — по сути дела непрерывно насилует зрителя, не оставляя никакой альтернативы. Оно предлагает, вкачивает, заряжает, но не освобождает»³¹. В фильмах-катекторах основная задача художника — передать зрителю свои идеи и чувства, «нагрузить» его своими мыслями. Не случайно в русском варианте «Словаря по психоанализу» Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталаса понятие катексиса переведено Н. С. Автономовой как «нагрузка»³².

Художник катартического типа вместо «стрельбы из бластера» решает задачу гармонизации энергетического воздействия произведения на зрителя путем закладки

в него нейтральных компонентов, не имеющих прямого отношения к развитию сюжета. Для примера достаточно вспомнить фильмы А. Тарковского, функцию хора в греческой трагедии, роль лирических отступлений в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, замечательно проанализированных Л. С. Выготским, или кукольные фильмы братьев Куэй, рассмотренные А. М. Орловым с точки зрения энергетического нейтралитета. Такие нейтральные компоненты, входящие в структуру художественного текста, Р. Барт называет «катализаторами»³³. Катализаторы описывают то, что разделяет два сюжетных узла, два «ядра» в терминологии Барта. «Ядра» — это альтернативные точки, толкающие развитие сюжета вперед, цепочка ядер — это основное действие повествования, action³⁴. Катализаторы, заполняющие пространство между этими альтернативными точками, создают своего рода зоны безопасности, спокойствия, передышки. Однако у этих «передышек» есть своя особая роль в повествовании: они ускоряют его, замедляют, отбрасывают назад, резюмируют или предвосхищают сюжетное развитие, а иногда — обманывают читательское ожидание. Катализаторы, следовательно, относятся к форме произведения, а не к содержанию, но, по меткому выражению Барта, «словно все время говорят: здесь есть смысл, сейчас он проявится»³⁵. Катализаторы уравнивают, гармонизируют смысловой и энергетический баланс художественной структуры, создавая, как пишет Орлов, «психологические запруды», которые и ведут к финальной взаиморазрядке эмоций, катарсису. Пользуясь терминологией Р. Барта, можно сказать, что структура фильмов-катекторов — это цепочка, состоящая из действительных, энергетически заряженных «ядер» с минимальным количеством нейтральных «катализаторов».

С этой точки зрения, фильмы-катекторы не являются самодостаточными. Накачивая человека информацией, образами, эмоциями, идеями и в конечном итоге энергией, они не дают духовной энергетической очищаю-

щей разрядки в рамках одного произведения. «По сути дела, это целенаправленное психотехническое манипулирование сознанием», — пишет Орлов³⁶. Тогда как спасительное духовное очищение или разрядка заложена в структуру катартического произведения и происходит в его границах.

Таким образом, современную экранную культуру можно условно поделить на два вида: фильмы-катарторы и фильмы-катекторы, в основе которых, соответственно, лежат катартическая и катектическая художественные структуры.

Катартическая художественная структура кроме «приманок» (по Фрейду), возбуждающих интерес, насыщающих информацией, энергетически заряжающих зрителя, обязательно содержит некие нейтральные компоненты — катализаторы (в терминологии Р. Барта), которые уравнивают, гармонизируют смысловой и энергетический баланс художественной структуры, создавая «психологические запруды», ведущие в итоге к финальной взаиморазрядке эмоций — катарсису.

Структуру фильмов-катекторов по силе эмоционального воздействия на психику зрителя можно определить как аттракцион содержания, помноженный на аттракцион формы, где основная задача художника сводится не к духовному очищению, а к передаче зрителю своих мыслей, идей и чувств. Фильмы-катекторы, среди которых реклама, музыкальные видеоклипы, компьютерные игры, массовые мультфильмы, телевизионные программы, бесконечно накачивая человека информацией, образами, идеями, психемами, не оставляют места для катартической разрядки в пределах одного произведения и воздействуют на психику зрителя подобно энергетическому излучателю.

Так, для анализа какого-либо современного экранного продукта, как самоценного эстетического феномена, представляется правомерным и интересным подход со стороны эстетики катексиса, который может применяться наряду с традиционным искусством-, кино-, музыковедческим и прочим ин-

струментарием, обеспечивая тем самым исковую объективность для описания данного феномена. Значимость такого подхода определяется прежде всего тем, что он позволяет вычлнять из бурных потоков аудиовизуальной культуры, заполнивших современное экранное пространство, те элементы художественной структуры, которые наиболее сильно воздействуют на эмоциональную сферу человека XXI века.

¹ Например, см. по этому поводу исследование: Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Animatograph and its anima: Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995. С. 62–75.

² Немецко-русский и русско-немецкий словарь. М., 1999. С. 61.

³ Лапланш Ж., Понталас Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. с фр. Н. С. Автономовой. М., 1996. С. 240.

⁴ Механизм «сгущения» — это образование смешанного слова с модификацией, например: слово «фамиллионьярно» образовано путем сгущения из двух компонентов «фамильярно» и «миллионер».

⁵ Besetzungenergie — буквально: зарядка энергией.

⁶ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Пер. Я. М. Когана // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: В 2 т. Тбилиси, 1991. Т. 2. С.338.

⁷ Психоаналитические термины и понятия: Словарь / Под ред. Б. Э. Мура, Б. Д. Файна; пер. с англ. А. М. Боковикова, И. Б. Гриншпуна, А. Фильца. М., 2000. С. 16.

⁸ О трудностях, возникающих при переводе фрейдовской терминологии см. также: Маринелли Л. Грезящие переводчики. Переводы «Толкования сновидений» // Вестник психоанализа. 2000. № 1; Мазин В. А. Переводы Фрейда: перевод в психоаналитической системе // <http://freuds.ru/russia/ueberset.htm>.

⁹ Психоаналитические термины и понятия... С. 16.

¹⁰ Например, вместо немецких философско-романтических «das Ich», «das Uber-Ich» и «das Es» Джеймс Стрейчи использовал латинские, по-медицински объективирующие

термины «Ego», «Super-Ego» и «Id». До сих пор в международной психоаналитической литературе идет полемика о том, насколько адекватен английский перевод «Ego» немецкому «Ich».

¹¹ Необходимо отметить, что некоторые авторы (в частности, Орлов А. М. Указ. соч. С. 62) указывают на то, что первым термин «катексис» (cathexis) применил в своих переводах американский психолог и сторонник психоанализа Абрахам Брилл, который опубликовал в 1913 г. перевод на английский язык «Толкования сновидений» З. Фрейда, впоследствии считавшийся неудачным в научной среде.

¹² Психоаналитические термины и понятия... С. 94; Словарь психоаналитических терминов на английском языке. Составлен по книге Dictionary of behavioral science (ed. V. Wolman). N. Y., 1973 (<http://freuds.ru/lexicon/lexicon/lexicon.htm>), Webster's New World Dictionary (<http://online.multilex.ru/>).

¹³ Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. Р. Ф. Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М., 1995. С. 134.

¹⁴ О трактовке понятия «эмоция» с точки зрения психоанализа подробнее см. в кн.: Изард К. Эмоции человека / Пер. с англ.; под ред. Л. Я. Гозмана, М. С. Егоровой. М., 1980. С. 31–33.

¹⁵ Цит. по: Словарь философских терминов / Науч. ред. В. Г. Кузнецов. М., 2004. С. 245.

¹⁶ Интересным может показаться тот факт, что в психоанализе существует катартический метод (cathetical method). Это психотерапевтический метод, при котором искомое лечебное воздействие — это «очищение» (катарсис), разрядка патогенных эффектов. В основе катартического процесса лежит сократовский метод искусного задавания вопросов. Лечение позволяет субъекту припомнить и даже вновь пережить события, послужив-

шие источником травмы, иотреагировать на них.

¹⁷ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. М., 1993.

¹⁸ Кривцун О. А. Эстетика: Учебник / 2-е изд., доп. М., 2003. С. 31.

¹⁹ Демелдр М. От мрачного наслаждения к шокковым эмоциям // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов / Отв. ред. Е. В. Дуков, П. Викке. СПб., 2004. С. 79.

²⁰ Хит от англ. hit — 1) удар, толчок; 2) попадание в цель; 3) успех, удачная попытка; 4) затрагивать, задевать за живое; 5) прийти в пору, подойти, понравиться; 6) нашумевшая пьеса, книга, популярная песенка, шлягер (Новый Большой англо-русский словарь: В 3-х т. / Под общ. рук. Ю. Д. Апресяна; 2-е изд., испр. М., 1997. Т. 2. С. 153–154).

²¹ Демелдр М. Указ. соч. С. 79.

²² Новый Большой англо-русский словарь. Т. 2. С. 170.

²³ Орлов А. М. Указ. соч.

²⁴ Там же. С. 10–11, 63–64.

²⁵ Там же. С. 10–11.

²⁶ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 748.

²⁷ Там же. С. 731.

²⁸ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. С. 269.

²⁹ Там же. С. 205.

³⁰ Орлов А. М. Указ. соч. С. 9.

³¹ Там же.

³² Лапланш Ж., Понталас Ж.-Б. Словарь по психоанализу. С. 239.

³³ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 398.

³⁴ Там же. С. 399.

³⁵ Там же.

³⁶ Орлов А. М. Указ. соч. С. 63.