

УДК 833.3(09):801

Тетяна Матвєєва  
(Харків)

## ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ДОСЛІДЖЕНЬ ПСИХОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Як відомо, психоаналіз — вчення про безсвідомі психічні процеси було розвинуте З. Фройдом наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. і стало основою аналітичної психології К. Г. Юнга, індивідуальної психології А. Адлера, егопсихології (А. Фройд, Г. Гартман), неофройдизму (К. Харні, Г. Салліван, Е. Фромм) — вплинуло на літературознавство, яке намагалося всебічно осягнути збуджувальні мотиви й механізми художньої творчості.

У Російській імперії, до складу якої тоді входила Україна, академічна психологія та психіатрія (петербурзька школа В. Бехтерева, московська школа С. Корсакова, “Психологічний семінарії” Г. Челпанова) психоаналіз не прийняла. Натомість теорією З. Фрейда зацікавилися лікарі-практики, які застосували психоаналіз як терапевтичну, інструментальну концепцію.<sup>1</sup>

У 1910 р.<sup>2</sup> за редакцією М. Вирубова в Москві почав виходити психоаналітичний журнал “Психотерапія”, у “Бібліотеці” якого, а також у “Психотерапевтичній бібліотеці” за редакцією М. Осипова та О. Фельцмана вийшли твори З. Фрейда та його послідовників — А. Адлера, пізніше члена редколегії журналу “Психотерапія”, а також К. Г. Юнга, В. Штекеля, Ш. Ференці. У 1910 р. утворилося Російське психоаналітичне товариство, представники якого вже 1911 р. брали участь у Першому міжнародному психоаналітичному конгресі.

Аналіз робіт російських психоаналітиків першого десятиліття ХХ ст. свідчив про пріоритетне зацікавлення об’єктивним підходом до психіки — біхевіористськи, фізіологічно орієнтованим, що було пов’язане з потужним впливом робіт І. Сеченова. Суб’єктивні течії орієнтовані на самоспостереження, інтроспекцію, у вітчизняному психоаналізі вийдуть на перший план у 20-ті роки. Але й на початку століття в окремих культурологічних та літературознавчих розвідках, присвячених таким явищам, як сценічний страх, тексти письменників, сектантство, обмовки думських депутатів, явно проступає тенденція не замикається на темі сексуальності. (Осіпов Н. “О психоанализе” // Психотерапия. 1910.— № 3).<sup>3</sup>

Сам З. Фройд цікавився тим, як сприймається психоаналіз у Росії (звичайно, не розмежовуючи з Україною), про що писав у 1914 р.:

“В Росії психоаналіз відомий і розповсюджений, майже всі мої книги, як і інших прихильників психоаналізу, перекладені російською мовою. Але глибше розуміння психоаналітичних учень ще не встановилося. Тільки Одеса має в особі М. Вульфа представника аналітичної школи”.<sup>4</sup>

Саме в Одесі була видана перша робота з психоаналізу — стаття М. Вульфа “Про психоаналітичний метод лікування (Теорія Freuda // Терапевтическое обозрение. 1909.— № 7). Протягом 1909—1914 років він же видав кілька перекладів робіт З. Фрейда, у тому числі вперше на Україні (1912 р., видавництво “Душа та життя”) літературознавче дослідження “Марення та сни в “Градіві” В. Іенсена”. Одеські психоаналітики В. Ліхницький та І. Берштейн опублікували відповідно у 1912 р. книгу “Психологія та психоаналіз” та у 1913 р. роботу ““Сон” В. М. Гаршина. Психоневрологічний епос до питання про самогубство”.

Крім Одеси, центрами розвитку психоаналізу в Україні були Львів, Київ, Харків. Так у Львові, який, входячи до складу Австро-Угорщини, мав прямі контакти з Віднем, у 1916 р. вийшла книга лікаря С. Балея “З психології творчості Шевченка”, яку можна вважати першим дослідженням з психоаналізу, побудованим на українському літературному матеріалі. У Києві ідеї психоаналізу особливо активно популяризувалися в 20-ті роки.<sup>5</sup> Першим документальним свідченням інтересу лікарів до психоаналізу в Харкові була стаття лікаря О. Геймановича, який у 1922 р. очолив Харківський неврологічний інститут, “Про психоаналітичний метод лікування неврозів за Freud’ом” (Харьковский медицинский журнал.— 1910.— Т. X.— № 6). Серед праць, у яких ішлося б про культурологічне значення З. Фрейда, назвемо статтю Є. Берглера “Психоанализ. Суть та значення науки професора З. Фрейда” (Червоний шлях.— 1923.— № 6—7).

Вищенаведена інформація переконує, що в Росії та на Україні перші публікації перекладів З. Фрейда та оригінальні розробки його теорії з’явилися у 1904—1910 роках, тобто одночасно з початком поширення теорії в Європі після тріумфальної поїздки З. Фрейда та К. Г. Юнга до США (1909) з викладом власних ідей.<sup>6</sup>

Разом з цим необхідно відзначити, що історія психоаналізу в Східній Україні має свою специфіку, оскільки ще задовго до появи досліджень З. Фрейда Харків був центром філософії (Г. Сковорода, І. Шад), психології, психіатрії (у 1834 р. професори Харківського університету П. Бутковський та П. Ковалевський видали вперше в Російській імперії відповідно підручник з психіатрії “Душевні хвороби, викладені відповідно до початків теперішнього вчення психіатрії” та журнал “Архів психіатрії, неврології та судової психопатології”).

У вітчизняному літературознавстві проблема психології художньої творчості як одного з позалітературних аспектів вивчення мистецтва слова на теоретичному рівні ще до З. Фрейда, як відомо, була поставлена О. Потебнею.<sup>7</sup> Пізніше цій проблемі чільну увагу приділяли учні нашого відомого вченого — Д. Овсянико-Куликовський, А. Горнфельд, В. Харцієв, Т. Райнов, Б. Лезин, І. Лапшин та ін. — члени харківської психологічної школи. Вивчаючи специфіку творчого процесу, вони опублікували чимало робіт у неперіодичному виданні “Питання теорії та психології творчості” (1907—1923), у яких особлива увага приділялася науковому та художньому мисленню, визначенню сутності мистецтва, загальній теорії творчості тощо.

Аналіз цих праць, які поглиблено й багато в чому оригінально трактували ідеї психологічної школи, переконує, що вони при осягненні літературознавчих проблем були ширші в порівнянні з нечисленними естетичними розвідками З. Фрейда,<sup>8</sup> який, залишаючись передусім психопатологом (лікарем), досліджував виключно підсвідомі комплекси як мотиви творчості та психологічні основи художньої символіки. Практично він розвинув лише один із багатьох літературознавчих постулатів: втілюючи в художній образ своє переживання, поет звільняється від останнього. Отож художній твір є продукт переробки емоційних конфліктів, породжених дитячими сексуальними переживаннями. (Тут З. Фрейд спирався на роботу німецького психіатра та сексолога Р. Крафта-Ебінга, зокрема на “Сексуальну психопатію” /1886/). У “Нарисі історії психоаналізу” З. Фрейд зазначав, що саме справжнє розуміння значення інстинктивних потягів, яке безпосередньо впливало з досліджень неврозів, сприяло усвідомленню джерела художньої творчості, допомагало збагнути, як художник реагує на ці імпульси. А книгу “Дотепність і її відношення до безсвідомого” (1905) З. Фрейд назвав “першим прикладом застосування аналітичної думки до естетичних тем”.<sup>9</sup> Першим дослідженням з власне психології творчості стала розвідка “Художник і фантазування” (1906), а найвідомішим психологічним етюдом, присвяченим конкретному творові, — стаття “Марення та сни в “Градіві” В. Ієнсена” (1907).

Пріоритет харківських дослідників в осмисленні названої проблеми підтверджують розвід-

ки О. Потебні “Думка і мова” (1862) про лінгвістичні механізми творчості та П. Аландського “Поезія як предмет науки” (1875), що була першою систематизованою популяризацією в Росії ідей психологічної школи, продовження якої знаходимо в журналі “Питання філософії та психології” (1889—1918).

Дослідження Д. Овсянико-Куликовського, що з’явилися в 1892—83 рр., були продовженням положення психологічної школи, що сутність мистецтва розкривається в психології художньої творчості, а її джерелом є душевне життя автора. По-своєму інтерпретуючи цю тезу, Д. Овсянико-Куликовський, який відштовхувався від Г. Штейнгаля, В. фон Гумбольдта, Ф. Боппа, А. Шлейхера, М. Мюллера, Я. Грімма, О. Конта, О. Потебні, вивчає наукову та художню творчість, ліричне почуття, психологічні типи митців, методи творчості,<sup>10</sup> що знайшло відображення в книзі “Питання психології творчості” (СПб, 1902). Тут дослідник торкнувся таких проблем, як наукове та художнє пізнання, що розмежовуються на основі опозиції “тотожність — різниця”. Кінцева мета і науки й мистецтва — людина, задоволення її потреб, але якщо наука зводить усе, що пізнає, до абстракцій, позбавлених індивідуальних ознак, то мистецтво — “процес самопізнання людства” — до індивідуальності творця та реципієнта. Тобто космос науки в мистецтві стає гомоцентричним. Психологія художньої творчості — це особливий вид роботи думки, творчий процес — одночасно повторення й вивіщення думок загалу, оскільки саме художні елементи повсякденного мислення є основою творчості, а завданням митця є очищення повсякденних образів від випадкового й посилення в них типових рис. Висновок такий: творчий процес — це рід індукції, рух думки від одиничного до загального в полі постійного продукування естетичної цінності художником і читачем (останній до певної міри емоційно-рефлексивно повторює стадії творчого акту).<sup>11</sup>

У З. Фрейда мистецтво — це закодовані символи (архетипні в основі), які в свідомості митця стають індивідуальним вираженням афективних переживань, пов’язаних із дитячою сексуальністю, а художній твір — це прояв безсвідомого, яке треба усвідомити.

У цьому контексті цікаво зіставити думки Д. Овсянико-Куликовського про “естетичну емоцію” і З. Фрейда про “естетичне задоволення”. Сам Д. Овсянико-Куликовський, відмовившись від психологічного визначення “естетична емоція”, назвав її “ліричним почуттям”, визначивши його місце у формулі творчості: SP (sentimentum poeticum) = SN (sentimentum naturale) + SL (sentimentum lyricum), де SN — це почуття, які кожен переживає в дійсності, SP — почуття, які з’являються під впливом мистецтва (вони аналогічні SN, але позбавлені ego-фактору, розмиті в абстракції загального чуттєвого фону), SL — перетворюючий елемент SP, що обертає

страждання на насолоду. Ліричне почуття є аналогом внутрішньої гармонії, яка є наслідком урівноваження свідомої та підсвідомої сфери, збудником вражень — у поетів — натхненням.<sup>12</sup>

Пишучи про естетичне задоволення, З. Фройд виділяє два етапи його отримання: попереднє задоволення, яке з'являється після первісного сприйняття художнього твору — миттєве емоційне враження на рівні захват — відраза — і насолода, яку отримує сприймаючий суб'єкт у момент зняття напруги через паралелізацію твору й власного досвіду. Тобто художник насолоджує реципієнта його власними фантазіями.<sup>13</sup>

На нашу думку, обидва тлумачення є схожими, особливо якщо згадати пізнішу роботу Д. Овсянико-Куликовського про М. Гоголя (1910), у якій він, говорячи про натхнення, зауважив, що творчість — це звільнення від афектів і пристрастей реального життя письменника.<sup>14</sup> Порівняємо у З. Фройда: “Багато чого реального не змогло би дати насолоду, але в грі фантазії досягає цього”.<sup>15</sup> Проте різнять їх джерела, що переводять безсвідоме в свідоме: для Д. Овсянико-Куликовського це психічне життя взагалі, для З. Фройда — “згадка про дитяче (частіше) переживання, яка здійснюється в творі. “Сам же твір — це “сума свіжого приводу і старої згадки””.<sup>16</sup> На нашу думку, З. Фройд, акцентувавши увагу на психогенетичній (сексуальній) сфері людського “я”, вийшов на один із аспектів глибинного розуміння механізму виникнення емоції насолоди, обґрунтував динаміку розвитку фізіологічної потреби в культурології соціуму. Д. Овсянико-Куликовський спеціально не акцентував на фізіології безсвідомого, натомість визначив механізм переходу буденної емоції сприйняття в духовну область. Вважаємо, що обидві точки зору співвідносяться як інстинктивне й свідоме — перше завжди є основою другого.

Найбільше уваги харківські дослідники приділили теорії творчості, її механізмам і методам. Проте, на відміну од З. Фройда, не обмежувалися тільки вивченням мистецтва як гри або “заповідника, утвердженого в період хворобливо сприйнятого переходу від принципу задоволення до принципу реальності”.<sup>17</sup>

Те, що об'єднує Д. Овсянико-Куликовського, Б. Лезина, Т. Райнова, І. Лапшина, П. Енгельмейера, пізніше О. Білецького<sup>18</sup> і З. Фройда, — це пояснення механізмів взаємодії безсвідомого, підсвідомого та свідомого в психіці людини. Практично всі вони досліджували еруптивну властивість “нижньої свідомості” (безсвідомого) “час від часу піднімати цілі комплекси давно похованих вражень і споминів на денне світло верхньої свідомості”.<sup>19</sup> Але якщо Д. Овсянико-Куликовський тільки принагідно торкається цієї проблеми у “Вступові до ненаписаної книги з психології розумової творчості (науково-філософської та художньої)” (Собр. соч. — Пб., 1909. — Т. 6. — 232 с.), то Б. Лезин спеціально присвятив їй статтю “Художня творчість як особ-

ливий вид економії думки” (1911). Спираючись на Д. Овсянико-Куликовського, Б. Лезин також визначає мету мистецтва як самопізнання людства, розвиваючи думку при цьому про індуктивний характер творчості. Із харківських дослідників саме він найповніше інтерпретував положення, що таємниці мистецтва криються в глибинах психіки митця, що саме внутрішня мотивація відрізняє художню творчість від звичайного мислення. Загалом його робота висвітлює три питання: діалектика образу й змісту, економія думки та психічної енергії в мистецтві, тривимірність психічного життя. Відповідно мовиться про входження образу в зміст його тлумачення реципієнтами, отже про безкінечність інтерпретацій та вихід на розімкнений текст. Погоджуючись із В. Вундтом у визначенні безсвідомої сфери як мінімальної свідомості, Б. Лезин представляє шлях від безсвідомої сфери до свідомості як ланцюг наростаючих градацій від біологічного нуля до свідомості. Саме безсвідомою сферою зберігає психічні акти, а свідомість витрачає їх. Взаємодія ж між ними — це функція пам'яті. Автор наголошує, що мистецтво — це продукт ідеального, концентрація кращих думок і почуттів творця, його функція — то є функція вибуховості — вражаючи, збуджувати асоціації, піднімати їх на верхню свідомість реципієнта. Для Б. Лезина засоби впливу — художні образи — типи — вже не наслідок спостереження чи експерименту, як для Д. Овсянико-Куликовського, а “відгадані безкінечні комбінації природи”, тобто інтуїтивно обрані зв'язки реальної матеріальної (буття) та ідеальної (натхнення). Акумуляуючи естетичні емоції до творчості, художник звільняє їх у процесі творчого акту, даючи насолоду і собі, і тим, хто сприймає творчий результат.<sup>20</sup>

Статті З. Фройда про художню творчість, на нашу думку, служать за ілюстрацію його психоаналітичної теорії, а відтак і розумінням процесу вивільнення творчої енергії як наслідку реалізації безсвідомих конфліктів митця. Фантастичний світ художника нагадує світ граючої дитини чи невротика, які, відповідно, або фантазують від незнання “дорослого” реального світу, домислюючи його у відповідності з ілюзією ідеалу, або навпаки, впевнившись у ворожості середовища, ігнорують його, витворюючи інший світ незвичайного ідеалу. У всіх статтях З. Фройда вихідною є теза, що художній твір є продуктом емоційних катаклізмів, пов'язаних із дитячими споминами /Едипів комплекс, комплекс Електри/.

Найповніше ці думки представлені в роботах “Дотепність і її відношення до безсвідомого” (1905), “Марення та сні в “Градиві” В. Іенсена” (1907). Так, за З. Фройдом, таємниця дотепності полягає в тому, що дотеп не створюють, він ніби сам народжується з раптового розряду інтелектуальної напруги разом зі словесною формою, він ніби впливає з підсвідомості. Механізм появи дотепу й мистецького твору однаковий,

оскільки обидва викликаються безсвідомими збудниками, а їхній ефект пов'язаний зі звільненням реципієнта від аналогічної душевної напруги. На конкретному літературному матеріалі такий аналіз здійснюється на розгляді повісті В. Іенсена "Градів". Аналіз цього тексту дозволив З. Фройдю вийти на глобальні висновки про процес творення: "Художник скеровує свою увагу на безсвідоме у власній душі, прислухається до можливого його розвитку й вираження в художній формі, дізнається по собі про те, чому ми навчилися в інших, — яким законам підпорядковується діяльність безсвідомого, але сам він не зобов'язаний ні формувати, ні розуміти ці закони. Та в цьому й немає потреби, оскільки вони (закони — Т. М.) містяться в його творіннях в уособленому виді".<sup>21</sup>

У дещо іншій площині розглядає проблеми взаємодії безсвідомого, підсвідомого й свідомості І. Лапшин ("Про перевтілюваність у художній творчості"/1914/), коли ставить питання про перевтілюваність у мистецтві. Він не вважає, що основою перевтілюваності є інтелектуальна обробка даних досвіду або містичне вроджене знання про "чуже я", наголошуючи, що схильність до перевтілювання формує комплекс генетичних психофізіологічних та набутих психоемоційних рис. І. Лапшин перший з-поміж вчених харківської школи згадує З. Фрейда і його послідовників — О. Ранка, В. Штекеля, Ш. Ковача, Ш. Ференці, погоджуючись із висновками О. Ранка про те, що невроз, художня творчість і мрія є наслідком неповного задоволення статевих прагнень, і думкою В. Штекеля, згідно з якою "поет трактує чужі образи перед собою, як дзеркало своєї душі". І рішуче відкидає твердження Ш. Ковача, що художник — це параноїк.

І. Лапшин також прокоментував основні поняття нової тоді течії — гештальтпсихології, зокрема "цілісність" ("гештальт") "форма", за Г. фон Еренфельсом, і запропонував власний спосіб зняття антиномії інтелектуалізму та містицизму як основи перевтілюваності. Таким третім шляхом є внутрішня здатність митця сприймати не лише сукупність зорових і моторних відчуттів (у І. Лапшина — почуттєвих якостей), а комбінацію цих елементів — якість форми ( $n+1-e$ ), первісне почуття (тобто закладене генетично як символи проявів людського "я"). Це почуття забезпечує цілісне враження через колишні досвіди й мимоволі асоціюється з настроями, подібними до душевних станів особи, яку спостерігає митець. Тобто утворюється серединне третє враження, яке не буде об'єктивним через суб'єктивність сприйняття: ми не можемо бачити в чужому тілі або в образі фантазії безпосередньо гнів чи заздрість, але ми створюємо цілісне враження, породжене зовнішнім сприйняттям, й інстинктивно приєднуємо до нього відповідні "фіктивні" почуття в самому собі. Ось чому ілюзорним є переконання, що ми прямо досягаємо "чуже я".<sup>22</sup>

На нашу думку, виділені І. Лапшиним складові свідомості художника — особисті відчуття поета у ставленні до зображуваного, дані ззовні естетичні відчуття від зображуваного героя, що їх переживає творець, об'єктивований образ фантазії, забарвлений відчуттями реальності — аналогічні переходу творчого імпульсу з безсвідомої сфери до свідомості, що дозволяє говорити про розширення проблематики психології творчості до формулювання законів економії психічної енергії (Б. Лезин, Т. Райнов), загальної теорії творчості (П. Енгельмейер, Е. Шульц).

Так, Т. Райнов (Вступ до феноменології творчості /1914/) <sup>23</sup> описує "корінні функції душі" — основи психічних законів, зводячи їх до вивільнення духовної енергії для народження мистецьких фактів, і синтезуючої їх обробки у формі апперцепції, яка, в свою чергу, підкоряється основному закону духовного життя, тотожному закону збереження душевної енергії. Таким законом у психології творчості є закон економії психічної енергії, що виражається в акумулятивній здатності безсвідомої сфери — вмістилися усіх зовнішніх і внутрішніх подразників. Т. Райнов фактично визначив предмет психології творчості — теорію поезії та прози (науки) і мету — вивчення форм творчості, окресливши поле для подальших розробок.

Ще один представник харківської школи П. Енгельмейер, докладно проаналізувавши спільні та відмінні риси технічної й мистецької творчості, дійшов висновку, що принципової різниці між ними не існує, оскільки "перший зблиск будь-якого творчого процесу вривається в свідомість невідомо як, коли і звідки" (процес цей є в принципі непізнаним), мета будь-якого творчого процесу — висловитися (звільнитися від збуджувальної емоціогенної реакції на подразнення), стати цінністю. Різниця ж полягає в тому, що художній твір збуджує естетичне переживання, реінтерпретуючи його в межах індивідуальної свідомості безкінечно, а технічний витвір — задовольняє матеріальні потреби, утілюючи індивідуальні уявлення про ідеал буттєвого існування. Механізм творчості П. Енгельмейер визначив як триакт: початкова стадія — інтуїтивна, коли під впливом первісного бажання складається гіпотетична ідея, другий період — роздум — продуцент плану дії, завершальний етап — організований рефлекс на виконання плану. Пов'язавши стадії творчого акту з механізмом впливу на дійсність, дослідник зробив висновок, що художня творчість дорівнює технічній, а їхня сума складає еволюцію — загальну теорію творчості, що, як теорія волі, є кінцевим результатом взаємодії безсвідомого, підсвідомого та свідомого начал у психіці індивіда.<sup>24</sup>

Заслугує уваги і праця Е. Шульца "Організм як творчість" (1915), який запропонував прикласти поняття творчості не тільки до художніх та технічних продуктів, але й до матерії взагалі. На його думку, завдання органогенезу —

давати матерії форму — збігається з метою мистецтва — створювати нову даність із нематеріальної субстанції. Паралелізуючи ріст особистості та ріст думки, автор доходить висновку, що механізми росту треба шукати не поза організмом, як дарвіністи, а всередині його, тим самим підводячи до тези про мистецьку та наукову творчість як наслідок еволюційної гармонізації матерії та духу. Останній, за Е. Шульцом, — це “психічна машина, вкладає в організм для економічної сили дії та накопичення сили думки”. У цьому контексті теза про відповідність між психікою й формою вияву творчого акту, на якому побудоване мистецтво, отримує глибокий смисл<sup>25</sup>.

Навіть тезисний виклад деяких положень вчених харківської психологічної школи дозволяє говорити, що літературознавча теоретична

думка на Україні поч. ХХ ст. рухалася у напрямку до вироблення загальної (універсальної) концепції психології творчості. Описуючи складові, механізми, чинники, результати творчого акту, вчені цієї школи логічно обґрунтували індуктивні закони поетичного мислення і вийшли на поняття пріоритету внутрішнього мотиваційного поля творчості у всій сукупності його складових — рефлекс, інтуїція, фантазія, психопатологія, форма, цілісність. Обсяг поставлених питань і глибина їхнього висвітлення в дослідженнях харківської психологічної школи свідчить про її значний внесок у вивчення психологічної природи таланту, процесу формування художнього світу у внутрішньому естві митця, механізмів сприйняття естетичної цінності тощо. І можна тільки пошкодувати, що праці згаданих учених у наші дні незапитані їхніми нащадками.

### Примітки

- <sup>1</sup> У 1908 р. московський психіатр М. Осипов почав популяризацію ідей З. Фрейда в Росії й опублікував у “Журналі невропатології та психіатрії ім. С. Корсакова” статтю “Психологічні й психопатологічні погляди З. Фрейда в німецькій літературі 1907 року”, “Психологія комплексів і асоціативний експеримент за роботами Цюріхської клініки”. У 1909 р. М. Вирубов опублікував статтю “Психоаналітичний метод Фрейда і його лікувальне значення” // Овчаренко В. Психоаналитический глоссарий.— Минск: Выш. шк., 1994.— С. 25.
- <sup>2</sup> Перші переклади книг З. Фрейда з’явилися в Російській імперії в 1904 р. // Психоаналитический глоссарий.— С. 24.
- <sup>3</sup> Пружинина А., Пружинин Б. Из истории отечественного психоанализа / Историко-методологический очерк // Вопросы философии.— 1991.— № 7.— С. 87—109.
- <sup>4</sup> Фрейд З. Очерк истории психоанализа // Фрейд З. Собр. соч.— СПб: Алетейя, 1998.— Т. 7. Основные психоаналитические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. С. 48.
- <sup>5</sup> Ідеї психоаналізу активно популяризували лікарі психоневрологічного інституту І. Виноградов, Є. Голдовський, І. Залкінд. Літературознавчий аспект психоаналізу найповніше представлений статтями С. Гасвського “Фрейдизм у літературознавстві” (Життя й революція.— 1926.— № 10), Є. Перлина “Знов про фрейдизм і мистецтво” (Життя і революція.— 1927.— № 9), В. Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості.)” (Життя й революція.— 1927.— № 9).
- <sup>6</sup> Харьков в контексте истории украинского психоанализа // История психоанализа в Украине. Сост. И. Кутько, Л. Бондаренко, П. Петрюк.— Х.: Основа, 1996.— С. 8—30.
- <sup>7</sup> Практично одразу із виділенням психології в окрему науку в 1870-х виділилася психологічна школа в літературознавстві (В. Вундт, В. Вец, І. Фолькельт, Е. Бертрам, Е. Гроссе, Е. Еннекен, О. Потебня), яка спочатку існувала в рамках культурно-історичної, але, на відміну від неї, пріоритетним вважала не дослідження твору як вираження суспільної психології, а вивчення індивідуального психічного акту митця і сприймаючого суб’єкта. У зв’язку з цим мистецтво розглядалося як сублімація тяжких переживань художника назовні, в образи // КЛІЭ / Гл. ред. А. Сурков.— М.: Издат. “Сов.Энциклоп.”, 1971.— Т. 6.— С. 66.
- <sup>8</sup> Досліджень з психології творчості в спадщині З. Фрейда небагато. У 1919 р. він зізнався, що психоаналітик зрідка відчуває потребу естетичних досліджень і береться за них тоді, коли естетику представляють ученням про яко-
- сті почуттів (Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование). Под ред. Р. Додельцова, К. Долгова.— М.: Республка, 1995.— С. 265.
- <sup>9</sup> Фрейд З. Очерк истории психоанализа.— С. 51; 53.
- <sup>10</sup> З 1892 р. в газеті “Харківські губернські відомості” з’являються статті Д. Овсянико-Куликовського з проблем художньої літератури. Одну з них — “Ідея безкінечного в позитивній науці і в реальному мистецтві” пізніше він включив до реальних творів (Пб, 1909.— Т. 6). З середини 90-х років ХІХ ст. виходять книги про творчість І. Тургенева, М. Гоголя, О. Пушкіна, Л. Толстого, статті про лірику як особливий вид творчості // Осмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянико-Куликовский.— М.: Просвещение, 1981.— С. 38.
- <sup>11</sup> Овсянико-Куликовский Д. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве (К теории и к психологии художественного творчества). Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве. // Собр. соч.— СПб: Изд. Т-ва “Обществ. Польза”, 1909.— Т. 6.
- <sup>12</sup> Овсянико-Куликовский Д. Из лекций об “Основах художественного творчества” // Вопросы теории и психологии творчества / Ред.-издат. Б. Лезин.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1911.— Т. 1.— С. 1—20.
- <sup>13</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование // Фрейд З. Художник и фантазирование.— С.— 134.
- <sup>14</sup> Овсянико-Куликовский Д. Н. В. Гоголь // Собр. соч.— СПб: Изд. Т-ва “Общественная польза” и книгоиздательства “Прометей”, 1910.— Т. 1.— С. 129; 131.
- <sup>15</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование.— С. 134.
- <sup>16</sup> Там само.— С. 134.
- <sup>17</sup> Фрейд З. Автобиография // Художник и фантазирование. Примечания.— С. 357.
- <sup>18</sup> Белецкий А. В мастерской художника слова // Вопросы теории и психологии творчества.— Х.: Научн. мысль, 1923.— Т. 8.
- <sup>19</sup> Франко І. Из секретів поетичної творчості // Зібр. тв.: У 50 т.— К.: Наук. думка, 1981.— Т. 31.— С. 64.
- <sup>20</sup> Лезин В. Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества / Ред.— издат. Б. Лезин.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1911.— Т. 1.— С. 202—244.
- <sup>21</sup> Фрейд З. Бред и сны в “Градиве” В. Иенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование.— С. 174.
- <sup>22</sup> Лапшин И. О. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1914.— Т. 5.— С. 161—263.

<sup>23</sup> Райнов Т. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1914.— Т. 5.— С. 1—104.

<sup>24</sup> Энгельмейер П. Эволюция, или Всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1914.— Т. 5.— С. 131—161.

<sup>25</sup> Шульц Е. Организм как творчество.— Х.: Тип. “Мирный труд”, 1915.— 82 с.

## RESUME

The article observes works by the Kharkiv group of the psychological trend in literature studies of the beginning of the XX-th cent. (D. Ovsyaniko-Kulikovsky, B. Lezyn, T. Raynov and others) in correlation with the Z. Freud's theory of psychoanalysis. Through the scrupulous investigation of a good deal of factual material the author comes to conclusion that the contribution made by the Kharkiv psychological group is still of great importance and scientific value.