

Психология искусства в научной школе Л.С. Выготского: проблемы теории и коммуникативных практик работы с сознанием

Ю.В. Громыко*,

Институт опережающих исследований «Управление человеческими ресурсами»
имени Е.Л. Шифферса, Москва, Россия,
yugromyko@gmail.com

В статье ставится вопрос об анализе современных театральных практик на основе представлений, разработанных в научной школе Л.С. Выготского. Важнейшей особенностью этих практик является работа с сознанием, обеспечивающая овладение собственным поведением. Центральным элементом высокохудожественных театральных практик является переживание катарсиса, которое является результатом столкновения двух аффектов. Театральные практики сопоставляются с практиками образования, коллективными практиками решения сложных проблем, где также происходит столкновение аффектов. В статье утверждается, что ориентационная система действия и аффективно-мотивационная система действия по отношению друг к другу не симметричны и не параллельны. Условием переорганизации и преобразования эмоционального переживания в аффект и действие являются: способность представлять эмоциональные переживания в виде идеализованных объективных состояний и воспринимать язык таких состояний, сохранять позицию внешнего наблюдения за переживанием на основе культивирования рефлексивных состояний, восстанавливать себя как действующее лицо на основе воспоминания себя в акте реального действия.

Ключевые слова: аффективные состояния, работа с сознанием, коммуникация.

The Psychology of Art in Vygotsky's School of Thought: Issues in Theory and Communicative Practices of Working with Consciousness

Yu. V. Gromyko,

Shiffers Institute of Advanced Studies, Moscow, Russia,
yugromyko@gmail.com

The article analyzes modern theatre practices through the concepts developed by Vygotsky's school of thought. One of the fundamental features of these practices is working with consciousness, which enables an individual to master his/her own behaviour. The central point of these artful theatre practices is the experience of catharsis that becomes real as two affects meet. Theatre practices are compared with educational

Для цитаты:

Громыко Ю.В. Психология искусства в научной школе Л.С. Выготского: проблемы теории и коммуникативных практик работы с сознанием // Культурно-историческая психология. 2018. Т. 14. № 3. С. 85–92. doi: 10.17759/chp.2018140308

For citation:

Gromyko Yu.V. The Psychology of Art in Vygotsky's School of Thought: Issues in Theory and Communicative Practices of Working with Consciousness. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2018. Vol. 14, no. 3, pp. 85–92. (In Russ., abstr. in Engl.). doi: 10.17759/chp.2018140308

* Громыко Юрий Вячеславович, доктор психологических наук, профессор, действительный член РАЕН, директор, Институт опережающих исследований «Управление человеческими ресурсами» имени Е.Л. Шифферса, Москва, Россия. E-mail: yugromyko@gmail.com

Gromyko Yuri Vyacheslavovich, PhD in Psychology, Professor, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Head of the Shiffers Institute of Advanced Studies, Moscow, Russia. E-mail: yugromyko@gmail.com

practices and collective problem-solving practices, in which the same phenomenon of meeting of affects takes place. The article argues that the orientation system of action is neither symmetrical nor parallel to the affective-motivational system of action. Reorganisation and transformation of emotional experience into affect and action implies the following: the ability to represent emotional experiences as idealized objective states of mind and to be susceptible to their language; the ability to observe emotional experiences from the outside using reflection; the ability to re-establish oneself as the actor by recollecting one's self in the act of doing.

Keywords: affective states of mind, working with consciousness, communication.

1. Театральные высокохудожественные практики и наследие Л.С. Выготского

В настоящий момент именно проблема искусства — театра и кино, культура переживаний и воспроизводства высоких духовных состояний и ценностей становится важнейшим моментом самоопределения человека и его идентичности. Человек сегодня в значительной степени есть то, что он смотрит, какие музыкальные мелодии он слушает и поет и, самое главное, что он переживает как самое принципиальное и значимое для него. Искусство напоминает нам о высших духовных состояниях, которые очень сложно потрогать руками и превратить в предмет целенаправленной работы. Необходима особая практика духовных операций, позволяющих воспроизводить и вызывать состояния сознания, такие как вдохновение, интуитивное схватывание, отождествление с состоянием другого человека и т. д.

Проблема высоких духовных состояний и духовных операций заставляет нас вернуться и заново посмотреть на психологическую классику. Обращаясь в этой связи к работе Л.С. Выготского «Психологии искусства» [1], мы завершаем некий магический круг, поскольку приближаемся к тому исходному началу, из которого возникли и выросли элитарная российская психология и деятельностный подход в образовании, учение о высших психических функциях. Целый ряд исследователей, например, О.В. Рубцова и Г. Дэниелс, справедливо отмечают, что психология развития Л.С. Выготского использует «язык русского театра и искусства того времени» [8, с. 201]. И это — важнейший момент прослеживания в более поздних работах Л.С. Выготского влияния представлений, идей, концептов, выработанных в ранний период изучения им театральной деятельности и создания психологического языка для анализа художественных практик, искусства в широком смысле. Это движение исследователей от конца — более поздних работ Л.С. Выготского — к началу позволяет выявить непрерывную связь идей гуманитарного мыслителя и обнаружить единство всего его творчества. Но не менее важно осуществить восхождение от конца к началу для того, чтобы ответить на вопрос, что мы можем сказать сегодня принципиально нового про психологию искусства, нежели то, что сказал сам Л.С. Выготский? Важно также ответить и на вопрос, с каких позиций мы собираемся рассматривать ставшие классическими тексты Л.С. Выготского и за счет каких средств.

Сегодня освоение интеллектуально-духовных функций может быть реализовано в искусстве, в системе кинематографа и в театре. Обращаясь к искусству, мы вслед за Л.С. Выготским рассматриваем театральные и кинематографические произведения как практики развития и преобразования человека. Нас не интересуют фильмы и спектакли, относящиеся к области развлечения, отвлечения внимания и проведения досуга. Наоборот, область искусства это возможность человека нечто более глубинное понять про себя, про свои отношения с другими людьми и превратить это в целенаправленный предмет работы. Нас интересуют высокохудожественные практики, при реализации которых происходит преобразование и изменение человека с позиции высоких духовных состояний. Включаясь в высокохудожественные практики, человек осуществляет сложнейшую, требующую огромной энергии работу по самосознанию и самопреобразованию. Театр, кинематограф выступают в данном случае специально предлагаемыми художественными практиками преобразования человеческого сознания, особыми технологиями выявления и изменения неосознаваемых представлений за счет превращения их в модели и схематизмы сознания (О.И. Генисаретский [3]) (mental models), в формы организации действия на основе осознания собственных принципов и способов действия. Основная задача таким образом рассматриваемого театра состоит в том, чтобы поставить зрителя в отношении к определенному набору противоречивых общественных отношений, которыми он должен овладеть и которые он должен осознать. Более двух тысячелетий вглядываясь в «Персы» Эсхила, человек пытался осознать, где та грань, за которой отвага и уверенность в себе превращаются в *ἄβρις*, надменность и самонадеянность, за которую мстят Боги.

Обратимся еще раз к работе Л.С. Выготского «Психология искусства». В этой работе он рассматривает басни Крылова, новеллу Бунина «Легкое дыхание» и трагедию Шекспира «Гамлет, принц Датский» как усложняющиеся художественные единицы принципиально одного ряда, относящиеся к области искусства. Л.С. Выготский показывает, что в каждой из этих высокохудожественных жанровых систем реализуется принцип противоречия формы и материала художественного произведения. Эти противоречия формы и материала воспринимаются человеком в виде столкновения двух аффектов, двух аффективных переживаний (ср. Л.С. Выготский: «И вместо мучительного напряжения мы испытыва-

ем почти мучительную легкость. Этим намечается, во всяком случае, то аффективное противоречие, то столкновение двух противоположных чувств, которое, видимо, составляет удивительный психологический закон художественной новеллы» [1, с. 208] или «Вот Бунин в ритме холодного спокойствия рассказал об убийстве, о выстреле, о страсти. Его ритм вызывает совершенно противоположный эффект тому, который вызывается предметом его повести. В результате эстетическая реакция сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний, вызываемых содержанием повести, мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания. Также обстоит дело и в басне и трагедии» [1, с. 273]. Обозначенная Л.С. Выготским линия столкновения в структуре художественного произведения противоположных аффектов определяет, по его мнению, устройство катарсиса — особого механизма, очищающего глубокого переживания, связанного с восприятием художественного произведения.

Анализируя воздействие театра на человека, зрителя, мы должны рассматривать не только художественное произведение, но само театральное действие. В это театральное действие обязательно должен быть включен зритель. Возможен спектакль, который актеры и режиссер исполняют для самих себя и он остается абсолютно непонятен и недоступен зрителю, но это плохой спектакль. Театральная постановка — это и есть своеобразное взаимодействие через спектакль актеров и режиссера, с одной стороны, и зрителя, с другой. И здесь особым образом преломляется отношение не только формы и содержания, формы и материала, о которых говорит Л.С. Выготский в «Психологии искусства», но главное — формы и смысла. Развертывающийся театральный спектакль — это сложное коммуникативное действие, в которое должен включиться зритель — у зрителя появляется смысл происходящего. Категории «форма» и «смысл» становятся центральными в системе коммуникативных театральных практик. Соотношение формы и смысла требует учета того, что сообщают актеры зрителям при реализации спектакля и что понимают и схватывают другие люди в ходе театрально-художественного действия.

Полученные выдающимся отечественным ученым результаты исследования высших психических функций должны быть возвращены к исходному пункту его программы — к изучению театрально-художественных практик. При обсуждении проблем искусства, деятельности актера сам Л.С. Выготский осуществляет ход экстерниоризации внутренних человеческих переживаний, эмоций и аффектов. На это обстоятельство в свое время обратил внимание Юрьё Энгештрём [3], который подчеркивал особое значение процессов экстерниоризации в работах Л.С. Выготского, посвященных изучению психологии художественных практик.

Если более поздние работы Л.С. Выготского связаны с раскрытием значения принципа интериоризации для психического развития с превращением

интерпсихической функции между людьми во внутреннюю интрапсихическую функцию отдельного человека, то ранние работы Л.С. Выготского посвящены анализу принципа экстерниоризации. Экстерниоризация предполагает, что человек переводит во внешний план внутреннее переживание и развертывает его в виде практики взаимодействия с другими людьми. Экстерниоризация выступает своеобразным отслаиванием пережитого и нащупываемого во взаимодействии с другими людьми. Принцип экстерниоризации до настоящего времени изучен весьма недостаточно. Вместе с тем именно он образует диалектическое дополнение или даже противоядие к процессу интериоризации. Более того, без принципа экстерниоризации не разобраться с процессами развития человека и с самим феноменом искусства, когда художник делится своим внутренним видением и переживанием с другими людьми. Именно здесь лежит та область, которую выдающийся психолог Отто Ранк [14; 15] связывал с попыткой художника преодолеть смерть и увековечить свое субъективное переживание, передав его в произведении искусства другим людям. Взятые же вместе, интериоризация и экстерниоризация требуют рассмотрения совсем других внешне-внутренних и внутренне-внешних единиц интеллектуально-волевых процессов развития человека. Без экстерниоризации интериоризация грозит остаться одиноким «несчастливым» процессом. Тем более, это все проявляется в реальности театра, когда внутреннее переживание актера сообщается зрителю в виде культурного знака переживания, а настройка зрителей на игру актеров и атмосфера зрительного зала создают особое пространство для развертывания и углубления переживаний актера.

2. Аффективные состояния и аффект в образовании

Со столкновением двух аффектов, со сложными формами взаимодействия разных противоположенных аффективных состояний для сознания человека мы имеем дело не только в области искусства. Сходные состояния выявлены и исследовались при решении интеллектуальных задач, а также в процессе организации развития учащегося. Знаменитая методика двойной стимуляции на формирование искусственных понятий, разработанная Л.С. Выготским, точно так же содержит в себе динамику сталкивающихся аффективных состояний. Другое дело, что эмоциональные состояния часто остаются вне нашего внимания.

Так, в специально организованных экспериментальных ситуациях дети легко ориентировались на каждый из двух типов стимулов — воспринимаемые характеристики предметов (форма, цвет, материал, из которых изготовлены упорядочиваемые предметы) и бессмысленные слоги. Но как показали результаты, ребенок не может соединить два типа стимулов друг с другом для требуемого экспериментатором выполнения задания. Ребенок сталкивается одновре-

менно с двумя аффектами, которые вызывает организатор учебно-экспериментальной ситуации: первый аффект связан с ориентацией, которой он владеет, но которая бессмысленна в данной ситуации (поочередной ориентацией на два типа стимулов). Второй аффект связан с ориентацией, которая необходима и осмысленна, но которой он не владеет (с ориентацией на интеграцию двух типов стимулов друг с другом).

При этом принципиально важно, что аффекты не параллельны и не симметричны типам стимулов, поскольку ориентационная система действия и аффективно-мотивационная система действия по отношению друг к другу не симметричны и не параллельны. Это показано в специальных экспериментальных ситуациях, реализованных на материале задач Пиаже (В.В. Рубцов [7]) и на материале задач происхождения и употребления знаков (Ю.В. Громыко [4]).

Нечто подобное мы наблюдаем при решении сложных задач в оргдеятельностных играх [5; 10]. Организация проблемной ситуации в коллективных взаимодействиях осуществляется за счет выявленного и специально инициированного в мыслекоммуникации столкновения противоположных позиций участников ситуации по поводу единого предмета мысли. Двумя участниками ситуации по поводу одного и того же предмета мысли, взятого в одном и том же отношении в один и тот же конкретный период времени, утверждается, что он есть А и одновременно не-А. Разрешение данного противоречия предполагает фиксацию проблемы и формирование новой системы концептуальных различий. В самом данном процессе перехода от проблематизации имеющегося сложившегося знания к фиксации его недостаточности и выработке новых различий человек проходит через столкновение двух аффективных состояний.

Выявленные аффективные состояния аналогичны сталкивающимся энергетическим напряжениям в ситуации выполнения заданий методики двойной стимуляции. Первый аффект характеризуется легкостью воспроизведения знакомых знаний и одновременно их неприложимостью и определенной бессмысленностью в отношении к проблемной ситуации. В проблемной ситуации необходимо получить новое синтетическое знание, интегрировав в единое целое противоречащие друг другу аспекты. Второй аффект характеризуется заинтересованностью в получении нового интегративного знания и одновременно невозможностью осуществить этот синтез, формально объединив два отработанных знания.

Последовательность аффективных состояний участника проблемной ситуации может быть описана следующим образом: от гордости и уверенности в основательности имеющегося у него знания, через полную беспомощность и переживание неопределенности в ситуации отсутствия нового интегративного знания к радости от способности справиться с собой и найти путь к формированию новых концептуальных различий и нового целостного видения предмета преобразования. Тот, кто многократно переживал в организационно-деятельностных играх подобные аффективные состояния, знает, насколько они энер-

гично затратны и эмоционально разрушительны. Вместе с тем именно они, как показывает практика, приводят к повышению уровня организации сознания. Роль и функция аффективных состояний как своеобразного инструмента, повышающего энергетический уровень сознания, могут быть охарактеризованы по схеме Бенедикта Спинозы, раскрывающей в конечном результате укоренение человека в бытии, расширение бытийственных возможностей и границ человека. Как известно, механизм, нацеленный на закрепление человека в бытии, Б. Спиноза называл «конатусом» (см.: Этика, часть III, теоремы 6, 7, 8, [9, с. 341–342]). Конатус — это стремление вещи собственной силой пребывать в своем существовании (бытии) или «Стремление вещи пребывать в своем существовании есть ничто иное как действительная (актуальная) сущность самой вещи» [9, с. 342]). С этой точки зрения, способность человека выйти за границы имеющегося знания и перейти к формированию нового знания, тем самым выявляя и границы, в которых верным оказывается предшествующее знание, является формой расширения возможностей человека, переживаемой как радостное состояние. Подобной точки зрения на конатус у Спинозы придерживаются философ Firmin DeBrabander [9] и Antonio Damasio [10], представитель нейронауки, которые соотносят понятие конатуса у Спинозы с прорывом к реальности.

В театральной практике, в искусстве возникновение «тяжелого» переживания, связанного с убийством, предательством, уничтожением главного героя, с которым отождествляется зритель (Л.С. Выготский в «Психологии искусства» [1], разбирая пьесу Шекспира «Гамлет, Принц Датский» тоже пишет об этом), уравнивается и пересиливается состоянием актера, который занимает позицию свидетеля-наблюдателя. Эта возможность быть свидетелем-наблюдателем предполагает помещение позиции наблюдателя в исторический процесс большей протяженности, в далекий горизонт времени, в пределе — формирование взгляда с позиции вечности,

Аффекты, с точки зрения Л.С. Выготского, должны вступить в правильную реакцию и привести к очищению — к катарсису. Столкновением аффектов необходимо управлять. Если это управление отсутствует, очищающего аффективного состояния не возникнет. Так, например, с какой бы позиции мы ни смотрели на потерю главного героя, безвозвратная гибель и смерть остается безутешной. Аффекты действуют как противонаправленные сущности, не вступая во взаимодействие друг с другом. Эту переорганизацию аффектов надо специально организовывать. Но именно переорганизацию аффектов должно обеспечить настоящее произведение искусства (Л.С. Выготский [1]).

В «Психологии искусства» на примере басни, повести и пьесы Л.С. Выготский специально рассматривает управление взаимодействием аффектов. Например, определяя принцип художественного действия в повести Бунина «Легкое дыхание», Л.С. Выготский показывает, что мутная, не имеющая цели и запу-

танная жизнь девушки — главной героини повести и ее убийство перекрываются ритмом легкого повествования художественной новеллы, имитирующего легкое дыхание сопоставимого с дуновением ветра, шевелением под его воздействием листвы и трав. В этом случае переживание от дикого, страстного и страшного по своей бессмысленности человеческого события — убийства человека — наталкивается на передаваемое зрителю восприятие космоприродного явления. Громадный масштаб вечной жизни, бесконечного и независимого от прихотей человека природного целого соотносится с данной нелепостью и легкомысленностью существования конкретной девушки. Перед нами наложение друг на друга двух аффектов, столкновением которых Л.С. Выготский объясняет механизм очищающего катарсиса. Переживание бесконечности жизни подчиняет себе переживание от гибели девушки в бунинском «Легком дыхании». При этом остается открытым вопрос, как управлять взаимодействием аффектов — энергично заряженных состояний сознания, — что из себя представляет сам механизм их взаимодействия. Этот процесс столкновения аффектов, подчинение одного аффекта другому, саму форму перехода позитивного аффективного состояния в акт действия как раз и должен уметь показывать зрителю актер, включать зрителя в динамику аффективных состояний.

Описанная Л.С. Выготским динамика аффективных состояний, положенных в основу процесса катарсиса, предполагает столкновение аффективных состояний и подчинение отрицательного депрессивного аффективного состояния положительному. В ходе наложения аффективных состояний друг на друга меняется функциональная значимость разных состояний относительно друг друга для сознания человека. Аффективное состояние, которое свидетельствует о расширении, увеличении возможностей человека и которое повышает энергичный уровень сознания, берет верх над состоянием подавленности и депрессии. Сам переход от одного аффективного состояния представляет столкновение и борьбу между состояниями за смысловое первенство и значимость для сознания человека.

У Л.С. Выготского сам этот механизм изменения функциональной значимости состояний сознания при столкновении разных аффектов, к сожалению, не показан. Но уже очень важно, что указано на само столкновение разных аффективных состояний, с одной стороны, понижающих энергетический уровень сознания человека, с другой стороны, резко повышающих энергетический уровень сознания человека и увеличивающих его возможности. Очень важно, как в этом столкновении аффективных состояний сознания и изменении их значимости происходит расширение возможностей человека и повышение уровня организации сознания.

В рамках рассмотрения подхода Л.С. Выготского важно обратить также внимание на работу Жюль Делёза «Спиноза и проблема выражения» [13], в которой он дал достаточно полную реконструкцию понятия аффекта у Бенедикта Спинозы, отделив его от

эмоционального состояния. В случае эмоционального состояния, в отличие от аффекта (affection в отличие от affect), человек находится под воздействием объективного события или вещи и субъективно переживает это воздействие. Любые эмоциональные состояния отделяют человека от возможности действовать. В той мере, в какой человек переживает эмоциональное состояние, он отрезан, отделен от действия [13, р. 219]. В случае аффекта человек осуществляет переход от одного уровня организации сознания к другому, он фактически осуществляет в себе реорганизацию эмоциональных состояний и производит действие. Существуют отрицательные эмоциональные состояния, которые выражают уменьшение способности действовать, например, печаль; «... эта эмоция — печаль определяется уменьшением моей возможности действовать» [13, р. 220]. Существуют положительные эмоциональные состояния, которые обозначают увеличение способности действовать, например, радость. Есть пассивные эмоциональные состояния, которые связаны с отсутствием действия и претерпеванием определенного переживания. А есть активные эмоциональные состояния, которые связаны с переходом к действию, с осуществлением действия.

Специальный интерес представляет случай, который обсуждает Спиноза, и вслед за ним его разбирает Ж. Делёз, — это переход от пассивного состояния радости к активному состоянию радости. Пассивное состояние радости связано с претерпеванием предощущения, неясной мысли — предчувствия человека, что воздействие на него тела или события увеличивает возможности его действия. Активное состояние радости предполагает переход к самому действию, увеличение энергии сознания, связанной со способностью действия. Пассивное состояние радости очень неустойчиво. Оно может откатываться к пассивному состоянию печали. Подобные переходы и откаты Спиноза называет «колебаниями души» (fluctuation animi [9]). Активные эмоциональные состояния связаны с увеличением энергии и возможностей действия, пассивные состояния — с уменьшением возможностей действия. Эмоциональные состояния являются своеобразным предвестником — сообщением, а не точным знанием уменьшения или увеличения возможностей действия. Сознание человека постоянно стоит на страже и сообщает ему, увеличиваются или свертываются его возможности действия. Об этом человеку сообщает конатус — стремление человека утвердиться в своем бытии и расширить возможности действия.

На наш взгляд, собственно переход к аффекту и активному действию связан с тем, что у человека возникает знание в виде принципа действия, в отличие от спутанных предчувствий и смутных образов, сопутствующих эмоциональному переживанию. Энергия аффекта направляется на прояснение принципа действия в виде схемы действия и на ее реализацию. В отличие от Спинозы, который связывал переход к аффекту с различными уровнями (типами) мышления-сознания, мы даем свою интерпретацию этого перехода. Это знание в виде схемы

действия, открывающее путь к аффекту и действию, обязательно связано:

1) с идеальным представлением о принципе действия, которое выражается при помощи схемы действия в мышлении;

2) с сообщением данного принципа действия в виде знака и символа в коммуникации и созданием условий для понимания схемы действия другим человеком;

3) и, наконец, с реализуемым проектом действия в ситуации, когда инструментом действия является тело человека (действие реализуется через телесное). В этом третьем случае необходимо с позиции действующего лица по ходу развертывания действия схватывать идею воздействия собственного тела на тела других людей, конституируя с ними общность или противопоставляясь им, понимать, как будет осуществляться действие и проектно его подхватывать.

В то же время во всех этих случаях результат действия не задан и ситуация является открытой. Человек, продвигаясь в подобной ситуации, восстанавливает себя как энергично действующее активное существо, расширяющее мощь своего действия и подтверждающее свою укорененность в бытии (по терминологии Жюль Делеза и Бенедикта Спинозы).

Обратим внимание на то, что все обозначенные переходы: выход к мышлению, понимание точки зрения другого человека и организация понимания других участников коммуникации, переход к проектному действию — лежат в предсмысловом уровне. У человека должно еще только случиться понимание происходящего, которое затем будет представлено при помощи схемы действия. Ситуацию неопределенности необходимо понять, схему действия необходимо увидеть. В этом случае аффективное зараженное состояние сознания необходимо перевести в пробующее действие в условиях неопределенности с тем, чтобы начать рефлексировать результаты действия, понимать ситуацию действия. От нерационального аффективного состояния надо перейти к рационализируемому действию.

3. Механизм переорганизации аффективных состояний и работа сознания

Собственно, важнейший момент, который происходит в театре, связан с анализом того, как человек — будь то актер, исполняющий роль героя, будь то зритель в результате наблюдения за героем и сопереживания ему, когда их переживания и поведение кардинально отличаются — переорганизует свои эмоциональные переживания в способность действовать и из страдающего переживающего существа превращается в действующее лицо, которое наращивает энергию своего действия.

Важнейший момент и условие этой переорганизации — это осознание переживаний как некоторого объективированного, превращенного в знак состояния, которое можно наблюдать извне, которое можно коммуникативно сообщать другому человеку и

к нему внешне относиться. Л.С. Выготский в статье «К вопросу о психологии творчества актера» центральным считает вопрос об эмоциях актера. Эмоции актера — это не его конкретные личные переживания, а идеализованные объективированные состояния, своеобразные знаки и сообщения, которые он передает зрителям. «Актер создает на сцене безличные чувствования, чувства или эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того как они стали предметом актерского воплощения, они получили литературное оформление, они носились в воздухе, в общественном сознании» [2, с. 323]. «... Эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой» [2, с. 324].

С другой стороны, эти идеализованные объективированные чувства — являются реальными переживаниями, которые в соответствии с методом Станиславского актер скорее «выманивает», проявляя, чем прямо вызывает [2, с. 327] для того, чтобы сообщить зрителю. Но объективированные, хотя и реально переживаемые эмоции, — это только одна сторона вопроса. Они должны стать предметом реорганизации, преобразования при столкновении разных аффектов друг с другом, при переходе от одного аффекта к другому. Это очень хорошо понимал Л.С. Выготский: «Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера. Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии» [2, с. 328].

Обозначим три важнейших условия изменения отношения к эмоциям со стороны человека и преобразования эмоции в аффект с выходом к действию. Первое условие обозначено в статье Л.С. Выготского «К вопросу о психологии творчества актера» [2] и заключается в том, что актер осуществляет сообщение (коммуникацию) эмоциональных переживаний в виде идеализованных объективных состояний, т. е. своеобразных идеальных схем определенных состояний. В целом ряде театральных направлений эти идеальные схемы состояний закрепляются в виде «масок», которые на себя может надевать актер.

Второе условие состоит в том, что чем более субъективной и сильной являются отрицательная эмоция, тяжелое переживание, тем одновременно большим должен становиться потенциал объективированного наблюдения за ней. Это может быть достигнуто за счет объективного фона внешних процессов — наблюдения актера за своим движением, дыханием и сообщением зрителю возможностей и результатов этого наблюдения. Сильное отрицательное пережива-

ние резко сужает зону наблюдения до точки — «небо свертывается в овчинку». Актер же, сообщая высокоинтенсивную эмоцию, одновременно демонстрирует свою способность наблюдать «вечное небо» или особенности исторического процесса. Актер фактически создает рефлексивное состояние — рамку наблюдения за эмоцией.

Очень важным, между тем, является утверждение Спинозы о том, что мы не знаем, какими возможностями обладает тело, что может человеческое тело. Вот как эту мысль Спинозы интерпретирует Жиль Делёз: «Когда Спиноза говорит: мы не знаем, что может тело, эта формула почти что боевой клич». Он добавляет: «... мы говорим о сознании, духе, душе, о власти души над телом. Мы болтаем так, но мы не знаем даже, что может тело» [13, р. 234]. Прорыв к новым возможностям тела — это всегда обретение новых возможностей действия. Ж. Делёз дает следующие ссылки на текст Спинозы (III, 2, с. 337–340; II, 13, с. 299–300; V, предисловие, с. 452–454 [9]). Этот пункт имеет принципиальное значение для театра; новые возможности тела и телесного действия, демонстрируемые на сцене, обнаруживают новые возможности сознания, и наоборот. Так, актриса в фильме «Путь царей», в котором осуществлена постановка убийства царской семьи в Ипатьевском подвале, на основе особых поз — йогических асан позволяет максимально дистанцироваться и одновременно как можно плотнее вступить в контакт с событием убийства царской семьи.

Третий важнейший момент перехода к действию связан с восстановлением себя как действующего лица, с воспоминанием и восстановлением через воспоминания себя в акте реального действия. Этот аспект имеет принципиальное значение, как показано О.В. Рубцовой и Г. Дэниелсом [8], при использовании театрально-образовательных методов для реабилитации подростков в ситуации перехода от рефлексивной коммуникации к действию.

Таким образом, три вышеобозначенных момента: 1) сообщение эмоций в виде идеальной схемы, 2) формирование состояний осознания эмоций и 3) восстановление себя в качестве способного к действию субъекта — соответствуют трем важнейшим процессам человеческой деятельности: мышлению, мыслекommunikации и мыследействию в ситуации. В данном случае речь идет о генетическом обнаружении данных процессов в сознании актера и зрителя.

4. Предварительные итоги

Обсуждая в целом наш подход к рассмотрению современного театрального действия, следует обратить внимание на следующие ключевые моменты, которые более подробно должны быть рассмотрены в дальнейшем.

Во-первых, подход Л.С. Выготского, представленный в его работах «Психология искусства» [1] и «К вопросу о психологии творчества актера» [2], в которых уже намечены важнейшие проблемы устройства катарсиса, преобразования эмоции актером, следует отнести к теоретико-мыслительной методологии. Организация катарсиса и преобразование эмоций выстраиваются им как организация мыслительных концептуальных представлений. Не ставится задача преобразовать деятельность театра, выделить ключевой слой устройства театральной деятельности.

Во-вторых, подход Жили Делёза и его реконструкция Спинозы по преобразованию эмоции в аффект, расширение возможностей телесного действия следует отнести к теоретико-деятельностной методологии. Важнейшим принципом этого подхода является расширение возможностей действия собственного тела по отношению к другим телам и на другие тела. И хотя книга называется «Спиноза и проблема выражения», где в самом названии дается прямое отнесение к общению и мыслекommunikации, сам процесс мыслекommunikации — центральный и принципиальный для театральных практик — в книге не рассматривается.

И, наконец, в-третьих, наш подход переорганизации и преобразования эмоционального переживания в аффект и действие следовало бы назвать системомыследеятельностным подходом. В соответствии с основными принципами системомыследеятельностного подхода, событие, развертывающееся в ситуации, должно быть рассмотрено на основе взаимосвязанных процессов мышления, мыслекommunikации и мыследействия. Эти процессы представлены на схеме мыследеятельности, разработанной Г.П. Щедровицким [10], эта схема широко используется в организационно-деятельностных играх, при проведении сессий, тренингов.

Важнейшая особенность высокохудожественных театральных практик, с точки зрения этого подхода, состоит в принципиальной открытости и непредзаданности результатов коммуникативного взаимодействия автора-режиссера и актеров, с одной стороны, и зрителя — с другой. Актеры и режиссер не знают, в чем состоят результаты действия спектакля на зрителя. Этот результат еще только должен проявиться за счет специально организованных коммуникативных процедур подготавливающих зрителя к восприятию игры актеров.

Задача действия театральных практик состоит в том, чтобы переорганизовать переживание и воплотить телесную организацию человека в готовность к действию. Эти переорганизация и преобразование достигаются за счет подъема уровня сознания и включения зрителя в процессы понимания других точек зрения, создания особой схемы-видения в мышлении и действия на основе схемы-видения. Важнейшим условием повышения уровня сознания является акт «воспоминания себя» как действующего.

Литература

References

1. Выготский Л.С. Психология искусства / М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера // Собр. соч: в 6 т. Т. 6. Научное наследство. / Л.С. Выготский; гл. ред. А.В. Запорожец; под. ред. М.Г. Ярошевского; сост., послесл. и коммент. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1984. С. 319–328.
3. Генисаретский О.И. Схематизмы сознания // О.И. Генисаретский. Навигатор: методологические расширения и продолжения. М.: Путь, 2002. С. 93–96.
4. Громыко Ю.В. Роль взаимопонимания при решении задач в совместной деятельности.: автореф. дисс. ... канд. психол. наук. М., 1985.
5. Громыко Ю.В. Организационно-деятельностные игры и развитие образования. (Технология прорыва в будущее). М.: Независимый методологический университет, 1992. 191 с.
6. Громыко Ю.В. Выготскианство за рамками концепции Л.С. Выготского. М.: Пайдея, 1996. 238 с.
7. Рубцов В.В. Основы социально-генетической психологии. Воронеж, 1996. 384 с.
8. Рубцова О.В., Дэниелс Г. Понятие «драмы» в концепции Л.С. Выготского: культурно-исторический и исследовательский контекст // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12. № 3. С. 198–207.
9. Спиноза Б. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1999. 491 с.
10. Щедровицкий Г.П., Котельников С.И. Организационно-деятельностная игра как новая форма организации и метод развития коллективной мыследеятельности // Нововведения в организациях: Труды семинара / Под ред. Н.И. Лапина. М.: ВНИИСИ, 1983. С. 33–54.
11. DeBrabander F. Spinoza and the Stoics: Power, Politics and the Passions. London: New York: Continuum, 2007. 149 p.
12. Antonio Damasio Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. Harcourt, 2003. 355 p.
13. Gilles Deleuze. Spinoza et le probleme de l'expression. Paris, 1968. 336 p.
14. Kramer, Robert. Otto Rank on Emotional Intelligence, Unlearning and Self-Leadership // American Journal of Psychoanalysis. 2012. Vol. 72. P. 326–351.
15. Otto Rank Art and Artist: Creative Urge and Personality Development. Norton, 1989. 431 p.

1. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva [Psychology of art]. Moscow: Publ. «Iskusstvo», 1968. 576 p.
2. Vygotskii L.S. K voprosu o psikhologii tvorchestva aktera [To the question of psychology of art]. In Vygotskii L.S. *Sobr. soch. V 6 t. Nauchnoe nasledstvo. Vol. 6* [Collection of works in 6 Vol. Scientific inheritance. Vol. 6]. Zaporozhets A.V. (eds.). Moscow: Pedagogika, 1984, pp. 319–328.
3. Genisaretskii O.I. Skhematizmy soznaniya [Schematism of consciousness]. In Genisaretskii O.I. *Navigator: metodologicheskie rasshireniya i prodolzheniya* [Navigator: methodological expansion and continuation]. Moscow: Put', 2002, pp. 93–96.
4. Gromyko Yu.V. Rol' vzaimoponimaniya pri reshenii zadach v sovmestnoi deyatelnosti. Avtopef. diss. kand. psikhol. nauk. [The role of mutual understanding in solving problems in joint activities. Ph.D. (Psychology) Thesis]. Moscow, 1985. 27 p.
5. Gromyko Yu.V. Organizatsionno-deyatelnostnye igry i razvitie obrazovaniya (Tekhnologiya proryva v budushchee) [Organizational-activity games and development of education (Technology breakthrough into the future)]. Moscow, 1992. 191 p.
6. Gromyko Yu.V. Vygotskianstvo za ramkami kontseptsii L.S. Vygotskogo [Vygotskyism beyond the concept of L.S. Vygotsky]. Moscow: Paideya, 1996. 238 p.
7. Rubtsov V.V. Osnovy sotsial'no-geneticheskoi psikhologii [Fundamentals of Socio-Genetic Psychology]. Voronezh, 1996. 384 p.
8. Rubtsova O.V., Daniels H. The Concept of Drama in Vygotsky's Theory: Application in Research. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology], 2016. Vol. 12, no. 3, pp. 189–207. doi:10.17759/chp.2016120310. (In Russ., abstr. in Engl.)
9. Spinoza B. Sochineniya. V 2 t. T. 1. [Compositions in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Gospolitizdat, 1999. 491 p. (In Russ.)
10. Shchedrovitskii G.P., Kotel'nikov S.I. Organizatsionno-deyatelnostnaya igra kak novaya forma organizatsii i metod razvitiya kollektivnoi mysledeyatelnosti [Organizationally-activity game as a new form of organization and method of development of collective thought activity.]. In Lapin N.I. (ed.), *Novovvedeniya v organizatsiyakh: Trudy seminarov* [Innovations in Organizations]. Moscow: VNIISI, 1983, pp. 33–54.
11. DeBrabander F. Spinoza and the Stoics: Power, Politics and the Passions. London, New York: Continuum, 2007. 149 p.
12. Antonio Damasio Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. Harcourt, 2003. 355 p.
13. Gilles Deleuze «Spinoza et le probleme de l'expression». Paris, 1968. 336 p.
14. Kramer R. Otto Rank on Emotional Intelligence, Unlearning and Self-Leadership. *American Journal of Psychoanalysis*, 2012. Vol. 72, pp. 326–351.
15. Otto Rank Art and Artist: Creative Urge and Personality Development. Norton, 1989. 431 p.