

Психологические аспекты влияния искусства на человека

В.П. Зинченко

доктор психологических наук, профессор, действительный член РАО, профессор Института общего среднего образования РАО, зав. кафедрой психологии Международного университета природы, общества и человека «Дубна»

В статье рассматриваются взгляды Г.Г. Шпета, Л.С. Выготского, М.М. Бахтина и др. Каждый из них по-своему расценивал влияние искусства на когнитивную, аффективную и личностную сферу человека, в частности, предлагал свои интерпретации катарсиса. Автор сосредоточился на анализе внешней и внутренней форм произведения искусства и предположил, что наиболее глубокое влияние на человека оказывает проникновение во внутреннюю форму произведения. Такое проникновение обогащает и расширяет собственную внутреннюю форму активного созерцателя произведения искусства.

Ключевые слова: внешняя и внутренняя форма, восприятие, понимание, катарсис, душа, духовность, культурно-историческая психология.

Начнем с общепринятого положения о том, что искусство есть вид знания и оно, естественно, несет познавательную функцию. Однако дальше начинаются трудности: чем такое знание отличается от знания доначного, практического, научного. Ответ я нашел в до сих пор неизданном тексте Г.Г. Шпета (1879–1937 [!]) «Искусство как вид знания» с подзаголовком: статья-этиюд, на котором стоит дата 8 марта 1927 г. Текст представляет собой либо развернутый конспект доклада, либо проспект большой работы*. Конспективное, порой тезисное изложение требует от читателя сосредоточенности, проникновения «в глубь строки». Тексту предпослан эпиграф из «Эстетики» Гегеля: «Искусство как нахождение себя — выраженном и усвоенном! Познание себя культурного!! (в культурном коллективе!)». Сегодня об этом говорят, как о нахождении (создании) собственной культурной идентичности.

Статья-этиюд была не первым обращением Шпета к проблематике искусства. В 1922–1923 гг. были опубликованы его «Эстетические фрагменты», в которых многое относится к психологическим аспектам создания и восприятия произведений искусства. Поэтому я имею все основания начать обсуждение обозначенной в заглавии темы с взглядов Г.Г. Шпета, а не взглядов Л.С. Выготского, которые значительно лучше известны психологам.

Приведу ряд положений Шпета, которые представляются мне важнейшими. Автор утверждает, что

первая стадия знания и искусства — *Kunstfertigkeit*, т.е. готовность или способность к искусству. Это более сильное утверждение по сравнению с известным положением Гёте о том, что наука и искусство имеют общий источник. Отличия между наукой и искусством состоят в следующем: «Познание — мир понятий (мышления), восприятия и деятельности. Искусство — мир фантазии, содержания и творчества, но второй не обособлен от первого, а в нем же и в своей практической части так же направлен на преобразование и «исправление» природно-данного; оба — и познание и искусство — направлены на преодоление стихийного хаоса, но первый подчиняет его в порядке воли, а второй — в порядке чувств (α , порядок в созерцании для чувства, β , порядок в созерцании самого чувства)». Шпет уточняет, что в искусстве от восприятия нет перехода к понятию, как это происходит в науке: «понятие «очищается» от эмоций, что в искусстве было бы — уничтожением. — В действительности, в искусстве — нагруженность эмоциями, полнота чувства, но не хаотическая, а организованная. — Мы идем к «насыщенности» (постоянная «свежесть») «образа», где вникание обогащается вместе с углублением». Таким образом, признается *эмоциональная первичность* акта искусства. Шпет не противопоставляет знание и переживание, познание и эмоции, интеллект и аффект. Он считает, что эмоциональная нагруженность художественного произведения есть его содержание, а не только фон, тон

* Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить М.Г. Шторх — дочь Г.Г. Шпета, и Т.Г. Щедрину, любезно предоставивших мне этот подготовленный к печати текст.

или аккомпанемент. Ум с сердцем могут быть в ладу, дополнять друг друга и иметь как общие, так и различные точки приложения сил.

Чрезвычайно важно установление своеобразия мира, с которым имеет дело искусство. Предмет искусства, «вещь не включается в действительную связь других вещей, а, напротив, как бы вырывается из этой связи, взятая как указание на что-то иное, другими словами, она *отрешается* от мира действительных вещей». На место же системы мира Шпет ставит «актуальность духовную, что не постигается ни наукою, ни другими видами практического познания: симпатическая основа познания вне искусства — естественна, в искусстве — культурна, так что искусство — не лучшее познание духовной культуры, а единственное».

Значит, согласно Шпету, искусство имеет свой предмет познания, отличающийся от предмета научного познания и практической деятельности. Следует обратить внимание на термины. Познание не абстрактного духа (абсолютного, объективного, субъективного и пр.), а актуальности духовной, конкретной. В искусстве — «Духовное доступно взорам и очертания живут» (О. Мандельштам). В качестве предмета познания искусства выступает «Лицо духа» (М. Цветаева); «Не человек, а образ» (Б. Пастернак). Если воспользоваться термином Шпета «отрешенность» (лишь внешне напоминающим «остранение» В.Б. Шкловского), то можно сказать, что отрешенность человека от мира искусства, непричастность к нему есть вместе с тем отрешенность его от *актуальности духовной или духовности культурной*.

Термин «отрешенность», введенный Г.Г. Шпетом еще в «Эстетических фрагментах» в 1922 г., на мой взгляд, более адекватен для характеристики произведения искусства по сравнению с термином «остранение», введенном В.Б. Шкловским в 1928 г. В 1956 г. Б. Пастернак, как бы полемизируя со Шкловским, говорил не о странности, с которой ассоциируется термин «остранение», а о подлинности видения. Нужно сказать, что «странностей» в жизни не меньше, чем в искусстве, и далеко не всегда они связаны с тем, что «жизнь подло подражает художественному вымыслу» (В. Набоков).

И Пастернак, и Шкловский говорили о видении Л.Н. Толстого. То, как видел Толстой, выходит за границы эстетического приема. Пастернак пишет: «Он всю жизнь, во всякое время обладал способностью видеть явления в оторванной окончательности отдельного мгновения, в исчерпывающем выпуклом очерке, как глядим мы только в редких случаях в детстве, или на гребне всеобновляющего счастья, или в торжестве большой душевной победы».

Для того чтобы так видеть, глаз наш должна направлять страсть. Она-то именно и озаряет своей вспышкой предмет, усиливая его видимость.

Такую страсть, страсть творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе» [28, с. 217].

Пастернаковская «оторванная окончательность отдельного мгновения» соответствует тому, что Шпет

понимал под «отрешенностью». Воспроизведем его логику. Он различал разные виды переживания опыта. Есть опыт, сопровождающийся отчетом о его месте, значении, цели; есть сознательная проверка и повторение опыта; есть разумный опыт, стремление проникнуть в основания переживаемого: рациональное познание. «Но, — размышляет далее Шпет, — возможно и другое *упорядочение* опыта, другая организация переживаний, которая «основаниями» может не интересоваться. Напротив, каждую данную вещь она воспринимает в ее бытии, как самостоятельную и цельную (в примечании указано: «И особенно от этого удовольствия». — В.З.), как бы довлеющую себе и неразложимую или вернее не сложную из частей и элементов. Она так же может иметь свое значение, но только в своей цельности и неразложимости, и поскольку это значение понимается как некоторое указание на нечто еще более важное и значительное, что в этой вещи только частично себя проявляет. Поэтому через это «указание» или «отнесенность» вещь не включается в действительную связь других вещей, а, напротив, как бы вырывается из этой связи, взятая как указание на что-то иное, другими словами, она *отрешается* от мира действительных вещей» [4].

Отрешенность от мира — важнейшее понятие в трактовке Шпетом художественного творчества и восприятия произведений искусства: «Через отрешенное бытие художественной вещи отрешаюсь и я от своего прагматического и теоретического отношения к вещам, от восприятия их, как вещей *действительных*, это-то сознание своей отрешенности, погруженное в художественное как такое и есть особое художественное восприятие, сопровождающееся *эмпирическим наслаждением*» [там же]. Соответственно, замечает Шпет, имеются и разные установки сознания на восприятие действительного, идеального, отрешенного! Без установки сознания на восприятие отрешенного бытия художественного произведения едва ли возможен катарсис, о котором разговор впереди.

Наконец, с отрешенностью связаны феномены вечного, остановленного или, по И. Бродскому, неповторимого мгновения. Шпет пишет: «Созерцающий произведение искусства и наслаждающийся им, погружаясь в него и его отрешенность, претерпевая собственное отрешение, возвышается над собою социально-эмпирическим и над другими эпохами и временами, возвышается, можно сказать, до переживания в художественном произведении и в себе *вечного*, до конгениального сочувствия, симпатии к увековеченному гению. Художественное произведение в своей целостности созерцается *sub specie aeternitatis*», т. е. с точки зрения вечности.

Отличая искусство как вид знания от знания научного, Шпет говорил о близости искусства к философии, раз последняя хочет быть культурно-исторической. Искусство есть познание *цельного предмета цельной личностью* в их взаимной *характерности*. Но это «не есть познание в смысле простого неупорядоченного «переживания», не двусмысленное «познание Евы» (conception ejus), и это есть раскрытие

порядка в вещах и возможностях, хотя и взятое отрешенно, и это познание включает, как всякое, которое — не просто переживание — *понимание* (выражение-сообщение). Познание — *suī generis*, но и философское познание, как раскрытие *ведомого*, не есть познание вечно мира; через это философия — искусство, но искусство — познание. Поэтому научное философское и художественное познание, как единое — высшее (абсолютное), абсолютно-философское, философское культурное; отсюда философия искусства, как аспект философии культуры, есть философия *самопознания* («само» — не только эмпирически-историческое, но + всегда конкретный идеал [эпос и т. п.] эпохи и прочего) в значительности этого *самого*. В этом смысле наслаждение искусством есть самонаслаждение, но не эмпирическим собою, а идеальным, откуда уже самоотдача, освобождение и прочее. — Так, познанное требует особого способа выражения (символического, поэтического), отличного от научно-познавательного и в то же время похожего; особый способ и понимания сообщения о нем!» [там же]. Сказанное Шпетом об искусстве и философии в большой мере относится и к психологии, если она хочет быть культурно-исторической, т. е. быть причастной к проблематике не только психического, но и духовного развития!

Лучшим доводом в пользу близости философии и искусства является то, что «философия ревнива к поэзии, часто чудится ей обида, нанесенная музыкой ее божеству» [28, с. 246].

Специфика предмета познания искусства и добываемого им знания определяет и его влияние на человека. И здесь мы должны вступить на психологическую почву переживаний как отдельного человека, так и коллективных — переживаний как «откликов» на происходящее перед их глазами, умами и сердцами. Такие переживания вызывают (должны вызывать!) разнообразные социальные явления, язык, миф, нравы, искусство, наука, религия, просто всякий исторический момент. Г.Г. Шпет называет такие отклики *душевым эхом*. По его словам, «отклики, душевное эхо раздаются не только на голоса и раздражения, идущие из объективной природной среды, коллектива и из его социальной и исторической обстановки, но они выражают также его душевное отношение к понятиям и идеям — «идеальным предметам», предстоящим индивиду и коллективу как, равным образом, объективное, от них не зависящее обстояние. Таково отношение «души» к науке, к философии в целом и в ее отдельных проблемах и понятиях — закона, бесконечности, долга, красоты и т. д. Это обстоятельство в особенности должно быть продумано и взвешено, чтобы уметь различать «историю» соответствующих «идей» как историю развития культуры от психологического отношения к ней рассматриваемого коллектива, *в среде* которого эта история осуществляется. Может быть нигде так ярко не сказывается психология народа, как *в его отношении* к им же созданным духовным ценностям» [36, с. 546]. Не стану комментировать слова за-

мечательного ученого и доверю читателю самому оценить нынешнее отношение нашего народа к своим духовным ценностям.

Напомню, что Платон характеризовал каждый истинный акт большого искусства как предельную сосредоточенность, сведение в одной точке всех сил ума, воображения, памяти, чувства и воли, что подобная сосредоточенность описывается в таких терминах, как «вдохновение», «одержимость», «неистовство», результатом которых бывает внезапное проникновение в истину. А истина заслуживает того, чтобы ее извлечь. Но как она не лежит на поверхности окружающего мира, так она не лежит и на поверхности произведений искусства. Душевный отклик не возникает автоматически. Требуется серьезная душевная работа, работа переживания. Главное свойство подлинного искусства, согласно Платону, Л.Н. Толстому, Ж. Гюйо, состоит в способности его произведений притягивать (как магнит), захватывать, заражать и заряжать людей вложенными в эти произведения чувствами и энергией: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [31, с. 357].

Самый общий взгляд на произведение искусства в том и состоит, что оно представляет собой «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [9, с. 17]. Эмоции, возникающие при восприятии художественных произведений, называют эстетическими реакциями, которые могут быть сиюминутными, кратковременными, или стойкими, переходящими в художественные переживания. Последние, в свою очередь, способны оказывать сильное влияние на всю личностно-мысловую сферу человека, на его сознание, мировоззрение, мироощущение, мироощущение. Природой и развитием эстетических реакций и художественных переживаний занимается психология искусства. Так определял предмет и задачу психологии искусства Л.С. Выготский. Термин «эстетическая реакция» звучит обманчиво просто. Он представляет собой дань времени, в которое Л.С. Выготский писал «Психологию искусства». Чтобы не вводить читателя в заблуждение, начну с самой сложной — «эстетической реакции».

Наиболее известным, казалось бы, всесторонне изученным и вместе с тем таинственным является катарсис. Аристотель в «Поэтике» ввел термин «катарсис» (очищение) в свое учение о трагедии для обозначения душевной разрядки, испытываемой зрителем в процессе эмоционального потрясения, сопереживания: «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, с. 56]. Помимо сострадания и страха Аристотель говорил о состояниях

энтузиазма, испытываемых людьми под воздействием произведений искусства, а также об индивидуальности вызываемых ими реакций.

Важную сторону катарсиса отметил Г.Г. Шпет. По его мнению, в основе драмы лежит «противоречие: свободы и необходимости, высшей правды и узаконенной так или иначе неправды. Так как такое противоречие раскрывается, прежде всего, в самом поведении и образе действия человека, то понятно — соответствующее воплощение характеров (как «действующих»). Возведение их в «идею» — второй момент, но для создания художественного произведения он — первый и основной... Возведение действия в идею и доведение противоречия до сознания может рассматриваться как «очищение» (катарсис), причем последнее идет от «смирения» перед высшей волею до возведения в идеал героизма, как такового, — что в свою очередь создает конфликт... Возведение в идею нравственного (поступка, поведения) — сюжет трагедии. Подлинно нравственное заключает в себе конфликт: против условного, установленного, принятого или предписанного» (Шпет Г.Г. Заметки к статье «Роман» // ОР РГБ. Ф. 718. к 7. ед. хр. 14). В упомянутой выше рукописи 1927 г. Шпет говорит об определенной последовательности художественного переживания: «преобразование самого сознания → принцип «Возрождения» → очистительная жертва. «И возникают в ней [душе] видения // Первоначальных чистых дней»». Возведение поведения, образа действия человека, воплощение «действующих» характеров в идею есть «отрешение» их от мира действительных вещей.

Л.С. Выготский также использовал понятие «катарсиса» применительно к разным видам искусства: живописи, музыке, поэзии и др. «Никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии, согласно Выготскому, не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, т. е. к сложному превращению чувств» [9, с. 268]. Такая трудная «эмоциональная работа» связана с тем, что художественное произведение «заключает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению» [там же, с. 267]. И, наконец, Выготский заключает: «В этом превращении чувств, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции» [там же, с. 271]. А.Н. Леонтьев в предисловии к цитированной книге Выготского «Психология искусства» интерпретирует понимание им катарсиса как решение некоторой личностной, смысловой задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций.

Данная Л.С. Выготским характеристика катарсиса отвечает его же положению об искусстве, как об

общественной технике чувств. Примерно так же характеризует катарсис и М.М. Бахтин. Однако в контексте обсуждения проблем поэтики Ф.М. Достоевского Бахтин выделяет новый и весьма существенный аспект этого явления. «Некоторые исследователи (Вяч. Иванов, В. Комарович), отмечает он, применяют к произведениям Достоевского античный (аристотелевский) термин «катарсис» (очищение). Если понимать этот термин в очень широком смысле, то с этим термином можно согласиться (без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства). Но трагический катарсис (в аристотелевском смысле) к Достоевскому неприменим. Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, можно было бы — конечно, не адекватно и несколько рационалистично выразить так: ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди... В романах Достоевского все устремлено к не сказанному еще и не предрешенному «новому слову», все напряженно ждет этого слова и автор не угрождает ему путей своей односторонней и однозначной серьезностью» [3, с. 187].

Это неожиданно оптимистическая трактовка катарсиса, завершающего произведения Достоевского. Бахтин предупреждает, что она не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения: «Поэтому и мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово» [там же]. Иное в творчестве Ф. Кафки, где нет духовной вертикали, соединяющей человека с Богом, нет героя, соответственно, невозможна трагедия, нет свободы, даже в ее негативном смысле: не недостаток, а полное отсутствие свободы. Бытие исчезло, вместо него ничто, с которым немыслимо и бессмысленно бороться. Вместо всего этого один сущностный Ужас, поэтому катарсис невозможен (см.: [21]). Кантор приводит положения М. Хайдеггера, которые трудно назвать оптимистическими: человек должен «научиться в Ничто опыту бытия»; «ясная решимость на сущностный ужас — залог таинственной возможности опыта бытия» [там же, с. 76]. Это даже не катарсис Достоевского, а намек на то, что все же возможен путь к свободе, который Кафкой не намечен.

Строго говоря, недосказанность характеризует любое произведение искусства и составляет его тайну. Тем самым оно обеспечивает воспринимающему пространство или степени свободы для восполнения собственным переживанием, в котором может родиться (или не родиться), как говорил Л.С. Выготский, «второй смысл» произведения. Например, смысл, который скрывается за последними словами «Трагедии о Гамлете»: «Дальнейшее — молчание». Или в другом переводе: «А дальше — тишина».

«Молчание» и «второй смысл» — это и сюжеты Г.Г. Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Истинно, истинно SILENTIUM — предмет последнего, надинтеллектуального, вполне реального, ens realissimum. Silentium — верхний предел познания и бы-

тия» [36, с. 413]. Л.С. Выготский и Г.Г. Шпет едины в том, что поэтические (в широком смысле слова) формы суть творческие формы, суть символические формы. Однако символизму искусства Шпет уделит значительно больше внимания, чем Выготский. По Шпету: «Символ и сам есть *sui generis* смысл — оттого-то он есть тождество и «бытия» и «мысли» — со-мысль и син-болон» [там же]. Оттого-то искусство — вид знания! Можно сказать сильнее — оно со-бытие и со-знание.

Далее Г.Г. Шпет поясняет, что именно символический характер искусства порождает специфику этого вида знания. Символ в искусстве *quasi*-предикативен, «так как предмет поэтической форме онтологически нейтрален, отрешен, фиктивен, символ не включает реализации познавательной и тем более прагматической» [там же]. Шпет отмечает, что поэтическая предикация не установление, а со-поставление. Далее он заключает: «Если же брать символ как самый смысл — «второй» смысл, то разница между символом и смыслом (разумно-логическим) без остатка растворится в творческих поэтических актах, распределится, разделится между ними, не уничтожая самого логического смысла, лишь нейтрализуя, отрешая его» [там же, с. 414]. И оставляя тем самым созерцателю свободу угадывать заложенный художником смысл или конструировать свой собственный «второй», «третий»... смысл. Л.С. Выготский почувствовал в художественных произведениях наличие «второго смысла», что не заметили другие психологи, утверждавшие даже, что искусство — это коммуникация смыслов. Но они, скорее, имели в виду смыслы жизненные, иногда — прагматические, а не символические, отрешенные. К проблеме смысла в искусстве у нас еще будет повод вернуться в дальнейшем.

В приведенных выше несколько абстрактных описаниях катарсиса весьма точно характеризуются *внешняя*, очевидная и лишь отчасти — *внутренняя* картины воздействия искусства на человека, поэтому остается тайной механизм *превращения, претворения* эмоций. Прислушаемся к компетентному суждению В. Гёте, испытавшего под влиянием искусства не столько превращение своих эмоций, сколько перерождение самого себя целиком: «Мое внимание приковал к себе Микельанджело, тем, что мне было чуждо и неприятно то, как воспринималась им природа, потому что я не мог смотреть на нее такими огромными глазами, какими смотрел на нее он. Мне оставалось пока одно: запечатлеть в себе его образы... От Микельанджело мы перешли в ложу Рафаэля, и нужно ли говорить о том, что этого не следовало теперь делать! Глазами, настроенными и расширенными под влиянием предыдущих громадных форм и великолепия законченности всех частей, уже нельзя было рассматривать остроумную игру арабесок... Пусть я был все тот же самый, я все-таки чувствовал себя измененным до мозга костей... Я считаю для себя днем второго рождения, подлинного перерождения тот момент, когда я оказался в Риме. И, однако,

все это было для меня скорее дело труда и заботы, чем наслаждения. Перерабатывание меня изнутри шло своим чередом. Я мог, конечно, предполагать и до этого, что здесь будет для меня чему учиться. Но я не мог думать, что мне придется возвратиться так далеко на положение школьника и что так много придется опять учиться и перестраиваться вновь» [цит. по: 32, с. 258].

Замечательные мысли о возможных путях влияния произведений искусства на человека принадлежат В.В. Кандинскому, который утверждал, что всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным духовно дышащим субъектом, ведущим также и материальную жизнь; оно является *существом* <...> оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы...» [20, с. 99]. К этому можно добавить, что при всей своей таинственности и мистичности истинное произведение искусства есть воплощение духа его создателя (гипотезам о гетерогенезе творческого акта посвящена специальная статья автора: см. [18]).

А вот прекрасная иллюстрация жизни и действия произведения искусства: «Сикстинская Мадонна идет. Складки ее одежд выдают ритм ее шагов. Мы сопутствуем ей в облаках. Сфера, ее окружающая, — скопление действующих жизней: весь воздух переполнен ангельскими обличьями. Все живет и несет ее; перед нами — гармония небесных сил, и в ней, как движущаяся мелодия — она сама; а на руках ее — Младенец, с устремленным в мир взором, исполненным воли и гениальной решимости, — Младенец, которого она сама отдает миру, или, скорее, который сам влечет в мир ее, свою плоть, и с нею стремится за собой всю сферу, за которой она блуждает» [19, с. 92]. Это столь же прекрасная иллюстрация отклика или душевного эха самого поэта, вызванного великим произведением искусства. Однако далеко не все столь чувствительны к произведениям искусства. Понимавший это Ф. Кафка писал в 1904 г. О. Поллаку: «Книга должна быть топором для замерзшего в нас моря».

В этом же духе размышлял Б. Пастернак: «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего... Без нее духовный род не имел бы продолжения. Он перевелся бы. Ее не было у обезьян. Ее писали. Она росла, набиралась ума, видала виды, — и вот она выросла и — такова. В том, что ее видной насквозь, виновата не она. Таков уклад духовной вселенной...»

Неуменьше найти и сказать правду — недостаток, которого никаким умением говорить неправду не по-

крыть. Книга — живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены — это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть» [28, с. 144–145]. Пастернак хотел, чтобы его стихи говорили всем своим молчанием. Это своего рода приглашение читателя во внутреннее пространство поэта.

Чтобы читатель не отнес приведенные заявления на счет восторженности (или заносчивости) художников и поэтов, как бы соперничающих с самой жизнью, приведем высказывания философов и ученых. Г.Г. Шпет со свойственной ему страстностью обсуждает старую как мир проблему взаимоотношения искусства и жизни: «Художественное создание — хотят того или не хотят декаденты — входит в жизнь как в факт. С этим ничего даже и поделаться нельзя. Художественное произведение, вошедши как факт в жизнь, уже и не может не быть жизнью. Хотят же другого. Хотят, чтобы то, что не может быть, перешло в то, что есть, что не может не быть. Но это и есть возвращение к неукрашенной жизни, природной, животной, — прекрасной только в некоторых редких случаях игры и безобразия природы. Тут почти всегда вместо золота — горсть глиняных черепков.

Только искусство подальше от жизни, далекое, далекое ей, может быть ей, безобразной, украшением. А искусство в жизни, близкое ей — новое в ней безобразии. Не довольно ли того, что есть? Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, при ней, легко отстегиваемое, — отстегнул и пошел дальше — пристегнул к другому краю... Красота — праздник, а не середа» [36, с. 353]. Вспомним И. Бродского, писавшего, что *искусство писателя не есть Искусство жизни*, и прибавлявшего к правде элемент Искусства. Прав был Пастернак, говоривший, что живой действительный мир служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью. Художник подражает не жизни, а живости и предлагает нам живое знание, «отчего произведения искусства кажутся не отрешением или описанием жизни, но случайно выломленным куском самой плотности бытия, формообразующей сути существования» [28, с. 366–367]. Экзальтированный философ Н.А. Бердяев даже писал: «как последнюю истину должно сказать, что красота Боттичелли и Леонардо вошла в вечную жизнь...» [4, с. 35].

Наконец, сошлемся на более близкого нам по времени Ю.М. Лотмана: «Литература — не полка книг — она живой организм, и держится этот организм единством атмосферы, наличием определенных неоспоримых ценностей... Атмосфера честности, душевного благородства, бесстрашного поиска истины — воздух литературы. Без него она погибает. А атмосфера эта создается лишь ценой величайших и трудных личных усилий» [24, с. 319–320]. Эти усилия совершаются не только автором, но и читателем.

Мало, хотя и важно, встретить произведение искусства, его нужно захотеть и суметь воспринять, прочесть, услышать, понять. А понимание не имеет границ и не может надоесть, — сказал О. Мандельш-

там. Он же говорил, что «читать стихи — величайшее и труднейшее искусство и звание читателя не менее почетно, чем звание поэта» [27, с. 216]. Труднейшим искусством читателя обладают немногие. Даже А.С. Пушкин писал о недостатке внимания к зрелому поэту: «...он творит — для себя самого и если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников, как он уединенных, затерянных в свете» [30, с. 185]. Суров в своих «вычислениях» И. Бродский: «Вообще-то аудитория у поэта всегда в лучшем случае — один процент по отношению ко всему населению» [5, с. 12].

Поэты, как мне кажется, знают о месте души в восприятии произведений искусства: «Существует средняя деятельность между слушанием и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнительству и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слушанием и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя» [27, с. 154]. О. Мандельштам достаточно суров, но справедлив. Интервал между слушанием и произнесением — это особое пространство *между*, место для отклика души, для работы души, для вчувствования, переживания, извлечения смысла произведения или порождения своего смысла. Значит, необходимо быть чувствительным не только к материалу, но и к эстетической, поэтической материи произведения. Размышления поэта находятся в полном соответствии с размышлениями ученых: «Гумбольдт раскрывает нам мысль капитальной важности, когда он, допустив наличность чистого артикуляционного чувства, и каждый отдельный артикуляционный звук рассматривает, как некоторое «напряжение души», определяемое его прямым назначением выразить мысль, в отличие от животного звука и даже музыкального тона. В артикуляционном звуке, по словам Гумбольдта, воплощено «намерение души породить его», намерение, в свою очередь, определяемое отношением порождаемого звука к какому-то смыслу. Артикуляционное чувство — не простая способность артикуляции, констатируемая в качестве присущей человеку физиологической особенности, а это есть принципиальное свойство языка, как орудия мысли, находящихся в культурном общении социальных субъектов. Слово и со своей звуковой стороны — не рев звериный и не сотрясение воздуха, а необходимая интенция сознания, из его конкретного состава не исключаемая иначе, как в отвлечении» [37, с. 91]. По сути дела, Гумбольдт и Шпет писали о том же, о чем писал Бахтин в контексте анализа эстетической деятельности. Чувство собственной порождающей активности автора-творца и созерцателя художественного произведения эквивалентно артикуляционному чувству Гумбольдта: «...в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность — выбирающую, созидающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствуют что-то, на что эта активность направлена, что предлагает ей» [3, с. 317]. Бахтин особо подчер-

кивает, что это не чувство голого органического движения, порождающего физический факт слова, но чувство порождения и смысла и оценки, т. е. чувство движения и занимания позиции цельным человеком, движения, в которое вовлечен и организм, и смысловая активность, ибо порождается и плоть и дух слова в их конкретном единстве» [там же]. Разумеется, сказанное относится к любой порождающей активности, а не только к словесному творчеству. Хорошей иллюстрацией чувства порождающей активности является высказывание гения самонаблюдения А. Эйнштейна о том, что он мыслит посредством зрительных образов и мышечных ощущений.

Перейдем от напряжения души, от ее намерения породить слово к смыслу, к деятельности и сознанию как неотъемлемых составляющих духовной атмосферы. Понимание этого перехода требует обращения все к тому же слову, к литературе: «Слово — универсально, как само сознание, и поэтому оно и есть выражение и объективация всего культурного духа человечества: человеческих воззрений, понимания, знания, замыслов, энтузиазмов, волнений, интересов и идеалов. Как всеобъемлюще по своему существу слово, так всеобъемлюща по содержанию и смыслу литература, ибо она не частный вид общего рода “слова”, а его особая форма. Предмет литературы, следовательно, в реальном культурном осуществлении самого духовного начала, в полноте его проявления и возможностей как конечных, так и бесконечных. Литературное сознание — есть сознание, направленное на предмет, смысл и содержание которого — конкретно — эмпирический дух и его развитие. Поэтому о литературе можно с полным правом сказать, что она, в своей идеальности, выражение самосознания как такового» [38, с. 1133]. И далее Г.Г. Шпет характеризует литературную традицию, литературную память как память духа о самом себе. Чтобы избежать недоразумений, он поясняет: «в действительности, дух народа определяется по его литературе, а не есть нечто, из чего можно было бы ее объяснить, мы ищем для духа последней интерпретации, переходящей в философию культуры, а не конечного объяснения, сводящего первично данное к химерической первопричине. В нашем словоупотреблении вся реальность духа — только в его объективном — культурно-историческом — проявлении; вне этого, в его потенции, в его *an sich* [сам по себе], дух нереален, он не действует, его нет. Мы не только знаем его по его проявлениям, но и на самом деле он есть не иначе, как в своих проявлениях» [там же, с. 1135]. Укорененность духа в языке, в слове, в литературе сознают и творцы. А.С. Пушкин в 1924 г. писал кн. П.А. Вяземскому: «Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую откровенность». На самом деле он оставил нечто большее — пушкинский русский язык, с которым мы далеко не всегда достойно обращаемся. А зря. Несколько десятилетий спустя Вяземский как бы ответил Пушкину:

Язык есть исповедь народа:
В нем слышится его природа,
его душа и быт родной.

Следует обратить внимание на контекст, в котором Г.Г. Шпет говорит о литературе, и сопоставить этот контекст с тем местом, которое занимают литература и искусство в нашем образовании. Если так дело пойдет и дальше, то это место вполне может оказаться эквивалентным тому, далекому от почетного, месту, какое занимает душа в современной психологии. И. Сталин — палач всех времен и народов — слишком хорошо понимал воспитательное значение искусства. К. Зелинский вспоминает, как на встрече у М. Горького в октябре 1932 г. Сталин, обращаясь к писателям — «инженерам человеческих душ», — говорил: «Есть разные производства: артиллерии, автомобилей, машин. Вы же производите товар. Очень нужный нам товар, интересный товар — души людей» [12, с. 110–111]. Абсурдная ситуация: выполнявшие эту «рекомендацию» писатели вместо нового слова производили нового человека — человека «без души и имущества, в предбаннике истории, готового на все, только не прошлое» (А. Платонов). По-своему использовалось известное положение К. Маркса: «Люди поставлены в такие условия, которые определяют их сознание без того, чтобы они обязательно об этом знали» [цит. по: 26, с. 324].

В 1957 г. Б. Пастернак, заканчивая «Автобиографический очерк», признался, что писать о годах, обстоятельствах, людях и судьбах, охваченных рамою революции, было бы непомерно трудно. Писать об этом «надо так, чтобы замирало сердце и поднимались дыбом волосы» [28, с. 238]. Видимо, так он писал «Доктора Живаго», главным героем которого стало ужасное время, знакомство с которым не рождает даже слабой надежды и не приводит к катарсису (свет брезжит лишь в приложенных к роману стихах).

Продолжим обсуждение психологических механизмов создания искусством в целом духовной атмосферы и обратимся к феномену живости, мало того — субъектности сотворенного произведения искусства: «Всякая социальная вещь может рассматриваться как *объективированная субъективность*... и вместе, как *субъективированная объективность*... Акты фантазии данного субъекта, точно так же, как все другие творческие и трудовые акты, объективируются в продуктах труда и творчества, в языке, поэзии, искусстве, становятся культурно-социальными актами. Мы имеем дело всякий раз не только с реализацией идеи, но также и с объективированием субъективного, а вместе, следовательно, и с субъективированием объективного — в каждом произведении поэзии, как и во всех других областях творчества» [37, с. 220–221]. И далее. Субъективность произведений искусства «может проистекать только из объективирующегося в них посредника, субъекта и его социальной относительности, — из привносимого им из собственных субъективных запасов почерпаемого материала переживаний, восприятий, вос-

поминаний, апперцепции, эмоциональных рефлексов и т. д. Это и есть совокупность со-значений, атмосферически окутывающих сферу называемых вещей, объективных значений, сообщаемых смыслов, мыслимых идей» [там же, с. 222]. В.В. Кандинский, Вяч. Иванов, Б.Л. Пастернак, О. Мандельштам и Г.Г. Шпет совпадают в главном. Согласно Шпету, социальная вещь, да к тому же рассматриваемая как акт, — это и есть субъект. Субъект, атмосферически окутанный значениями, со-значениями, смыслами, идеями, т. е. духовной атмосферой, о чем говорил и В.В. Кандинский, даже называя такого субъекта личностью.

Возникает вопрос, в каком смысле можно говорить о произведении как о живом художественном событии, о субъекте, о личности? Не метафоры ли это? Вначале дадим ответ Г.Г. Шпета: «Здесь перед нами некоторый “сам”, который настолько в художественном произведении, “воплощен в нем”, что мы прямо и непосредственно отождествляем *его самого и его произведение* («это — Пушкин» и т. п.), он *слит* со своим произведением, мы изучаем художественное произведение и наслаждаемся им, а *он сам — здесь же, непосредственно осязаемый*, чуемый, *здесь — налицо*. Как *эмпирическое самосознание* оно доступно только “самому”. Нужно *быть* в нем, чтобы знать его... Художественное произведение есть *его собственное самосознание, он сам в нем видит, узнает и познает себя*, как и мы его *самого!* Мы как бы прямо *входим в его сознание себя, участвуем в нем, свое сознание себя сочетаем в единство с его сознанием себя, свое самосознание с его самосознанием!* Это есть действительно несводимое и непереводимое в объективное познание единство самого чувства, непосредственно, в презентативной контемплации, данная конкретная общность самости творца и зрителя. Это и есть то самое “*касание*” двух живых существ, без которого нет *полноты жизни*, и нет без него полноты художественного наслаждения. “Перевод” общения в научный объект уничтожает его актуальность и делает нас изолированными индивидами!». Шпет заключает, что «таким образом, через эту общность и это общение искусство и становится видом знания: оно приводит к знанию *творческого лица* (лика и облика)... — *что раскрывает объективное знание*» [41, с. 36], хотя оно к нему и несводимо.

Г.Г. Шпет применительно к восприятию художественного произведения использует новый для психологии термин «слиянное общение», превосходно характеризующий суть дела. Он подчеркивает, что такое общение с художественным произведением, с культурой предполагает актуальную общность, единство индивидов, существующее между ними «сообщение». «Оно — не фактор в культурной истории человека, но условие ее фактического бытия» [там же].

Итак, художественное произведение есть духовная субъективация мира, не только его очувствление, но одухотворение. В нем дух выступает как знак материи. Шпет считает, что это больше, чем чистая духовность, это духовность, победившая материальность. По Выготскому — это преодоление

материала формой, что на октаву ниже, но тоже весьма существенно.

Практически в те же годы и тоже в опубликованной десятилетия спустя статье «К вопросам методологии эстетики» М.М. Бахтин развивал близкие идеи, относящиеся к своеобразию эстетического объекта и его живости. Художественная форма «есть моя органически-двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время является формой противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души).

Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы. Здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного человека, но единство изнутри переживаемое... Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую активность...» [3, т. 1, с. 323—324]. Эту творящую активность чувствует и переживает и зритель, вступающий в «слиянное общение» с художественным произведением и в «сотворчество понимающих» с автором.

Приведенные выше уподобления художественного произведения живому организму, субъекту, личности, творцу выходят за пределы свойственной человеку манеры персонификации. Они имеют вполне реальные основания. Такие уподобления больше, чем метафоры, а если и метафоры, то вполне живые, напоминающие переживания, которые, надеюсь, читатель испытывал, сталкиваясь с подлинным искусством.

Забавной иллюстрацией такого опыта, свидетельствующей к тому же о сложности субъективации объективного или даже, точнее, субъективации субъектного, не вещного, а именно персонального, является рассказ Н.Н. Евреинова о своих многочисленных портретах, нарисованных разными художниками. Этот рассказ и комментарии к нему заимствованы у Г.Г. Почепцова: «Перелистайте иллюстрации этой книги и скажите по совести, что общего у этого гордого и деловитого мыслителя, каким изобразил меня Илья Репин, с иронически настроенным паном, каким изобразил меня Добужинский! Что общего у этого красивого, кроткого, задумчиво-сентиментального Евреинова-Сорина с этим страшным, черным, низколобым хулиганом, без пяти минут убийцей, Евреиновым-Маяковского? Что роднит этого интересного, но некрасивого, милого, но себе на уме, неврастеничного Евреинова-Анненкова с этим недоступным, сказочно вычурным красавцем, величественным в своем сверхземном спокойствии, каким изобразила меня симпатичная Мисс. И не стоит ли особняком от всех этих Евреиновых, не имея ничего общего с ними, Евреинов экзотически-театральный, Евреинов накрашенный, «нарочный», парадоксальный, полу-шут, полу-святой, изу-

мительный, экстравагантный, ввысь посылающий вызов, — каким изобразил меня Кулибин в своем знаменитом *chef-d'oeuvre*? И если это — Евреинов, то Евреинов ли тот женственный, церковно-дразнящий *homosexual*'ист, который, в наготе своей, любит на странный цветок и кокетничает со зрителем, распушено пользуясь сумеречным освещением (произведение Бобышева)? (...) Но перелистайте, перелистайте иллюстрации этой книги и скажите сами по совести, чей гений запечатлелся на всех этих изображениях меня в сильнейшей степени — мой, каким вы его знаете (вы, родственники, друзья и враги!), или же гений известных вам художников, создателей этих мало похожих друг на друга портретов!» (Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). М., 1922. С. 17–18).

Ответ, который дает на этот вопрос Н. Евреинов, не снимает двойственности вопроса. Он рассматривает портрет как результат *coitus'a* [совокупления] отца-оригинала и матери-портретиста. Ибо: «1) портрет с меня, в качестве такового, должен походить на меня; или это не мой портрет, не мое изображение, а кого-то другого, и 2) портрет с меня является, на поверку, автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия, декалькомания, фотография, гипсовая маска».

«Я не они! Они не я», — пишет Евреинов о своих портретах и перечисляет дополнительные включения в свой портрет, привнесенные художниками: «Разбираясь в художественных дарах-сюрпризах, включенных в мои изображения оказавшими мне честь своим творчеством портретистами, мы видим в итоге, что один подарил меня **своей** страстью и верхней губой, другой дал мне **свой** чашоточный румянец, третий — **свой** детский-картофельный нос, пятый **свой** большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня **своим** фасоном черепной коробки, восьмой **своей** широкоплечной грузностью и пр.» [29, с. 80]. Это суммарная характеристика, выжимка из того, где каждому портрету посвящены отдельные страницы. Углубляя эту парадоксальность, Н.Н. Евреинов, скорее, увидел себя не в своем портрете: «между тем (игра случая, на которую рекомендую обратить серьезное внимание всем мистикам, духовидцам, телепатам, оккультистам и теософам!) **портрет моей прабабушки** — эта очаровательная, в полном смысле слова, миниатюра на слоновой кости, созданная приблизительно 100 лет тому назад (если не раньше) — до изумительности, до холодной дрожи, передает как внешние, так и равным образом внутренние черты правнука этого прелестного, вечной памяти, оригинала. Это **мой** портрет, несмотря на то, что он написан задолго до моего рождения» [там же, с. 81].

Здесь заканчиваются выписки из Г.Г. Почепцова [29, с. 100–101] о книге Н.Н. Евреинова, приводящего прекрасную иллюстрацию воплощения своих черт не в своем автопортрете, а в портрете другого челове-

ка. Подобное наблюдается не только в живописи. М.М. Бахтин пишет об этом в более общем виде: «...отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым осуществленным событием действия творца и содержания».

В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного, духовного — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы освещается в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности» [3, т. 1, с. 324].

В этом же духе размышлял Ю.М. Лотман: «Автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотнесенная с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому сознанию... и произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора» [24, с. 51].

Если заменить некогда модное слово «модель» словом «образ», то подобное взаимодействие мы наблюдаем в каждом акте нашего восприятия: образ — всегда есть микст или итог нашего перцептивного опыта, если угодно, — структуры нашего сознания и воспринимаемого содержания. Объективацию субъективного в процессе создания художественного произведения Г.Г. Шпет называет самоопределением творца, автора: «субъект сам себя превратил в объект — и этим он отличается от объектов природы — в объект *нравственный*, — предмет науки и культуры (нравы, нравственность, право, труд и т. д.). С этого момента, и как творец художественного произведения, как «художник» — он — объект...» [41]. Видимо, в том числе и для самого себя. Б. Пастернак приводит выразительное высказывание П.В. Анненкова о Пушкине: «Он должен был сам любоваться тем нравственным типом, который вырезывался из его собственных произведений, и мы знаем, что задачей его жизни было походить на идеального Пушкина, создаваемого его гением» [28, с. 243].

Возможно, подобные давние размышления об объективации субъективного, происходящего в художественном творчестве, послужили основанием для модных недавно рассуждений о смерти автора?

Вернемся к портретам Н.Н. Евреинова. Видимо, портретная живопись, о которой он писал, ближе к словесному художественному творчеству. Здесь художники, как и писатели, не просто объективируют свое видение, а добавляют к нему собственные черты. Подобное знакомо и читателям, которые на собственном опыте знают, что они не только вычитывают нечто из произведения, но и вчитывают в него. И не в последнюю очередь вчитывают свои телесные, душевные и духовные черты. Для этого нужно как ми-

нимум вынести себя, если и не целиком, то какие-то свои черты из себя. И, между прочим, таким не прямым, а косвенным путем познать себя или даже изменить себя, уподобив, хотя бы на первых порах, себя Другому. А может быть и умереть с автором?

Такая работа, протекающая в духовной атмосфере, создаваемой произведением искусства, необходима для вызревания и вочеловечивания чувств. Об этом же говорил А.А. Ухтомский: «Песни Петрарки и Данте стали определителями поведения для дальнейшего человечества» [32, с. 83]. Разумеется, каждая эпоха «производит» свои определители поведения, как и не пренебрегает определителями прежних эпох, впрочем, нередко пользуясь ими всего лишь как масками, лишёнными внутреннего содержания. В студенческой работе Ухтомский писал: «Великие индивидуальности — Гомер, Иов, Эсхил, Шекспир — жили и будут жить, притом не в ущерб один другому, не умаляя друг друга, а именно потому, что они оставили людям чувство, передали в нем потомству великую загадку — свою личность, субъективную жизнь, а субъективная жизнь, естественно, чужда прогрессу, а потому бессмертна» [33, с. 269]. П.А. Флоренский рассматривал искусство как духовное подвижничество, способ преодоления хаотического вихря страстей, говоря словами Л.С. Выготского, претворения их в умные эстетические эмоции. Именно таким непреходящим опытом искусство делится с современниками и накапливает его впрок будущим поколениям. Вольно или скорее невольно подлинный художник своим произведением приглашает читателя, зрителя, слушателя не только к соответствующему восприятию, развлечению, переживанию, но и к уподоблению воспринимающего своему произведению. Естественно, формы уподобления весьма разнообразны. О природе этого интересно размышлял Г.Г. Шпет, писавший о литературной форме: «Это есть необходимость самой литературной формы в противоположность не только «случайной» прагматической форме и не только также случайной импровизационной художественной, экстатической, энтузиастической или иной подобной форме, но и форме постоянной в смысле штампа или закономерной в смысле всеобщности, характеризующей как письменное, так и всякое слово (например, закономерности логических форм). Это есть признание формы всецело индивидуальной, но обнаруживающей сознание направляющего ее индивидуальное осуществление формообразующего начала. Это не простая потребность памяти, а желание, руководимое подмеченною закономерностью формы, рефлексия на последнюю и стремление вновь и вновь ее реализовывать, заполнять, привлекая новое содержание и новый материал. Сила внутренней необходимости в устойчивом запечатлении так велика, что первоначальное отношение двух систем знаков, к которым мы прибегаем, становится обратным изначальному их соотношению. Мы искали написания,

чтобы запечатлеть произносимое, теперь написание совершается до произнесения, — это не записывание, а как бы пред-писывание. В идее предписывания есть мотив требования, задания, и, действительно, литературное произведение как бы требует от нас: следи за моими формами, через них я — новое, своеобразное, отличное от всего иного, что ты знаешь и чему ты внемлешь в слове» [38, с. 1135]. Обращу внимание на буквальное соответствие. О. Мандельштам говорил:

...я — новое, —
от меня будет свету светло.

Что касается пред-писывания, о котором говорит Шпет, то его не следует понимать буквально. Настоящей литературе, в том числе поэзии, не чужды выраженные, правда, в интеллигентной форме «учительные» (С.С. Аверинцев) мотивы и тенденции. Мало этого, дидактизм в искусстве был, есть и, вероятно, будет. Но это чаще всего невольный, наивно-невинный дидактизм, а не сознательный (отвлечемся от дидактизма насильственного, идеологического). К примеру, Б. Пастернак писал, что ранние рассказы Толстого, как и первые прочитанные им стихотворения Блока, ошеломили и поразили его «настоятельностью сказанного, безусловностью, нешуточностью, прямым назначением речи». (Правда, у позднего Толстого недостатка в морали не чувствуется.)

Обратимся к «Психологии искусства» Л.С. Выготского, хотя и в предшествующем изложении мы не очень удалялись от этого предмета. Трудно сомневаться в том, что Л.С. Выготский знал если не тексты, то культурный контекст, в котором рождались идеи Вяч. Иванова, В.В. Кандинского, Г.Г. Шпета, М.М. Бахтина и других цитированных авторов. В 1916–1917 гг. Выготский публиковал рецензии на книгу Вяч. Иванова «Борозды и межи», на книги А. Белого, Д. Мережковского. Он слушал лекции и работал в семинаре Г.Г. Шпета, цитировал Н. Гумилева, О. Мандельштама. Подобными идеями был пропитан воздух серебряного века российской культуры и в этом веке Выготскому посчастливилось не только жить и взрастать, но и стать его полноправным участником. Созданная им «Психология искусства» и прозреваемые в ней начала культурно-исторической психологии должны быть отнесены к наследию серебряного века. Остановимся на этом подробнее.

Трагедия российской культуры XX в. состоит в том, что в ней распалась связь времен. Советская власть оказалась в высшей степени изобретательной в борьбе с культурой, разумом, да и жизнью. Она широко практиковала то, что можно назвать двойной смертью, а часто и двойным убийством. Она запрещала труды мыслителей и художников, скончавшихся естественной смертью задолго до ее пришествия.

То же она делала с трудами эмигрантов. Она запрещала труды замученных в лагерях и тюрьмах, расстрелянных, репрессированных (П.А. Флоренский, Г.Г. Шпет, О. Мандельштам, Вс. Мейерхольд и др.). Она вселяла в людей страх, и они сами предпочитали не публиковать свои труды, писали в стол или сами «добровольно-принудительно» становились цензорами своих трудов.

Л.С. Выготскому посчастливилось (еще раз) умереть в своей постели, но труды его начали запрещать уже при его жизни. Написанная им к 1925 г. «Психология искусства» впервые была издана лишь в 1968 г. Книга В.В. Кандинского «О духовном в искусстве», написанная в 1912 г., издана по-русски (в обратном переводе с немецкого) лишь в 1992 г. Замечательная статья Г.Г. Шпета «Литература», которая цитировалась выше, издана лишь в 2002 г. Таким примерам нет числа. Двойным страхом (за себя и за коллег по цеху) можно объяснить почти полное отсутствие взаимных ссылок в трудах М.М. Бахтина, Л.С. Выготского, Г.Г. Шпета и многих других, при парадоксально щедром цитировании зарубежных коллег. Беда отечественной науки состоит в том, что между ее выдающимися представителями в 20–30 гг. не состоялся реальный диалог. Виртуальный диалог начался спустя многие десятилетия после их кончины. Его ведут Дж. Верч, комментаторы трудов М.М. Бахтина — С.П. Бочаров, Л.А. Гогтишвили, автор настоящего текста и др.

Поразительный пример последствий распада связи времен мы находим даже в пределах одной научной школы — школы культурно-исторической психологии Л.С. Выготского. Его прямой ученик, друг и соратник Д.Б. Эльконин в 1984 г., т. е. через 50 лет после кончины учителя, говорил, что у него «при чтении и перечитывании работ Льва Семеновича... всегда возникает ощущение, что чего-то в них я до конца не понимаю. И я все время стараюсь найти и отчетливо сформулировать ту центральную идею, которая руководила им с самого начала его научной деятельности до самого ее конца» [41, с. 476]. Парадоксальность этого заявления усугубляется тем, что сам Д.Б. Эльконин более 50 лет развивал культурно-историческую психологию и внес в ее различные области весьма ощутимый вклад. Понимание стало приходить к Эльконину лишь после знакомства с «Психологией искусства» (1968), в которой он обнаружил «целостный скелет подхода Выготского к психике человека». Эльконин как бы вернул свой долг учителю и оставил нам материал для размышлений (более подробно см.: [13]).

Суть его понимания заключается в том, что Л.С. Выготский в «Психологии искусства» «создал основы совершенно новой, я бы сказал, неклассической психологии, сущность которой состоит в следующем. Первичные формы аффективно-смысловых образований человеческого сознания существуют объективно вне каждого отдельного человека, существуют в виде произведений искусств или в других каких-либо материальных *творениях* людей, т. е. эти формы существуют раньше, чем индивидуальные

или субъективные аффективно-смысловые образования» [42, с. 477]. Возможно, это имел в виду Поль Валери, когда говорил: «Мои чувства приходят ко мне издалека».

Д.Б. Эльконин считает такой подход чрезвычайным шагом в психологии. Главное, что Л.С. Выготский, приступая к изучению человеческого сознания, признал объективность аффективного сознания. Невольно вспоминается Б. Пастернак, расширивший духовную атмосферу, аффективно-смысловые образования до границ мироздания.

*Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

Искусство создает палитру человеческих чувств, которая несомненно избыточна для каждого отдельного человека, но, видимо, недостаточна для человечества в целом. Поэтому оно неистребимо и ничем не может быть заменено. Всегда были, есть и будут продолжатели 1001 ночи! Без искусства наша эмоциональная сфера была бы если и не совсем пустынной, то наверняка примитивной, напоминающей ослабленную гримасу питекантропа. Не от нее, говорил Г.Г. Шпет, берут начало высшие человеческие эмоции. Об этом же говорил А. Белый: Современные дикари — не остатки примитивного человека, а дегенераты когда-то бывших культур.

Л.С. Выготский конкретизировал идею духовной атмосферы и осуществил ее психологическую проекцию, постулировав объективность существования аффективно-смысловых образований. После признания их объективности уже можно размышлять, исследовать, спорить, происходит ли усвоение этих чувств, присвоение или овладение ими. Можно размышлять, как развивается индивидуальное эмоциональное сознание: в содействии, в сочувствии, во вчувствовании, в сопереживании или в специальных формах эстетической деятельности? Как эстетическое сознание связано с этическим, не подавляет ли оно последнее? Это работа философов, психологов, педагогов и самих художников.

Важно, что искусство признано «*общественной техникой чувства*», что «искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны». «Перековка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества» [42, с. 412–413]. Эти положения Л.С. Выготского Д.Б. Эльконин приводит в другой статье, но также написанной после 1980 г. Комментируя их, он заключает: «Таким образом, оказывается, что сформулированный Л.С. Выготским основной закон формирования специфически человеческих высших психических процессов, закон, согласно которому всякая высшая, собственно человеческая психическая функция первоначально существует во внешней интерпсихичес-

кой форме и лишь затем в особом процессе интериоризации превращается в индивидуальную, интрапсихическую, был первоначально намечен уже при объективном анализе произведений искусства, при выяснении общественной природы человеческих эмоций. В этом мы видим важнейшее значение для всех дальнейших исследований его работы по психологии искусства» [там же, с. 414].

Таинственное и дорогое сердцу психологов «внутреннее» имеет интересную природу и рождается вовне в совокупном действии, в слиянном общении сначала ребенка со взрослым, а затем и с одухотворенными природой, предметным миром произведения искусства. Столь же верно и то, что так называемое «внешнее» рождается внутри. Но оно уже деятельностно-семиотически и субъективно проработано, опредмечено, объективировано, что и делает его доступным философскому, эстетическому, психологическому, словом — культурно-историческому — анализу. И в этом смысле Д.Б. Эльконин был прав, называя культурно-историческую психологию Л.С. Выготского неклассической. Столь же неклассическими были развивавшиеся М.М. Бахтиным и Г.Г. Шпетом психологические аспекты эстетики, примеры которых были приведены выше.

Заметный вклад в понимание эстетического восприятия внес А.В. Запорожец. Он писал об опосредствованности эмоциональных процессов, эстетических реакций и переживаний. Подобно тому как познавательный акт объективируется в формулах логики и научном знании, так опыт эмоциональный материализуется в произведениях искусства, в культивируемых обществом средствах и способах выражения эмоций. Человек в той или иной степени овладевает этим опытом, этическими, нравственными, эстетическими ценностями. Здесь большую роль играет активный выбор и самодеятельность, которые приводят к превращению объективно значимого в субъективно значимое, имеющее личностный смысл. Запорожец отмечает, что такая деятельность первоначально может не осознаваться и не переживаться субъективно или осознаваться неадекватно [11, т. 1, с. 296]. Так или иначе, формирующийся эмоциональный опыт А.В. Запорожец называл ядром личности, органом индивидуальности.

Учитель А.В. Запорожца и Д.Б. Эльконина Л.С. Выготский и после «Психологии искусства» возвращался к проблематике природы человеческих аффектов: он специально анализировал взгляды Спинозы на соотношение аффекта и интеллекта. Замечу попутно, что в те годы Л.С. Выготский был не одинок. Трудно сказать, в соответствии ли с собственной логикой или под влиянием творческих контактов с Л.С. Выготским и А.Р. Лурия С.М. Эйзенштейн «мысленно представлял тот период, когда будет создана развернутая партитура основных законов создания выразительных форм, и когда ученый, как и художник, в равной степени смогут сознательно подойти к законам наивысшей выразительности, чтобы пользоваться и управлять ими. Нахождение этих законов и было основной целью жизни Эйзенштейна-мыслите-

ля» [25, с. 282]. Палитра чувств и партитура их выразительных средств — это предмет специальных размышлений. Л.С. Выготский, а вслед за ним Д.Б. Эльконин и Б.Д. Эльконин используют для обозначения *объективных* аффективно-смысловых образований философское понятие «идеальной формы», которая усваивается в процессе индивидуального развития, становится *реальной* формой психики и сознания индивида. Здесь внимательный читатель должен узнать освещавшиеся выше идеи Г.Г. Шпета об объективации субъективного, об идеальных объектах.

Содержание человеческого сознания, разумеется, не ограничено доступом к миру аффективно-смысловых образований. Столь же объективно и вне индивидуального сознания существует мир языка, о чем писал В. фон Гумбольдт. Л.С. Выготский соглашался с ним и также называл язык идеальной формой или культурой, предстоящей ребенку, которую он должен сделать своей собственной реальной формой. Предстоят человеку как вызов, как приглашающие силы миры деятельности, сознания, мышления, духосфера, семиосфера, когитосфера, техносфера, существующие столь же объективно.

Для психологии искусства, да и для культурно-исторической психологии важно ответить на вопрос: что же конкретно представляет собой складывающаяся у человека реальная форма? То, что она производна от культуры, от идеальной объективной (интерпсихической) формы — это не так уж мало, хотя и слишком общо. Но можно ли реальную форму свести к совокупности (коллекции) или даже к системе специфически человеческих высших психических процессов или функций, как это обычно делается в культурно-исторической психологии? Это не праздничный вопрос: он имеет прямое отношение к определению предмета культурно-исторической психологии и, как мне представляется, предмета психологии искусства. Ведь о душе — главном интегральном органе психической жизни с ее атрибутами — познанием, чувством и волей — забыли. Или ее вытеснило стремление психологии уподобиться естественным наукам, а позднее — идеологический прессинг? Заменить душу личностью не получилось, она сама склонна распадаться. Л.С. Выготский отчетливо осознавал эту проблему и искал пути ее решения, как недавно бы сказали, в системном подходе. Он оптимистически писал: «...человек может действительно привести в систему не только отдельные функции, но и создать единый центр для всей системы... Перед психологией стоит задача показать такого рода возникновение единой системы как научную истину» [10, т. 1, с. 131]. В конце своего доклада «О психологических системах» (1930) он выражает свое основное убеждение в том, что «все дело не в изменениях только внутри функций, а в изменениях связей и в бесконечно разнообразных формах движения, возникающих отсюда, в том, что возникают иногда на известной стадии развития новые синтезы, новые узловые функции, новые формы связей между ними, и нас должны интересовать системы и их судьба. Мне

кажется, что системы и их судьба — в этих двух словах для нас должны заключаться альфа и омега нашей ближайшей работы» [там же]. Мне представляется, что предлагаемый и частично реализованный Л.С. Выготским способ интеграции психологических функций много продуктивнее того, что предлагалось несколько десятилетий спустя в рамках системного подхода, ставшего своего рода модой в советской психологии. Вместе с тем предложенный Л.С. Выготским путь еще не дает ответа на поставленный выше вопрос о том, что представляет собой реальная форма. Здесь более приемлемо решение этого вопроса, предложенное А.А. Ухтомским, которого волновала анатомия и физиология человеческого духа. Выготский не понял его учения о доминанте и даже несколько раз пренебрежительно о нем отзывался. Очень жаль, так как идея о функциональных органах-новообразованиях индивидуальности совпадает с идеей Выготского о тех же органах-новообразованиях, только первая раньше и строже выражена. Существенно и то, что Ухтомский от функциональных органов шел к душевным интегралам, к доминанте души, к духовному организму.

Мне представляется, что и самого Л.С. Выготского не вполне удовлетворял намеченный им системный подход. Он старался выйти за пределы не только одной психической функции, но и сочетания двух и более функций-процессов (систем). Вспомним, что по крайней мере применительно к двум высшим психическим процессам — мышлению и речи — такой вопрос об их общем основании был поставлен Выготским. В начале книги «Мышление и речь» он дал ответ — *значение*. Именно в нем сходятся оба процесса, и оно является их общей единицей анализа. На протяжении почти всей книги значение было и главным предметом интересных исследований. По ходу развития их логики и результатов, по ходу написания книги, ближе к ее концу этот ответ перестал удовлетворять автора и акцент (возможно, незаметно для него) сместился со значения на смысл (более подробно см.: [15, 17]). В статье «Проблема умственной отсталости», написанной, видимо, после упомянутой книги, Л.С. Выготский, обсуждая взаимоотношения мышления и действия, рассматривает их как два вида деятельности, каждый из которых представляет собой динамическую смысловую систему [10, т. 5, с. 250—251]. Поскольку речь тоже представляет собой вид деятельности, данная характеристика, несомненно, распространяется и на нее. О значении в этом контексте вообще ничего не говорится. Не говорится о значении и при обсуждении проблематики сознания и личности. В качестве единицы анализа личности и среды Выготский предлагает взять переживание. И его же использовать как единицу анализа сознания [10, т. 4, с. 382]. Последнее, в соответствии с его взглядами, также имеет смысловое строение. Аналогичную эволюцию претерпевали взгляды Л.С. Выготского по ходу написания «Психологии искусства». Как говорилось выше, он начал с эстетической реакции, хотя

и понимал ее достаточно широко, но все же — с реакцией. В работе «Исторический смысл психологического кризиса», написанной в 1927 г., т. е. после «Психологии искусства», Выготский подтверждает, что главный предмет его исследований в этой области — эстетическая реакция, что он от многого абстрагируется, в том числе и от задачи найти «границы и смысл самой эстетической реакции внутри искусства» [10, т. 1, с. 405—406]. Он даже делает более сильное утверждение: «Кто разгадал бы клеточку психологии — механизм одной реакции, нашел бы ключ ко всей психологии» [там же, с. 407]. Утверждение — даже учитывая эстетический контекст, достаточно двусмысленное, особенно в свете известного положения Н.А. Бернштейна о том, что человеческое действие не реакция, а акция. Да и сам Л.С. Выготский неоднократно обращался к проблеме свободы воли. В конце же «Психологии искусства» он пришел к смыслу, в том числе и ко «второму смыслу» «Трагедии о Гамлете», о чем уже упоминалось выше. Сказанное — не критика Л.С. Выготского, а лишь констатация вполне разумной логики развития его мысли. В последние годы жизни Выготского волновали проблемы свободы воли, переживания, смыслового строения сознания. Приходится сожалеть, что в силу обстоятельств (которые можно обозначить термином Л.С. Выготского «социальная ситуация развития» науки) его соратники и ученики надолго оставили проблематику сознания, заменив ее, впрочем, весьма почтенной проблематикой психологического анализа деятельности.

Хотя А.Н. Леонтьев также неоднократно обращался к проблеме смысла и даже как-то предложил принять смысл в качестве основной единицы анализа психики, но затем он оставил эту идею. Смысл развился в предложенной им схеме анализа деятельности, как отношение мотива к цели. В качестве относительно самостоятельного он выступил в контексте размышлений А.Н. Леонтьева о сознании как одной из его образующих наряду со значением и чувственной тканью. Справедливости ради следует сказать, что в своих довольно редких экскурсах в проблематику эстетического восприятия А.Н. Леонтьев всегда подчеркивал, что главное в этом процессе — извлечение смысла.

Аналогичная проблема определения и конкретизации предмета этнической психологии возникла и перед Г.Г. Шпетом. Его «Этническая психология», изданная в 1927 г., несомненно, является культурно-исторической по замыслу (оформившемуся в 1916 г.), по методологии, по содержанию и исполнению. (Не потому ли Л.С. Выготский и никто из представителей его научной школы этого не заметили?) Примечательно, что, определяя предмет этнической психологии, Шпет начал с анализа значения и переживания. Именно в них он ищет материал для этнической психологии. Последняя, с одной стороны, сопоставляется

с общей психологией, и, с другой стороны, с науками о культуре, с историей, этнологией и т. п. Не то ли самое должно происходить в культурно-исторической психологии? Ведь она и по содержанию и методологически близка к психологии этнической.

Шпет различает два основных вида значений. К значениям первого порядка он относит прямое и предметное, «деловое» значение; здесь «выражение» выполняет свою прямую собственно значащую функцию. Но выражение выражает не только дело. Если обратиться к самим желаниям, намерениям «выражающего», то мы придем к новому порядку «значений» — значений «второго порядка». Тут, собственно, имеет место выразительная функция слова в узком смысле «выражения» как «обнаружения» или «проявления экспрессии». Мы начинаем строить догадки о том, как переживает сам выражающий содержание своих выражений. Для нас выступает здесь как бы новый ряд значений: речь идет не только о настроении данного момента у выражающего, а обо всем, что обуславливает этот момент, о его склонностях вообще, привычках, вкусах, о том, что немцы называют *Gesinnung*, и вообще обо всем укладе его души, представляющем собой весьма сложный «коллектив переживаний» [39, с. 490]. Шпет отмечает важность определения взаимоотношений между прямыми, деловыми значениями и побочными, не главными. При этом он предупреждает об опасности чисто психологической интерпретации значений второго порядка: «...каждый член группы в большей или меньшей степени носит в себе духовную коллективность, известную под названием традиций, преданий, которую также можно рассматривать как систему духовных сил, определяющих настоящие переживания, впечатления и реакции индивида. Каждый живой индивид поэтому *sui generis* коллектив переживаний, где его личные переживания предопределяются всею массою апперцепции, составляющей коллективность переживаний его рода, т. е. как современников, так и его предков. В целом коллектив переживаний, носимый в себе индивидом, можно обозначить как его духовный уклад, и вот в чем мы ищем значений «второго порядка» [там же, с. 492]. Приведу итоговое определение Г.Г. Шпетом предмета этнической психологии: «этническая психология имеет предметом второй порядок «значений» в анализе «выражения» или конкретный духовный уклад человека» [там же, с. 494].

Не стану «навязывать» культурно-исторической психологии тот же предмет исследований, хотя она и сама приближалась к близкому определению своего предмета в своих кросс-культурных исследованиях психики. Правда, их доминантой была когнитивная, а не эмоциональная сфера, не сфера переживаний. В свою очередь, и Г.Г. Шпет не сводил «коллектив переживаний» только к эмоциям. Ведь значения, независимо от того, к какому порядку они относятся, остаются значениями и, по определению, им присуща предметность. Т.Г. Стефаненко считает, что содержание коллективных пережива-

ний очень близко к тому, что в науке наших дней называют ментальностью, когда понимают ее — вслед за французскими историками школы «Анналов» — как характерную для социальной группы систему человеческих представлений о мире». Мне все же представляется, что понятие «духовный уклад» предпочтительнее терминов «коллективные переживания» и особенно — «ментальности». Последний к тому же у русскоязычного уха вызывает некоторые отрицательные ассоциации.

Так или иначе, но Г.Г. Шпет достаточно предметно показал, что собой может представлять реальная форма человеческой психики. Его вариант ответа на этот вопрос, несомненно, важен для психологии искусства.

Воздействие искусства на человека весьма и весьма разнообразно. Оно «ослепляет взор», оглушает, «пленяет дух», расслабляет или укрепляет его, учит новым (другим) способам восприятия мира и самого себя, вызывает впервые такие чувства, которых до того «в жизни» человек не испытывал («героизм», «самоотверженность» и т. п.). Искусство выступает и как расширение самой жизни и как средство формирования культурного самосознания.

Воздействие подлинного искусства глубоко индивидуально. Поучительно в этом смысле граничащее со священным ужасом отношение П.А. Флоренского к леонардовской «Джоконде»: «В сущности, это улыбка греха, соблазна и прелести, — улыбка блудная и растленная, ничего положительного не выражающая (в том-то и загадочность ее), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но — и нераскаянности» [34, с. 174]. Я бы не рискнул воспроизвести, так сказать, этот «аргумент от противного», если бы он не принадлежал Флоренскому. Я сомневаюсь, что он раскрыл тайну улыбки «Джоконды», но у меня был еще один мотив привести этот его «пассаж», так как непосредственно за ним следует укор в адрес психологии и психологов: «Да, во грехе душа ускользает от себя самоё, теряет себя: недаром последнюю степень нравственного падения женщины язык характеризует как “потерянность”. Но несомненно, что бывают... и “потерянные мужчины”; вообще, греховная душа — “потерянная душа”, и потерянная не только для других, но и для себя самой, ибо не соблюла себя. И если современная психология все твердит, что она не знает души как субстанции, то это только весьма скверно выставляет нравственное состояние самих психологов, — в массе своей, очевидно, являющихся “потерянными мужчинами”. Тогда, действительно, не «я делаю», а «со мною делается», не «я живу», а «со мною происходит»... Весь организм — как телесный, так и душевный — из целостного и стройного орудия, из органа личности превращается в случайную колонию, в сброд не соответствующих друг другу и самодействующих механизмов. Одним словом, всё оказывается свободным во мне и вне меня — всё, кроме меня самого» [там же, с. 174–175]. *Случайная колония механизмов* напоминает оглавление многих

учебников психологии. Что касается причины — «потерянности мужчин»-психологов, то, может быть, это и верно: мужчины виновны, но заслуживают снисхождения, так как и сегодняшний избыток женщин-психологов не помог возвращению души в психологию (во всяком случае, пока!). Остается надежда лишь на контакт с искусством, которое возвращает человека к целостности восприятия мира и себя самого.

Разумеется, искусство не обладает монополией на воспитание чувств. Разве что расширить понятие «искусство» до искусства жизни. В любом случае нельзя сбрасывать со счета Природу, семью: «В матери я любил Природу, или в Природе — Мать. *Naturam naturantem* (природа творящая, созидаящая — *лат.*) Спинозы. Я знал, что мать очень любит меня; и в то же время у меня всегда было чувство таинственного величия ее» [35, с. 38]. Таинственное в природе Флоренский почувствовал очень рано и старался расширять свою чувствительность для восприятия сверхчувственного в природе, а потом и в искусстве. Отсылаю заинтересованного читателя к книге о Павла «Детям моим», где есть немало патетических страниц, посвященных природным корням не только богатой чувствами души автора, но и его незаурядного интеллекта. При чтении этого замечательного текста не знаешь, чем больше восхищаться — искусством Природы или искусством ее восприятия и одушевления автором.

Чувства, порождаемые (воспитываемые, внушаемые?) искусством, не только весьма разнообразны, но и полярны. Понятие «идеальная форма» не должно вводить в заблуждение не только в этическом, но и в философском смысле слова. Идеальная форма вполне реальна. Л.С. Выготский, как и В.В. Кандинский, говорил о *сложном художественном организме* произведения. Он отличал статическую схему конструкции, например, рассказа И. Бунина «Легкое дыхание», как бы его анатомию, от динамической схемы его композиции, т. е. как бы от его физиологии. Анализ Л.С. Выготского исходил из смысла и *живой жизни* целого и *живого организма* новеллы [9, с. 144].

Таким образом, мало кто сомневается, что искусство — одно из важнейших средств оформления, воспитания души, поскольку в нем выражается не только родовая память, но также духовный и этический опыт человечества. Искусство — это до-теоретическая этика — этика в действии, а не в назидании. Беда, когда поэзию заставляют «ко всякой всячине приклеивать нравоучения» (А. Пушкин).

Искусство — это до-теоретическое знание, которое практически вводит человека в мир человеческих ценностей, что, к сожалению, не всегда можно сказать о науке. Не просто восприятие, а активное восприятие, восприятие-действие и понятое как деятельность созерцание произведений искусства есть начало духовной практики. Применительно к восприятию искусства духовная практика требует восприятия-вчувствования. Термин «вчувствование» (*Einfühlung*) в контекст искус-

ва ввел Вильгельм Воррингер в своей книге «Абстракция и вчувствование», которая в английском переводе звучит как «Абстракция и эмпатия». Этот перевод слова «вчувствование», предложенный Э. Титченером, принял психолог и искусствовед Р. Арнхейм. Последний отмечает, что понятие «эмпатия», ставшее рабочим у психотерапевтов и социальных психологов, родилось в контексте психологии искусства. Он приводит его определение, данное К. Кларком: эмпатия — это «способность индивида чувствовать потребности, стремления, разочарования, радости, горести, заботы, боли и даже голод других людей, как свои собственные». По Кларку, эмпатия — это способность воспринимать то, что чувствуют другие, соотнося чужие чувства со своими. Арнхейм не сомневается в существовании подобного эффекта, несмотря на таинственность его происхождения и механизма, отмечаемую многими авторами. Он пишет о том, что мы сами ощущаем действие живых сил, идущих от картины, и что они накладывают свой отпечаток на зрителей. Естественно, что эмпатию соотносили с проекцией собственных переживаний наблюдателя, с экстраверсией, развивались и кинестетические теории эмпатии [2, с. 63–76].

А.В. Запорожцу удалось приблизиться к пониманию происхождения этого чувства. Анализ формирования эстетического восприятия сказок, басен, детских спектаклей, иллюстраций к художественным произведениям у детей дошкольного и младшего школьного возраста привел его к заключению о наличии в этом процессе выразительных движений детей, выполняющих функцию «содействия» героям произведений, когда ребенок становится как бы соучастником происходящих событий. На основе такого содействия затем складываются более сложные и автономизирующиеся от внешнего действия формы эмоционального сопереживания и вчувствования в ткань художественного произведения, мысленного действия в воображаемых ситуациях. Мы встречаемся, таким образом, с реализацией идеи преобразованного, претворенного умного действия в умные эмоции. Вместе с тем опыт экспериментальных исследований показывает, что содействие может не только способствовать пониманию (это справедливо, например, для сказки, спектакля), но и служить помехой (например, для понимания басни). Для понимания существа и смысла последней требуются соответствующие умственные действия, воображение.

В итоге А.В. Запорожец так описывал эволюцию поведения детей-дошкольников в театре: со-присутствие, сочувственное со-действие, вчувствование, сочувствие, со-переживание. Постепенно со-присутствие превращается в симпатическое со-участие или в со-причастие, из которых может вырасти со-мыслие и эстетическое отношение к происходящему на сцене. А может и не вырасти. Первые стадии, благодаря детской непосредственности, отчетливо наблюдаемы. Это стадии *вживания* в произведения искусства,

растворения себя в них, слияния с ними, нередко смешения произведений искусства с жизнью, с реальностью [11, т. 1]. Согласно М.М. Бахтину, за вживанием должна следовать стадия завершения, когда происходит некоторое отстранение от произведения, от образа, занятие устойчивой позиции вне его, его осмысление, примеривание на себя, соотнесение с собой, своего рода рефлексия относительно произведения искусства и самого себя. Но и это еще не конец. Бахтин говорит, что эстетическое целое не просто сопереживается, но активно создается и автором и созерцателем, лишь героям необходимо сопереживать, но и это не есть собственно эстетический момент, таковым является лишь завершение. Он поясняет, что при «нехудожественном восприятии романа можно заглушить художественную форму и сделать активным содержание в его познавательно-проблемном и этико-практическом направлении: можно, например, сопереживать героям в их приключениях, жизненных удачах и неудачах; можно и музыку низвести до простого аккомпанемента своей мечты, своего свободного элементарно-этического напряжения, перенеся на него центр тяжести.

Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественную форму, нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы, ее вещьность: она перестает быть вне нас как воспринятый и познавательно упорядоченный материал, становится выражением ценностной активности, проникающей в содержание и претворяющей его. Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя как высказывание другого, которое нужно просто услышать и значение которого — практическое или познавательное — следует просто понять, — но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием о другом, усваиваю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию (созидающие движения) рассказа, изображающую активность метафоры и пр., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию, т. е. при восприятии я направлен не на слова, не на фонемы, не на ритм, а со словами, с фонемой, с ритмом активно направлен на содержание, обймаю, формирую и завершаю его (сама форма, отвлеченно взятая, не довлеет себе, а делает самодовлеющим оформленное содержание). Я становлюсь активным в форме и формую занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности, и это впервые делает возможным завершение и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию» [3, с. 313–314]. Бахтин говорит, что не только при первичном творчестве, не только при собственном исполнении, но и при созерцании художественного произведения я должен пережить себя в

известной степени — творцом формы, чтобы вообще осуществить художественно значимую форму как таковую [там же, с. 312]. Заметим, воспринять, созерцать художественно, эстетически означает осуществить, завершить, найти себя в форме, найти свою продуктивную ценностно оформляющую активность, живо почувствовать свое созидающее предмет движение. Между прочим, все это написано Бахтиным до трактовок восприятия (внеэстетического) как деятельности, как перцептивного действия, задолго до изучения роли движений руки, глаза, речедвигательного аппарата в осязательном, зрительном, слуховом восприятии. Уроков из размышлений Бахтина об эстетическом восприятии не извлекал и психология социальной перцепции, занимающаяся проблемой восприятия человека человеком (и наоборот!). Восприятие искусства, если оно случается, — лучшее доказательство того, что восприятие есть действие, притом действие продуктивное, вовлекающее в свою работу человеческую душу и обогащающую ее.

Для эстетического восприятия одной — оформляющей содержание — активности мало, мало и сопереживания. Последнее должно быть симпатическим. Такое сопереживание жизни героя совершенно иное, чем то, в которой она переживалась или могла бы быть пережита самим субъектом этой жизни: «симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории «я», а в категории «другого», как жизнь другого человека, другого «я», это существенно и внешне переживаемая жизнь другого человека, и внешняя и внутренняя» [там же, с. 155]. Сопереживание жизни героя есть один из важнейших путей нахождения собственной идентичности. П. Валери в эссе, посвященном Декарту, писал: «Мы по собственному опыту прекрасно знаем, что личность едина и тождественна себе только извне и в чужих глазах. И об этой своей самостоительности и единстве мы узнаем скорее косвенными путями, чем из непосредственного самосознания. Если человек ни разу не видел себя в зеркале, ничто не предвещает ему при первом взгляде, что незнакомое лицо, которое он там увидит, самой таинственной в мире связью соотносится с тем, что он в себе чувствует и о себе думает» [6, с. 160]. Таким волшебным зеркалом является искусство.

В результате всей этой без преувеличения грандиозной работы эстетического восприятия наступает стадия овнутрения, *вживания* произведения в себя. Оно превращается из «чужого» в «чужое-свое», затем в «свое-чужое» и, наконец, в «свое». В итоге мы не всегда отчетливо различаем, мы ли находимся внутри произведения искусства или оно в нас. Оно уже как бы *про-изводится* из себя, *пред-ставляется* и *пред-стоит* себе. Это открывает возможность диалога, спора-согласия с произведением — оригиналом и его автором, возможность конструирования иных вариантов продолжения и завершения произведения, проникновения в его часто тайный смысл...

Важнейшими особенностями подлинного произведения искусства являются его недосказанность,

множественность вариантов извлечения и толкования смысла, содержащаяся в нем загадка, тайна, что не только благоприятствует такой работе, но и провоцирует ее, побуждает к ней читателя, слушателя, зрителя. Существует французская сентенция: «Без тайны — животная жизнь; жизнь человеческая — тайна; культура — способность удержания тайны». Наличие тайны, как и другого знания о не-знании, предрасполагает к открытию. В этом духе размышляет Умберто Эко: люди должны знать, что имеется тайна. В противном случае — для чего жить, если все таково, каким представляется? Я веду к тому, что окрашенная переживанием (вплоть до катарсиса или даже до ужаса) работа над произведением искусства, а соответственно, и работа с самим собой есть составная и важнейшая часть духовной практики, вносящая неопределимый вклад в оформление души и, естественно, *в подъем среднего уровня духовной жизни* (Ю.М. Лотман). Такая работа несомненно имеет эстетическое измерение, связанное в том числе с наличием (развитием, формированием?) эстетического вкуса.

Проблема восприятия, переживания, понимания смысла искусства — одна из сложнейших, тем более, что, по замечанию Г.Г. Шпета, смысл не только этимологически есть со-мысль. Он, как и мысль, имеет предметное основание для эстетического осознания. Отсюда Шпет заключает, что осуществляемые чисто мыслительные, разумные, интеллигентные акты понимания могут окутываться своей эстетической атмосферой. М.К. Мамардашвили даже написал книгу «Эстетика мышления».

В психологии распространена характеристика смысла как отношения мотива к цели (А.Н. Леонтьев), которая недостаточна для известного в психологии, идущего от Л.С. Выготского, Б.М. Теплова и А.Н. Леонтьева понимания искусства как возможного механизма коммуникации и трансляции личностных смыслов [см.: 22]. Это, конечно, бесспорно, хотя слишком общё, так как смысл смыслу рознь и передача смысла и его извлечение, выделение в художественном произведении смыслового ядра могут быть весьма сложными.

Но без такой работы не может быть полноценного восприятия и понимания произведения искусства. Г.Г. Шпет трактовал укорененный в бытии, в том числе и в художественном произведении, смысл как материю логической и поэтической (в широком понимании) формы. По Бахтину, «переживание — это след смысла в бытии, это отблеск его на нем, изнутри себя самого оно живо не собою, а этим внележащим и уловляемым смыслом...» [3, т. 1, с. 187]. Взаимоотношения бытия, смысла и переживания достаточно сложны. С одной стороны, смысл укоренен в бытии, с другой — «подчиняется ценности индивидуального переживания, смертной плоти переживания. Конечно, переживание уносит с собою отблеск своего заданного смысла, ведь без этого отблеска оно было бы пусто, но оно положительно завершается помимо этого смысла во всей его нудительной не-

осуществленности (принципиальной неосуществленности в бытии)» [там же, с. 188]. Положительное завершение переживания вполне может приводить и к порождению нового смысла, в чем состоит его огромная жизненная, в том числе и психотерапевтическая роль [7].

Мы вслед за Л.С. Выготским начали разговор о влиянии искусства на человека с, казалось бы, простой эстетической реакции, а закончили сложнейшими психологическими проблемами деятельности созерцания и работы переживания, в которых совершаются акты извлечения и построения смысла. В конце анализа «Трагедии о Гамлете» Выготский писал: «Не разгадать эту загадку была цель этих строк, не раскрыть тайну Гамлета, а принять тайну как тайну, ощутить, почувствовать ее» [9, с. 485]. Автор приходит к тому, что незавершенность, недосказанность характеризует не только произведение искусства, но и его восприятие: «...художественное восприятие есть *«испугавшееся», прерванное* восприятие, не законченное; оно неизбежно приводит к иному, к восполнению слов трагедии молчанием» [там же, с. 490]. Речь, конечно, идет не только о восприятии анализируемой Выготским трагедии. Молчание — это активный покой, работа души, направленная не только на вчувствование, осмысление произведения, возможно, медитации, но и на создание нового органа, особого «шестого чувства», органа эстетического восприятия. Раннее приобщение детей к восприятию художественных произведений способствует превращению глаза телесного в глаз духовный (или в око души), направленный не только вовне, но и внутрь самого себя. Человек, лишенный такого опыта, оказывается ущербным. Должно быть ясно, что сказанное относится не только к детям. Закончу настоящим не самым ясным (и для меня самого) текст вполне прозрачным высказыванием И. Бродского, которое прозвучало в его Нобелевской речи: «...не может быть законов, защищающих нас от самих себя, ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступления против литературы. И среди преступлений наиболее тяжким является не преследование автора, не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их не-чтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация, она платит за это своей историей... Я не призываю к замене государства библиотекой — хотя мысль эта неоднократно меня посещала, — но я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя. Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать прежде всего не о том, как он представляет себе курс внешней политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому». Нужно ли говорить, что сказанное по-этом относится к Искусству в целом.

Литература

1. *Аристотель*. О душе. М., 1937.
2. *Арихейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
3. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996–2004.
4. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. М., 1990.
5. *Бродский И.* Об Ахматовой. Диалоги с С. Волковым. М., 1992.
6. *Валери П.* Декарт // Вопросы философии. 2005. № 12.
7. *Василюк Ф.Е.* Психология переживания. М., 1984.
8. *Верч Дж.* Голоса разума. М., 1996.
9. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987; 1988.
10. *Выготский Л.С.* Собр. соч. В 6 т. М., 1982–1984.
11. *Запорожец А.В.* Избранные психологические труды: В 2 т. М., 1986.
12. *Зелинский К.* Вечер у Горького (28 октября 1932 года) // Минувшее: Исторический альманах. Т. 10. М.; СПб., 1992.
13. *Зинченко В.П.* Загадка творческого понимания (к столетию Д.Б. Эльконина) // Вопросы психологии. 2004. № 1.
14. *Зинченко В.П.* Развитие зрения в контексте перспектив общего духовного развития человека // Вопросы психологии. 1988. № 6.
15. *Зинченко В.П.* Мысль и Слово: подходы Л.С. Выготского и Г.Г. Шпета // Точки-Puncta. 2003. № 3–4.
16. *Зинченко В.П.* Принцип активного покоя в мышлении и действии // Культурно-историческая психология. М., 2005. № 1.
17. *Зинченко В.П.* Мысль и Слово. Подходы Л.С. Выготского и Г.Г. Шпета: продолжение разговора // Густав Шпет и современные проблемы гуманитарного знания. М., 2006.
18. *Зинченко В.П.* Гетерогенез творческого акта: неизвольный вклад когнитивной психологии и психологии действия // Точки-Puncta. 2006 № 1–2.
19. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974.
20. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М., 1992.
21. *Кантор В.К.* Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Вопросы философии. 2005. № 12.
22. *Леонтьев Д.А.* Психология смысла. М., 1999.
23. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. Серия «Писатели о писателях». М., 1987.
24. *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. М., 1994.
25. *Лурия А.Р.* Психологическое наследие. М., 2003.
26. *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию. М., 1990.
27. *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987.
28. *Пастернак Б.Л.* Об искусстве. М., 1990.
29. *Почепцов Г.Г.* История русской семиотики. М., 1998.
30. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М., 1937–1949. Т. I–XVI.
31. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? М., 1985.
32. *Ухтомский А.А.* Избранные труды. Л., 1978.
33. *Ухтомский А.А.* Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. Рыбинск, 1997.
34. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: В 2 т. М., 1990.
35. *Флоренский Павел*, священник. Детям моим. Воспоминания прошлых дней и др. М., 1992.
36. *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989.
37. *Шпет Г.Г.* Психология социального бытия. М.; Воронеж, 1996.
38. *Шпет Г.Г.* История как проблема логики. М., 2002.
39. *Шпет Г.Г.* Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006.
40. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания (Статья-этиюд) // Культурно-историческая психология. 2006. № 4.
41. *Эльконин Д.Б.* Избранные психологические труды. М., 1989.

Psychological Aspects of Art's Influence on Man

V.P. Zinchenko

Ph.D. in Psychology, Professor, Full Member of the Russian Academy of Education, Professor of the Institute of General and Special Education, Head of the Psychology Department of the International University of Nature, Society and Human 'Dubna'

The article addresses the views of G.G. Shpet, L.S. Vygotsky, M.M. Bakhtin and others on art's influence on one's personality and cognitive and affective spheres. They had their own understanding of the whole issue and of catharsis in particular. The author focuses on the analysis of inner and outer forms of works of art and assumes that, if reached, the inner form has the strongest influence on man: it enriches and broadens one's own inner form of active contemplator of work of art.

Key words: inner and outer form, perception, understanding, catharsis, soul, spirituality, cultural-historical psychology.

References

1. *Aristotel'*. O dushe. M., 1937.
2. *Arnheim R.* Novye ocherki po psikhologii iskusstva. M., 1994.
3. *Bakhtin M.M.* Sobranie sochinenii: V 6 t. M., 1996–2004.
4. *Berdyaev N.A.* Krizis iskusstva. M., 1990.
5. *Brodskii I.* Ob Ahmatovoi. Dialogi s S. Volkovym. M., 1992.
6. *Valeri P.* Dekart // Voprosy filosofii. 2005. № 12.
7. *Vasilyuk F.E.* Psihologiya perezhivaniya. M., 1984.
8. *Verch Dzh.* Golosa razuma. M., 1996.
9. *Vygotskii L.S.* Psihologiya iskusstva. M., 1987; 1988.
10. *Vygotskii L.S.* Sobr. soch. V 6 t. M., 1982–1984.
11. *Zaporozhec A.V.* Izbrannye psikhologicheskie trudy. V 2 t. M., 1986.
12. *Zelinskii K.* Vecher u Gor'kogo (28 oktyabrya 1932 goda) // Minuvshee. Istoricheskii al'manah. T.10. M.-SPb., 1982.
13. *Zinchenko V.P.* Zagadka tvorcheskogo ponimaniya (k stoletiyu D.B. El'konina) // Voprosy psikhologii. 2004. № 1.
14. *Zinchenko V.P.* Razvitie zreniya v kontekste perspektiv obshego duhovnogo razvitiya cheloveka // Voprosy psikhologii. 1988. № 6.
15. *Zinchenko V.P.* Mysl' i Slovo: podhody L.S. Vygotskogo i G.G. Shpeta // Tochki-Puncta. 2003. № 3–4.
16. *Zinchenko V.P.* Princip aktivnogo pokoya v myshlenii i deistvii // Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. M., 2005. № 1.
17. *Zinchenko V.P.* Mysl' i Slovo. Podhody L.S. Vygotskogo i G.G. Shpeta: prodolzhenie razgovora // Gustav Shpet i sovremennye problemy gumanitarnogo znaniya. M., 2006.
18. *Zinchenko V.P.* Geterogeneiz tvorcheskogo akta: neproizvol'nyi vklad kognitivnoi psikhologii i psikhologii deistviya // Tochki-Puncta. 2006. № 1–2.
19. *Ivanov Vyach.* Sobr. soch. V 4 t. T. 2. Bryussel', 1974.
20. *Kandinskii V.V.* O duhovnom v iskusstve. M., 1992.
21. *Kantor V.K.* Uzhas vmesto tragedii (tvorchestvo Franca Kafki) // Voprosy filosofii. 2005. № 12.
22. *Leont'ev D.A.* Psihologiya smysla. M., 1999.
23. *Lotman Yu.M.* Sotvorenije Karamzina. Seriya «Pisateli o pisatelyah». M., 1987.
24. *Lotman Yu.M.* Lekcii po struktural'noi poetike. M., 1994.
25. *Luriya A.R.* Psihologicheskoe nasledie. M., 2003.
26. *Mamardashvili M.K.* Kak ya ponimayu filosofiyu. M., 1990.
27. *Mandel'shtam O.* Slovo i kul'tura. M., 1987.
28. *Pasternak B.L.* Ob iskusstve. M., 1990.
29. *Pochepcov G.G.* Istoriya russkoi semiotiki. M., 1998.
30. *Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochinenii. M., 1937–1949. T. I–XVI.
31. *Tolstoi L.N.* Chto takoe iskusstvo? M., 1985.
32. *Uhtomskii A.A.* Izbrannye trudy. L., 1978.
33. *Uhtomskii A.A.* Zasluzhennyi sobesednik: etika, religiya, nauka. Rybinsk, 1997.
34. *Florenskii P.A.* Stolp i utverzhdienie istiny: V 2 t. M., 1990.
35. *Florenskii Pavel,* svyashennik. Detyam moim. Vospominaniya proshlyh dnei i dr. M., 1992.
36. *Shpet G.G.* Sochineniya. M., 1989.
37. *Shpet G.G.* Psihologiya social'nogo bytiya. M.; Voronezh, 1996.
38. *Shpet G.G.* Istoriya kak problema logiki. M., 2002.
39. *Shpet G.G.* Philosophia Natalis. Izbrannye psikhologopedagogicheskie trudy. M., 2006.
40. *Shpet G.G.* Iskusstvo kak vid znaniya (Stat'ya-etyud) // Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. 2006. № 4.
41. *El'konin D.B.* Izbrannye psikhologicheskie trudy. M., 1989.