

В.П. Зинченко,
*Доктор психологических наук
академик Российской академии образования
профессор Государственного университета
Высшей Школы Экономики
г. Москва*

e-mail: zinchRae@yandex.ru

Б.И. Пружинин,
*Доктор философских наук
главный редактор журнала
«Вопросы философии»
г. Москва*

e-mail: prubor@mail.ru

Т.Г. Щедрина,
*Доктор философских наук
профессор кафедры философии
Московского педагогического
государственного университета
г. Москва*

e-mail: tannirra@mail.ru

Искусство как феномен культурно-исторического познания (из истории гуманитарной науки в России)¹

Начнем с общепринятого положения о том, что искусство есть вид знания и, естественно, несет познавательную функцию. Однако дальше начинаются трудности, – чем такое знание отличается от знания донаучного, практического, научного. Ответ мы нашли в тексте Г.Г. Шпета (1879-1937) «Искусство как вид знания»,

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ. Проект № 09-03-00107 а.

с подзаголовком: статья-этнод, на котором стоит дата 8 марта 1927 года².

Почему мы обратились к этому тексту, а не к новейшим работкам этой, много раз обсуждавшейся, тематики? Дело в том, что искусство – это самый притягательный и самый противоречивый из всех феноменов человеческого духа. В нем соединяются фундаментальность и сиюминутность; стремление к созданию образов, обладающих исторической устойчивостью и «постоянно обновляющееся и действенное присутствие духовных энергий»³. Именно поэтому для понимания и исследования искусства, как ни для одного из феноменов духа, необходимо обращение к истории. Она не только хранит возможности для понимания традиционных смыслов искусства, но и побуждает к созданию оригинальных художественных форм. Может быть, культурно-исторический способ исследования феноменов искусства и родился из этого ощущения потребности в истории, ткань которой составляют причудливо переплетенные нити интерпретаций самих произведений искусства и методологии искусствознания. В психологии такой способ исследования реализуется в рамках культурно-исторической психологии – отечественного психологического направления с весьма сложной судьбой, зачастую извлекающего актуальные сегодня идеи «из-под глыб».

Эти идеи мы постигаем не только благодаря анализу опубликованных трудов, но и архиву – корпусу рукописных текстов, находящихся в государственных и личных архивах и содержащему, кроме подготовленных к публикации рукописей научного

и философского характера, еще и планы, конспекты, черновики, эпистолярное наследие. При этом следует иметь в виду, что это не просто сохранившиеся документы вокруг опубликованных авторских текстов. На этот архив можно посмотреть и как на сферу, где идеи рождались. Мы называем такое рассмотрение архива как особого тематического контекста архивом эпохи. Архив эпохи это своего рода культурно-историческое перекрестье, на котором вступают во взаимодействие фундаментальное и сиюминутное. Исследование архива эпохи – это не только поиск исторической «правды». Понимая Слово, посланное историей, человек встречается с самим собой и постигает дух своего времени. Мы полагаем, что именно на этом перекрестье фундаментальности и сиюминутности культурно-историческая психология утверждает себя как научная традиция. В этом контексте особую важность и своевременность приобретает архивный текст «Искусство как вид знания».

Осмысление идейного содержания этого текста в контексте современных социально-гуманитарных исследований способствует актуализации тех идей Шпета, которые реально не были услышаны его современниками, выбравшими иной путь решения научных и философских проблем.

Вот почему нам так важно сегодня понять ту духовную атмосферу, в которой этот текст создавался. В Советской России 1920-х годов, – вспоминал современник Шпета Ф.А. Степун, – «еще горела напряженная духовная жизнь <...>, литературные и религиозно-философские круги <...> еще держались вместе, а частично даже пытались отстоять себя и свой мир в новой обстановке. Ставя на футуристов как на разрушителей буржуазной эстетики и глашатаев новой революционной культуры, власть инстинктивно понимала, что футуристы в учителя и педагоги не годятся. Создав в столицах очаги пролетарской культуры, так называемые “пролеткульты”, она пригласила потому в качестве преподавателей лучших поэтов предшествующей эпохи. <...> “Принявшие” по-своему революцию поэты-символисты жили в какой-то иллюзии свободы творчества»⁴. Шпет выступил с докладом в 1926

4 *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. – СПб., 1994. – С. 506-507.

2 Шпет читал доклад «Искусство как вид знания» в комиссии по изучению современных проблем философии искусства ГАХН 13 и 20 апреля 1926 года. В прениях по докладу выступили 18 оппонентов (в том числе М.И. Каган), присутствовали более 200 человек. См. об этом: РГАЛИ. – Ф. 941. – ГАХН. – Оп. 14. – Ед. хр. 16. – Л. 16 об., 17, 22; Оп. 2. – Ед. хр. 3. – Л. 2; Оп. 14. – Ед. хр. 20. – Л. 36, 37-37 об., 39, 40-41 об. А также: Бюллетени ГАХН. – 1926. – № 4-5. С. 35-36. РГАЛИ. В дальнейшем Шпет продолжал работать над текстом доклада, о чем свидетельствует его собственная датировка: «8 марта 1927 года». См.: *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания (этнод) // *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 112.

3 *Гадамер Г.-Г.* Искусство и подражание // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 241.

году, уже на излете этой «богатой духовной жизни». Он принял революцию не как политический акт, но как акт философско-исторический, в котором, как он полагал, возможно Возрождение русского культурного сознания. Может быть, именно поэтому все его работы 1920-х годов посвящены в той или иной мере культурно-исторической проблематике. Он не уставал повторять о значении «культурного сознания» и о его историческом постижении. Ведь только в культуре, по мысли Шпета, человек становится свободной личностью. В этой атмосфере поиска исторических оснований для формирования Нового человека (так, например, формулировали цель своей деятельности молодые конструктивисты⁵), человека советского времени, Шпет обращается к методологическим основаниям культурно-исторического подхода. Точнее, он осуществляет культурно-исторический подход к осмыслению феномена искусства.

Приведем ряд положений Шпета, которые представляются нам важнейшими. Он 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 чувства (α, порядок в созерцании для чувства, β, порядок в созерцании самого чувства)»⁶. 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 дей-

⁵ Чичагова О. Конструктивизм // Корабль. Литературно-художественный двухнедельник. – 1923. – № 1-2 (7-8).

⁶ Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 117.

ствительности, в искусстве – нагруженность эмоциями, полнота чувства, но не хаотическая, а организованная. – Мы идем к “насыщенности” (постоянная “свежесть”) “образа”, где вникание обогащается вместе с углублением»⁷. 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, или аккомпанемент. Ум с сердцем могут быть в ладу, дополнять друг друга и иметь как общие, так и различные точки приложения сил.

Методологический подход Шпета можно интерпретировать как стремление к рационализации феноменов искусства, причем к рационализации культурно-исторической. Особое значение здесь приобретает трактовка искусства как особого вида знания, поскольку оно может быть не только объективировано в словесной форме, но через него и в нем знание дается как «само бытие», причем «бытие как такое, культурное бытие»⁸.

Именно придание искусству как знанию онтологического статуса и обуславливает тот вопрос, который задает Шпет в самом начале статьи и обозначает его как ключевую методологическую проблему: «В каком смысле искусство является видом знания?»⁹. Это означает, фактически, что Шпет ищет аспект, в котором искусство является формой знания. Он обращается к искусству как культурно-историческому феномену, выполняющему определенные функции в культуре. Вопрос «в каком смысле...?» может быть интерпретирован как вопрос о культурном контексте: «в каких условиях искусство функционирует в культуре как вид знания?». Поэтому Шпет обращается к анализу проблематики, которая впоследствии образовала, в той или иной мере, тематическую сферу культурно-исторической психологии. Шпет очерчивает поле исследований, предполагающих постановку вопроса о культурных детерминантах, смысле, значении, словесном творчестве,

⁷ Там же. – С. 122.

⁸ Там же. – С. 130.

⁹ Там же. – С. 112.

т. е. того объективированного культурного слоя, в котором человек становится человеком. И при этом он отчетливо понимает, что искусство, наука, философия, литература функционируют в культуре как специфические феномены. Когда мы задаем вопрос о смысле любого из этих феноменов, это означает, что мы выстраиваем некоторую структуру социального мира, – мира культуры, – с учетом конкретного контекста их функционирования.

Чрезвычайно важно установление своеобразия мира, с которым имеет дело искусство как «отрешенное бытие»¹⁰. 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 культурности, а единственное»¹¹.

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). Если воспользоваться термином Шпета «отрешенность» (лишь внешне напоминая «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 Шпетом еще в «Эстетических фрагментах» в 1922 году, на наш взгляд, более адекватен для характеристики произведения искусства по сравнению с термином «остранение», введенным Шкловским в 1928 году. В 1956 году Б. Пастернак, как бы полемизируя со Шкловским, говорил не о странности, с которой ассоциируется термин «остранение», а 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).

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 удовольствие” – *Авт.*) как бы довлеющую себе и неразложимую или вернее не сложенную 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 более еще важное и значительное, что в этой вещи только частично себя проявляет. Поэтому через это “указание” или “отнесенность” вещь не включается в действенную 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»¹².

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*»¹³.

¹² Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 117-118.

¹³ Там же. – С. 138.

¹⁰ Там же. – С. 117-118.

¹¹ Там же. – С. 119.

Соответственно, – замечает Шпет, – «есть некоторая общая установка сознания на *sui generis* “систему” – действительного, идеального, отрешенного!»¹⁴. Без установки сознания на восприятие отрешенного бытия художественного произведения едва ли возможен катарсис, о котором разговор впереди.

Наконец, с отрешенностью связаны феномены вечного, оставленного 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 *вечно*, до конгениального сочувствия, симпатии с увековеченным гением. Художественное произведение в своей целостности созерцается *sub specie aeternitatis*»¹⁵, 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-исторической¹⁶. 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 – *sui generis*, но и философское познание, как раскрытие ведомого, не есть познание вещного 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!»¹⁷. Сказанное Шпетом об искусстве и философии в большей мере относится и к психологии, если она хочет быть культурно-исторической, т. е. быть причастной к проблематике не только психического, но и духовного развития.

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 сердцем. Такие переживания вызывают (должны вызывать!) разнообразные социальные явления, язык, миф, нравы, искусство, наука, религия, просто всякий исторический момент. Шпет называет такие отклики *душевым эхо*. 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

¹⁷ Там же. – С. 145.

¹⁴ Там же. – С. 137.

¹⁵ Там же. – С. 140.

¹⁶ Лучшим доводом в пользу близости философии и искусства является то, что, говоря словами Пастернака, «философия ревнива к поэзии, часто чудится ей обида, нанесенная музыкой ее божеству». Пастернак Б.Л. Об искусстве. – М., 1990. – С. 246.

народа, как в его отношении к им же “созданным” духовным ценностям»¹⁸.

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»¹⁹.

Самый общий взгляд на произведение искусства в том и состоит, писал выдающийся отечественный психолог Л.С. Выготский, непосредственный основоположник культурно-исторической психологии, что оно представляет собой «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции»²⁰. Эмоции, возникающие при восприятии художественных произведений, называют эстетическими реакциями, которые могут быть синоминутными, кратковременными или стойкими, переходящими в художественные переживания. Последние, в свою очередь, могут оказывать сильное влияние на всю личностно-смысловую сферу человека, на его сознание, мировоззрение, мироощущение. Природой и развитием эстетических реакций и художественных переживаний занимается психология искусства.

Наиболее известным из этих переживаний, 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

18 Шнем Г.Г. Введение в этническую психологию // Шнем Г.Г. *Philosophia Natalis*. Избранные психолого-педагогические труды. – М., 2006. – С. 477.

19 Толстой Л.Н. Что такое искусство? – М., 1985. – С. 357.

20 См.: Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987. – С. 9.

сострадания и страха очищение подобных аффектов»²¹. Помимо сострадания и страха, Аристотель говорил также о состояниях энтузиазма, испытываемых людьми под воздействием произведений искусства, а также об индивидуальности вызываемых ими реакций.

В рукописи доклада «Искусство как вид знания» Шпет говорит об определенной последовательности художественного переживания: «преобразование самого сознания → *grünzür* “Возрождения” → очистительная жертва “И возникают в ней [душе] видения // Первоначальных чистых дней»²². 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. Согласно Выготскому, «никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии 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»²³. 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»²⁴. 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»²⁵. А.Н. Леонтьев в интерпретирует понимание Выготским катарсиса как решение некото-

21 Аристотель. О душе. – М., 1937. – С. 56.

22 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 116.

23 Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987. – С. 204.

24 Там же. – С. 203.

25 Там же. – С. 206.

рой 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) 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 загромождает ему путей своей односторонней и однозначной серьезностью»²⁶.

Это неожиданно оптимистическая трактовка катарсиса, завершающего произведения Достоевского. Бахтин предупреждает, что она не исключает возможность мрачного колорита внутри произведения: «Поэтому и мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово»²⁷. Строго говоря, недосказанность характеризует любое произведение искусства и составляет его тайну. Тем самым оно оставляет воспринимающему пространство или степени свободы для восполнения собственным переживанием, в котором может

26 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 6. – М., 2002. – С. 187.

27 Там же.

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»²⁸.

«Молчание» и «второй смысл» – это и сюжеты Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Истинно, истинно SYLENTIUM – предмет последнего, над-интеллектуального, вполне реального, ens realissimum. Silentium – верхний предел познания и бытия»²⁹. Выготский и Шпет едины в том, что поэтические (в широком смысле слова) формы суть творческие формы, суть символические формы. Однако символизму искусства Шпет уделил значительно большее внимание, чем Выготский. По Шпету: «Символ и сам есть sui generis смысл – оттого-то он есть тожество и «бытия» и «мысли» – со-мысль и син-болон»³⁰. Оттого-то искусство – вид знания! Можно сказать сильнее – оно со-бытие и со-знание.

Далее 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»³¹. 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»³². И оставляя созерцателю свободу угадывать заложенный художником смысл или конструировать свой собственный «второй», «третий»... смысл. Выготский почувствовал в художественных произведениях наличие «второ-

28 Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987. – С. 251.

29 Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 236.

30 Там же.

31 Там же.

32 Там же. С. 236–237.

го 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. Между тем, именно эти «вторые смыслы» и оказывают самое сильное влияние на реальную жизнь, ибо способны менять сам смысл человеческой жизни.

В приведенных выше несколько абстрактных описаниях катарсиса весьма точно характеризуются *внешняя*, очевидная и лишь отчасти – *внутренняя* картина 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 великолепной 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»³³.

Замечательные мысли о возможных путях влияния произведений искусства на человека принадлежат В. В. Кандинскому, который утверждал, что всякое произведение искусства есть

33 См.: *Ухтомский А. А.* Избранные труды. Л., 1978. С. 258.

дита 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...»³⁴.

Чтобы читатель не отнес, приведенные заявления на счет возторженности (или заносчивости) художников и поэтов, как бы соперничающих с самой жизнью, приведем высказывания философов и ученых. 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»³⁵. 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 –

34 *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 99.

35 *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 181-182.

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»³⁶. Философ Н. А. Бердяев даже писал: «как последнюю истину должно сказать, что красота Боттичелли и Леонардо вошла в вечную жизнь...»³⁷.

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»³⁸. Эти усилия совершаются не только автором, но и читателем – тем самым всегда конкретным, историческим «народом», в котором и ради катарсиса которого, а отнюдь не в угоду которому творит художник, что бы об этом ни говорили сегодня утонченные постмодернистски ориентированные критики.

Мало, хотя и важно, встретить произведение искусства, его нужно захотеть и суметь воспринять, прочесть, услышать, понять. 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. Применительно к восприятию художественного произведения Шпет 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

36 Пастернак Б.Л. Об искусстве. – М., 1990. – С. 366-367.

37 Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1990. – С. 35.

38 Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М., 1987. – С. 319-320.

«сообщение». «Оно – не фактор в культурной истории человека, но условие ее фактического бытия»³⁹.

Итак, художественное произведение есть не только его очувствование, но одухотворение. В нем дух выступает как знак материи. Шпет считает, что это больше, чем чистая духовность, это духовность, победившая материальность!

Практически в те же годы и тоже в опубликованной десятилетия спустя статье «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» 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, форма 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...»⁴⁰. Эту творящую активность чувствует и переживает и зритель, вступающий в «слиянное общение» с художественным произведением.

Приведенные выше уподобления художественного произведения живому организму, субъекту, личности, творцу выходят за пределы свойственной человеку мании персонификации. Они имеют вполне реальные основания. Такие уподобления больше, чем метафоры, а если и метафоры, то вполне живые, напоминаю-

39 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 143.

40 Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – В 6 т. – Т. 1. – М., 2003. – С. 323-324.

щие 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 экстатически-театральный, Евреинов накрашенный, “нарочный”, парадоксальный, полусут, полу-святой, изумительный, экстравагантный, ввысь посылающий вызов, – каким изобразил меня Кулибин в своем знаменитом *chet d'oeuvr'e*? И если это – Евреинов, то Евреинов ли тот женственный, церковно-дразнящий *homosexualist*, который, в наготе своей, любителю на странный цветок и кокетничает со зрителем, распущенно 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!»⁴¹.

«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** чахоточный румянец, третий – **свой** детски-картофельный нос, пятый **свой** большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня **своим** фасоном черепной коробки, восьмой **своей** широкоплечной грузностью и пр.”⁴². Это суммарная характеристика, выжимка из того, где каждому портрету посвящены отдельные страницы. Углубляя эту парадоксальность, 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”^{43,44}.

41 *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). – М., 1922. – С. 17-18.

42 *Там же.* – С. 80.

43 *Там же.* – С. 81

44 *Почепцов Г.Г.* Русская семиотика. – М., 2001. – С. 123.

Здесь заканчиваются выписки из Г.Г. Почепцова о книге Н.Н. Евреинова, приводящего прекрасную иллюстрацию воплощения своих черт не в своем автопортрете, а в портрете другого человека. 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 и взаимодействия 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 человека 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 овеществляется в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности»⁴⁵.

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»⁴⁶.

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 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, нрав

ственность, право, труд и т. д.). С этого момента, и как творец художественного произведения, как «художник» – он – объект...»⁴⁷. 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»⁴⁸.

Возможно, подобные давние размышления об объективации субъективного, происходящем 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 минимум, 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»⁴⁹. Разумеется, каждая эпоха «производит» свои определители поведения, как и не пренебрегает определителями прежних эпох, впрочем, нередко пользуясь ими всего лишь как масками, лишенными внутреннего содержания. В

47 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 135.

48 Пастернак Б.Л. Об искусстве. – М., 1990. – С. 243.

49 Ухтомский А.А. Избранные труды. – Л., 1978. – С. 83.

45 Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – В 6 т. – Т. 1. – М., 2003. – С. 324.

46 Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. – М., 1994. – С. 51.

студенческой работе Ухтомский писал: «Великие индивидуальности – Гомер, Иов, Эсхил, Шекспир – жили и будут жить, при этом 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»⁵⁰. 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 размышляет 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, этузиастической или иной подобной форме, но и форме постоянной в смысле конвенционального штампа или форме закономерной в смысле всеобщности, характеризующей как письменное, так и всякое слово (например, в смысле закономерности логических форм). Это есть признание формы всецело индивидуальной, но обнаруживающей сознание направляющего ее индивидуальное осуществление формообразующего начала. Это не простая потребность памяти, а намерение, руководимое подмеченною закономерностью формы, рефлексия на последнюю и стремление вновь и вновь ее реализовать, заполнять, привлекая новое содержание и новый материал. Сила внутренней необходимости в устойчивом запечатлении так велика, что конечное отношение

50 Ухтомский А.А. Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. – Рыбинск, 1997. – С. 269.

двух систем знаков, к которым мы прибегаем, становится обратным изначальному их отношению. Мы искали написания, чтобы запечатлеть произносимое, теперь написанное завершается до произнесения, – это не за-писывание, а как бы пред-сказание, и даже по форме своей – пред-писание. В идее же предписывания всегда 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!»⁵¹. Обращу внимание на буквальное соответствие: О. Мандельштам говорил:

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

Что касается предписывания, 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). Например, 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, и 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 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 годах Выготский публиковал рецензии на книгу Вяч. Иванова «Борозды и межи», на книги А. Белого, Д. Мережковского. Он слушал лекции и работал в

51 Шпет Г.Г. Литература // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 168-169.

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 взрослеть, 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.

Как писал крупнейший отечественный психолог Д.Б. Эльконин в «Психологии искусства», Выготский «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»⁵². Приступая к изучению человеческого сознания, Л.С. Выготский признал объективность аффективного сознания. Невольно вспоминается Б. Пастернак, расширявший 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.

⁵² Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. – М., 1989. – С. 477.

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. Это работа психологов, педагогов и самих художников.

Литература

1. Аристотель. О душе. – М., 1937.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений. – В 6 т. – М., 1996-2002.
3. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1990.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
6. Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). – М., 1922.
7. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
8. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. – М., 1994.
9. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М., 1987.
10. Пастернак Б.Л. Об искусстве. – М., 1990.
11. Почепцов Г.Г. Русская семиотика. – М., 2001.
12. Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. – СПб., 1994.
13. Толстой Л.Н. Что такое искусство? – М., 1985.
14. Ухтомский А.А. Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. – Рыбинск, 1997.
15. Ухтомский А.А. Избранные труды. – Л., 1978.
16. Чичагова О. Конструктивизм // Корабль. Литературно-художественный двухнедельник. – 1923. – № 1-2 (7-8).
17. Шпет Г.Г. Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды. – М., 2006.
18. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007.
19. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. – М., 1989.