

Список использованной литературы:

1. Платонов, К.К. О системе психологии / К.К. Платонов. – М., 1972. – 381 с.
2. Леонтьев, А.Н. Вступительная статья // Л.С. Выготский / А.Н. Леонтьев. – СС, т.1. – М.: Педагогика, 1982. – С.9–41.
3. Залевская, А.А. Текст и его понимание: Монография / А.А. Залевская. – Тверь: ТГУ, 2001. – 177 с.
4. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М., 1934. – С. 549.
5. Брудный, А.А. Психологическая герменевтика: уч. пос. / А.А. Брудный. – М., 1998. – 336 с.

КАРАВКИН В.И.

ГУДОВ «ВОИРО», Республика Беларусь, г. Витебск, пр-т Фрунзе, 21.

Доцент, кандидат философских наук.

vkaravkin@yandex.ru

УДК 316.6

«Психология искусства» Л.С. Выготского в истории эстетической мысли

Статья посвящена проблеме места «Психологии искусства» Л.С. Выготского в истории эстетической мысли. Работа ученого находится в русле традиционной европейской классической философской эстетики. Сохранен предмет исследования, но к нему прилагается методология, ориентированная на психологию. Анализ конкретных произведений убеждает, что они обретают статус художественных, когда содержат аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который завершается катарсисом. Выход за психологические основания искусства, выявленные Л.С. Выготским, позволяет интерпретировать катарсис и как переход от духовного – к душевно-сердечному.

Ключевые слова: эстетическое, художественное, аффект, психологическая оппозиция, катарсис («очищение»), духовное, душевно-сердечное.

«Art psychology» by L.S. Vygotsky in the history of an esthetic thought

The article is devoted to the problem of place in "Art psychology" by L.S. Vygotsky in the history of an esthetic thought. The work of the scientist is in the course of traditional European classical philosophical esthetics. The object of research is kept, but the methodology focused on psychology is applied to it. The analysis of particular works convinces that they get an artistic status when they contain the affect developing in two opposite directions which comes to the end with catharsis. The exit for the psychological bases of art revealed by L. S. Vygotsky allows to interpret catharsis as transition from spiritual to mental and cordial as well.

Key words: esthetic, artistic, affect, psychological opposition, catharsis ("clarification"), spiritual, mental and cordial.

Введение. Научный вклад Л.С. Выготского является настолько весомым, что уже в советский период на базе его теории возникает крупнейшая в двадцатом столетии школа психологии, из которой вышли такие известные ученые, как, в частности, А.Н. Леонтьев, А.Р. Лурия, П.Я. Гальперин, Б. Эльконин. «После выхода в свет в 1962 году американского издания перевода книги «Мышление и речь» Выготский, – пишет редактор 3-го издания «Психологии искусства» Вяч.В. Иванов, – быстро получает признание как один из крупнейших психологов первой половины XX века. Об этом свидетельствуют такие высказывания, как, например, характеристика профессора психологии Лондонского университета Бернстейна, указавшего, что продолжение работ Выготского, наметившего путь к объединению биологических и социальных исследований, может иметь для науки не меньше значение, чем расшифровка генетического кода» [1., с. 497]. В США переведены

все основные труды ученого, которые, наряду с исследованиями других выдающихся представителей психологической науки, легли в основу образовательной психологии страны. Сформировалось выготское учение как одно из направлений современных научных изысканий, представителями которого являются ученые из многих стран мира, включая, например, Россию и Южную Африку, Великобританию и Израиль, Германию и Бразилию. Показателем международного авторитета Выготского-ученого является, в частности, работа над добровольным, некоммерческим научно-издательским проектом полного собрания его сочинений («PsyAnima Complete Vygotsky»). Об общественном отношении к Памяти о мыслителе можно судить, в частности, по таким фактам, как присвоение имени Л.С. Выготского институту психологии РГГУ и Гомельскому государственному педагогическому колледжу. В честь ученого названы улицы в микрорайоне Новинки в Минске и переулка в центре Москвы.

Имя Выготского справедливо сопрягается, прежде всего, с развитием психологической науки. Вместе с тем, его вклад в гуманитарное познание в целом является весомым и значительным. На примерах современных исследований в области искусствоведения, литературоведения и теории театрального искусства в этом легко убедиться. Не осталась в стороне и философия в части эстетических изысканий.

Материал и методы «Психология искусства» была окончена, когда ее автору не исполнилось и тридцати лет. В данной связи уместно упомянуть об известной творческой и просветительской работе ученого к моменту написания книги.

Л.С. Выготский начал высшее образование на медицинском факультете Московского университета, но вскоре перевелся на юридический, который не окончил; а завершил образование на историко-философском факультете университета им. Шанявского. В студенческие годы им были опубликованы статьи «М.Ю. Лермонтов (к 75-летию со дня смерти)» и «Литературные заметки (Петербург, роман Андрея Белого)» в еженедельнике «Новый путь», а также ряд статей в издававшейся М. Горьким «Летописи» и «Новом мире». Самой значительной работой студенческого периода Л.С. Выготского явилось большое по объему исследование «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира», которое впервые было опубликовано задолго после смерти автора в 1968 году приложением ко второму изданию «Психологии искусства». В гомельский период жизни и творчества Л.С. Выготский работал в гуманитарно-просветительской сфере. Он был учителем литературы в советской трудовой школе и педагогическом техникуме, в профтехшколах и на различных курсах, в народной консерватории и на рабфаке, одновременно заведя театральным, затем художественным отделом и издательских отделом; был и литературным редактором. Им были изданы сборник стихов И.Г. Эренбурга и, совместно с Д.И. Выгодским, один номер литературного журнала «Вереск». Не прекращал Л.С. Выготский и литературно-критической деятельности, опубликовав в газете «Полесская правда» и «Наш понедельник» более 80-ти театральных рецензий.

Известно, что в 1925 г. был подписан договор на издание «Психологии искусства», но книга не была опубликована. Первое издание концептуальной работы Л.С. Выготского было осуществлено в 1965 г. в издательстве «Искусство», второе – в 1968 г., третье – в 1986 г., в том же издательстве.

Данное обстоятельство объясняет, почему реакция на «Психологию искусства» профессионалов философов, специализирующихся в области эстетики, по отношению ко времени ее окончания оказалась столь поздней. Вместе с тем, в книге

Л.Н. Столовича (1985 г.) дается критический анализ концепции Выготского о катарсисе [2., с. 251-259], а в учебнике В.В. Бычкова «Эстетика» (2002 г.) учение Л.С. Выготского рассматривается в историко-эстетическом контексте [3., с. 168-170; 293-294].

Во вступительной статье к третьему изданию анализируемой нами работы А.Н. Леонтьев пишет: « «Психологию искусства» нужно читать исторически в обоих ее аспектах: и как психологию *искусства* и как *психологию* искусства» [1., с. 6]. Предлагаемое ниже историческое прочтение будет первого рода, и затрагивать ряд не литературоведческих, как и не искусствоведческих, а именно философско-эстетических проблем.

Результаты и их обсуждение. Эстетика как философская дисциплина и психология имеют свои предметы исследования. Эстетика нацелена на постижение той связи человека и всей окружающей его действительности, которая является онтологически данной, со стороны действительности или объекта представлена внешней выразительностью внутренней полноты, а со стороны человека или субъекта всей целостностью восприятия и осмысления. Психология же, как известно, направлена на исследование последнего, а именно, сущности, строения и взаимосвязей элементов целостности восприятия и осмысления, включая возникающие при этом новообразования, скажем, фантазии. В истории эстетической мысли уже Сократ четко обозначил философскую проблематику в отношении окружающей действительности, данной человеку в качестве прекрасного. Что есть оно как всеобщее, как смысловая общность, как принцип, как идеальное, как таковое, в-себе, в отличие от конкретных прекрасных вещей или прекрасных единиц окружающего мира, включая и человека. Сложность познания эстетического усугубляется тем, что человек оказывается способным самостоятельно, пользуясь собственным духовным потенциалом создавать красивые вещи, и более того, произведения искусства, очень сильно воздействующие на него. Без скрупулезного проникновения в ту область, которая впоследствии станет гносеологическим достоянием психологии, тут не обойтись. Уже Аристотель в своей «Поэтике», целью которой является исследование сущности и строения произведений искусства, обращается к анализу этой области, к психологии искусства.

Вот то интеллигибельное поле, в котором оказался Л.С. Выготский. Проблема осознается им. Используя предложенные Фехнером понятия «эстетика сверху» и «эстетика снизу», он говорит о том, что первая оперирует «эстетическим» как особой категорией бытия, а вторая представляет собой искусствоведение, анализирующее отдельно взятые образцы художественного творчества. «Если назвать водораздел, разделяющий все течения современной эстетики на два больших направления, – придется назвать психологию» [1., с. 19]. Именно она способна обнажить главный «нерв» эстетики. Вот почему в качестве эпиграфа и заключения выбираются слова Спинозы о тайне и потенциале психофизиологической организации человека: «Того, к чему способно тело, никто еще не определил» [1., с. 329].

Необходим принципиально новый метод исследования. «Общее направление этого метода, – пишет Л.С. Выготский, – можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов» [1., с. 39]. Этот метод, со ссылкой на классификацию Мюллера-Фрейенфельса, называется «объективно-аналитическим». Его наглядное представление сводится к следующему: «Основной способ исследования – сравнение с внехудожественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа

служит форма; она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт» [1, с. 503].

Заметим, Л.С. Выготский не мог оперировать понятием «эстетическое» в качестве наиболее общей категории эстетики. Его введет А.Ф. Лосев: *«эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений»* [4, с. 311]. Вместе с тем, на протяжении всего исследования Л.С. Выготского речь идет о выражении определенной предметности, данной «как самодовлеющая созерцательная ценность», а в заключительных главах об обработке «как сгустке общественно-исторических отношений».

Таким образом, определяя общее русло течения мысли Л.С. Выготского в истории эстетики, следует указать на философию искусства. В этом же русле мы обнаружим, скажем, «Поэтику» Аристотеля, «Философию искусства» Шеллинга, «Лекции по эстетике» Гегеля. Л.С. Выготский сохраняет традиционный для философской эстетической мысли предмет исследования, прилагая к нему методологию, ориентированную на психологию.

В критической части исследования анализируются концепции, которые ограничиваются констатацией лишь отдельных сторон художественного творчества. Критике подвергаются три изолированных друг от друга подхода к искусству: как к познанию, как к приему и как к индивидуально-личностному феномену. Проблема справедливости, широты и глубины критики требует специального анализа. Заслуживают самостоятельного исследования вопросы отношения Л.С. Выготского к авангардистским течениям начала двадцатого столетия и к тем теоретическим обобщениям, которые ими были вызваны. Но не вызывает сомнения тот факт, что ученый является последователем классической традиции отношения к искусству и к его анализу.

Обратим внимание на выводы, касающиеся общих эстетических проблем.

Сущность искусства не может быть сведена к одной из его функций, а именно, гносеологической. Л.С. Выготский иронизирует по поводу школьных представлений о том, что описание Днепра Гоголя является образным, наглядным, в то время как география дает точное представление о нем.

В центре внимания формалистов становится художественная форма, при этом игнорируется содержательный аспект произведений. Искусство оказывается приемом, который сам себе и служит целью. Если непонимание значения формы приводит к односторонности интеллектуалистической, то непонимание психологического значения содержания художественных произведений приводит к односторонности сенсуалистической.

Отношение к художественному творчеству как к индивидуально-личностному феномену характерно для психоаналитической школы. Л.С. Выготский не сомневается в том, что бессознательное имеет большое значение в искусстве, но нельзя, считает он, признавать неудовлетворенные желания основой поэтических дерзаний. Следует понять, «что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной» [1, с. 110].

Для наглядного представления своей точки зрения Л.С. Выготский обращается к трем жанрам художественной литературы: басне, новелле и трагедии, считая, что они демонстрируют постепенное усложнение литературной формы. Анализ, который дает ученый большому ряду басен Крылова, новелле И. Бунина «Легкое дыхание» и трагедии Шекспира «Гамлет», особенно, на наш взгляд, новелле, явля-

ется образцом проникновения в сердцевину художественного творения, достойным войти в хрестоматии дисциплин, изучающих искусство.

Исследователь убеждает нас в том, что произведения обретают статус художественных только тогда, когда в них содержатся психологические оппозиции, вызывающие противоположной направленности аффекты.

В басне изображение, скажем, животных и неодушевленных предметов дает возможность, во-первых, вызвать определенный аффект, и, во-вторых, создать необходимую для эстетического восприятия изоляцию от реальной действительности. Третий элемент басни заключается в характере самого рассказа. Он построен таким образом, чтобы ни в коем случае не смешивать его содержание с действительностью в обыденном смысле «Это есть особая, чисто условная, так сказать, действительность добровольной галлюцинации, в которую ставит себя читатель» [1, с. 149]. На наш взгляд, это очень удачная емкая формула. Вот почему, скажем, в басне имеют важнейшее значение тон стиха, ритмичность, рифма, без чего она превращается в простое морализаторство. Реальная действительность и «действительность добровольной галлюцинации» – оппозиция, которая во многом способствует превращению рассказа басни в художественный. Аффективное противоречие и «замыкание» противоположных чувств составляют сущность психологической реакции на басню. «Разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание? И разве поэт в басне не уничтожает художественной формой, построением своего материала того чувства, которое вызывает самым содержанием своей басни?» [1, с. 182], – задает Л.С. Выготский риторические вопросы, заставляющие еще раз убедиться в правоте сделанных им обобщений.

Анализ новеллы И. Бунина «Легкое дыхание» по степени проникновения в сущность художественного содержания, по методологическому подходу, с технической методической или композиционной структурной стороны, по форме изложения следует признать образцовым. Вслед за формалистами Л.С. Выготский обозначает фабулой, лежащий в основе произведения материал, и показывает, что соотношение материала и формы есть соотношение фабулы и сюжета. «Фабула для рассказа – это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т.п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок» [1, с. 184]. Анализ произведения убеждает, что в диалектическом противоречии содержания и формы, в их борьбе заключается психологический смысл эстетической реакции. Закон «уничтожения формой содержания» иллюстрируется исследователем на отдельных сценах и эпизодах шедевра И. Бунина.

Как и в новелле, считает Л.С. Выготский, в трагедии мы сталкиваемся с двойственностью фабулы и сюжета, с протеканием действия в двух планах. Шекспир пользуется методом, который Петражицкий назвал «методом дразнения чувств». Фабула с начала трагедии говорит нам о цели – убийство короля, сюжет постоянно отклоняет нас от этой цели, постоянно уклоняется в сторону. Но таким образом проделывается необычайная операция над нашими чувствами: они оказываются в смятении, в состоянии противоположной направленности. Шекспир пользуется еще двумя приемами. Один из них называется Л.С. Выготским «громоотводом бессмыслицы», другой – «допущением условности в квадрате». Первый касается всего иррационального, что содержится в «Гамлете», обилие, на первый взгляд, бессмысленного и даже безумного. Но именно этим спасается смысл произведения, «бессмыслица отводится, как по громоотводу». Другой прием, знаме-

нитая «сцена на сцене», заставляющая зрителя приходить «от этого фиктивного изображения в ужас». Выбранные Шекспиром действующие лица вообще как-то не соответствуют намеченному ходу действия. Герой трагедии не соответствует ее фабуле. Существует противоречие и между характером героя и развитием действия. Возникает совершенно новый психологический план. Автор трагедии воссоздает душевные переживания Гамлета, обнажает его духовный мир, с его позиции, с его точки зрения оценивает происходящее. Зритель сопереживает герою, в известном смысле, сам становится Гамлетом. В тоже время Шекспир наблюдает за героем со стороны, созерцает его, заставляя зрителя делать то же самое. Возникают противоположные аффекты, художественное целое формируется психологическими оппозициями. Но два противоположных плана трагедии ощущаются нами как единое целое, так как ее главный герой является носителем противоречивых тенденций, в нем или на нем они «замыкаются», скрещиваются, сливаются. Следует обратить внимание на особенности характера в трагедиях. Если в эпосе или, скажем, в портрете, он может быть представлен цельным, непротиворечивым, то жанр трагедии буквально требует изображения противоречивого характера, чтобы переносить зрителя от одного душевного состояния к другому. «Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем «Гамлета», нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно – мы успели перечувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни», – заключает Л.С. Выготский [1, с. 242].

Итак, анализ трагедии приводит к твердому убеждению в том, что с психологической точки зрения художественное произведение делает таковым, т.е. именно художественным, столкновение и разрешение противоположных аффектов. О самом главном в психологии искусства – об особенностях пересечения, разрешения и превращения в нечто уже третье оппозиционных по отношению друг к другу чувств, эмоций, ощущений, что и порождает эстетическое по сути, смыслу, сущности, значению – речь пойдет ниже.

Прежде обратим внимание на ретроспективное осмысление Л.С. Выготским своей работы. Исследователь считает, «что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание» [1, с. 204]. Но это абсолютно не верно, а может быть оправдано только ссылкой на то, в каком возрасте автор создавал «Психологию искусства».

Обратимся только к двум мыслителям, определившим направление развития эстетической мысли: Аристотелю и Гегелю.

Аристотель в своей «Поэтике», утверждая, что сущностью искусства является подражание (*mimēseis*), говорит о различном положении «подражающих» по отношению к тому, чему «подражают». Существование оппозиционных противоположностей, которые с необходимостью возникают, до такой степени предполагается, что античный мыслитель не концентрирует на этом внимание. Для него очевидно, если что-то возникло, то оно уже содержит структуру противоречивых элементов, которые приводят к становлению, существованию в процессе развития, превращению в иное качество. «Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятель-

ных» [5, с. 648]. Позволим себе аналогию, которая с исторической точки зрения является не совсем корректной, но показательной в контексте нашей работы. К образам новеллиста, баснописца и трагика, как они представлены у Л.С. Выготского, можно применить аристотелевскую классификацию: новеллист «ведет повествование со стороны», баснописец «выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных», трагик совмещает в себе первое, второе и третье. Сочетанием событий Аристотель называет сказания, а «то главное, – читаем в «Поэтике, – чем трагедия увлекает душу, – переломы и узнавания – суть части именно сказания» [5, с. 652]. В аспекте соотношения характера и действия, что, как мы видели выше, Л.С. Выготский скрупулёзно анализировал в отношении шекспировского «Гамлета», Аристотель категоричен: «Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего» [5, с. 652]. Составной частью искусства являются перипетии: «Перелом (*peripeteia*) ... есть перемена делаемого в сою противоположность», – дает определение Аристотель [5, с. 657]. Позволим себе последний пример, касающийся в большей степени аффектов воспринимающих трагедию, как образцового, а по Аристотелю, и самого высокого вида искусства. Кроме перипетий, мыслитель выделяет еще две части трагедии, а именно, узнавание, как «перемена от незнания к знанию», и страсть. Перипетии и узнавания «производят» «или сострадание, или страх, а именно таким действиям, как предполагается, подражает трагедия; и счастье с несчастьем тоже будут сопутствовать таким [узнаваниям]» [5, с. 657]. Что же касается страсти, то именно она вызывает «гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» [5, с. 658].

Равной гегелевской эстетики до сих пор не создано ни по глубине философского проникновения в сущность эстетического и особенно искусства, ни по степени охвата материала, ни по объему, завершенности, воздействию на все области осмысления художественного творчества. Открытые Гегелем законы диалектики служат ему же интеллектуальным основанием, руководящим принципом подхода ко всей области эстетического, включая художественное творчество. Противоположный характер содержания и формы, как внешней, так и внутренней, их единство и борьбу в искусстве Гегель теоретически выявил и обобщил. Гегель создал грандиозную систему эстетических категорий – возвышенное, прекрасное, трагическое, комическое, безобразное, – показал их исторический смысл именно как противоречивых состояний эстетико-художественной самобытности. В данном аспекте, укажем на то, что Л.С. Выготский, когда анализирует жанры литературы, не дает оценки произведений с точки зрения их общего категориально-эстетического статуса. Но шедевр И. Бунина следует отнести к тому же категориальному ряду, что и «Гамлет» Шекспира, а именно, – к трагическому. Продолжая тему осознания и выявления, имманентно присущих искусству оппозиций, кратко, обратим внимание на учение Гегеля о пафосе, тем более что оно излагается мыслителем сразу после анализа характера и поведения шекспировского Гамлета.

Пафос, по Гегелю, – это «те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровенных глубинах» [6, с. 240]. Пафос – это общечеловеческое в поступках человека. Поэтому пафос волнует всех, образует подлинное царство искусства, «его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем» [6, с. 241]. Пафос объединяет все произведения искусства, делает их доступными, не теряющими ценность, не подвластными течению времени. Вместе с тем, искусство, согласно Геге-

лю, несет собою не только общечеловеческое, да и далеко не все общечеловеческое может воплощаться в искусстве. Так, указывает философ, сами по себе научные и религиозные учения, в которых также присутствует общечеловеческое, не являются пафосом. Объем пафоса, доступный художественному изображению, не равен объему общечеловеческого. Пафос есть то всеобщее, которое несет в себе, собою индивидуальное. Это тот объективный аспект, который присутствует в субъекте и многое определяет в нем. Однако, если в содержании произведения искусства субъект присутствует лишь как носитель общечеловеческого, «индивид опустошается, превращается лишь в абстрактную форму определенного пафоса, например любви, чести и т.п., то вследствие этого теряется всякая жизненность и субъективность и изображение» [6, с. 247]. Искусство призвано изображать характеры, заключающие в себе единство общечеловеческого и индивидуального. Таким образом, искусство по природе своей представляет противоречивое целое. Конкретность, яркая самобытность содержания искусства является столь же необходимым компонентом, как и пафос. Но не верным, искаженным является и обращение только к индивидуальной самобытности. В большом, подлинном произведении художественного творчества изображаются индивидуальности, обладающие твердым характером. «Главной чертой такого характера является определенный в себе существенный пафос богатой и полной души. При этом в изображении должен выявиться не только пафос как таковой, но и взаимопроникновение пафоса и внутреннего индивидуального мира этой души» [6, с. 253].

Возвратимся к «Психологии искусства» Л.С. Выготского. Учение о психологическом катарсисе является ее апогеем. Оно и было написано, чтобы убедительно обосновать не столько оппозиционность аффектов, вызываемых искусством, сколько его катартический характер. «Психология искусства» могла бы называться так, как называется ее Глава IX, «Искусство как катарсис».

Понятие катарсиса широко употреблялось в античной культуре. Пифагорейцы прилагали его к искусству, считая, что такие вредные страсти, как, скажем, гнев и вожделение, можно *очищать* посредством специально подобранной музыки. Платон понимал катарсис как очищение души от всего телесного и чувственного, затеняющего, искажающего красоту идеи. Аристотель применил понятие катарсиса в своей «Поэтике» к определению трагедии. После открытия «Поэтики» в эпоху Ренессанса, «аристотелевский катарсис» вызвал бурную полемику, множество разноречивых интерпретаций и попыток дальнейших изысканий.

Приведем аристотелевское определение полностью, как это делается и в «Психологии искусства». «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной поразному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [5, с. 651]. Возникает множество вопросов. Какие страсти «очищаются»? Что понимать под «катарсисом подобных страстей»? Что это за «подобные страсти»? А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи отмечают, что уже старинные филологи делали произвольное допущение, что под словом «подобные» имеются в виду «эти». Но тогда получается, что страх и сострадание «очищаются» посредством тех же страха и сострадания. Другие интерпретируют Аристотеля в духе того, что он говорит об аффективном «очищении» страха и сострадания. Третьи полагают, что речь идет об «очищении» от «страха и сострадания». «Ясно, – заключают А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи, (к их интерпретации катарсиса мы обратимся ниже), – что полной очевидностью не обладает ни одно из этих трех пониманий» [7, с. 199].

Согласно Л.С. Выготскому, эстетическая реакция есть реакция, разрушающая нашу нервную энергию, напоминая взрыв. Но ее разрешение проявляется не в агрессивности, а в возникновении образов фантазии. Именно в этом смысле она может быть определена, как «умная эмоция». «Дидро совершенно прав, – пишет исследователь, – когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой» [1, с. 265]. Но подобное может происходить и под воздействием обычных чувств, поэтому следует продолжить изыскания в направлении психологии искусства.

Мы уже видели, что такие жанры литературы, как басня, новелла и трагедия вызывают в нас противоречивые аффекты, противоположной направленности, противоположного свойства. Это и вызывает выше отмеченный «взрыв», или замыкание, или уничтожение самих аффектов. Взрыв, замыкание, уничтожение, «сгорание» противоположных аффектов и называется Л.С. Выготским катарсисом. То, что понимал под данным термином Аристотель, не является важным для тех целей, которые ставятся перед психологией искусства. Но «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, то есть к сложному превращению чувств» [1, с. 268].

Подведем вслед за исследователем предварительный итог. Мы знаем, что эмоции, вызываемые материалом, и эмоции вызываемые формой «находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны и что от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [1, с. 269]. Восприятие произведения искусства вызывает деятельность фантазии, а на единстве чувства и фантазии основывается искусство. Оно, «вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии» [1, с. 271]. В «превращении аффектов», «в их самосгорании во взрывной реакции» заключается эстетический катарсис.

Вместе с тем, Л.С. Выготский в своих основополагающих выводах не всегда придерживается разницы понятий «материал художественного произведения» и «содержание искусства», на что сам же, как мы видели выше, акцентировал внимание. Ссылаясь на шиллеровскую формулу – «уничтожение содержания формой», которая у немецкого поэта и мыслителя указывает на величие и исключительные возможности искусства, Л.С. Выготский пишет: «Здесь в форме эстетического закона выражено то верное наблюдение, что всякое произведение искусства таит внутренний разлад между содержанием и формой и что именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается» [1, с. 270]. Это дало возможность, например, Л.Н. Столовичу сделать справедливый упрек автору «Психологии искусства» в том, что его мысль выражена не очень удачно. «Точнее, видимо, – пишет Л.Н. Столович, – будет сказать, что катарсис представляет собой превращение, вызываемых жизненным *материалом* художественного произведения (а материал не тождествен художественному содержанию), в эмоции художественные, связанные с формой искусства» [2, с. 253-254].

В связи с катартической реакцией возникают сложные проблемы, в частности: насколько эстетической по сути своей она является; можно ли говорить о ней в более широком аспекте, не в сугубо психологическом; к каким духовным образованиям катарсис выводит и в какие душевные глубины погружает.

В контексте нашей работы, не следует забывать, что поставить вопросы позволил труд Л.С. Выготского, что попытка ответить на них является логическим продолжением проделанной им работы.

Обратимся к интерпретации аристотелевского определения трагического Гегелем. Философ убежден в том, что истинное воздействие трагедии Аристотель видел в возбуждении и очищении страха и сострадания. Тем самым мыслитель смещает акценты. Опорными понятиями становятся именно страх и сострадание. «И, говоря об этом суждении Аристотеля, мы должны поэтому придерживаться не просто чувства страха и сострадания, а принципа того *содержания*, художественное явление которого призвано очищать эти чувства» [8, с. 577]. Гегель анализирует страх и сострадание, показывает какой страх, какое сострадание может быть или достойно быть художественно оформленным: в их высоконравственном, субстанциональном, пафосном смысле и значении. «Истинно же трагическое страдание налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправданно, как и исполнено вины – вследствие порождаемой им коллизии» [8, с. 578]. Аристотелевский катарсис преобразуется у Гегеля в примирение, которое вызывает художественно оформленное содержание, включающее в себя высокие идеи и принципы нравственности и справедливости, нарушение которых, собственно, и возбуждало страх и сострадание. Получается, что произведение искусства свершает великое дело восстановления нравственности и справедливости, посредством, как мы помним у Аристотеля, страха и сострадания.

Развивая основную тему «Психологии искусства» Л.С. Выготского, обратимся к пониманию аристотелевского катарсиса А.Ф. Лосевым и А.А. Тахо-Годи. Свое понимание они называют «ноологическим» (noys – «ум» и logos – «наука», «понятие», «слово»). Отталкиваясь от аристотелевского учения об Уме как перводвигателе, считают исследователи, следует выводить все понятия, относящиеся к искусству в целом, к трагедии, в частности. Это касается и понятий «катарсис», «страсть», «сострадание». Ум, у Аристотеля, представляет собой ту единственную духовную точку, в которую сосредотачивается все многообразие жизненных сил. В умственном сосредоточении, в которое попадают, освобождаясь от потока становления, душевные и интеллектуальные силы, невозможно определить их иерархию, т.е. иерархию моментов чувственности, душевных, и моментов интеллектуальных. Катарсис («очищение») так же можно представить сосредоточенностью в уме. В таком случае катарсис оказывается вне тех характеристик, которые даются психическим актам. Ум охватывает бытийственную значимость фактов, их смысловую энергию. Трагедия начинается, когда данная определенная субстанция ума «устремляется в материальную беспредельность инобытия и приходит к саморасщеплению и самораздроблению. И тут уже не просто эстетика, но и жизненное умиротворение, когда мы чувствуем, что здесь, в трагедии, действительно всерьез были затронуты самые основы нашего бытия, и вот, они – невредимы» [7, с. 200]. Трагическое очищение, по Аристотелю, есть очищение в уме, а не эстетическое или даже моральное удовлетворение. Преступление, данное трагедией, для ее героя оказывается одновременно нужным и не нужным деянием. Нужным, так как по-другому сильная личность не может выразить себя. Не нужным, так

как личность как таковая есть ум, а все, что происходит, имеет значение лишь постольку, поскольку отражается в уме. Когда мы отмечаем, что страх сопровождает преступление, мы даем оценку процесса, его подготовки и совершения. Сострадание является оценкой уже свершенного, результата. Очищение в таком случае есть возвращение или восстановление первоизданной чистоты. «Трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. И не поняв всей трагической сущности аристотелевского космоса в его полноте, нельзя понять и того, как ему представлялась та трагедия, которую он видел на подмостках греческих театров», – делают вывод А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи [7, с. 201].

Мы видим, что авторы «ноологического» понимания близки к гегелевской интерпретации в том, что не сводят катарсис к психологической реакции, сопровождающей искусство, ни в акте творчества, ни в акте восприятия.

Обратимся к еще одному авторитетному ученому-эстету, В.В. Бычкову, чтобы увидеть, каким образом в окончательных выводах относительно сущности эстетического опыта, учитываются теоретические концепции катарсиса. Причем, связанные с учением Аристотеля о трагическом, с интерпретациями, на которые мы только что обратили внимание, и с психологической концепцией автора «Психологии искусства».

В.В. Бычков дает адекватную характеристику научному вкладу Л.С. Выготского. Эстетическое имеет психофизиологическую базу, считает он, анализ которой представлен в «Психологии искусства». Но эстетическое включает в себя и «интенции к социально-нравственному совершенствованию», и, главное, то духовное состояние, которое близко к мистическому экстатическому состоянию. «Катарсис, – пишет В.В. Бычков, – реальное свидетельство *осуществления* в процессе эстетического восприятия *контакта* между человеком и плеромой духовного бытия, сущностной основой космоса, *переживания* человеком реальности события его *гармонии* с Универсумом» [3, с. 170].

Возвращаясь к проблеме катарсиса в искусстве, причем в отношении не его материала или фабулы, а всей полноты содержания, заметим, что такие понятия, как, скажем, нравственные принципы или справедливость, мы можем определить в качестве духовных. Следовательно, исторически изменчивых. Страх и сострадание, сами по себе, как таковые, вне их исторической конкретной определенности, следует признать относящимися не к сфере духовной, а вечно-человеческой или общечеловеческой. Употребим в данной связи признанное в гуманитарии понятие душевно-сердечного [9, с. 44-82]. В таком случае, мы можем говорить о катарсисе как о переходе от духовного – к душевно-сердечному. Катарсис оказывается восстановлением нарушенной гармонии между ними, восстановлением, как показал Л.С. Выготский, которое сопровождается сильной психологической реакцией в результате аффектов разной направленности. Это и есть очищение от того состояния духовного, которое в своих крайних негативных проявлениях, скажем, зависти или ненависти, способно погубить душевно-сердечное. Здесь уместно вспомнить басни, где пороки высмеиваются. Духовное, например, в форме эгоистического амбициозного противостояния всему естественно-самобытному, пусть даже провоцирующего своей чувственностью окружающих, влечет к гибели всего животрепещущего. Как тут не вспомнит шедевр И. Бунина, способствующий осознанию этого, в чем и заключается катарсис?! Духовное способно породить смятение, которое выражает, в частности, шекспировский Гамлет – «Быть или не быть – таков вопрос» («Гамлет», Акт III, сцена 1). В трагедии восстанавливается

утраченное равновесие духовных перипетий и коллизий с душевно-сердечным основанием бытия человека – действительно, «Дальше – тишина» («Гамлет», Акт V, сцена 2).

Заключение. Итак, традиционная классическая эстетическая мысль после выхода в свет «Психологии искусства» Л.С. Выготского обогатилась знанием психологической реакции на произведение искусства, которая заключается в катарсисе оппозиционных аффектов. На различных видах искусства ученый проверил найденную формулу. Так, в поэзии ритм является катартическим разрешением фонетики речевого материала и метра, управляющего чередованием сильных и слабых звуков. В творчестве Пушкина в каждом произведении обнаруживаются два противоположных чувства, в чем убеждают, например, стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и роман в стихах «Евгений Онегин». Трагедии Шекспира, не только на примере «Гамлета», но и, скажем, «Отелло», дают возможность убедиться в том, что разнонаправленные аффекты вызывают «удивительный катарсис». Комедии так же «подчиняются» формуле катарсиса: «На сцене победил Фамусов, а в переживаниях зрителя – Чацкий» [1, с. 293]. Тот же закон действует в живописи, скульптуре, архитектуре. «Имя этому закону – *катарсис*, – обобщает Л.С. Выготский, – и именно он, а не что-либо другое, заставил старинного мастера на соборе Парижской богородицы поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен» [1, с. 301].

Л.С. Выготский отлично понимал, что законы психологии далеко не исчерпывают потенциал искусства. Последняя глава его книги и посвящена анализу проблемы «искусство и жизнь». Искусство, бесспорно, нельзя сводить к дидактике, оно не подлежит оценке с сугубо моральной точки зрения, поэтому неверной является формула: «какова этика, таковой является и эстетика». Жизненные коллизии, катаклизмы, конфликты по силе морального воздействия значительно сильнее художественных произведений. Л.С. Выготский убеждает нас: ни какое искусство по силе воздействия на человека не может сравниться с естественным криком ужаса. Но в искусстве происходит чудо, подобное евангельскому преобразованию воды в вино. В искусстве первоначально индивидуальное становится общественным. Происходит близкое к тому, что можно наблюдать в науке и технике – они оказывают воздействие на все общество. Искусство есть как бы удлиненное общественное чувство или техника чувств. «И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. ... Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным не переставая при этом оставаться социальным» [1, с. 314].

Заметим, насколько сказанное соответствует нашей интерпретации катарсиса как перехода от духовного – к душевно-сердечному. Духовное есть социальное в личном. Душевно-сердечное – личное в социальном. «Очищение» от их разрыва приводит к той гармонии, которая определяет искусство в его целостности в статусе прекрасного как такового.

Согласимся с Л.С. Выготским психологом и эстетиком в том, «что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [1, с. 329].

Список использованной литературы:

1. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский; предисл. А.Н. Леонтьева; коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; общ. ред. В.В. Иванова; 3-е изд. – М.: Искусство, 1986.
2. Столович, Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985.
3. Бычков, В.В. Эстетика: Учебник / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2002.
4. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Книга 1 / А.Ф. Лосев – М.: Искусство, 1992.
5. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т. 4 / Аристотель – М.: Мысль, 1983.
6. Гегель. Эстетика в 4-х т. Т. 1 / Гегель. – М.: Искусство, 1968.
7. Лосев, А.Ф., Тахо-Годи, А.А. Классическая эстетика / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи // История эстетической мысли. В 6-ти т. Т.1. Древний мир. Средние века в Европе. – М.: Искусство, 1982. – С. 156-208.
8. Гегель. Эстетика в 4-х т. Т. 3 / Гегель. – М.: Искусство, 1971.
9. Каравкин, В.И. Идеальная модель культуры / В.И. Каравкин. – М.: ОГИ, 2010.

БОГОМАЗ С.Л., МОТОРОВ С.А.

ВГУ имени П.М. Машерова, Республика Беларусь, г. Витебск, ул. Чапаева, 30.

Доцент, кандидат психологических наук.

Доцент, кандидат исторических наук.

vsu@mail.ru

УДК 159.99

Проблемное поле ментальности в современном гуманитарном познании

В статье рассматриваются проблемное поле и содержание понятия «ментальность», а также подвергается анализу обширный комплекс проблем, связанных с данным феноменом.

Ключевые слова: ментальность, менталитет, национальный характер.

Problem field of mentality in the modern humanitarian cognition

The article examines the problem field and the content of the notion "mentality", and also analyzed a wide range of problems associated with this phenomenon.

Key words: mentality, national character.

Введение. В 1946 г. французский теолог П. Тейяр де Шарден определил человека как центр перспективы и центр конструирования универсума [46, с. 36-37], чем поставил данную проблему в центр философского и общенаучного умозрения. Сегодня правильность такой постановки этого вопроса не вызывает каких-либо нареканий. Феномен человека уникален в силу того, что вокруг него сосредотачиваются и законы природы, и законы развития общества. «В этой области смыкаются интересы фундаментальных общественных и естественных наук, а также и научно-практических комплексов (медицинских, педагогических, технических наук)» [30, с. 1]. Однако ведущее место в исследовании данной проблематики, на наш взгляд, принадлежит таким гуманитарным дисциплинам, как психология и история. Предметом первой является структура психики человека и его взаимоотношения с окружающим миром, вторая же сосредоточена на изучении общественного развития человека в конкретной временной перспективе. Таким образом, они достаточно близко стоят друг к другу, однако конкретные шаги к их