## Проблемы психологии искусства в школе С.Л. Рубинштейна

Проблема психологии искусства, представляясь одной из самых привлекательных, вместе с тем является мало разработанной областью психологии, насчитывающей небольшое число серьезных глубоких исследований (Выготский, 1986; Дорфман, 1997; Тарасов, 1979). На наш взгляд, причины этого кроются не в особенностях ее собственно методологической постановки, которая заключается в принятии за исходное анализа сложившейся специализированной сферы искусства, а в попытках выявления его психологических особенностей как отправляющихся от нее. Одной из причин является то, что искусство − как реальность и теория сложились значительно раньше теории психологии.

Это никак не означает, что произведения искусства, особенно музыка, создавались безотносительно к особенностям его восприятия. Об обусловленности построения художественного произведения особенностями его восприятия пишет в своем теоретико-историческом обзоре замечательный отечественный музыковед Медушевский, ссылаясь на высказывания Аристотеля, Монтескье и самих музыкантов − Римского-Корсакова, Глинки, Шумана и др. Однако эти соображения касаются скорее способов построения самих музыкальных произведений, с учетом особенностей их восприятия. Но в них, естественно, не вскрываются внутренние механизмы ни восприятия, ни личности в ее отношении к искусству. Между тем, на наш взгляд, психологические особенности человека и особенности искусства соединены настолько органично, что нельзя осуществлять анализ психологии, исходя из искусства как отправного.

Но также невозможно, абсолютизировав бессознательную природу человека, считать само искусство лишь способом удовлетворения иррациональной сущности человека, к чему склоняются теории катарсиса и фрейдизма.

Данная статья представляет собой попытку, исходящую из концепции Сергея Леонидовича Рубинштейна, поиска того более высокого уровня абстракции или более общего основания, на котором связь искусства как области духовной деятельности (и человеческой культуры) и психологии носит такой сущностный характер, который позволяет раскрыть иные грани психологии искусства.

Марксистская эстетика и опирающаяся на нее теория искусства исходили в своей методологии из предметного характера искусства, определяя его как отражение действительности, хотя никто, казалось бы, также вслед за классиками не отрицал его особенность как субъективного воспроизведения действительности "по законам красоты". И, несмотря на преобладающее стремление раскрыть содержание искусства (дифференцируя его от формы) и его идеологическое воздействие на человека, роль субъективного как в явлениях творчества, так и в восприятии искусства не отрицалась. Но даже там, где определение искусства связывалось с эстетической деятельностью, последняя как бы не предполагала субъекта.

Достичь единства в рассмотрении искусства и человека как его создающего, понимающего и воспринимающего удалось Лосеву на основе историко-философского подхода, реализованного им в период господства апологетической марксистской эстетики и теории искусства и удивительным образом вне последней, в стороне от нее. В своей "Истории античной эстетики" он отправляется от анализа мировоззрения, мировосприятия и самоопределения в мире человека в ту или иную эпоху, и потому и само понятие красоты, эстетического и трактовка психической организации человека рассматриваются в нерасторжимом единстве.

Так, в учении стоиков он выделяет два центральных понятия. Первое − красоты, которая равно присуща как природе, так и внутренней организации человека: "искусство творится только внутри самого человека и больше нигде, так что подлинным и настоящим произведением искусства является прежде всего сам человек и притом прежде всего в своем внутреннем устроении" (Лосев, 1979, с.161). Второе понятие − атраксии, которая не является синонимом апатии и безразличия, а иррелевантности, т.е. достижения человеком полной независимости от посторонних влияний, полного самодовления. Поэтому и красота для них (уже в смысле ее восприятия человеком) − оценочно воспринимаемая, практически незаинтересованная, бескорыстная и в то же время дающая нам внутреннее счастье. "Для достижения атраксии, − пишет Лосев, − необходима такая организация психики, чтобы все малейшие влечения и побуждения человека были подчинены иррелевантной красоте" (там же, с.150).

Лосев доказывает, что эстетике стоиков близка эстетика эпикурейцев, несмотря на традиционные представления об их глубоком различии, поскольку мировоззрению последних свойственен глубокий имманентизм. Эпикурейство − это больше самодовление, в котором парадоксально слились разочарование с самодовлением и отчаяние − с наслаждением. "Переводя все в субъект, эпикурейцы ощущали не бесконечность, не пустоту, не глубину, но плоскость, не интимность личностных соприкосновений, а только холодное любование на собственное самодовление" (там же, с.304). И далее: "эпикурейская красота бесполезна, бесплодна" (там же, с.305).

Скептицизм же доводит имманентизм до полного абсолюта. "Раньше думали, − пишет Лосев, − что красота в объективной закономерности всего миропорядка. Иные думали, что красота есть та или иная устроенность субъективного духа. Но до сих пор еще никто не думал, чтобы красота была в полном отсутствии всякой субъективной устроенности, чтобы красота заключалась в полном предоставлении субъективной человеческой жизни протекать так, как она только хочет" (Лосев, 1979, с.383). И далее: "образ печали лежит на красоте античного скепсиса. И тут, как в других школах эллинизма, ощущается какая-то внутренняя неудача духа, нечто погибшее, невозвратимое. И тут мы тоже как бы у могилы великих исканий и намерений, в склепе замечательной и роскошной, но увядшей и приговоренной культуры... Это, однако, какое-то трансцендентальное отчаяние, потому что психологически это не отчаяние, а только бездействие, не смерть, а только покой" (там же, с.385). Здесь более чем очевидна связь философии жизни, эстетического миросозерцания и психологической модальности спoсоба бытия человека, его представлений о себе. Этот своеобразный синкретизм, имманентная комплексность историко-философского исследования Лосева позволяют понять и выделить для нашего дальнейшего анализа особую категорию философии психологии, которая у него раскрывала различие интерпретаций человеком своего субъективного мира в соотношении с миром в целом в разные исторические периоды, его стремление к той или другой психологической позиции − состоянию самодостаточности, обезличенности, безмятежной устраненности и т.д.

Однако, если Лосев избирает в качестве уровня абстракции для своего анализа человека вообще, то в последующие эпохи, по-видимому, необходимо пользоваться уже категориями личности и общества соотносительно с характером и ролью искусства в их жизни. Искусство становится все более индивидуализированным − личностно-ориентированным, отвечая одновременно состояниям подъема или упадка общества в целом, типу его культуры и социальной психологии его различных слоев.

Рубеж 19-го и 20-го веков оказывается моментом необычайного дробления представлений о красоте и появления − в форме модернизма - потребности в отображении и выражении безобразного в человеке, что еще раз подтверждает связь искусства с философией психологии человека, его самооценкой, саморепрезентацией. Красота, бывшая эстетико-философской категорией, начинает приобретать различные самостоятельные функции в культуре, с одной стороны, и собственно в духовной жизни − с другой стороны. Одной из функций оказывается полезность эстетического как предметная (прообраз будущего дизайна), так и жизненная − эстетическая организация образа жизни, отвечающая современной потребности человека в комфорте, удобстве. Эта функция оказывается в соответствии и с эстетическим формализмом как стремлением к геометрии, графике форм, и одновременно выражает своеобразную способность личности удержаться на предложенной ей культурой 19-го века глубине и сложности организации своего внутреннего мира, и соответственно − его потребностей. Начинается процесс отчуждения личности − как самоотчуждения, так и отчуждения от искусства, безразличия к его произведениям или поверхностность его восприятия. Скорее искусство рубежа веков отражает резкую перемену психологии личности, а не психология и восприятие соответствуют этому искусству. Скрябин и Врубель разными художественными средствами выражают одно и то же дисгармоничное, деструктивно-диссонансное внутреннее состояние человека этого периода. Поэтому применительно к этому периоду, как, впрочем, и многим другим, нужно говорить о соотношении искусства и психологии личности, а не только о восприятии последней его произведений. Исходя из этого, следует говорить о различном соотношении искусства и психологии человека, об их разных функционально-жизненных смысловых связях в разные исторические периоды, не ограничиваясь в постановке проблемы психологии искусства проблемами его творчества и восприятия.

То же, в принципе, относится к способам связи искусства, эстетики с этикой и психологией человека. В определенные исторические эпохи эстетика, определяя прекpасное, включало в него в качестве необходимого признака добродетель, в другие − она оказывается этически нейтральной (живопись пейзажистов при всем глубоком различии направлений в этой области никогда не включала в себя нравственного начала). В России конца 19-го века искусство − литература, живопись - целиком служили этическим (и даже социальным) идеалам и оказывали сильнейшее нравственно-психологическое воздействие на общество. Прогрессивные слои общества активно использовали этико-эстетические возможности искусства для изменения социальной психологии общества в направлении страстно желаемого прогресса. Эти функционально-смысловые связи искусства и психологии, изменяющиеся исторически, убедительно доказывают равнозначность искусства и психологии и их глубочайшее − при смене целей, функций и средств - единство.

Собственно философской категорией, которая позволяет раскрыть это единство и осветить новые грани психологии искусства, является гегелевская категория субъекта и его эстетическая парадигма в целом, которая была целиком утрачена марксистской эстетикой. Гегелевская эстетика имеет своим стержнем соотношение индивидуального − в его случайности, жизненности и противоречивости и всеобщности, которая придает индивидуальности необходимую ей определенность. Эта концепция выражает, несомненно, свойственную той эпохе индивидуальную ориентированность искусства. "Искусство в этом отношении, − пишет Гегель, − имеет своей задачей не только изображение некого всеобщего состояния мира, а должно переходить из этого неопределенного представления к образам, дающим определенные характеры и действия. Рассматриваемое со стороны своего воздействия на отдельные индивидуумы всеобщее состояние есть поэтому существующая для них почва, которая, однако, дифференцируется на специфические состояния и вместе с этой дифференциацией приводит к коллизиям и осложнениям, становящимися побуждением для отдельных индивидуумов проявить то, что они представляют собой, и обнаружить это как определенный образ" (Гегель, 1933, с. 201). Это самообнаружение индивидуумов происходит, согласно Гегелю, как становление всеобщности живой обособленностью и единичностью, но уже такого нового рода, при котором всеобщие силы сохраняются (и переживаются, − добавим мы) в качестве властвующих. Это слияние − и одновременно антагонизм − всеобщего и индивидуального проявляется таким образом, что всеобщее приобретает существование. И, наконец, наиболее существенное для определения природы эстетического понятие красоты (ср. Маркс - "по законам красоты"), из которого обычно исходят как объяснительного, самого не подлежащего определению, конечного (чем и порождается масса его субъективных и противоречивых определений), Гегель предваряет раскрытием существенного противоречия: оно состоит в наличии коллизии, "нарушения" (по его терминологии), раскола, антагонизма и последующего примирения, гармонии. Искусство, считает он, несет в себе гармонию не изначально, а является способом ее достижения, возникающим из первоначального антагонизма, "раскола". "Искусство, − пишет он, − проводит перед нашим взором раздвоение и связанную с ним борьбу лишь временно, чтобы посредством разрешения конфликтов получилась из этого раздвоения в качестве результата гармония (курсив мой − К. А), которая лишь таким образом впервые выступает в своей полной существенности" (Гегель, 1933, с. 209).

Перечисляя особенности "разладов", Гегель особо подчеркивает, что главный из них тот, "который находит свое подлинное основание в духовных силах и их расхождении между собой, поскольку этот антагонизм вызывается деяниями самого человека" (Гегель, 1933, с.217). И далее: "духовные расхождения должны обрести свою действительность посредством деяния человека, чтобы получить возможность выступить в своем подлинном образе" (там же). Разумеется, считает он, различные виды искусства в своем специфическом способе существования (и выразительных средствах, − добавим мы) не репрезентируют в себе в чистом виде эту сущность: "например, скульптура не в состоянии полностью оформить действие, посредством которого выступают наружу духовные силы в их расколе и примирении, и даже сама живопись, несмотря на ее большие возможности, всегда может поставить перед нашим взором лишь один момент действия" (там же, с. 209). В драме, трагедии − будь то литературное произведение или − особенно − его театральное воплощение − эти звенья представлены в своем наиболее полном и ярком выражении.

Этот самый общий философский способ рассмотрения сущности искусства как достижения единства всеобщего и индивидуального через разрешение противоречия, "коллизии", "разлада", по выражению Гегеля, дает возможность не потерять изначального первичного единства субъекта психологического и эстетического, которое обычно теряется, когда анализ начинается с эстетического, искусства.

Еще более определенно схвачено это единство в философской категории субъекта, развитой Рубинштейном. Она предваряет и устраняет разрыв, с которым мы обычно сталкиваемся в психологии искусства, когда анализ дифференцирует психологию творца произведения и восприятие зрителя, слушателя или читателя этого творения. Само искусство оказывается прерогативой первого, а психология восприятия и неизвестно каким образом и почему происходящее эстетическое развитие второго − его производной. В свою очередь, психология творчества никак не увязывается с утверждением − в марксистской эстетике − предметности искусства как его важнейшей характеристики. О субъекте как философской предпосылке психологии творчества в этом случае речи нет. Но дело в том, что "встреча" творца и "потребителя" его произведения самим произведением не гарантирована; восприятие может и не произойти в силу того, что по каким-либо причинам эстетическое развитие не состоялось, человек не восприимчив к искусству или становится восприимчив к искусству в кавычках, которое называется массовым искусством. Единство между психологией творца и воспринимающего (читателя, зрителя и т.д.) самим произведение не обеспечивается. Единой психологии не возникает.

Рубинштейновская категория субъекта по уровню абстрактности по отношению к этим двум абстракциям стоит выше и позволяет воссоздать их единство. Субъект, согласно Рубинштейну, обладает не двумя, как было принято считать, отношениями к миру − познавательным и деятельным, а тремя: третьим является созерцание как совершенно особое отношение к миру, включающее в себя и этическое, и эстетическое отношения. Наиболее ярко сущность созерцания Рубинштейн раскрыл в соотношении человека и природы. И уже в этом отношении им выделяется сущность прекрасного: "... Прекрасное в природе, − пишет он, − есть то, что выступает в этом качестве по отношению к человеку" (Рубинштейн, 1976, с.374). Стоит задуматься над этим определением, потому что традиционно, исторически природа рассматривалась как противостоящая человеку сила, с которой он должен бороться, которую должен был покорять, преобразовывать и, наконец, "переделывать". Следуя Гегелю, это противоречие человека и природы, их коллизия снималась действием человека, и результатом этого оказывалась та самая гармония, которой не существует в природе самой по себе и в человеке самом по себе. Следовательно, деятельность и созерцание - не разные обособленные отношения, а связанные внутренне в субъекте и субъектом.

Неожиданным, с традиционной точки зрения, является и то, что созерцанием, согласно Рубинштейну, также выделяется сущность, которая всегда связывалась с человеческим познанием, ее раскрывающим, с гносеологией. Но, в отличие от сущности, выявляемой теорией познания путем абстракции от явлений, обобщения множества явлений, созерцание обнаруживает сущноcть в самом явлении. А сущность, выступившая в своей непосредственной данности, согласно Рубинштейну, и есть красота. "Красота, − пишет он, − есть совпадение сущности и явления путем выявления сущности в непосредственно данном − иными словами, такое оформление чувственно-данного, при котором все существенно, при котором явление выступает в своем существенном виде" (Рубинштейн, 1976). Если для Гегеля ведущей объяснительной категорией является "всеобщее" как "всеобщность мира", присваиваемая индивидуальностью, то для Рубинштейна ею оказывается сущность. Единство их позиций заключается в том, что и всеобщее (по Гегелю) и сущность (по Рубинштейну) не только присваивается индивидуально, единично или выступает в явлении, но и получает в нем особую форму существования.

Эта категория "существования", различным образом интерпретированная и в феноменологии Гуссерля, и в экзистенциализме Хайдеггера, в гегелевской и рубинштейновской парадигме не предполагает неантизации сущности. Сущность, как мы показали при анализе рубинштейновских трудов, приобретает специфический способ существования. Это означает, что сущность не только принадлежит к миру идей, абстракций, идеального, но и то, что она онтологизируется, приобретает свой способ жизни.

Для характеристики существования интересна и, на первый взгляд, парадоксальная мысль Рубинштейна об усилении существования, которую он высказывает в разделе книги "Человек и мир", посвященном любви человека к человеку. "Быть любимым, − пишет он, − значит быть самым существующим из всего и всех" (Рубинштейн, 1976, с.369). И далее: "Любовь есть выявление всего этого (неповторимого − прим.К. А) образа человека и утверждения его существования" (там же). Лев Толстой высказывает подобную мысль в одной − единственной, на первый взгляд случайной, по сути - глубоко мировоззренческой фразе "жизнь тем более жизнь".

Согласно обыденным представлениям, жизнь, существование есть нечто объективное, что не обладает модальностью быть более или менее существующим, более или менее жизнью. Она есть голый факт существования, от нас всецело не зависящий. Но именно здесь мы подходим к пониманию всей глубины лишь подсознательно или эмпирически знаемого нами различия между подлинной жизнью и тем, что называется "влачить существование".

Эти философско-мировоззренческие суждения, касающиеся возможности усиления существования другого человека, умножения, большей силы выраженности самой жизни оказываются ключевыми для понимания того, что красота, прекрасное есть такая сущность, которая не только становится существующей, проявляет себя в явлении, но придает существованию последнего высшую меру (выражаясь терминами Гегеля) или максимальную завершенность (пользуясь понятиями Рубинштейна). "Завершенность, − пишет он, − выступает в искусстве как совершенство и как законченность “в себе” бытия" (Рубинштейн, 1976, с.375). В гегелевской эстетике совершенство есть идеал, достижение которого предполагает прохождение пути от противоречия, разрыва через действие по его преодолению к гармонии. Такую законченную, максимально выраженную в своем существовании сущность создает искусство, но оно отвечает соответствующей потребности человека в совершенстве, гармонии, законченности. Большую или меньшую степень существования и осуществления некоторой сущности искусство достигает выразительностью своих эстетических средств, форм. Но эта особая форма существования, застывшая во времени как произведение искусства, сохраняющееся в веках, т.е. вечности, одновременно становится более или менее существующим в реальном времени субъекта, воспринимающего произведение творца. Существование произведение искусства приобретает и благодаря усилиям и таланту творца и таланту восприимчивости субъекта, встречающегося с его творением.

Способность творца достичь максимальной выразительности своего произведения обеспечивается его способностью осуществить синтез своего мастерства, своих духовных, душевных и психический усилий. Этот синтез есть не просто композиция самого по себе произведения − композиция художественного полотна или музыкального произведения. Этот синтез есть композиция разных модальностей, когда рукой художника ведет и его глаз, и его стремящееся к прекрасному чувство, когда внутренний слух глухого Бетховена воспроизводит трагедию, противоречия его души, поднявшейся в своем страдании до вершин человеческого духа. Он придает всеобщему (по Гегелю) или сущности (по Рубинштейну) тот способ существования, ту конкретность, которая определяется не только принадлежностью к данному виду искусства, данному его направлению, течению, но ту конкретность, которая достигает и оказывается обладающей новизной своей целостностью, композицией всех модальностей.

Здесь можно уточнить и дифференцировать разные значения понятия "выразительность" искусства, поскольку, как мы увидим далее, оно является связующим с восприятием произведения. Под выразительностью имеется в виду и чисто эстетический способ использования художником, мастером средств искусства. Далее, под выразительностью часто подразумевают смысл, символическое значение произведения. Вельфлин в своем анализе архитектурных стилей ренессанса, барокко и др. блестяще показал, что готика выражала, точнее, служила выражением устремленности человека ввысь − к небу, к богу. Здесь речь идет не о выразительности архитектурных форм, а о выражении архитектурными средствами того или иного строя и устремлений человеческого духа. Наконец, о выразительности в эстетике говорят как о силе того или иного творения, интенсивности его эстетического воздействия. Нам представляется, что подлинная гармония и заключается в синтезе всех видов выразительности: мастерства владения художником эстетическими средствами, глубины его души в способности придать глубокий смысл своему творению и, наконец, противоречий его души. Преодоление всех противоречий между желанием художника, замыслом произведения, его смыслом, выражающим объективные противоречия жизни, между неподатливостью эстетических средств, которую переживал каждый художник, и, наконец, всей своей личностью, переживающей при создании данного произведения состояние подъема или уныния, трагического, переживание своей состоятельности как художника − весь этот клубок противоречий и разрешается в действии (по Гегелю) создания произведения. Все эти противоречия не остаются фактом творческого, деятельного состояния и жизни художника; они разрешаются и выражаются в разрешенной форме в достигнутой им целостности, гармонии.

Как же усиливается эта сущность, какой способ существования она получает у субъекта, воспринимающего произведение искусства? Нам представляется, что понимание Рубинштейном любви как усиления существования другого человека распространимо и на сферу эстетического. Эстетическое переживание подобно мгновенному переживанию любви, что и выразила в своеобразной форме теория катарсиса. Однако, как известно, эта теория оспаривается сторонниками мировоззренческого объяснения искусства, которые связывают (как, прежде всего, в марксистской эстетике) восприятие произведения с его содержанием, а само искусство рассматривают как отражение действительности и, частично, идеологическое явление.

Однако наиболее распространенным понятием в эстетике, обозначающим то, что происходит с читателем, зрителем, слушателем произведения искусства, является понятие восприятия. В эстетике довольно глобально этим понятием охватывается и восприятие художественной формы произведения, и его смысл, понимание и переживание "эстетического впечатления". Не будучи психологом, замечательный музыковед Медушевский глубоко проанализировал психологические механизмы восприятия и понимания музыки. Он разделил ее воздействие на когнитивную сферу человека (активизация внимания, восприятия, интуитивных и сознательных механизмов мышления) и эмоциональную − способность переживания, когда человек воспринимает художественное содержание музыки "не просто со стороны, как образ, как чьи-то чувства, но как свои собственные переживания" (Медушевский, 1976, с.120). Он же высказал идею о соответствии искусства потребностям человека, не сужая и не сводя последние только к эстетическим и музыкальным.

Развивая идеи Рубинштейна, Тарасов глубоко раскрыл субъективную природу эстетического не только как восприятия художественного произведения, не только как удовлетворения эстетической потребности и собственно эстетического переживания, но как способа выражения и удовлетворения эстетическим переживанием духовных потребностей личности (Тарасов, 1979). Этот анализ может быть продолжен. Не случайно Рубинштейн, анализируя природу способностей, сблизил, при всем их, казалось бы, различии, особенности способностей выдающихся людей, которые создали произведения культуры, со способностями любой личности. Если говорить о восприятии художественного произведения, то можно, по-видимому, говорить не только о способности творца, но и о способности восприятия того, кому адресовано это творение. Это не восприятие в узком смысле слова, а способность воспроизведения, воссоздания своими душевными духовными и эстетически развитыми чувствами и содержания, и смысла, и выразительности произведения, которая является духовно-душевно-эстетическим действием (по Гегелю) и дает личности переживание чувства гармонического, прекрасного.

Из чего возникает эта способность? Как полагали и Гегель, и Рубинштейн, и многие другие психологи, личность стремится к самоосуществлению, самореализации, самовыражению. Если пользоваться терминами Узнадзе, она стремится к объективации, реализуя себя в формах жизни, деятельности, поведения, отношения к другим людям. На пути объективации возникают противоречия, связанные с активностью индивидуальности субъекта, которые никогда не соответствуют социальной действительности, ее условиям и требованиям. Человеку дана возможность, можно сказать, шанс достичь итога, разрешения этих противоречий не только в специфически социальной или специфически индивидуальной форме, не только в форме категорического поступка, категорического мнения, категорического способа поведения, который является результатом разрешения этого противоречия и множества других. Этот шанс достичь итога, результата, конечной точки, резюме в виде некоторой целостности, состояния соответствия, "гештальта", композиции, гармонии, которое ему способно предложить искусство. Да не будет кощунством сказать, что душа человека находит покой в своем доверении Богу, любви к нему или другому человеку, любви к прекрасному в природе и искусстве. Переживание красоты, имея глубоко индивидуализированный характер, согласно Гегелю, у одних сопровождается и выражается в восторженных, сильных потрясающих душу человека и обновляющих его духовный мир переживаниях, у другого − в тихой радости, связанной с чувством полноты и завершенности. Способ соединения эстетических впечатлений, образов, смыслов с душевными состояниями и духовными коллизиями и потребностями глубоко индивидуален. Но для психологии важно, что, во-первых, произведение искусства получает свой способ существования вторично в переживаниях человека, его воссоздающего; во-вторых, что это воссоздание отвечает не только разным потребностям человека, но главной потребности личности в самовыражении. Поэтому, строго говоря, психология искусства объединяет двух субъектов − творца и читателя, слушателя, зрителя, личность, "встреча" которых происходит в акте или процессе восприятия. Это объединение осуществляется на основе единого стремления обоих к выражению, самовыражению, выразительности. Еще точнее, психология искусства имеет не единого субъекта, а "содружество субъектов", выражаясь словами Рубинштейна - "Республику Мы".

Методология объяснения потребности самовыражения, выразительности содержится в "Основах общей психологии", где Рубинштейн определяет психику как единство отражения и отношения, а затем − единство отражения и переживания. Это дает возможность понять, что восприятие искусства не сводимо к отражению художественного произведения. Оно есть отношение к нему, к художнику, его создавшему, к его смыслу. Психология практически прошла мимо категории "выражения", абсолютизировав отражательную особенность психики (кроме частной проблемы выразительности мимики и речи). Исключение составляет труд Якобсона, в котором он, употребляя понятие "выражение", разделяет выражение чувств в словах и поступках и "выразительность" (или экспрессию) как интонацию голоса, мимику, походку и т.д. и высказывает очень важное соображение об исторических особенностях способов выражения чувств. Между тем, выражение осуществляется личностью и определенным способом. Только выражение сильных эмоций − гнева, агрессии носит непосредственный характер. Выражая свой внутренний мир, человек допускает ту или иную меру открытия своего "Я", доверия или доверчивости и, главное, он, в способе самовыражения и особенно своего отношения, учитывает другого субъекта, логику обстоятельств, действительности.

Таким образом, личность выражает себя не только в деятельности, поведении, речи. В момент эстетического восприятия личность снимает жесткость контроля над своими способaми самовыражения. Она выражает себя чувственно-эмоционально, т.е. в форме переживания. "В отличие, например, от восприятий, − пишет Рубинштейн, − которые отражают содержание объекта, эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту" (Рубинштейн, 1946, с.458). И далее: "Выражая свое отношение к миру, − пишет Рубинштейн, − эмоция делает это специфическим образом; не всякое отношение к окружающему обязательно выражается в форме эмоций. То или иное отношение к окружающему может быть выражено (курсив мой − К. А) и в абстрактных положениях мышления, в мировоззрении, идеологии, в принципах и правилах поведения, которые человек теоретически принимает и которым он практически следует, эмоционально их не переживая" (там же, с.488).

Таким образом, во-первых, отношение может быть выражено разными способами, если иметь в виду различие эмоционального и интеллектуального, рационального, поведенческого. Во-вторых, оно, в свою очередь, иногда выражает интеллектуально выработанную, мировоззренческую сознательную позицию личности, иногда − движение его страстей, душевных волнений. То есть следует различать эмоциональный или рациональный (или практически действенный) способ выражения и то внутреннее содержание духовного душевного мира, которое подлежит выражению. Наконец, в-третьих, отношение, выражаясь, отвечает не только внутреннему, но и внешнему положению субъекта, обстоятельствам жизни, другому субъекту. Люди иногда скрывают свои подлинные отношения, выражая внешне нечто совершенно иное, не подлинное. Иногда, и это очень существенно для психологии искусства, человек либо "заперт" и замкнут в своем внутреннем мире, либо не выразителен: он не умеет выразить ни свои мысли, ни свою личность, ни свое отношение. Иными словами, выражение характеризуется тем, что оно должно приобрести определенность. Достижение этой определенности отношения и его выражения − плод иногда длительной внутренней работы личности. Искусство, его произведения дают человеку опыт самовыражения − в широком смысле слова, опыт развития своей способности переживания, опыт выражения своего отношения к миру и людям. Гегель так определяет этот опыт: "силы человеческой души, которые человек, именно потому, что он человек, которые он должен признавать и которым он должен давать проявляться и развиваться в себе" (Гегель, 1933, с.224). Во вне же они проявляются, по его мнению, не в тех отношениях, которые определены внешне, т.е. социально, юридически. Они, пишет Гегель, "являются не только тем, что прочно установлено внешним образом, а (являются − К. А) силами (отношениями − К. А), которые сами по себе субстанциональны, силами, которые именно потому, что они заключают в себе истинное содержание человеческого существования, и остаются также тем, что движет действиями человека и что в конце концов осуществляет себя" (там же, с.225).

Искусство развивает и способность человека к переживанию, способствуя превращению стихийных эмоций в чувства, давая особый опыт борьбы и победы тех или иных чувств, и формирует его потребность в этом опыте, т.е. душевно-эстетическую потребность. Оно дает личности образцы и способы самовыражения, выразительности.

Наконец, оно отвечает его имманентной потребности в гармонии, целостности, завершенности. Передача этого опыта средствами искусства (например литературы) начинается с идентификации ребенка с теми или иными сказочными героями, с прохождения через сюжет − коллизии − действие сказки, целостность которой − счастливый конец − несет ему чувство гармонической завершенности, осуществленности (Петрова, Смирнова, 1998).

Предпосылкой развития эстетической потребности и способности эстетического восприятия всегда считалась особая слуховая, зрительная и т.д. чувствительность, сензитивность, делающая человека особо восприимчивым к произведениям искусства того или иного жанра. Однако более общий и целостный характер имеет предпосылка в виде способности воображения, которая, на наш взгляд, является основой особой духовно-душевной способности воспроизводства образов, воспроизводства сюжетов, воспроизводства как особого рода осуществления психической субъективности. В воображении создается произвольная субъективная композиция образов (поэтому принято говорить об игре воображения), но воображение в широком смысле слова - это субъективное воспроизводство произвольно перестроенных и перекомпонованных впечатлений и восприятий действительности, представлений. Эти впечатления и представления получает сам данный субъект. В эстетическом переживании и воспроизводстве эти образы, их последовательность, временно-пространственная оформленность, смыслы предлагаются эстетическим произведением. А воображение − это субъективная форма осуществления любого эстетического материала (музыки, живописи, литературных произведений и т.д.), форма и способ его воспроизводства субъектом. Образы художественно-эстетические воспроизводятся субъективно в виде собственных воображаемых сюжетов, но искусство дает личности опыт придания им эстетической формы, последовательности, целостности, завершенности своими сюжетами, а тем самым развивает в субъекте способность его воображения к оформленности, гармонии.

В специальном разделе своей книги "Бытие и сознание" Рубинштейн подробнейшим образом анализирует путь формирования способностей больших музыкантов − Глинки и Римского-Корсакова. Этот раздел можно назвать одним из лучших образцов исследований в области психологии искусства, психологии творчества. Однако, поскольку нашей целью является прослеживание прежде всего единства психологии творчества, того, что называется его восприятием, и анализ последнего, проинтерпретируем рубинштейновское исследование под этим углом зрения. Слух Глинки, по мнению Асафьева, мысли которого постоянно следует Рубинштейн, состоял в "переводе впечатлений на язык интонаций" и дальнейшем испытании, "апробировании", отборе этих интонаций, в результате чего выделяются ритмические, мелодические или гармонические стержни, становящиеся своими (курсив мой − К. А). У Глинки - одна, у Грига − другая, своя стержневая интонация. "В этом процессе действенного оперирования со звучаниями под влиянием разных условий, включая и чутко воспринимаемый интонационный строй народных напевов, и классические образцы музыкального творчества, совершается отбор небольшого числа стержневых музыкальных "ходов"... Эти ходы, приемы, способы построения закрепляются в слухе музыканта, образуя его остов, его основное снаряжение, те опорные точки, которые отныне будут определять и его восприятие музыки и собственно музыкальное творчество" (Рубинштейн, 1957, с.296).

Обращает на себя внимание, во-первых, мысль Рубинштейна о разнообразии источников впечатлений. Для музыканта это, несомненно, более специфические, для обычного человека − самые разнообразные жизненные впечатления, впечатления, созданные искусством и собственные внутренние впечатления. Из них-то и создается целостное воспроизводство "своих" образов, картин, интонаций обычного человека. Во-вторых, Рубинштейн в своем анализе сближает и восприятие музыки, и ее творчество. Однако, если применительно к анализу музыкальных способностей речь идет о собственно музыкальных интонациях и "ходах", то применительно к анализу эстетической способности и потребности можно говорить о комплексных интонациях душевного воспроизводства; здесь собственно эстетические впечатления могут быть как средством душевным, так и поводом, как формой, так и самоцелью. И в этом состоит та произвольность эстетического переживания, которую Гегель связывал с его индивидуализацией, индивидуальным присвоением всеобщего.

Примеры создания таких комплексов содержит раннее искусство этрусков и их мировосприятие, которое, может быть, более аналогично эстетическим комплексам обычного человека (в силу того, что более зрелое, позднее искусство становится все более специализированным, и аналогии структуры произведения со структурой его воспроизводства вряд ли допустимы). "Эллинскому вазописцу с его отвлеченным характером мышления достаточно было, не намечая поверхности моря, показать дельфина, чтобы вызвать у зрителя представление о водной стихии". У этрусков появляется более детальное изображение, характер которого описывается на примере росписи гробницы: "Боковые поля фризы заняты женщиной в широких развевающихся одеждах и пляшущей парой. Ритмика резких четких движений юноши и девушки соответствует звукам флейты так же хорошо, как мелодиям струнного инструмента − плавные движения танцовщика в коричневом плаще с синей оторочкой. Динамика танца смягчает, сглаживает впечатление от массивных форм тела и толстых ног юноши, делает незаметной тяжесть его фигуры. В красочной гармонии росписи... рядом со светлым, скрытым под розоватой одеждой телом танцовщицы коричневая кожа юноши кажется особенно темной, загорелой" (Искусство этрусков, 1990, с.115). Мы нарочно привели пример анализа художественной композиции росписи гробницы, поскольку она еще такова, что воспринимается и воссоздается как живая действительность, реальный, видимый на сцене танец и слышимая музыка. Более того, танец по характеру гармонирует не только с музыкальной мелодией определенного инструмента, но и с типом телесных форм танцоров, красочностью их одеяний, контрастами и гармонией цветов.

Возвращаясь к идеям Рубинштейна, можно сказать, что дополнительным основанием для аналогии механизма музыкальной способности композитора и слушателя является тот факт, что Рубинштейн принципиально сближал способности выдающихся и обычных людей, выявляя в качестве основного механизма тех и других обобщение. Это и есть та самая сущность, которая, будучи воплощена в искусстве, воспроизводится субъективно-психологически.

Если в творчестве Глинки обобщение заключается в выделении основных стержневых "ходов" из всего разнообразия образов, впечатлений и тем, то в творчестве Римского-Корсакова Рубинштейн раскрывает комплексный характер его "корневых", т.е. основных (обобщенных) интонаций, поскольку они "имели для него определенную цветную характеристику" (Рубинштейн, 1957, с.229). Здесь речь идет не о самом по себе факте наличия "синестезий", о цветомузыке (в современной терминологии), а о функции, которую выполняли эти цветные характеристики звуков как особом способе изображения действительности. У Римского-Корсакова этот способ оказывался одним, у Глинки и Мусоргского − другим. Однако мы бы сказали, что в целом творчество этих замечательных русских композиторов, при всем индивидуализированном различии их стилей, заключалось в стремлении показать не только чувственно-непосредственную достоверность действительности, но и ее сложность − красоту и трагичность жизни, противоречие добра и зла, силы и слабости, надежд и разочарований. Эта музыка не минорна или мажорна, трагична или романтична, как принято квалифицировать ее в искусствоведении; она сама является наиболее ярким и сильным выразителем психологии личности, национальной психологии.

Возвращаясь к анализу внутренних механизмов воспроизведения произведений искусства, следует, однако, провести принципиальное различие между воображением как одним из способов такого воспроизведения и тем, что можно назвать, вслед за Рубинштейном, собственно эстетическим интонированием, воспроизводством. Игра воображения превращается из сугубо внутренней спонтанной активности в механизм, посредством которого определенные внутренние состояния организуются под влиянием строя, опыта музыкальной (или сюжетной и др.) композиции. Способность к созданию таких комплексов, гармоничных по своей соотнесенности и разномодальных по содержанию, Гегель называл "гештальтом".

Идею единства психологии творчества и восприятия его продукта оригинально реализует Дорфман на основе принципов двойственности качественной определенности и взаимодополнительности, конкретизируя их, в частности, через объектные формы и способы существования психоидеального в мире (Дорфман, 1997, с.30). Он рассматривает инобытие индивидуальности в художественных предметах и произведениях искусства, а единство человека и искусства, по его мнению, достигается их взаимным порождением в действительных и возможных качествах, воплощением и превращением их друг в друга. Сопоставляя идею инобытия Дорфмана, трактуемую как инобытие индивидуальности в объектах в мире, с идеей инобытия в понимании в психосемантическом исследовании Петренко (1988), мы обнаруживаем имплицитную дискуссию, поскольку в концепции последнего инобытие − это не инобытие индивидуальности, а произведения искусства в субъективном мире, конкретнее − в экспериментально выявленном субъективном семантическом пространстве (Петренко, 1988, с.78).

Дорфман не ограничивается пространством восприятия, а рассматривает движение предметов в логике жизнедеятельности индивидуальности, т.е. значительно шире. Возможно, что обе вышеназванные концепции являются также взаимодополнительными.

Очень тонко и глубоко, на наш взгляд, соотношение "предметной" эмпирической характеристики (самого произведения искусства) и его индивидуальной характеристики (качества) вскрыто в исследовании Дробышевой и Мезенцевой, проведенном в русле концепции Дорфмана. Они доказывают, что "чем больше эмоциональные представления находятся под влиянием эмоциогенного содержания произведения, тем в большей степени индивидуальные различия должны нивелироваться. Это значит, что мы имеем дело с эмоциональными значениями. И, напротив, чем больше эмоциональные представления попадают под влияние свойств индивидуальности, тем в большей степени, следовательно, они должны подчиняться логике субъекта, а не художественного предмета... Это значит, в свою очередь, что мы имеем дело с эмоциональными образами" (Дорфман, 1997, с.35).

Однако, при всей важности дифференциации значений и образов, инвариантом этой дифференциации оказываются эмоциональные представления, т.е. процесс превращений − инобытия произведения в субъективном мире личности остается несколько в стороне. То же самое происходит, когда за основу берется содержательно-смысловая характеристика произведения.

Иными словами, остается нерешенной проблема связи и соотношения тех модальностей, в которых разными авторами анализируется переход от предметного (или содержательно-смыслового) состояния произведения искусства к его субъективному "инобытию". Последнее определяется и через образы, и через состояния, и через смыслы, что для психологии является достаточно разными модальностями. Если к этому добавить еще более глобальные характеристики, такие как деятельностная, деятельность (интерпретация Леонтьевым взглядов Выготского на психологию искусства, 1991), субъективное пространство (интерпретация Петренко общепсихологической теории Выготского, 1988), эмоциональные состояния, переживания, процессы (по Бердяеву), диалог автора, героя, читателя (по Бахтину), не говоря уже о вышеупомянутых образах, значениях, представлениях, то их синтез является сложной, еще нерешенной задачей, которую мы, опираясь на эти концепции, хотели бы обозначить.

Процесс воспроизведения художественного произведения не сводим ни, как отмечалось выше, к восприятию (что ограничивает проблему), ни к деятельности (что придает ей слишком широкий характер). Следуя концепции Рубинштейна, можно описать это воспроизведение как обобщения, осуществленные субъектом, которые имеют отличия от мыслительных обобщений. Их специфика в создании той целостной композиции, которая как гештальт близка сущности восприятия и субъективному пространству. Но не субъективное пространство создается из смыслов, а процесс построения целостного пространства сопровождается переживанием, нахождением, открытием смысла. В эстетическом воспроизведении, обобщении смыслы открываются субъекту через их переживания. В конкретизирующих обобщениях интегрируются эстетические значения, художественные образы и сугубо индивидуальные смыслы, возникающие в процессе воспроизводства произведения. Обобщения создают определенную архитектонику, придают пространственную (образы, представления) определенность процессуально-временным, динамическим особенностям и произведения, и самого переживания. В более абстрактных обобщениях субъект приближается к авторским обобщениям, о которых, применительно к музыкальному творчеству, писал Рубинштейн. В конкретизирующих обобщениях преобладает тема индивидуального субъекта, в абстрагирующих − автора.

Исследование Славской (1993), проведенное в русле концепции Рубинштейна (1957, 1976) и процессуальной теории мышления Брушлинского (1982), позволило раскрыть особую процессуальную сущность обобщения и его специфическую результативную форму в виде вывода. Осуществив своеобразный перенос понятия интерпретации из герменевтики в психологию, отказавшись от ее связанности только с текстами, она исследовала и обнаружила ее психологические механизмы, состоящие в специфической ценностной природе субъективных обобщений, и − одновременно − их пространственно-временной архитектонике. Славская исследовала интерпретацию научных авторских концепций, но, поскольку в искусстве сплошь и рядом говорится, например, об исполнительской интерпретации музыкального произведения, то ее определение понятия интерпретации как механизма установления субъектом своего способа связи с автором, его художественной концепцией, переносимы и в область психологии искусства. Интерпретирование, т.е. активное воспроизводство произведения, есть его включение в свой субъективный контекст и в процессе обобщения создание "здесь и теперь" из смысло-образной сюжетности произведения более или менее оригинального, более или менее индивидуализированного контекста − композиции, архитектоники, своего "сюжета". Сам вывод, который при интерпретации научного текста носит оценочно-когнитивный характер, резюмируя мнение субъекта, в эстетической интерпретации отвечает потребности субъекта в самовыражении, в переживании − он есть достижение состояния гармонии, катарсиса.

Таким образом расширяется пространство переживаний субъекта, он "выходит за свои пределы".

Исследования механизмов образов, представлений и интерпретации в области психологии искусства могут быть дополнены изучением механизмов идентификаций и оценок сказочных героев детьми − первыми восприемниками мифологического, эстетического и этического мира. Эти исследования раскрывают еще одну грань вхождения личности в эстетический мир и одновременно − включения этого мира в свой, собственный. В этой идентификации также проступает "своя стержневая интонация", о чем писал Рубинштейн применительно к творчеству великих русских музыкантов.

Завершая анализ рубинштейновских идей, которые могут рассматриваться в области психологии творчества, и их развитие его продолжателями, можно сделать вывод в форме парадоксальной аналогии. Когда-то в теории эстетики и ее разных течениях дискутировался тезис о правомерности "искусства для искусства". Не принимая его в эстетическом ключе, мы разделяем его в ключе психологическом. Категория созерцания, разработанная Рубинштейном, позволяет сказать, что в психологии существует переживание ради переживания. Грубый мир предметности, жесткий мир социальных отношений, в которых должен действовать человек, растрачивая на их проблемы свои переживания, не исчерпывает всего существующего для него мира, где есть обетованная земля искусства и бесценная радость бескорыстного переживания, это переживание вбирает в себя всю гамму чувств, дарованную данному человеку, его страданий и сомнений и осуществляясь в нем, очищает и укрепляет, возвышая, человеческую душу.

## Литература

1. Абульханова-Славская К.А. Диалектика человеческой жизни.
2. Брушлинский А.В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления: (Методологический анализ)
3. Выготский Л.С. Психология искусства.
4. Гегель. Лекции по эстетике.
5. Дорфман Л. И др. Творчество в искусстве − искусство творчества
6. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве.
7. Колпинский Ю.Д., Бритова Н.М. Искусство этрусков и древнего Рима.
8. Леонтьев Д.А. Произведение искусства и личность: психологическая структура взаимодействия
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм.
10. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.
11. Петренко В.Ф. Психосемантика сознания.
12. Петрова О.П., Смирнова Н.Л. Сказочные персонажи в представлениях школьников
13. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций.
14. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание.
15. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии.
16. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии.
17. Славская А.Н. Личностные особенности интерпретации субъектом авторских концепций. Автореф… дисс. канд. психол. наук.
18. Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности: на материале музыкального восприятия.