

Марцинковская Т. Проблема социальных эмоций как одной из доминант формирования самосознания личности // Искусствознание. 1998. №1. С. 266-279

Татьяна Марцинковская

Проблема социальных эмоций как одной из доминант формирования самосознания личности

Проблема социальных эмоций — одна из наиболее актуальных для современной науки, так как связана с вопросами социализации человека, формирования национальной и личностной идентичности, культурного самосознания.

Исследования, проводимые в настоящее время отечественными учеными, практически не имеют аналогов в российской психологии. Тем более интересным и значимым представляется изучение подходов к проблеме восприятия искусства и формирования культурного самосознания в работах ученых ГАХН. Важно отметить, что и в рамках Академии эти вопросы были в центре внимания прежде всего философов и искусствоведов и в меньшей степени профессиональных психологов.

Процесс вхождения человека в определенную социальную действительность предполагает понимание особенностей этой действительности, принятие ее норм и ценностей в качестве собственных идеалов и установок. Однако в отличие от социальной адаптации социализация предполагает не только пассивное принятие установленных норм и правил поведения, но и их активное использование, т.е. выработку определенных знаний и умений, адекватно применяемых человеком в данной социальной действительности. В качестве одной из важных образующих выступает и национальная культура, относясь к которой человек формирует национальную идентичность. Формирование именно этого аспекта социализации, связанного с выработкой активной позиции, со стремлением самоактуализироваться именно в этой действительности, несмотря ни на какие препятствия, вызывает наибольшие сложности.

Так как социализация фактически сводится к адекватной интериоризации внешних требований, превращению их в «субъективную реальность индивида», встает важнейший вопрос о психологических механизмах, которые способствуют переводу этих требований во внутреннюю структуру личности. Таким механизмом могут являться эмоции (как положительные, так и отрицательные), которые возникают у человека по отношению к нормам, ценностям и правилам, принятым в обществе. Эти эмоции в отличие от других опосредующих отноше-

* Статья является частью исследования, осуществляемого при поддержке РФФИ.

ние человека к жизненно важным лично для него предметам (пища, опасность и т.д.), могут быть названы *социальными*.

Социальность эмоций предполагает, с одной стороны, формирование их в процессе взаимодействия с окружающими людьми, в результате чего приобретенные индивидом социальные ценности, требования, нормы и идеалы, соединяясь с его эмоциональной сферой, оказываются органической частью личности; с другой стороны, являясь внутренним достоянием личности, социальные эмоции становятся содержанием побудительных мотивов поведения. Развитие социальных эмоций связано не только с овладением определенным объемом знаний (нормами поведения, оценочными категориями, культурными символами), но и с выработкой отношений к этим знаниям, которые могут быть названы *эмоциональными эталонами* и которые при принципиальной однородности имеют специфические отличия, накладываемые на них данным обществом и данной культурой.

Деятельность социально активной и социализированной личности связана во многом именно с этими эмоциями. А потому необходимо искать оптимальные пути их развития, формируя эмоциональные эталоны и как значения, и как смыслы в определенном эмоциональном контексте.

Динамика формирования — так же, как и знак этих эмоций, — в значительной мере связаны с ментальностью, а усвоение эталонов и стереотипов поведения, заданных, например, в произведении искусства, облегчается в том случае, если способ и форма их подачи совпадают с содержанием национального самосознания.

В то же время можно предположить, что существует и определенное влияние ментальности на культуру. Так, особенность русской ментальности проявляется и в том факте, что проблема социальных эмоций, их связи с формированием национальной идентичности и процессом вхождения в общество была поднята именно в работах отечественных ученых. Если в западноевропейской, в частности в немецкой, этнопсихологии почти не исследовалась роль эмоций, то в российской науке о них упоминали практически все ученые, занимавшиеся проблемой развития национальной психологии, начиная с А.А.Потебни, А.Н.Веселовского и А.Н.Пыпина. По-видимому, это связано с тем, что в европейской психологии в качестве сверхличного было признано мышление, т.е. рациональное в душе человека. Сверхличность проявляется не только в том, что она оказывается объединяющей, организующей функцией сознания, но и в том, что вырабатывается и формируется коллективными усилиями людей, в недрах социальности, культуры общества. В то же время российская психология, не отрицая сверхличных элементов сознания, видела их прежде всего в нравственности, также разрабатываемой не отдельными личностями, но коллективами людей, нациями. Наиболее интересно в этом подходе то, что именно здесь впервые появляется идея, что не сама нравственность, но эмоциональное отношение к ее нормам, т.е. собственно социальные эмоции, является одной из основ национального самосознания, определяя успешность вхождения человека в данную общность.

Позднее, уже в начале нашего века, эта проблема находит свое отражение и в работах европейских ученых. Так, о связи социальных эмоций с культурой, с обрядами и традициями упоминает Э.Дюркгейм, хотя он и не исследует

детально эту проблему. Его последователи — Ж.Дюма и М.Мосс — проанализировали типичные для традиционных обществ способы выражения эмоций, прежде всего смеха и слез (Ж.Дюма), а также обряды и традиции, которые предполагают демонстрацию обязательных для всех эмоций — например, свадьбы или похороны (М.Мосс). Таким образом, усвоение определенных традиций — один из важнейших элементов формирования самосознания личности, ее национальной идентичности.

В то же время исследования инкультурации, т.е. процесса присвоения культуры человеком, выводят на первый план переживания людей, так как с психологической точки зрения инкультурация подразумевает принятие человеком культуры определенного общества и народа как своей собственной, т.е. связана с интериоризацией продуктов данной культуры и выработкой определенного эмоционального отношения к различным ее элементам — в том числе традициям, мифам, историческим событиям и персонажам, а также к произведениям искусства. Именно эти переживания направляют процесс социализации в нужное русло, интериоризируя одни элементы культуры и отвергая другие.

Такой подход не только раскрывает механизмы социализации человека, но и помогает преодолеть натуралистическую позицию в психологии личности и найти для нее место между субъектом и духовным миром. Именно на решение этой задачи были направлены работы Г.Г.Шпета и других ученых ГАХН. Его трактовка субъекта давала возможность соотнести внутреннее содержание, присущее только личности, с миром культуры. Это новое понимание личности, с точки зрения Шпета, соотносится с проблемой переживания, «этнических эмоций» в его терминологии, так как через переживание в большей степени, чем через рациональное осмысление, человек открывает себя, определяет отношение к себе и к той социальной среде, в которую он входит. Такое понимание переживания прекрасно выражено в стихотворении М.Цветаевой:

Тоска по родине! Давно разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой
Быть.... Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично, на каком
Непонимаемой быть встречным...
Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если на дороге куст
Встает, особенно — рябина...

Связывая развитие личности с культурой, Шпет и формирование этнической идентичности связывал не с биологией, но с приобщением к культурным ценностям через формирование адекватного эмоционального отношения к ним. Каждая группа людей в определенную историческую эпоху — так же, как и каждый этнос, — по-своему воспринимает, воображает и оценивает окружающую действительность, и именно в отношении народа к объективному — в частности, к продуктам труда и творчества (культуре) — и выражается душа этой общности. Говоря о том, что национальное самосознание является особым переживанием, в основе которого лежит «присвоение себе известных исторических и социальных событий и взаимоотношений и противопоставление их

другим народам», Шпет подчеркивал его субъективность и изменчивость, объясняющие как динамику развития самого народа, так и его отношения к другим этносам.

Следовательно, не объективные связи и знания, но субъективные переживания определяют процесс отнесения себя к данному этносу или социальной группе. И потому при возникновении отвержения субъект может «переменить» свой народ, «войти в состав и дух другого народа»; однако этот процесс требует длительного и упорного труда и времени, так как в том случае, если происходит только внешнее усвоение нового языка, культуры или норм поведения, человек остается маргиналом, который, отойдя от одной социальной группы, не стал членом другой, так как для полной идентификации себя с новым социумом необходимо эмоциональное принятие тех объективных элементов, которые составляют содержание общественного сознания. Говоря о том, что значения не неизменны и связаны с национальными и историческими особенностями воспринимающего, Шпет приходит к важному выводу: одним из главных компонентов ментальности является общность эмоциональных переживаний, отношений данного народа к определенным историческим и социальным объектам.

Исходя из мысли, что социализация всегда связана с вхождением не только в социальное, но и национальное сообщество, можно предположить, что наиболее насыщенной социальными эмоциями является символика мифов, сказок, религии и искусства данного народа. При этом мифы отражают более общие закономерности развития самосознания, связанные скорее с исторической эпохой, чем с этносом, а сказки и легенды более национальны. Для исследования особенностей национальной психологии крайне важен сравнительный анализ символической и эмоциональной трактовки тех произведений, в которых разворачивается сходный миф или сказочный сюжет, — например, сказки о младших братьях, золушках, легенды о зверях, о создании Земли, мифы о богах и героях в разной интерпретации.

Так, динамика мифологических сюжетов в эпоху эллинизма позволяет проследить за процессом развития самосознания и социализации древних греков. В трагедиях Софокла личность исчезает, теряясь по сравнению с могуществом богов. Человек не имеет автономного смысла существования, не определенного роком, божественным промыслом, а его личностные качества не имеют никакого значения (например, качества Эдипа). Совершенно противоположный подход к роли и месту человека в мире задается в произведениях Еврипида, которого можно назвать глашатаем независимости и индивидуализации человека. Здесь пассивность и подчинение року становятся отрицательными эталонами, а положительную модель поведения представляют герои, которые считаются только со своей волей и отдают отчет и судят себя сами. Таким образом, вместе с идеей независимости в греческую трагедию приходит и отказ от безоговорочного соблюдения предписанных этносом норм и стереотипного поведения. Нормы интериоризируются: они — в самом человеке, он один и может себя осудить или простить. Однако те же сюжеты в трагедиях других авторов — например, Эсхилла — направлены на формирование положительного эмоционального отношения уже к новым моделям поведения героев, демонстрирующих новую систему взаимоотношений между людьми. В основе этой системы лежат гражданское право, внешняя этическая норма, данная не как неизбежный и неосознанный рок, но как сознательно принятое правило поведения.

Если интерпретация мифов может дать представление о развитии этического, нравственного сознания, то интерпретация сказочных сюжетов может служить иллюстрацией развития оценочных категорий, их связи с национальным самосознанием. Так, в интерпретации сказки о Золушке в ее немецком варианте у братьев Гримм подчеркивается трудолюбие Золушки, ее добросовестность. О ее внешнем облике почти не говорится, в то время как во французском варианте сказки Ш.Перро постоянно упоминает о красоте и грациозности Золушки, которая и в своем старом платье милее и красивее своих разряженных сестер. Интересно, что в русских сказках в роли Золушки выступает обычно мальчик или юноша (Иванушка). При этом если в немецком варианте Золушка добывается счастья преимущественно своим трудом, то во французской и русской сказках героям помогает добрый волшебник (крестная, конек-горбунок, серый волк и т.д.), причем в русских сказках эта награда дается не столько за внешний вид или трудолюбие, сколько за личные качества — доброту, скромность, отзывчивость.

Мифы, сказки, эпос (так же, как и рисунки, сделанные на эти темы) являются важнейшими медиаторами, приобщающими человека к национальной культуре, так как при их восприятии формируются переживания, являющиеся не просто эмоциональными проявлениями, но знаками или, точнее, социальными символами, легко прочитываемыми членами данного общества, но не всегда понятными для посторонних. Поэтому особенно важным представляется изучение типичных для каждой нации символов, опосредующих эмоциональные проявления.

Идея о том, что духовный мир человека, эталоны и правила, определяющие его поведение и отношение к окружающему миру, связаны с прошлым его народа, отраженным в символах, высказывалась и К.Г. Юнгом, который говорил о роли архетипов и коллективного бессознательного в развитии человека. С его точки зрения, архетипы являются формами, организующими и катализирующими психологический опыт индивида. Для Юнга важнее понять, из чего состоит этот цельный, идеальный тип эпохи или народа, — переживания современных людей, изменение их отношения к определенным архетипам и символам его практически не интересуют. И это объяснимо, поскольку проблема механизмов социализации для него не возникает, так как эталоны, заданные архетипами, с самого начала являются внутренним достоянием человека, его коллективного бессознательного. Коллективное бессознательное — это своего рода «память поколений», то психологическое наследство, с которым ребенок появляется на свет. Юнг писал:

«Содержание коллективного бессознательного лишь в минимальной степени формируется личностью и в своей сущности вообще не является индивидуальным приобретением. Это бессознательное — как воздух, которым дышат все и который не принадлежит никому».

Поэтому эмоции у него напрямую связаны с символикой архетипов и не опосредуются ни знаковой функцией общественного сознания, ни мотивацией самого человека. Юнг бы уверен, что только знак, осознанно употребляемый человеком, замещает что-то другое, а символ является самостоятельной, живой, динамической единицей. Символ ничего не замещает, но отражает то психологическое состояние, которое испытывает человек в данный момент, он как бы и есть само

это состояние. Поэтому Юнг возражал против символической интерпретации снов или ассоциаций, разрабатываемой Фрейдом, считая, что необходимо идти вслед за символикой человека в глубь его бессознательного. Эмоция, связанная с определенным архетипом, не является социальной в буквальном смысле слова, так как она не изменяется при изменении социальной ситуации, но накрепко связана с символикой определенного народа. Поэтому-то, с его точки зрения, не психология народа или социальной группы определяет содержание символов, сказок или мифов, но, наоборот, сами мифы и сказки, вернее, их основные символы, архетипы, определяют психологию народа, его самосознание.

Не меньшее значение для развития социальных эмоций имеют и произведения искусства, причем ценность собственно искусства — в отличие от мифов, сказок, легенд — в том, что оно передает (и формирует) эмоциональное отношение к тем эталонам, которые актуальны именно в этот исторический момент и именно в данной социальной группе, а не в нации вообще. Переживания, вызываемые художественными произведениями, связаны прежде всего с внутренней формой художественного произведения, отражающей не абстрактное знание, но мировоззрение и переживание художника, которое вызывает соответствующие переживания у зрителей. Именно этот аспект внутренней формы произведения стал одной из важнейших тем исследований в ГАХН.

Для Г.Г.Шпета проблема переживания связана и с изучением роли искусства в формировании культурного самосознания человека, так как, по его мнению, переживание, которое вызывает художественное произведение, является главным фактором формирования культурно-исторического сознания. Поэтому только появление эмоционального отклика, а не чисто рациональная оценка при восприятии искусства лежит в основе одной из важнейших составляющих структуры самосознания личности — «Я — культурный человек». Именно о таком значении культуры писал еще в прошлом веке А.А.Потебня, подчеркивая, что образованный человек более национален, чем необразованный, поскольку именно образование дает ему возможность приобщиться к культуре своего народа, формируя у него национальную идентичность.

Естественно, что для большинства людей законы культуры, родного языка представлены не в виде строгих формул, но открываются в виде символов. Секрет создания такого отношения в символичности слова — в его образности, создающей возможность многозначности своего истолкования, причем его главный смысл может быть и неосознанным. Эмоциональное состояние, возникающее у людей по отношению к определенным предметам и словам, их обозначающим, может быть также передано в виде многозначных символов, и чем более неопределенным и неосознанным является символ, тем более амбивалентной и неустойчивой становится связанная с ним социальная эмоция.

В то же время любое, самое неопределенное и символическое произведение выражено при помощи знаков и имеет объективное значение, в том числе этическое. Поэтому при усвоении знаков у человека появляются и научные, логические понятия, и знание о сути конкретного предмета в данной культуре.

Мировоззрение и установки художника формируются в значительной степени под воздействием таких знаков, социально заданных эталонов, принятых в той культуре, к которой он принадлежит (или которой он стремится противостоять в зависимости от направленности и успешности собственной

социализации). Следовательно, внутренняя форма художественного произведения всегда отражает не только его эмоциональное состояние, но и типичные для народа и времени, т.е. социальные, эмоции. Заражая своим эмоциональным состоянием слушателей и зрителей, воспринимающих данное произведение, художник формирует и у них то же эмоциональное отношение к эталонам (правилам, нормам, героям), какое он переживал сам. В результате у воспринимающих формируется новое понятие, которое не является чисто абстрактным, но насыщено эмоцией. Т.е. к знанию, полученному при восприятии произведения искусства, человек приходит при помощи творческого сопереживания, сочувствия. Однако это переживание помогает проникнуть не только во внутренний мир творца, но и в суть социальной действительности, его окружающей. Таким образом, искусство может помочь в формировании нового самосознания, так как, отдаваясь наслаждению, человек бессознательно и непроизвольно преобразуется и у него формируются новое мировоззрение, новые идеалы. В отдельных случаях можно говорить об изменении идеалов не только человека, но и значительных групп людей.

Так исследования переживания, совмещаясь с изучением процесса восприятия искусства и анализом внутренней формы слова, стали в работах ГАХН основой для изучения процесса формирования личности, причем личности, детерминантой развития которой является не биосфера (определяющая основы индивида), но ноосфера. Идея о том, что культура, и прежде всего искусство, — важнейшие образующие личности, формирующие ее культурное сознание и самосознание, была значимой не только для философов, искусствоведов, лингвистов, но и для многих психологов того времени — Л.С.Выготского, П.М.Якобсона, Г.И.Челпанова, Б.М.Теплова, которые работали в различных секциях и комиссиях Академии. При этом в Комиссию по изучению пространства, художественного творчества и Театральную секцию, наряду с психологами, входили педагоги, художники, архитекторы, актеры, режиссеры — А.В.Бакушинский, П.Н.Каптерев, К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд, В.И.Качалов и др.

Большое значение имел и тот факт, что в 1924 году в дополнение к чисто теоретическим исследованиям в Академии организуется и Психофизическая лаборатория, где производилось экспериментальное изучение психологии зрительного и слухового восприятия, психологии искусства и творчества. Инициаторами ее организации стали Г.Г.Шпет и В.М.Экземплярский, разработавшие совместно Положение о лаборатории и ее задачах, среди которых важнейшими стали изучение физических процессов, входящих в акт эстетического восприятия и суждения, эстетической оценки, эстетических эмоций, а также в процесс художественного творчества. В 1925 году лаборатория разрастается, и Шпет, возглавлявший ее на первых порах, передает заведование Экземплярскому, а позднее, когда тот сосредоточивается на работе отделения, его жене — С.Н.Беляевой-Экземплярской. Именно в это время в лабораторию приходят Б.М.Теплов, С.В. Кравков, С.С.Смирнов и другие психологи. В деятельности Академии их привлекает прежде всего возможность совмещать чисто психологические исследования (например, изучение механизмов восприятия пространства и цвета) с культурологическими: для Выготского и Якобсона это главным образом исследования по психологии художественного творчества;

для Челпанова — по восприятию изобразительного искусства; для Теплова, который несколько лет был учеником выдающегося пианиста и преподавателя К.Н.Игумнова, — исследование музыкального творчества. В большей или меньшей степени все эти работы связаны с изучением переживаний, возникающих при восприятии художественных произведений, и с анализом внутренней формы этих произведений как способа передачи значения и смысла (т.е. субъективного отношения художника к объективному значению своего творчества) произведений искусства.

Наиболее значимыми в этом плане являются доклады, посвященные восприятию света и цвета в живописи и архитектуре и анализу психологических причин эстетического удовольствия (Г.И.Челпанов, С.С.Смирнов, Б.М.Теплов), а также доклады, посвященные психологии актерского мастерства (Л.С.Выготский, П.М.Якобсон) и психологии оперного жеста (Теплов). Наиболее явно понимание роли формы в развитии и передаче переживаний отражено в докладах Теплова, который в большей степени, нежели другие психологи — сотрудники ГАХН, стремился дать психологическое объяснение природы искусства, исходя из слов Л.Толстого о том, что «искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его...» Большое влияние на Теплова оказали и труды Г.Г.Шпета, а потому собственные исследования Теплова в ГАХН в большей степени, чем работы других психологов, отражают потенциальные возможности психологического изучения роли переживаний, базирующегося на методологии философии культуры, развиваемой именно Шпетом.

Доклад «О психологических основах пунтуалистической живописи» был прочитан Тепловым 15 апреля 1929 года на совместном заседании Психофизической лаборатории и Комиссии по экспериментальной эстетике. Основываясь на своих данных, а также на данных других ученых, изучавших зрительное восприятие, в частности восприятие цвета (работы Экснера, Лемпки, Рубина, Катца, Буллоу и др.), Теплов анализирует, в чем особенности эффекта именно этого вида живописи по сравнению с традиционной картиной, написанной мазками, а не точками. Ученый приходит к выводу, что главный эффект связан с пространственным смешением цветов, в то время как в традиционной живописи результат основывается на смешении красок. Именно за счет этого и достигается та светлота и насыщенность, а также — что особенно важно для психологического и эстетического эффекта пунтуалистической живописи — блеск, способность вибрировать, являющиеся отличительным свойством этой живописи. Разбирая технические особенности написания пунтуалистических картин, Теплов рассматривает расстояния между пятнами разного цвета, размер самих пятен, сочетания хроматических и ахроматических тонов. Однако главным здесь становится уже не само по себе восприятие цветов, но анализ их эстетического воздействия на зрителя, исследование факторов, вызывающих не просто узнавание определенного объекта, но эмоциональной и эстетической реакции: не просто сад, но красивый, весенний, радостный и т.д. Здесь, по мнению Теплова, ведущую роль начинают играть как осознанные, так и бессознательные ассоциации, которые сопряжены у большинства людей с определенными цветами и их сочетаниями. Он также рассматривает чисто эмоциональное, возбуждающее или

успокаивающее действие цвета, ссылаясь на исследования Лейпцигского психологического института (работы Стефанеску-Гоанга). Вообще ссылки на работы гештальтпсихологов достаточно часто встречаются в работах Теплова, что совершенно естественно, так как они исследовали практически все основные свойства восприятия. В то же время в подходе к данному процессу очевидно и отличие, так как гештальтпсихологи прежде всего обращают внимание на механизмы, обеспечивающие именно такой эффект восприятия цвета, формы. Приведения ее к «прегнантному» виду, к структурированности и т.п. Теплов не оставляет в стороне эти вопросы, однако анализ тезисов его докладов, а также материалов дискуссий, разворачивавшихся во время совместных заседаний Психофизической лаборатории и различных секций Физико-психологического и Философского отделений, дает основания предположить, что его мысль идет в новом направлении, стремясь изучить механизм возникновения не просто образа, но «эмоционального, эстетического» образа, который формирует «культурную память» человека, его эстетические, а затем и этические пристрастия и установки.

Рассматривая с такой точки зрения теорию Буллоу о четырех типах восприятия цвета, Теплов приходит к выводу, что ведущим является все же не врожденная типология, но социальная принадлежность зрителя и условия, в которых происходит восприятие. Таким образом, культурное сознание не только формируется в процессе восприятия живописи, но и в дальнейшем определяет эмоциональные пристрастия человека при восприятии художественных, в частности живописных, произведений.

Изучение психологических особенностей восприятия живописи, архитектуры и скульптуры стало важной проблемой не только для Теплова, но и для других ученых, работавших в ГАХН, — в частности для А.Г. Габричевского, Н.Н. Волкова, А.С. Ахманова, в дискуссиях с которыми проясняются позиции Теплова. В отличие от исследований, опирающихся в большей степени либо на феноменологию, либо на психоанализ, Теплов исходил из экспериментальных данных, не изменяя своему принципу совмещения психологического анализа со строго научными и объективными измерениями.

Доклады и наброски, сделанные Тепловым, показывает, что он выделял в восприятии живописи две эмоции — переживание плоскости (композиции, цветовых пятен, фактуры) и переживание пространства как единой цельной непрерывной среды, связанное с чувством наслаждения от измерения пространства зрительными и мускульными ощущениями. Эта точка зрения совпадает как с трудами Г.И. Челпанова о природе эстетического удовольствия, так и с работами А.Г. Габричевского, посвященными анализу живописи и архитектуры. Однако в отличие от Габричевского Теплов остается на физической точке зрения, стремясь связать эстетические эмоции с исследованиями Г.И. Челпанова, К. Штумпфа, С.В. Кравкова, гештальтпсихологов и отказываясь рассматривать за этим бессознательное тяготение ко всякому «не-я» и стремление охватить его объем и телесность.

Теплов утверждал, что развитие живописи и, в частности, появление пунтуалистической живописи связано со стремлением художников раздвинуть границы восприятия и, перечеркнув классические представления о симметрии и равновесии, добиться нового восприятия пространства, получить новый синтез времени

и пространства, который даст возможность более сильного эмоционального воздействия на зрителя и самовыражения собственных переживаний художника.

Как и у Габричевского, в концепции Теплова одним из важнейших компонентов не только музыки, но и живописи являются время и ритм. Общим остается и то, что время они воспринимают как музыку (недаром и обращение обих к архитектуре как застывшей музыке) и стремятся через анализ художественного произведения понять личность самого художника. Однако А.Г.Габричевский (так же, как и А.С.Ахманов, Н.И.Жинкин и Н.Н.Волков) обращается преимущественно к портретной живописи и беллетристике, в то время как Теплов — к опере. При этом и портрет, создаваемый художником, и музыкальный образ, создаваемый артистом, рассматриваются как наглядные модели психологии творчества, как синтез личности модели и личности художника (в портрете) или композитора и артиста (в опере) .

Обращение Теплова к театру не случайно. По-видимому, неудовлетворенность анализом одномерных, живописных стимулов приводит ученого к идее об исследовании мастерства актера, особенно оперного актера, в котором переплетаются зрительные и слуховые ощущения (цвет, фигура актера, его движения, его голос и музыка), работающие не сами по себе, но в контексте определенного культурного образа, символа, вызывающего конкретные ассоциации и эмоциональный отклик у зрителя.

Эти работы Теплова тесно связаны с исследовательскими приоритетами Академии. С середины 20-х годов особое внимание многих ведущих ученых ГАХН обращается на работу Театральной секции. Вероятно, этот интерес обусловлен тем, что театр, являясь самым синтетическим из искусств, оказывается адекватной, как отмечал Шпет, иллюстрацией к синтетическому подходу к культуре. Театральная эстетика, мастерство актера приобретают характер одной из самых значимых иллюстраций общих методологических положений о внутренней форме художественного произведения и формировании культурного сознания индивида, разрабатываемых в Философском отделении Академии. Обращает на себя внимание тот факт, что к деятельности Театральной секции привлекаются и многие психологи, стремящиеся к разработке новых принципов построения психологической науки вообще и психологии эмоций и дифференциальной психологии, в частности, — Б.М.Теплов, П.М.Якобсон, Л.С.Выготский, и именно театральная секция, а не Психофизическая лаборатория постепенно становится местом межпредметных исследований, анализа природы переживаний и их роли в формировании культурного самосознания человека. Возможно, что это связано и с тем, что не только Шпет, но и другие члены Академии иллюстрировали свои положения и черпали материал для исследований из анализа актерской игры в Художественном театре, который К.С.Станиславский назвал «театром переживания». Он писал о том, что «цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и отражении этой жизни в художественной сценической форме». Форма здесь понимается именно как средство передать свои переживания другим людям, зрителям и слушателям, а актер в большей степени, чем художник или композитор, является идеальным объектом для исследования, так как приемы развития и нахождения нужной формы в этом случае поддаются прямому наблюдению.

Для Теплова здесь соединяются его научные психологические интересы с увлечением музыкой. Первый доклад на эту тему — «Выработка методов ритми-

ческого анализа видимой стороны актерского исполнения» — Теплов сделал 24 февраля 1928 года на совместном заседании Театральной секции и Психофизической лаборатории. Различая «видимую» и «слышимую» стороны актерского исполнения, Теплов подчеркивает значимость изучения непрерывного потока движений актера, видимой стороны его искусства, которая состоит из различных движений, жестов и поз. Эти движения определяются смысловыми акцентами и ритмической упорядоченностью. Выделенные параметры, справедливо подчеркивает Теплов, сочетаются между собой, так как акцентирование смысла, как правило, достигается через изменение ритма движений и жестов. Говоря о том, что музыка является дополнительным параметром, помогающим связать смысловое и ритмическое акцентирование, Теплов приходит к выводу, что наиболее благоприятным для исследования является оперный жанр и деятельность оперных певцов, изучение исполнения которых дает в этом плане больше материала, чем игра драматических актеров. Разделяя зрительное и слуховое восприятия оперы, Теплов связывал их не только с разными анализаторами, но и с разными эстетическими и эмоциональными реакциями людей, подчеркивая, что «видимая» сторона более определена и включена в культурный контекст, в то время как «слышимая» оставляет больше простора для воображения и эмоций человека. Такая дифференциация оперного спектакля была свойственна не только Теплову и просматривается во многих докладах театральной секции — Г.Г.Шпета, П.М.Якобсона, С.Н.Беляевой-Экземплярской, Н.М.Тарабукина и др. Особо следует отметить взгляды Шпета, которые повлияли на исследования синтетической природы театра, в том числе и на работы Теплова.

Рассматривая функции режиссера, автора, актера, художника и других создателей спектакля с точки зрения их эстетических и психологических задач и механизмов воздействия на зрителя, Шпет анализирует прежде всего роль разных участников в передаче смысла произведения и раскрытия как сути самой пьесы, так и сути каждого характера, ее героев. При этом он изучает главным образом случаи несовпадения интерпретаций режиссера и автора и режиссера и актеров в драматических спектаклях, в то время как Теплова больше интересуют способы согласования интерпретаций композитора, дирижера и исполнителя, так как в опере режиссер не играет такой доминирующей роли, как в драме.

Интерес к творчеству актера, влиянию его личности на создаваемый образ и общее восприятие спектакля зрителем приводит Шпета (и впоследствии Теплова) к мысли о необходимости проанализировать особенности исполнения одной и той же роли разными артистами. Идею о важности такого анализа Шпет высказал в работе «Дифференциация постановки театрального представления», написанной в 1921 году. Идея Шпета о «пяти Гамлетах», т.е. о значимости изучения особенностей интерпретации образа Гамлета пятью разными актерами, позднее была реализована Тепловым в его работе «7 Татьян». Рассматривая взаимосвязь между личностью актера и особенностями его интерпретации и проигрывания роли, Теплов соглашается с тем, что именно исполнитель облакает идею, выраженную автором, плотью живого характера и лица, а искусство актера начинается там, где воплощаемый им образ получает нужную психологическую экспрессию. Вместе с тем Теплов возражает против того, что усиление риторики, мелодекламации, жестикуляции находится в антагонистических отношениях со смыслом, так как ими актер пытается искупить отсутствие

живого слова. Он считал, что это неверно в драме и тем более неверно в опере, где видимая сторона не просто дополняет, но и подкрепляет слышимую. Анализируя музыку с точки зрения временной канвы, на которую наносятся двигательные узоры, Теплов стремился проанализировать как эмоции актеров, смысл, который они вкладывают с свои движения, так и восприятие зрителей, записывая их высказывания об образе и эстетике разных оперных героев в исполнении разных актеров. Так рождается замысел другой работы Теплова, направленной на изучение оперного жеста.

Исследование Теплова было и попыткой ответить на вопрос о том, как осуществляется переход от образа, принимаемого актером, к его исполнению, от понимания актером своего героя до проигрывания, пропевания его арий перед зрителями. Если материалом драматического актера является его тело, то для оперного актера это тем вернее, поскольку не только его тело, движения, позы, его внешний вид, но и его голос, данный от природы, играет одну из самых значительных ролей в донесении смысла роли, переживаний героя до зрителя. Недаром Шпет называл форму, в которой актер лепит свою роль, «моторно-симпатической», подчеркивая значение видимых, моторных составляющих, важных в случае, если мы принимаем тезис о том, что материал актера — его тело. Сознавая, что тембром и диапазоном голоса в полном смысле слова актер не управляет, Теплов сознательно сосредоточивается именно на видимой, а не слышимой характеристике, исключая и голос, и музыку из своего анализа.

С этой точки зрения его задача становится и более простой, и более сложной. Простой, так как исключает все дополнительные факторы, воздействующие и на зрителя, и на актера при его интерпретации образа, — музыку, голос, который также задает определенное поле психологической экспрессии (лирическое или драматическое сопрано, тенор или бас и т.д.), тональность музыки при транспонировании ее дирижером, задаваемый им темп. Сложной потому, что этот подход оставляет исследователя один на один с чисто «физическими» параметрами деятельности актера, выявляя роль более абстрактных знаков (не слов, но жестов, поз и т.д.), которые тем не менее играют большое значение в переводе «текста» в «актерскую игру». Сложность и в том, что в отличие от слова, которое является в основном знаком, музыка, а тем более жесты и позы оказываются в большей мере символами, они понимаются в определенном контексте. Поэтому музыка и содержание, описание характера в либретто оказываются для Теплова (и для актеров) таким контекстом, в рамках которого актер выбирает свойственные и адекватные для него движения, передающие эмоции героя, раскрывающие его переживания и характер. Таким же способом вызываются и соответствующие переживания зрителей, а через «сопереживание конгениальности» с композитором и певцом формируется и самосознание зрителя. Рассматривая приемы, при помощи которых актеры вызывают эмоциональную реакцию аудитории, Теплов стремится ответить на извечный вопрос: должен ли актер испытывать ту эмоцию, которую он изображает на сцене, либо он должен остаться холодным, только изображая эмоциональные переживания героя? Хотя Теплов и не дает исчерпывающего ответа, однако, судя по тезисам работы, он придерживается второго подхода, считая, что по крайней мере в опере актер должен следовать за музыкой, сознавая ее и ее ритм, а не растворяться в эмоциях, которые она вызывает. При этом певцу необходимо прочувст-

воваты эти эмоции до выхода на сцену, чтобы верно отразить их в движении, их смене, темпе, кульминации.

Доклад, посвященный проблеме оперного жеста, был сделан 11 апреля 1973 года. В нем были проанализированы исполнение партий Ленского и Татьяны в опере Чайковского «Евгений Онегин»: 7 — партии Татьяны и 6 партии Ленского в Большом театре и музыкальном театре им Немировича-Данченко. (Сохранилось любопытное удостоверение, которое было выдано Теплову в ГАХН для предоставления в дирекцию Большого театра о том, «что он имеет поручение вести работу по записи сценической игры в ГАБТ в постановках „Борис Годунов“ и „Евгений Онегин“ и уполномочен получить пропуска на названные спектакли. Для успешного проведения записи необходимы места не далее 6-го ряда партера или первых рядов лож бенуара и бельэтажа».) Именно об этом докладе писал С.С.Смирнов в своих воспоминаниях о Теплове, говоря о работе «7 Татьяна» и сожалая о том, что ее материалы почти не сохранились, хотя в ней сочетались интересы Теплова к психологии музыкального восприятия и к психологии личности.

Каждый исполнитель записывался Тепловым от 1 до 5 раз; затем анализировались особенности интерпретации данной партии разными артистами, а также разница в их исполнении в зависимости от эмоционального состояния и партнеров. Большое внимание Теплов обращал на исследование особенностей в восприятии и переживаниях зрителей при исполнении партии разными певцами. При этом он исходил из предположения, что индивидуальность исполнения данной партии отражает особенности личности данного певца и выражается, в частности, в индивидуальности движений, жестов, их ритме и кульминациях.

Исследуя жесты, Теплов обращал внимание не только на ритм, которому он подчинен, но и на его смысл, рассматривая жест как определенный символ в контексте данной постановки и данной культуры, а также в контексте социальных установок и традиций данного исполнителя. Так он смог составить партитуру наиболее характерных, типичных для каждого исполнителя жестов и ритмических параметров, которые тоже рассматривались с символической стороны, поскольку ритм придает жесту художественную выразительность, делая его фактором не только культуры, но и искусства, т.е. собственно эстетического восприятия. В данном контексте он становится не только символом состояния актера, но и знаком, передающим это отношение или состояние и являющимся понятным зрителям именно как знак. Разделяя позиции Шпета о роли искусства как особого вида знания, Теплов разделяет и его идею о том, что, передавая свое эмоциональное состояние зрителю, актер передает и свое отношение к персонажу, которого он играет, и к сюжету в целом. Но это содержание является отражением определенной культуры, эстетики, быта конкретной эпохи. Установки и ценности эпохи, переданные актером, становятся достоянием и зрителей, которые, таким образом, входят в эту эпоху, вырабатывают отношение к ней, благодаря чему у них формируется «культурное сознание».

Анализируя стиль исполнения, поз и жеста в контексте эпохи, Теплов пользуется терминологией ГАХН, рассматривающей стиль как одно из выражений искусства эпохи, отражающегося во внутренней форме художественного произведения. Рассуждения ученого о стиле связаны с общей концепцией стиля и его соотносительности с внутренней формой художественного произведения,

которая разрабатывалась в ГАХН. Выражая сложившуюся в Комиссии по изучению стиля позицию, А.Г.Габричевский писал, что оценка художественности есть предиктирование максимума прегнантности, или культурной выразительности. Таким образом, терминология гештальтпсихологов, разработанная для психологии восприятия и используемая, в частности, Тепловым в его исследовании зрительного восприятия, используется в ГАХН и для оценки эстетических параметров художественного произведения. Правильная, прегнантная форма, с этой точки зрения, связана с внутренней формой художественного произведения и отражает его адекватность поставленной художником задаче. Если она соответствует и стилю, художественному вкусу эпохи, то данная форма оказывается значимой для большой группы лиц и является в этом плане средством инкультурации, формирования культурного сознания у зрителей и слушателей.

Так опыт Теплова включается в общую схему построения новой методологии исследования культуры и искусства, которая разрабатывалась в Академии. К сожалению, эти исследования были безжалостно оборваны, и ученым не удалось до конца реализовать свой, так успешно начатый замысел. Но и те работы, которые дошли до нас, показывают, что изучение процесса социализации, актуальное для современной психологии, с необходимостью должно опираться не только на исследования собственно психологические или социологические, но и на искусствоведческие и психолингвистические, причем, как показывает опыт ГАХН, будущее и успешность этой работы во многом зависят именно от того, насколько эффективны и плодотворны будут эти межпредметные связи.