

Вопросы ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Государственный институт искусствознания

*Научный совет
по историк-теоретическим проблемам искусствознания
Отделения литературы и языка РАН*

Международная ассоциация искусствоведов

XI(2/97)

Журнал по истории и теории искусств

*Издание осуществлено при поддержке
ОНЭКСИМ Банка*



Москва



Елена Колесникова

Творчество как предмет исследования в русской психологической науке

Как правило, в критические периоды развития общества люди приступают к переоценке ценностей. Это свойственно и для России конца XIX — начала XX века, когда поиск новых путей развития страны привел к многочисленным экономическим и социальным проблемам, которые в свою очередь дискредитировали идею новой культуры и науки либерально-демократической интеллигенции. В новых условиях необходима была новая идеология, новое мировоззрение, в том числе и новая культура. Однако проблемы культуры в психологии и философии того времени решались по-разному.

Основоположником психологии творчества в России по праву считается Александр Афанасьевич Потебня. Свою теорию он построил на идеях психологизма, рассматривавшего психологию как методологическую основу всех наук о человеке. Работая в области русской духовной культуры, Потебня утверждал, что слово есть творческий акт речи-мысли и что языкознание является фундаментом, над которым возвышаются высшие процессы мысли — как научного, так и художественного характера. Слово — способ, прием создания и разработки мысли. Благодаря слову мысль приобретает сознательность, т.е. становится мыслью в полном смысле этого слова.

Понятие *внутренней формы* стало краеугольным камнем лингвистической поэтики Потебни, где слово-мысль состоит из звуковой формы, из представления и того значения, которое символизируется, изображается этим представлением. Отношение представления к значению и есть *внутренняя форма слова*. В этом сказался новый психологизированный подход к явлениям языка. Внутренняя форма — не образ предмета, а «образ образа».

Сравнивая слово с художественным произведением, Потебня приходит к выводу, что те же стихии присутствуют и в произведении искусства. Свое утверждение он иллюстрировал следующим образом: «Это мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Любое слово имеет изначально внутреннюю форму, т.е. слову изначально присуща образность.

С точки зрения Потебни, всякое познание является творчеством, результатом духовной активности человека. С помощью искусства и науки, чьим фунда-

ментом является язык, человек познает окружающую действительность и себя самого, т.е. создает, по выражению Потебни, мир «идеальный», отличающийся от чувственной действительности так же, как «спирт и сахар отличаются от зерна, картофеля и свекловицы». Именно познавательное творчество — художественное и научное — превращает ощущения в художественные образы и научные понятия. И поскольку развитие речи происходит только в обществе, то помимо процесса создания слова, т.е. «словотворчества», есть и другая сторона жизни слова, которая состоит в его понимании слушающим. Таким образом, в творчестве Потебни различает два вида: творчество создателя и творчество зрителя, слушателя.

Говоря о втором виде, ученый призывал признать относительную неподвижность образа и изменчивость его содержания. Как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить его собственную, так и в искусстве каждый случай понимания художественного образа есть случай воспроизведения этого образа и создания своего значения. Язык вечно создается, значение образа беспредельно. Поэзия и проза представляют только усложнение явлений, наблюдаемых в отдельном слове. Обе формы мышления находятся в тесном взаимодействии.

Творчество всегда внутренне свободно, поскольку каждый творит в первую очередь для себя. Творчество мотивируется изнутри, оно есть потребность самовыражения, а любое самовыражение есть искусство в широком смысле слова. Язык — это работа мысли, основанная на глубокой душевной потребности человека выражать себя и находить в этом выражении утление духовной жажды. При этом Потебни пытался доказать, что между творчеством для себя и для других нет логического противоречия, т.к. свобода творчества есть один из видов свободы совести, свободы деятельности, есть право, налагающее соответствующие обязанности. Если человек не разовьет в себе художественного вкуса, эстетического понимания, он лишается права на эту свободу. Так же и в творчестве: здесь нужны талант и вдохновение, любой творческой деятельности предшествуют труд и учеба, при этом творческим произведениям, по мнению Потебни, свойственна психологическая автобиографичность. Такое отношение к творчеству, к условиям творчества сохранилось и в работах представителей ГАХН.

Огромное значение Потебни придает национальным укладам, национально-культурному творчеству разных народов. Утрата национального облика и своего языка, по убеждению ученого, наносит ущерб всему человечеству, ибо оно складывается из разнообразия национальных обликов и без них превратилось бы в абстракцию. Всякое насилие над национальностью ученый считал преступлением, а денационализацию — великим бедствием, сопряженным с умственной и моральной деградацией.

Итак, без национальности, без психологической автобиографичности нет творчества, нет культуры. Именно эти идеи Потебни мы часто встречаем в работах Г.Шпета.

Свободному творчеству нет места в среде, где мысль связана обязательными верованиями и запугана религиозными страхами. Человеческое творчество — художественное, научное, философское, религиозное — расцветает только на

почве внутренней свободы духа. Наука не знает готовых истин, справедливо утверждал Потебня. Именно этим объясняется решительный протест ученого против всякого фанатизма и идолопоклонства, в какой бы сфере человеческой мысли и деятельности они ни обнаруживались.

Лингвистическая поэтика Потебни утверждает, что каждый человек — творец, а разница между гением и человеком с обычными способностями чисто количественная. Причем творческая личность не является законченным продуктом эволюции — она постоянно стремится к истине, постоянно находится в процессе самопознания и познания окружающего мира. Разрабатывая условия творчества, Потебня неоднократно отмечал тесную связь языка с такими понятиями, как *человечество*, *нравственность*, *гуманность*. Любое художественное произведение, способное вызвать эстетическое наслаждение, помогает избавиться от недостатков и пороков не только художнику, но и людям, воспринимающим его произведение. Оно обязательно отвечает запросам и настроениям общества. Рассуждения Потебни о сублимирующей роли искусства во многом превосходят положения психоаналитической теории З.Фрейда и являются важным моментом в понимании искусства психологами ГАХН, находя отражение в работах Г.Г.Шпета и А.Г.Габричевского.

Таким образом, к условиям творчества Потебня относил стремление человека к самовыражению, определенный запас знаний, в том числе эстетических и национальных, и свободу духа. Эти условия являются необходимыми как для художника, который создает произведение, так и для зрителя, повторяющего при восприятии творческий путь, пройденный автором.

Дальнейшее развитие психология творчества получила в работах Д.Н.Овсяннико-Куликовского. В сложной социальной обстановке начала века идеалом для психолога и языковеда стала рациональная психология, заложенная еще в учении Платона, а затем разрабатываемая такими учеными, как Декарт и Спиноза. В этих концепциях Овсяннико-Куликовского привлекал этический, нравственный аспект. Рассматривая концепцию нравственного рационализма с разных точек зрения, он подчеркивал, что все трудности в процессе формирования личности связаны со стихией чувств, захлестывающих людей. Мечтая о высоконравственном человеке, Овсяннико-Куликовский утверждал, что в личности можно выделить формальную и содержательную стороны. Основным формальным элементом, по мнению ученого, является национальность, которая тесно связана с развитием языка, с умственной, творческой деятельностью человека. Это своеобразный фундамент для объединения людей в языке и творчестве.

Итак, главнейший признак национальности — объединение социальных групп на почве общего языка, достигнутого известной высоты развития. Наличие национальности должно быть признано там, где уже есть настоящий язык (а не собрание говоров) и общие интеллектуальные интересы, выражающиеся в творчестве (поэзии, мифе, религиозном сознании). В психологии творчества Овсяннико-Куликовского национальность — наряду с языком — превращается в психологическую форму, которая придает личности своеобразный душевный склад. Денационализация же ведет к упадку личности, к ослаблению ее умственной деятельности, к нравственному разложению. Как и его учитель

А.А.Потебня, Овсяннико-Куликовский тесно связывает понятия национальности и творчества.

Сосредоточившись на изучении искусства, как одной из разновидностей творческой деятельности человека, психология творчества Овсяннико-Куликовского утверждала, что искусство является мыслью, направленной на постижение и развитие человечности. Именно искусство способствует более глубокому пониманию людьми друг друга, помогает понять и принять жизнь, возбуждает вопросы нравственного сознания и, наконец, формирует человеческий идеал.

Овсяннико-Куликовский — лингвист, привыкший мыслить в духе идей Потебни. Вероятно, именно поэтому все продукты творческой деятельности ученый предлагал классифицировать по особенностям творческого процесса, проявляющегося, по его мнению, в двух формах: образе и понятии. Образы — сфера поэзии, понятия — сфера науки. Так, психология творчества — наука о формах творчества стала походить у Овсяннико-Куликовского больше на теорию поэзии и прозы, где большое внимание уделялось содержанию художественных произведений. И потому психология художественного творчества тесно переплеталась в его работах с художественной критикой.

Но замкнув творческий процесс в рамки субъективной личности, психология творчества тем самым зашла в тупик, ибо упразднила факт объективного искусства. Основой же наук о творчестве, о самотворящемся духе и их методологией может быть, по мнению Г.Г.Шпета, А.Г.Габричевского, Т.И.Райнова, только философия.

Преодолевая перечисленные недостатки психологии творчества, Райнов создает свою теорию творчества, именуемую феноменологией. В основании этой теории лежит философия. Окончив семинар Овсяннико-Куликовского, Райнов впоследствии увлекся феноменологией Гуссерля. Основная идея феноменологии Эдмунда Гуссерля сводится к неразрывности и в то же время к несводимости, нередуцируемости сознания, человеческого бытия, личности и предметного мира, психофизической природы, социума и духовной культуры. Гуссерлевский лозунг: «Назад к предметам!» означает высвобождение сознания и предметного мира из причинных и функциональных связей между ними, из диалектико-мистического их взаимопревращения. Движение к предметам — это воссоздание непосредственного смыслового поля, поля значений между сознанием и предметами. Именно в этом Райнов усматривал возможность творчества. По мнению ученого, философия будет способствовать объединению наук о творчестве, наук о духе, а феноменологический метод поможет выявить и изучить механизмы творчества. Гуссерлианство сближает Райнова со Шпетом и другими учеными ГАХН, что, вероятно, и послужило основанием для приглашения Райнова на Философское отделение ГАХН в 1924 году.

Сознание так обрабатывает данность, что она выступает в виде явлений или, что одно и то же, в виде предметов. Такое изменение и есть в подлинном смысле слова *творчество*, по мнению ученого. Сравнивая творчество с образом юноши, снимающего покрывало с лица богини истины, Райнов дал ему следующее определение: творчество есть субстанциональное изменение сознания, вносящее единство и благодаря этому образующее явления или предметы из неопределенной материи, данной в сознании *до* творчества.

Вслед за Лейбницем и Гербартом Райнов выделяет в сознании светлую, определенную область (апперцепцию) и часть, погруженную в полумрак, (бессознательное в сознании). Акты — процессы осознания того содержания, которое находится в бессознательной части сознания, и оценка этого содержания — есть процессы психологические. Феноменология же должна изучать продукты творчества, т.е. ценности, явления культуры. Сознание, по убеждению Райнова, объективно. Оно либо обнаруживается, либо нет. Но если обнаруживается, то только в виде предметов культуры, в виде конкретных единств, которые объективны. Творчество абсолютно с точки зрения формы и относительно с точки зрения материи, содержания сознания. В момент творчества материя сознания только выявляет свои возможности. Конкретному формальному единству, вносимому творческим процессом, предшествует абстрактное формальное единство.

Утверждая, что феноменология есть теория ценностей, Райнов поясняет, что продуктами творчества являются ценности, т.е. культура, предметы культуры. Для наглядности феноменология представляет мир культуры в виде картины, где низ занят повседневной жизнью — здесь группируются жилища, одежда, пища, орудия труда и борьбы. Здесь получают удовлетворение самые коренные запросы бытия, так как тело и душа неразрывны в человеке. Выше располагаются институты общественной жизни: промышленные, политические, научные и т.д. Они сгруппированы в виде гор, где отдельные феномены — учения, изобретения — вкраплены поодиночке или гнездами в общую массу, и все это залито колоритом таких всеобъемлющих изобретений, как язык, письмо, выразительные жесты и символы. В результате возникает гармоничная, но сложная картина.

Для удобства представители феноменологии предлагали поделить культуру на духовную и материальную, а потребности — на социальные и асоциальные. Предлагали также отдельно рассматривать религию, науку, искусство, технику, экономику, политику, воспитание и т.д. Но все это — элементы человеческой культуры, продукты человеческого творчества. В жизни человек имеет дело не с ценностью вообще, а только с какой-либо индивидуальной ценностью: научной, эстетической, этической, технической и т.п. Потому основной вопрос феноменологии заключается в том, что такое ценность и как она относится к предмету. Ведь проблемы ценности и предмета можно определить как проблемы культуры и природы.

Так, философия культуры, возродив культурно-историческую модель исследования проблемы творчества Потебни, модифицировала понятие *внутренней формы* в понятие личностного смысла и считала, что предмет можно разложить на три момента: на единство или ценность, на материю сознания или данность, на смысл единства, относящий единство к данности. Яркой иллюстрацией тому является рассуждение Райнова по поводу закона всемирного тяготения Ньютона. Ученый считал, что этот закон — предмет естественнонаучный. Он имеет всеобщий характер, поскольку имел место и до открытия его Ньютоном. В состав данного естественнонаучного предмета входят: материя сознания в виде масс и их движений; единство этих движений, обретаемое в определенной формуле; смысл единства, который означает его отнесенность к данной материи

сознания. «Этот предмет был одним до Ньютона, возможно, что в будущем придется оставить и Ньютона: это зависит от эволюции единств, вносимых творчеством», — писал Райнов.

Предметное в работах Райнова шире того, что принято называть реальным, т.к. многое нереальное — тоже предметно. Например, мечта: она не реальна, но предметна. «Все предметное лежит в сверхиндивидуальной сфере сверхиндивидуального сознания», — утверждал философ.

Из сказанного ясно, что творчество для Райнова состоит в открытии новых связей между природой и культурой. Наиболее значимые из них становятся новыми ценностями, расширяя культуру, — как, например, формула Ньютона, которая, даже устарев, не уходит за рамки культуры. При этом процесс создания ценности можно объяснить с помощью законов психологии: на психологических законах основана и прагматическая оценка предмета культуры. Но подлинное понимание этих ценностей, их места в системе культуры и их взаимосвязи с природой не может быть основано на эмпирически выведенных психологических законах. Это можно сделать только на базе философии. Только философия может стать одним из способов проникновения в духовность. Так, Райнов писал Шпету по поводу его книги «Внутренняя форма слова»: «Говорить о духе, исходя из внутренней формы слова, несомненно, один из вернейших путей для проникновения в проблему духовности». Через анализ культуры и искусства как ее части, через анализ продуктов творчества мы прокладываем себе путь к постижению духа.

Теория Райнова, при всех ее достоинствах, не была разработана в деталях и доведена до логического конца. Поэтому уже в 20-е годы Г.Г.Шпет реализует свой подход к философии культуры. Основываясь на работах А.А.Потебни, В.Гумбольдта и Э.Гуссерля, на изучении проблемы внутренней формы, Шпет параллельно и независимо от Райнова разрабатывает психологию социального бытия.

Обращает на себя внимание тот факт, что в своей философской концепции Шпет, отвергая теорию психологизма, тем не менее, пытался объяснить процесс творчества, процесс создания предметов культуры и их восприятия с помощью законов психологии. Выделяя в культуре субъективные и объективные элементы, ученый по-разному их объяснял. Субъективное в культуре связано с эмоциями. Автор художественного произведения вкладывает их в свое творение, стремится заразить ими слушателей и зрителей. Полнота восприятия произведения, богатство гаммы эмоций, которые испытывает зритель или слушатель, соприкасаясь с творением автора, зависит, по мнению Шпета, от мастерства художника. Чем выше авторское мастерство, тем полнее эмоциональное проникновение в произведение. Степень идентичности эмоций, переживаемых зрителем, зависит не только от эмоциональной насыщенности произведения, но и от культуры самого зрителя, от эпохи, в которую создается произведение.

Кроме субъективного элемента культуры, который является предметом психологического исследования, Шпет выделял в культуре и объективный элемент, являющийся предметом изучения философии. С помощью философских методов он пытается раскрыть сущность и смысл культуры, в частности искусства. Однако предметы, составляющие контекст культуры, могут рассма-

триваться не только с философской точки зрения — т.е. с точки зрения смысла, внутренней формы, — но и в контексте социально-исторической обстановки. При этом существенно значение данного произведения для данной эпохи. И несмотря на то, что в культуру входят любые предметы, только часть из них становится предметами искусства, т.е. имеет художественную и эстетическую ценность. По Шпету, философия рассматривает вещи лишь как знаки или проявления культуры вообще. Поэтому философия культуры поглощает специфику философии искусства.

Сложность и неразработанность самой проблемы философии культуры, так же как и специфика ГАХН как организации, привела к тому, что основной задачей сотрудников Академии становится разработка философии искусства, а не культуры. Именно с этой целью создается комиссия по философии искусства. Само понимание проблемы философии искусства оказывалось различным, поэтому в октябре 1925 года на рассмотрение комиссии было предложено несколько планов работы. Первый содержал в себе следующую проблематику: изображение личности в искусстве; применение искусства в различных видах промышленности (текстильной, мебельной и т.п.); проблема перенесения характеристик в искусстве и, наконец, традиции в искусстве. Второй план имел в виду изучение диалектического развития искусства какой-либо эпохи — например, Возрождения. Однако принят был третий план, основывающийся на проблематике философии искусства. В его рамках должно было быть выработано и сформулировано понимание основных проблем и различий в философии искусства.

Первой фундаментальной работой в этом направлении стал доклад А.Г.Габричевского «Философия и теория искусства». По убеждению Габричевского, философия искусства должна начинать с выделения специфики художественного в противоположность эстетически-прекрасному. Именно здесь возникает своеобразная онтология искусства — это и есть теория искусства в узком смысле слова. Во избежание упреков в натурализме и метафизике Габричевский предлагал строить философию искусства на феноменологической основе. При этом философия искусства базируется на философском учении о художественном образе, тогда как история искусства как временной процесс является предметом философии стиля как части философии искусства. «Таким образом, теория искусства фундируется философией образа, а история — философией стиля, то и другое конвергирует в художественном произведении».

Иной вариант отношения эстетики и философии искусства предлагал А.С.Ахманов. В эстетическом сознании важно различать, с одной стороны, сферу актов — восприятие, наслаждение, созерцание, с другой — предметную сторону актов, т.е. красоту, безобразие, изящество и т.п. Поэтому сфера эстетических предметов, по мнению ученого, должна быть шире сферы искусства. В философии искусства произведение рассматривается «в конкретности», тогда как эстетика анализирует его в целом. Произведение искусства является фактом культуры, но своеобразие искусства Ахманов видит именно в его эстетических моментах.

В исследованиях названных авторов немало недоработок и противоречий. В конце 20-х годов деятельность комиссии была прервана, поэтому законченной

теории искусства сформулировать не удалось, и, к сожалению, не удалось создать универсальную теорию культуры, о которой говорил Шпет. Тем не менее основные различия в их подходах к психологии и философии культуры просматриваются достаточно ясно. Замыкая творчество в рамки личности, понимая искусство как кристаллизацию духа отдельного человека, психология творчества зашла в тупик и потому не смогла понять суть культуры и выявить универсальные законы ее развития, ее связь с природой. Философия же, не освобождая культуру от субъективного аспекта, открывает перспективы для объективного понимания сути и смысла культуры. Общим для двух направлений стало то, что процесс творчества объясняется психологическими законами. Свободному творчеству нет места в среде, где мысль связана обязательными верованиями. Одним из главных его условий является стремление человека к самовыражению, когда незыблемость национальных укладов сочетается со свободой духа.