

Марцинковская Т. Проблема психологии социального бытия в творчестве Г.Г. Шпета // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 50-60

Татьяна Марцинковская

Проблема психологии социального бытия в творчестве Г.Г.Шпета

Размышляя над феноменом развития отечественной культуры в первые десятилетия XX века, не перестаешь удивляться расцвету науки и искусства, несмотря на, казалось бы, неблагоприятные внешние обстоятельства — война, две революции, мировоззренческий кризис русской интеллигенции. Однако именно в эти годы появляются ученые и художники, обогатившие отечественную культуру, наметившие ее перспективы. Этот расцвет коснулся не одной какой-то сферы — значительные открытия сопутствуют развитию разных областей: это и психология, и философия, и физиология, искусствоведение, это и искусство. Достаточно перечислить лишь несколько имен — Бернштейн, Ухтомский, Павлов, Выготский, Блонский, Франк, Лосский, Бердяев, Флоренский, Белый, Иванов, Шпет, Рерих, Айхенвальд, Петражицкий...

Но удивителен не только почти беспрецедентный факт целого созвездия гениев, творивших одновременно и в одной стране. Удивительно и то, что проблемы, к которым обращаются ученые, принадлежавшие к разным научным школам и ориентациям, схожи между собой: в центре внимания стоят вопросы, связанные с формированием универсальных объяснительных концепций, что вообще характерно для отечественной науки, еще в XIX веке стремившейся найти фундамент, который мог бы объединить несколько положительных, эмпирических наук (психологию, эстетику, искусствознание, этнографию и др.). Однако именно в начале XX столетия эта общая основа формулируется как проблема смысла и сути культуры, отличий природного и культурно-исторического бытия, границ и способов влияния на личность. В мировоззренческом аспекте она определялась более конкретно: необходимо исследование искусства, творчества, понимаемого как процесс кристаллизации духа и культуры в продуктах деятельности человека. Характерно, что в разных дисциплинах она связывалась с анализом природы знака и символа, их места и роли в жизни и художественной деятельности человека.

Актуальность такой постановки особенно возростала в связи с тем идеологическим кризисом, который существовал в среде русской интеллигенции. Сама связь вопросов и открытий, на которых фокусировалось внимание философов,

психологов, художников, заставляет предположить, что это не просто случайность или мистическое совпадение, но влияние того культурного поля, в котором жили, общались и творили эти люди.

ГАХН несомненно является одним из ярких составляющих этого поля, так как в ней существовала особая аура, способствующая расцвету коллективного творчества. Потому хотелось бы надеяться, что анализ работы членов Академии поможет вывить тот механизм, что лежал в основе совместной деятельности большой группы ученых разных научных и художественных направлений, понять, хотя бы отчасти, законы, по которым формируются культурные поля, инициирующие высокую творческую активность людей, в них попадающих. В этом, как представляется, стоит главный интерес исследования самого феномена Академии, хотя судьба открытий и достижений, как и персонажей, порой незаслуженно забытых, не менее захватывающая, интересна и драматична.

Может быть, наиболее значительной и одновременно загадочной фигурой среди этих персонажей является Г.Г.Шпет. Он пришел в ГАХН уже известным ученым, со сложившимися взглядами, однако атмосфера творчества, культурное поле Академии повлияли и на него. Поэтому интерес представляет анализ тех трансформаций, которые происходят и с Академией, и со взглядами ученого в процессе их совместного творчества, поскольку несомненно: не только ГАХН повлияла на Шпета, вызвав изменение некоторых ориентаций ученого, но и взгляды самого Шпета наложили отпечаток на исследовательские приоритеты Академии, причем не только философского отделения, коим он руководил, но и других секций и комиссий, в работе которых принимали активное участие последователи Шпета — Н.Жинкин, Н.Волков, А.Ахманов, А.Губер. Для большинства из них сотрудничество с ГАХН явилось «звездным часом». Последующая научная деятельность даже тех, кто не был репрессирован, — таких, как Жинкин и Волков, — не могла сравниться с годами, проведенными в Академии, ни по эмоциональной наполненности, ни по творческой продуктивности. Этому способствовала не только коллективная работа, но и отсутствие внутренней цензуры, угнетавшей творческое начало в последующие годы. К 25-летию научной деятельности Шпета (1925) его ученики — А.Ахманов, Н.Волков, А.Зак, Н.Жинкин, А.Цирс — преподнесли ему альбом со своими посвящениями, названный «Квартет». Уровень исследований и докладов, сделанных ими на заседаниях философского отделения ГАХН и включенных в альбом, показывает высокую эрудицию, нетрадиционность подходов в разработке научных проблем, огромные потенциальные возможности школы, так и оставшиеся нереализованными.

Сотрудничество с Академией стало «звездным часом» и для самого Шпета: именно здесь он переходит от анализа и критики чужих концепций к строительству собственной теории, которое, к сожалению, так и не было завершено. Именно в эти годы появляются наиболее значимые его произведения, где начинает реализовываться самобытная концепция Шпета.

Академия Художественных Наук собрала многих ученых, изгнанных из других ведомств, прежде всего тех, кто не подходил новой власти по идеологии — своей немарксистской ориентацией. Президент Академии Коган справедливо писал о том, что ГАХН становится центром, куда стремятся все творческие

силы в области искусства. В то же время новое учреждение, будучи государственным, получило и политическую задачу — быть связующим звеном между революционно настроенным обществом и художественным миром. Симптоматично, что деятельность ГАХН, особенно в первое время, курировал А.Луначарский, который активно участвовал в ее жизни.

Первоначально работа Академии развивалась по трем исследовательским направлениям. Одним из них стало изучение физической организации искусства, произведения которого подчинялись и физическим законам — акустики, оптики, ритма и т.д. В основу психологического направления была положена популяризируемая в то время рефлексология Бехтерева, противопоставлявшаяся эмпирической психологии как *наука о поведении*. Но постепенно в исследовательских ориентациях сотрудников отделения стали доминировать проблемы психологии творчества, которая предполагала изучение процесса и законов творчества, исходя из существующих точек зрения, в том числе психоанализа, эмпирико-психологической эстетики Фехнера, функционализма К.Штумпфа, психологии творчества А.Потебни и Д.Овсяннико-Куликовского. При реорганизации Академии в 1921 году эти направления исследований сливаются, образуя физико-психологическое отделение. Сначала им руководил В.В.Кандинский, а затем А.В.Бакушинский. Третье направление представляло Социологическое отделение, возглавляемое В.М.Фриче, — здесь как раз и стремились реализовать запросы общества, в том числе вопросы преемственности буржуазной культуры и помощи школе, поставленные перед Академией Луначарским. Одним из важнейших аспектов деятельности отделения являлась разработка и введение в практику марксистского метода социологического анализа искусства.

Уже в первый год работы Академии становится ясно, что эмпирическим исследованиям необходима фундаментальная методологическая база. Такая необходимость стала особенно очевидной с приходом Шпета, который и возглавил возникшее через год философское отделение ГАХН.

С самого начала научную деятельность Шпета отличало стремление к поискам методологического фундамента для эмпирических наук, и в первую очередь для психологии, на которой тогда сосредоточивались его научные интересы. Он считал, что психология не может обойтись без определенной философской системы. Экспериментально полученные данные необходимо приводить в систему. Сами по себе они не могут объяснить основы и закономерности психической жизни личности. Психология может использовать только философские концепции, а не естественнонаучные, которые также являются эмпирическими, а потому не могут претендовать на методологию, которой и в этом случае является философия.

Поиски объективных методологических законов привели Шпета к логике, в которой он стремился найти универсальные законы понимания мира. Как в свое время Д.-С.Милль, а впоследствии Ж.Пиаже, Шпет ставит логику в основание психологии — в уверенности, что общие закономерности психического развития могут быть выведены только при помощи надындивидуального, объективного метода.

Но постепенно он приходит к выводу, что логика не может быть единственным, универсальным методом для исследования психологии социального бытия,

поскольку она предполагает анализ социально-исторических причин, обуславливающих развитие психики человека, структуры его личности, особенностей культуры и творчества. Исследования социального бытия, как и анализ этнопсихологических данных, убеждают Шпета в том, что изучение культуры, социального развития человечества может строиться на основе анализа языка. В принципе такой подход был предложен еще Гумбольдтом, Потебней, Вундтом. Однако Шпет вносит в него принципиально новые положения, рассматривая язык как один из важнейших методов изучения личности человека, его эмоций, его социального окружения и культуры. Он выдвигает идею о двух видах *внутренней формы слова* — логической и поэтической. Логические могут быть названы *понятиями*, в то время как поэтические связаны с социальными установками и идеалами. Связь художественного произведения с идеалами позволяет отрешиться от мелочей, от второстепенного, а потому внутренняя поэтическая форма дает возможность обобщения так же, как и логическая, только по другим правилам.

Взаимосвязь двух видов внутренней формы Шпет понимает как диалектику «реализуемого культурного смысла». Динамика соединения логической и поэтической форм передает и его содержание, и социальный характер, помогая понять окружающий мир во всей его полноте, и потому может быть названа *герменевтической*. Поэтические формы не могут существовать без логических, но не исчерпываются ими, так же как и звуковым оформлением. Но, используя их, поэтические формы передают самую суть действительности, ее самобытность, чего не могут сделать ни логическое понятие само по себе, ни стилистическое или звуковое его оформление. Слово без символа, без отношения, стоящего за ним, мертво (по крайней мере для психолога, искусствоведа, для любого исследователя социального бытия); но и один символ, как бы стилистически совершенно он ни был оформлен, не может передать все содержание слова, его внутреннюю форму. Эта позиция и определила подходы Шпета к анализу искусства — и поэзии, и живописи, и театра; он отвергал голый натурализм, подчеркивая необходимость второго плана, символики.

Такое понимание двойной детерминации динамики языка, двух видов внутренних форм дает, с точки зрения Шпета, ключ к пониманию и анализу искусства, которое, как всякое социальное явление, имеет свои логические внутренние формы. Однако у него есть и другие цели, которые образуют вторую систему внутренних форм — художественно-поэтических.

Шпет считал язык выражением души, но выражением сверхличным, открытым и потому объективным. Исследование языка может являться предметом не только психологии (как индивидуальной, так и этнической), но и философии, языкознания, эстетики и других наук. На основе анализа языка может быть разработана единая методология, которая, оказываясь философией языка, является одновременно и базой для разработки философии культуры, философии психологии, других наук. Поэтому язык, как и логика, должен стать универсальным методом не только для гуманитарных, но и естественных наук, так как дает возможность открыть законы понимания мира. Преимущество языка перед логикой, отмечаемое Шпетом, состоит в том, что он не оставляет в стороне социальные факторы, бытие людей, как это происходит с логикой, а

потому и расширяет рамки познания, давая возможность понять не только внешнюю динамику, но и причины появления определенных событий, действий людей.

Выделяя психологию языка, где центральное место занимают переживания, эмоциональные отношения людей к отражаемому в слове предмету или событию, Шпет противопоставляет ей науку фундаментальную, которая и является основой других эмпирических наук, и называет ее *философией языка*. Цель философии языка — исследование языкового сознания, ориентированное на анализ единого культурного сознания. Шпет пишет, что такие проявления культурного сознания, как искусство, наука, право, — «не новые принципы, а модификации и формы единого культурного сознания, имеющие в языке архетип и начало. Философия языка есть в этом смысле принципиальная основа философии культуры». Такая позиция обратила внимание ученого в дальнейшем на проблемы искусства, изучение которого, как и других проявлений языка, дает возможность понять окружающий мир, его законы. Эти новые интересы окончательно осознаются им с приходом в ГАХН и определяют содержание его последующих исследований.

Что же принес Шпет в работу Академии? Как методолог, он прежде всего пришел к выводу о необходимости подвести единую фундаментальную философскую базу под многочисленные исследования, часто очень интересные и значимые сами по себе, объединить их в стройную систему, которая бы объясняла не только искусство, как первоначально намеревались члены Академии, но глубже — бытие человека во всех его ипостасях. Шпет подчеркивал, что цель ГАХН — не просто собрать под одной крышей представителей разных дисциплин, но организовать их для работы в направлении синтетического, или синехологического, искусствознания и поиска единого для всех дисциплин объяснительного принципа. Эта позиция сближает его с концепцией Лейбница, также стремившегося найти тот универсальный кирпичик (монаду), который даст возможность понять строение и законы окружающей действительности — от космоса до души человека. Попытка Шпета разработать искомую философскую систему в то время была, безусловно, утопична, как утопией была и попытка Лейбница вывести все мироздание из единого кирпичика монады. Но без таких гениальных утопий не было бы открыто никаких систем, никаких объяснительных принципов вообще.

Исследование социального бытия связано с работами, которые проводились в русле психологии и искусствоведения. Общим, с точки зрения Шпета, был эмпирический характер этих наук и роль эмоций, переживаний в восприятии как объектов изучения, так и в интериоризации полученных данных. Анализируя первоначальное разделение Академии на физико-психологическое и социологическое отделения, Шпет подчеркивал, что в исследования включены только естественнонаучный и социологический аспекты. Первый используется для психофизических объяснений участвующих в искусстве творческих, индивидуальных и социальных процессов, опирается на экспериментальную работу психофизиологов, изучающих художественный опыт, восприятие и творчество. Однако для таких объяснений необходима и общепсихологическая база, без которой не могут быть выведены закономерности психологических основ

творчества. С точки зрения Шпета, главными психологическими направлениями, которые могут помочь в решении этой задачи, являются не рефлексология и не психоанализ, но дифференциальная психология, изучающая индивидуальные различия и способности людей, и этническая психология. Последней Шпет уделял большое внимание, поскольку она обращена к особенностям национального искусства, национальных переживаний.

Впервые о роли эмоций он заговорил именно на основе анализа предмета этнопсихологии. Не возражая против частного применения психоанализа для изучения процесса художественного творчества (тем более, что многие члены Академии работали и в Психоаналитическом институте Ермакова), Шпет не считал адекватным его универсальное использование для объяснения всего богатства культуры, так же как не считал, что механизм сублимации является исчерпывающим для понимания творческого процесса. Отсутствие общей методологической базы тормозило, на его взгляд, и работу социологического отделения. Преодолеть эти недостатки в работе Академии могло, по его мнению, организованное им философское отделение. Подчеркивая необходимость развития философской рефлексии, философской школы, на основе которой может строиться новая теория культуры, Шпет как бы не замечал, что философия в это время была уже *персоной нон грата* в России. Надежда на построение немарксистской научной школы тоже была утопией. Однако, замороженный своей гениальной идеей о необходимости открытия новых объяснительных принципов, способных ответить на вопросы, *что такое бытие человека, что такое искусство, творчество, личность*, Шпет именно в это время приходит к основным положениям своей герменевтики и, несмотря на свою рациональность и прозорливость, старался не замечать реального положения дел, в том числе и сгущающихся над ним и над Академией туч.

Как вице-президент Академии и председатель философского отделения, Шпет, определяя направления научной работы, стремился совместить труды нескольких секций и отделений (секции пространственных искусств, театральной, литературной и киносекции, философского и физико-психологического отделений), завязав новые межпредметные связи. В своих программных докладах «Границы научного литературоведения» (1924) и «Искусство как вид знания» (1926) он доказывал, что будущее — не только искусства, но и науки (в том числе философии, психологии и эстетики) — в межкультурном взаимодействии, на базе которого и будет сформировано новое понимание, *новое качество* и науки, и культуры, и жизни. Межкультурные исследования, подчеркивал Шпет, дадут возможность найти всеобщие принципы, объясняющие закономерности не только научного знания, но и всеобщего бытия, в том числе искусства и культуры. Он доказывал, что в искусстве соединяется все то, что было разорвано, разъединено в поисках отдельных объяснительных принципов — как принципов естественных и гуманитарных наук, так и житейских принципов. На этом положении базируется и герменевтика, разрабатываемая в тот период Шпетом, где общей единицей, связывающей межкультурные отношения в единое целое, является внутренняя форма слова.

Работа философского отделения проходила первоначально в нескольких комиссиях, и прежде всего — в комиссии по изучению философии искусства,

которая должна была обобщить некоторые исследования в области художественной формы и образа, — т.е. от локальных задач искусствоведения Шпет стремился перейти к общим фундаментальным вопросам искусства как частного случая культуры, понимаемой им как квинтэссенция бытия вообще. В построении своей программы Шпет исходил из того, что исследования «снизу» — от искусства, искусствоведов, архитекторов, актеров — должны встретиться и пересечься с анализом «сверху» — от философии. Потому поощрял участие в работе Академии архитекторов, актеров, психологов, считая, что добытые ими эмпирические данные, их опыт должны наполнить содержанием и иллюстрировать философскую концепцию. В 1928 году все комиссии философского отделения слились в одну — Комиссию по изучению общей теории искусств и эстетики, так как комплексный подход, провозглашаемый Шпетом, требовал более слаженной общей деятельности.

В конце 20-х годов он все большее внимание обращает на совместную работу не только физико-психологического и философского отделений, но и других секций, и прежде всего театральной. Такое внимание к деятельности театральной секции связано с тем, что театр, как писал Шпет, является самым синтетическим из искусств, а потому может быть адекватной иллюстрацией к синтетическому подходу к культуре. Театральная эстетика, мастерство актера становятся одними из самых значимых аспектов общих методологических положений Шпета о внутренней форме художественного произведения и формировании культурного сознания индивида. К работе этих секций привлекаются многие известные психологи, стремящиеся к разработке новых принципов построения психологической науки вообще и психологии эмоций и дифференциальной психологии в частности, — Выготский, Теплов, Якобсон. Интерес к театру, по-видимому, связан и с тем, что со времен Аристотеля жанр трагедии считался выразителем именно социального бытия, синтезируя в едином переживании слово, пластику и социальную роль персонажа. Уточняя понятие *социального бытия*, Шпет писал, что существует несколько его видов: бытие природное, которое, как он считал, в чистом виде не существует; бытие культурное и бытие отрешенное (которое является средним между логически отвлеченным и эмпирически данным). На самом деле, утверждал Шпет, окружающая нас действительность — не природная, а в первую очередь социальная, историческая, культурная. Поэтому все виды бытия соединяются в *бытии социальном*, отражающем и мысли человека, и реальные предметы, и образы, возникающие в творческом воображении. Доказывая это, он имел в виду любую вещь, которая несет на себе отпечаток различных видов бытия. Ее естественность — всяма условная часть действительного целого и абстракция от конкретного.

Анализируя роль языка в исследовании разных видов бытия, Шпет писал, что язык является орудием труда и творчества человека, оставаясь в то же время и знаком определенного социума, — т.е. в процессе своего развития человечество создает новый, социально-культурный мир, существующий помимо мира природного и отгораживающий человека от природы. При этом и сам человек превращается в социально-культурного субъекта: его рефлексии из чисто биологических актов трансформируются в *поведение*, имеющее определенный социальный смысл. Таким образом, социальное бытие человека превращает его в

социальную личность, чьи поступки являются определенным знаком для других людей, но одновременно и для него самого. Одним из важнейших знаков как раз и становится речь: анализ ее внутренней формы дает возможность понять мир человека — как индивидуальный, так и коллективный, т.е. внутренний мир группы людей, народа, его искусство.

Так Шпет приходит к выводу о том, что сознание индивида носит культурно-исторический характер: его важнейшим элементом является слово, открывающееся нам не только при восприятии предмета, но главным образом при усвоении его в виде *знака*, интерпретация которого происходит в процессе социального общения индивида. Это и дает возможность положить исследование речи в основу этнопсихологии. Во «Введении в этнопсихологию» Шпет доказывал, что предмет этой науки раскрывается через расшифровку и интерпретацию системы знаков, составляющих содержание *коллективного сознания нации*. Здесь Шпет совершенно по-новому подходит к роли эмоций, считая их одним из важнейших инструментов в процессе присвоения культуры. При этом сами продукты культурного развития являются медиаторами в процессе социализации человека, регулируемом развитием типичных для данного этноса переживаний, которые и составляют главные элементы национального самосознания. Исследование того, как конкретный исторический факт или названное значение переживаются субъектом или этносом в данный конкретный момент, помогает понять не только характер национального сознания, но и саму историческую ситуацию, складывающуюся в определенный момент в обществе, в прошлое данного народа.

В отличие от Юнга, которого интересовало содержание прошлого народа, зафиксированного в их архетипах, для Шпета важнее понять, как изменились переживания людей в зависимости от времени и места проживания. Анализируя их динамику, он приходит к выводу, что она складывается из присвоения известных исторических и социальных взаимоотношений и противопоставления их другим народам. Такое присвоение происходит прежде всего в эстетической деятельности, так как наиболее ярко психология народа сказывается в его отношении к им же созданным духовным ценностям. У ребенка данные знания являются поначалу нейтральными, постепенно приобретая эмоциональную насыщенность.

В еще большей степени, чем развитие науки, слово, по мнению Шпета, определяет развитие искусства. Наибольший интерес в этом плане, несомненно, представляет прочитанный им в 1926 году на философском отделении ГАХН доклад «Искусство как вид знания», который должен был быть опубликован отдельной брошюрой, для чего позднее перерабатывался в этюд (к сожалению, он так и не был доведен до конца, хотя план и наброски сохранились в черновиках). Некоторые положения доклада развивались и в других работах Шпета — прежде всего в очерке «Проблемы современной эстетики», в книге «Внутренняя форма слова». Ученый считал, что искусство является специфическим видом знания, особенности которого связаны с эмоциональной первичностью, симпатическим пониманием, которое вызывается художественным произведением. Эмоциональная первичность переживания, связанного с искусством, дает возможность соединить в нем саму вещь (или представление о ней) с суждением

об этой вещи, т.е. искусство является симпатической презентацией, дающей особый род познания — всматривание в суть вещи, понимание ее субъективности, предполагающее и объективное познание. Так, понимание вкуса сахара предполагает наличие у человека понятий *сладко-горько*, *сахар-соль* и т.д., а страх смерти — таких понятий, как *страх* и *смерть*. Передача в искусстве определенного переживания дает возможность сформировать новое понятие — не чисто абстрактное, но насыщенное эмоцией. Отличие искусства от логического, объективного знания в том, что его предмет, реально не существующий, является только знаком. Искусство абсолютно эмпирично, т.е. исходит только из личного опыта, и субъективно. К познаваемому безусловному субъекту искусства человек приходит при помощи творческого «сопереживания, сочувствия, опирающегося на внешние экспрессивные формы произведения».

Связывая понимание искусства с понятием *внутренней формы*, Шпет подчеркивает, что внутренняя форма произведения является отражением творческого пути художника, его приемов, методов. Она является источником знания, но знания субъективного, так как опирается на жизненные идеалы, представления о ценности данного творца. Внутренняя форма передает не абстрактное знание, но мировоззрение творца, которое вызывает соответствующие переживания у зрителей. Воспитательная ценность искусства, о которой Шпет писал еще во «Введении в этнопсихологию», в том, что эти переживания бессознательны и потому вызывают эмоции слушателей тогда, когда разум мог бы отвергнуть данные идеалы. Мировоззрением же внутренняя форма становится только в результате философской рефлексии, которая, как правило, осуществляется не слушателями, но учеными, критиками, дающими научное обоснование субъективной фантазии, переживанию творца, переводя искусство в ранг понятий и тем самым изменяя его природу.

Однако ценность искусства как такового именно в том, что при помощи внутренней формы слушатель как бы соединяется с творцом, непосредственно соприкасается с ним, утверждая свое и его бытие через «сочувствие», сердечное единение и творческое сопереживание. В отличие от Поттебни, настаивавшего на том, что внутренняя форма выражает переживания художника, которые слушатель понимает по-своему — хотя говорящий и слушающий совершают одну и ту же работу, эмоции, провоцируемые ею, могут быть разные, — Шпет подчеркивал, что искусство вызывает именно общие эмоции, т.е. внутренняя форма не заставляет повторять творческий процесс, но эмоционально заражает слушателей и зрителей состоянием художника. Это эмоциональное заражение и заставляет их отождествлять творца с его произведениями, так как образ, полученный в результате чтения, слушания музыки, разглядывания картины или игры на сцене, не рефлексируется воспринимающими, не осознается ими. Поэтому у зрителей и нет возможности дифференцировать позицию художника, выраженную в конкретном произведении, от его взглядов как реального человека. Этим феноменом можно объяснить тот факт, который отмечали многие поэты, художники, актеры (Пушкин, Гумилев, Блок, Коонен, Станиславский), жалуясь на то, что читатели, зрители немедленно относят к самому поэту все то, что он пишет в стихах, и осуждают или сочувствуют ему в его переживаниях, не веря, что они только придуманы. Еще в большей степени это относится

к актерам, которые вызывают данные переживания не только при помощи текста, но и при помощи пластики, жеста, собственного тела, с чем и сливается внутренняя форма и эмоциональное переживание, полученное от данного образа.

С точки зрения Шпета, художественное произведение есть выражение самосознания творца, в котором он видит и познает сам себя. В этом Шпет согласен с представителями психологии творчества — такими, как Овсяннико-Куликовский, Горнфельд, Райнов. В то же время Шпет утверждает, что мы входим в мир творца при восприятии его произведения, участвуем в нем, сочетаем свое самосознание с его самосознанием в единстве «самочувства», т.е. через эмоции осуществляется формирование единой самости творца и зрителя, а не просто снятие напряжения или формирование эмоции, ритма, облегчающих вхождение в группу. Именно через общность мировоззрения искусство и становится знанием, но не самого творца, а того имиджа, которое он раскрывает в данном произведении. Потому искусство не является переводом, но является самостоятельным продуктом духовной жизни — как творца или слушателя, так и народа в целом.

Искусство может помочь в формировании нового самосознания, так как, отдаваясь наслаждению, человек бессознательно и произвольно преобразуется — у него формируются новое мировоззрение, новые идеалы. При этом формируется собственно культурное сознание человека, так как, созная и наслаждаясь художественным произведением, человек становится и осознает себя как культурное существо. Скажем, вызываемые культурой «социальные эмоции» помогают социализации человека, регулируя процесс его вхождения в тот социум, который его окружает. Так Шпет опять возвращается к мысли, высказанной им во «Введении в этнопсихологию», о том, что через особенности национальной культуры можно понять не только законы искусства, но и специфику национальной души, национальных эмоций, которые, отражаясь в культуре, показывают отношение народа к тем или иным нормам, эталонам.

Исследуя проблему духовности, Шпет приходит к выводу, что духовность в большей степени отражает реальность и реальное состояние мира, чем сам мир, быт, так как в ней закодировано отношение людей к этому миру, «овнешненное» в предметах культуры — картинах, архитектуре, музыке и особенно языке. Именно поэтому культура и связана с психологией, но не своими объективными выражениями, а своей субъективной частью. Отражая бытие, фантазия не комкает его и не сваливает в хаотическую массу несущей материи, а воплощает в осмысленно выражаемых формах. Зритель же получает о них впечатление благодаря переживанию — точно так же, как истинное знание о собственном языке и культуре возникает в процессе его эмоционального восприятия.

Указываемая знаками область смысла и есть область отрешенного культурного бытия, в том числе и искусства. Знаки — это выражения подлинной духовности. Они отражают суть конкретного предмета в данной культуре, т.е. знак передает отношение людей данной культуры к определенному предмету или норме. Отвлекаясь от культуры, мы получаем просто вещественный предмет, писал Шпет, приводя в пример письма Толстого, которые для людей другой культуры могут быть просто средством для растопки, как и любой другой кусок

бумаги, но в нашей культуре являются носителями духовности, этических заповедей. Размышляя о природе знака, Шпет убеждается в том, что знак связан со смыслом, т.е. со словом, с одной стороны, и с экспрессией, с другой, — он передает и смысл, и переживание. Как составная часть культуры, искусство приобретает частично качества самодовлеющего бытия, но не тождественно с ним, как индивид не тождествен личности как категории культурной. Таким образом, именно инкультурация, приобретение культурных знаний, делает биологического человека культурной личностью.

Шпет приходит к мысли, что, как и слово, искусство может быть методом исследования психических особенностей человека, причем тех его духовных качеств, которые определяются и проявляются в социальном контексте. Художник — не просто биологическое существо или субъект, имеющий определенную социальную роль. Его личность является выражением и знаком определенного смысла и переживания, которые отражаются в его произведениях или деятельности. Скажем, личность Моцарта наполнена для нас определенным смыслом, связанным как с его музыкой, так и с его жизнью и даже смертью. Личность Шпета, так же как и личность известного психолога Выготского, наполнена другим смыслом, связанным с их произведениями и драмой их жизни. Но в определенном культурном контексте эти смыслы сопоставимы, и фраза «Выготский — это Моцарт психологии» приобретает в нем символическое звучание.

Размышления о природе эстетического, о предмете искусства приводят Шпета к основным проблемам современной ему философии и психологии — о взаимосвязи человека, предметного мира и культуры и о роли орудия и знака в этом взаимодействии. Как уже отмечалось, в те годы это был один из центральных для науки вопрос. Методология, разрабатываемая Шпетом (хотя, к сожалению, он не довел эту работу до конца), предполагала исследование социального бытия в виде *системы*, в которой человек живет и развивается, а потому соединяла в единое целое науку, искусство и природу и не потеряла своей актуальности на сегодняшний день.