

Проблемы внутренней формы художественного произведения в работах ГАХН

Т.Д. Марцинковская

доктор психологических наук,

профессор, зав. лабораторией психологии личности Психологического института РАО

Н.С. Полева

кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник лаборатории исторической психологии личности Психологического института РАО

В статье дается анализ работ, посвященных проблеме внутренней формы, проводившихся в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 20–30-е гг. XX в. в России. Раскрывается содержание исследований в двух направлениях — на материале литературы (Г.Г. Шпет) и живописи (А.Г. Габричевский, Н.И. Жинкин, Б.М. Теплов), в которых по-разному раскрывались способы передачи переживаний художника, разными средствами вызывались соответствующие эмоции у зрителей (слушателей). Объединяло оба направления понимание взаимосвязи знака и символа через соотношения логических и поэтических внутренних форм.

Ключевые слова: внутренняя форма художественного произведения, логическая форма, поэтическая форма, знак, символ, эстетические переживания.

Размышляя над феноменом развития отечественной культуры в первые десятилетия XX в., не перестаешь удивляться расцвету науки и искусства в этот период, несмотря на, казалось бы, неблагоприятные внешние обстоятельства (война, две революции, мировоззренческий кризис русской интеллигенции). Однако именно в эти годы появились ученые и художники, обогатившие отечественную культуру, наметившие пути ее дальнейшего развития на многие годы. Этот расцвет коснулся не одной какой-то области науки или искусства, значительные открытия сопутствовали развитию разных областей: психологии, философии, физиологии, искусствознания, искусства. Достаточно перечислить лишь несколько имен: Н.А. Бернштейн, А.А. Ухтомский, И.П. Павлов, Л.С. Выготский, П.П. Блонский, С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, А. Белый, Вяч. Иванов, Г.Г. Шпет, Н.А. Рерих, Ю.И. Айхенвальд, Л.И. Петражицкий.

Но удивителен не только сам по себе почти беспрецедентный факт существования такого созвездия гениев одновременно в одной стране, но и то, что проблемы, которые решались этими учеными, принадлежавшими к разным школам, наукам и ориентациям, схожи между собой, так как в центре их внимания были вопросы, связанные с формированием универсальных объяснительных концепций. Это вообще характерно для отечественной науки, которая еще в XIX в. стремилась найти тот фундамент, который мог бы объединить несколько эмпирических наук — психологию, эстетику, искусствознание, этнографию и т. д. Однако именно в начале XX в. эта общая проблема формулируется в разных дисциплинах как проблема смысла и сути культуры, отличий природ-

ного и культурно-исторического бытия, границ и способов влияния культуры на личность. Особенно актуальными были эти проблемы в связи с тем идеологическим кризисом, который существовал в среде русской интеллигенции. В русле этого мировоззренческого вопроса ставились и более конкретные проблемы исследования искусства, творчества, которое понималось как процесс кристаллизации духа и культуры в продуктах деятельности человека. Характерным для того времени было и то, что в разных концепциях эти исследования связывались с анализом природы знака и символа, их места и роли в процессе жизни и художественной деятельности человека. Эти вопросы становились лейтмотивом творчества философов, психологов, художников.

Не удивительно, что проблема соотношения знака и символа во внутренней форме художественного произведения стала одной из центральных в работах ученых ГАХН (Государственная академия художественных наук). Эти работы были сосредоточены в основном на двух направлениях — литературном (поэтическая внутренняя форма, внутренняя форма литературного произведения) и живописном (прежде всего на исследовании портрета). Основопологающим для обоих направлений было положение Г.Г. Шпета о соотношении логических и поэтических форм, когда внутренние поэтические формы не могут существовать без логических, но не исчерпываются ими, так же как и звуковым оформлением. Но, используя их, эти формы передают саму суть действительности, ее самобытность, чего не могут сделать ни логическое понятие, ни стилистическое, звуковое оформление. Таким образом, слово без символа, без отношения, стоящего за ним, мертво (по крайней мере для психолога и ис-

кустоведа), но и один символ, как бы стилистически совершенно он ни был оформлен, не может передать все содержание слова, его внутреннюю форму.

Эта позиция позднее проявилась и в анализе искусства — поэзии, живописи, театра, — где символика должна быть внутренне связана с идеей, с логической внутренней формой, а не с просто красивым оформлением пустоты. С точки зрения психологии, это внутреннее отношение, переживание субъекта при передаче словесного выражения имеет первоочередное значение, так как оно открывает интенцию субъекта, его намерение, его эмоциональное состояние в момент образования слова и его передачи, причем это положение относится как к индивидуальной психологии, так и к психологии народа.

По утверждению Г.Г. Шпета, художественное произведение есть выражение самосознания творца, в котором он видит и познает сам себя, и в этом Г.Г. Шпет согласен с представителями психологии творчества — Д.Н. Овсянко-Куликовским, А.Г. Горнфельдом, Т.Н. Райновым. Отличие состоит в том, что, по мнению Г.Г. Шпета, мы входим в самосознание творца при восприятии его произведения, участвуем в нем, сочетаем свое самосознание с его в единстве самочувствия. Так через эмоции осуществляется формирование единой самости творца и зрителя, а не просто снятие напряжения или формирование эмоции ритма, облегчающей вхождение в группу. Именно через эту общность мировоззрения искусство и становится знанием, но не самого творца, а его лица, которое он раскрывает в данном произведении. Поэтому искусство является не переводом, а самостоятельным продуктом духовной жизни как творца или слушателя, так и народа в целом. Таким образом, искусство может помочь в формировании нового самосознания, так как, отдаваясь наслаждению, человек бессознательно и непроизвольно преображается, у него формируются новое мировоззрение, новые идеалы. При этом возникает собственно культурное сознание человека, так как, наслаждаясь культурным произведением, он осознает себя как культурное существо. Так вызываемые культурой социальные переживания помогают социализации человека, регулируя процесс его вхождения в тот социум, который его окружает.

Говоря о том, что поэтическая внутренняя форма слова не является абсолютно оторванной от действительности, но, наоборот, позволяет глубже проникнуть в суть реальной жизни, Г.Г. Шпет вводит понятие идеала, который как раз и сдерживает фантазию, связывая ее с действительностью. Он пишет, что идеал предугадывает соответствующий закон и правило, формирующее форму, т. е. из него исходят правила творчества и содержание действительности, так как идеал никогда не может полностью оторваться от реальной жизни, он только преобразует ее. Связь художественного произведения с идеалами позволяет отрешиться от мелочей, от второстепенного, а потому внутренняя поэтическая форма, как и логическая, также дает возможность обобщения, только по другим правилам. Это введение идеала, и прежде всего нравственного идеала, помогает объяснить роль искусства в этическом развитии человека, связывает позиции Г.Г. Шпета в этом вопросе с

позицией русской науки, ориентированной на нравственность, на идеалы, передаваемые не только в научных трудах, но и в художественных произведениях.

Исследование внутренней формы слова, с точки зрения Г.Г. Шпета, было одним из вернейших способов проникновения в проблему духовности (как индивидуальной, так и коллективной), эмбрионом которой как раз и является внутренняя форма. Зачарованность внутренним духовным миром, стремление понять этот мир делают эти проблемы центральными для творчества Г.Г. Шпета, причем реальные, материальные предметы рассматриваются в свете их культурного значения, их роли в формировании внутреннего мира человека. Хотя это и не является идеализмом в собственном значении данного слова, именно это, по-видимому, и давало возможность причислить Г.Г. Шпета к идеалистам и обвинить его в насаждении идеализма в ГАХН людям, которые плохо разбирались не только в его взглядах, но и в науке вообще.

Так Г.Г. Шпет приходит к выводу о том, что сознание индивида носит культурно-исторический характер, важнейшим элементом которого является слово, открывающееся нам не только при восприятии предмета, но и главным образом при усвоении его в виде знака, интерпретация которого происходит индивидом в процессе социального общения. С этой точки зрения искусство понимается им как знак, который отражает суть конкретного предмета в данной культуре, т. е. знак, передающий отношение людей данной культуры к определенному предмету или норме. Именно такой подход оказался близок новой психологии, формировавшейся в России в 20-х гг. XX в. и получившей наиболее яркое выражение в теории Л.С. Выготского. При этом трактовка роли знака Л.С. Выготским близка концепции Г.Г. Шпета. Л.С. Выготский считал, что знаки являются психологическими орудиями, помогающими формированию культурной психики, формированию, путем интериоризации, высших психических функций. С точки зрения Г.Г. Шпета, искусство также является орудием, которое указывает на особый смысл, функцию данного предмета, это знаки, самодовлеющего бытия не имеющие, но указующие на такое и через это приобретающие собственное значение. При этом в процессе эмоционального восприятия произведений искусства происходит интериоризация этих знаков, помогающая формированию культурного самосознания человека. Таким образом, Г.Г. Шпет приходит к мысли, что искусство, как и речь, может быть методом исследования психических особенностей человека, причем тех его духовных качеств, которые определяются и проявляются в социальном контексте.

Если в исследовании внутренней формы литературных произведений доминировали работы Г.Г. Шпета, то в деятельности второго направления — изучении внутренней формы произведений живописи — ведущую роль играли работы одного из наиболее ярких и интересных ученых ГАХН — А.Г. Габричевского.

Стиль понимается Габричевским как индивидуальная, или внутренняя, форма, соотношенная с внешним

единством. Он выделяет понятие образа как индивидуального закона и понятие культуры как системы внутренних форм, связь которых в пределах данной культуры называет стилем. Философские размышления А.Г. Габричевского о природе внутренней формы конкретизируются и в его работе «Портрет как проблема изображения», помещенной в сборнике под его редакцией «Искусство портрета» [4]. С позиции А.Г. Габричевского всякое художественное произведение есть замкнутый в себе микрокосм, изолированная наглядная система, которая, однако, обладает столь же несомненной «открытостью», центробежностью и действенностью. В нем ступило (больше, чем в каком-либо ином продукте человеческого творчества) бесконечное многообразие экспрессии, порождаемой субъектом, и изображительности, идущей от объекта. А.Г. Габричевский выделяет экспрессию и изображительность как особые слои в границах художественного образа. В культуре в целом изображение есть знак тех или иных внехудожественных содержаний, конструкция — знак той или иной вещи, экспрессия — знак того или иного творческого субъекта и его отношения к миру идей и вещей. Но в пределах художественного произведения слои эти находятся в некоторой своеобразной живой связи взаимного означивания, связь же эта является знаком и выражением образа в целом. Художественное произведение впитывает и растворяет в себе все духовное богатство породившей его культуры, чтобы, в свою очередь, как новая, невиданная вещь воздействовать на культурное сознание в целом.

Изображение в искусстве есть связь и своеобразное функциональное взаимодействие воспроизводимых элементов с конструкцией и экспрессией художественного произведения, что и составляет внутреннюю структуру художественного образа. Поэтому проблему изображения, в том числе и портретного, можно принципиально рассматривать как проблему художественную, проблему внутренних форм того или иного искусства, а затем и определенного индивидуального явления в одном из искусств. Итак, проблема живописного портрета — это проблема особых изображительных форм в пределах структуры живописного образа.

Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью, а именно наглядное содержание, определяющее собою наглядное же строение картины как созданной плоскости и как экспрессивного целого. Портретная задача начинается с того момента, когда художник находит то лицо изображаемой личности, которое само собой воплотится в лик картины как целое, находит те конструктивные и экспрессивные деформации, благодаря которым внутренние или внешние характеристики живого человека сделаются характеристиками портретной личности и изображение будет не воспроизведением, а изображительными формами в пределах художественного образа. Сходство в портрете не является ни внешним, ни внутренним, это специфично портретное сходство, которое возникает из «личностных» качеств портрета-картины.

Каждый живописный образ созерцается нами не только как конструктивное и изображительно-композиционное целое, но и как экспрессивное целое, как отражение лица создавшей его творческой индивидуальности. Вся картина, являющаяся построением некоторого наглядного единства, истолковывается как продукт единого творческого акта, а связь отдельных слоев и элементов образа — как связь, обнаруживающая внутреннюю структуру творческой личности. В этой экспрессивной сфере и заключается наиболее специфическая задача портретности.

Изображаемый на картине человек получает индивидуальную статическую характеристику в изображительных и конструктивных формах, свою «биографию», свое «временное», четвертое, измерение от той экспрессивной динамики, которая преобразовывает как изображение, так и построенную вещь. Человеческая личность во всей своей полноте может быть запечатлена в живописи только благодаря тому, что картина, изображающая личность, не только обладает своеобразными личностными формами, но и является выражением и отображением создавшей ее личности.

Говоря об экспрессивности, мы имеем в виду и весь тот своеобразный качественный оттенок субъективного, творческого происхождения, который в большей или меньшей степени окрашивает и изображение, и построение, и отдельные наглядные элементы картины.

Непосредственная таинственная связь, которая существует между воспринимаемой художником внешней формой и движением его руки, воспроизводящей эту форму на плоскости, привносит в портрет особый смысл. Картина как экспрессивное целое есть настоящее внутреннее единство портретного изображения, в котором индивидуальность модели и индивидуальность художника сливаются в новое единство. Таким образом, «портретная личность» — равнодействующая трех моментов. Это лицо картины, в котором отражаются личность модели и личность художника, создавая особый лик, творимый и возникающий только в искусстве и только в нем доступный созерцанию.

Огромный интерес и в настоящее время имеют работы Н.И. Жинкина, посвященные искусству портрета. В статье «Проблемы эстетических форм» исследование образования чистой формы и ее модификаций Н.И. Жинкин строит на основе противопоставления «вещь — образ». Аналогично подходит он к проблеме портрета — через исследование структуры соответствующих форм: форм изображаемого, к которым он относит «вещные» формы характерного и собственно «личные» формы, и форм самого художественного образа. Раскрывая специфику портрета, Н.И. Жинкин в «Портретных формах» говорит о том, что личность олицетворяется в различных моментах, по которым мы ее и узнаем. Одежда, способ ее ношения и тому подобное приобретают такие характерные специфические черты, которых в их полном своеобразии нет у другой личности. Эти черты структурно могут быть одного общего типа у индивидуально разных личностей, потому что личность меньше всего определяется

индивидуальной единичностью, а в гораздо большей степени — структурной общностью. Таким образом, олицетворенность Н.И. Жинкин понимает как некоторое специфическое отношение. Природа этого отношения состоит в том, что тот или другой материал — одежда, тело, манера держать себя — приобретает структуру, которую мы можем узнать в каждом материальном носителе. Эта структура — не просто внешнее сходство или общность внешних форм. По мнению Жинкина, она, по существу, представляет собой внутреннюю форму, образующуюся при взаимодействии индивидуального носителя, личности, с социальной обстановкой, вещами, событиями. Выделяя в модели кроме «вещных» форм позу и жест, он называет эти формы экспрессивными и классифицирует их:

жест и поза изображаемого человека как результат соединения намерения человека с окружающей средой. Это изображаемые экспрессивные формы;

личные экспрессивные формы — жест самого художника, т. е. манера делать мазок и прочее, как результат взаимодействия художника с полотном, бумагой и т. д.;

формы стиля — жест в переносном значении как вкус и мировоззрение художника, его школы, эпохи.

Особенностью изображаемых экспрессивных форм, по мнению Н.И. Жинкина, является то, что в момент своего образования они представляют собой, несомненно, внутренние формы. В примечании он указывает, что понятие внутренней формы употребляет в том же смысле, что и Г.Г. Шпет. И только как материал для получения более высокой формы эта форма становится внешней. Здесь при образовании жеста происходит «встреча» намерения и обстановки. Всякая поза и жест воплощают в себе, независимо от степени их осознанности, намерение, всегда устанавливающее общую устремленность человека к миру. Жест и поза, подчеркивает Н.И. Жинкин, — достояние чисто человеческого, именно с их помощью человек приобретает маску, манеру, «личину». Благодаря этим формам человек скрывается за общими рамками внешнего облика и принимает их как общепринятые, совершенно конвенциональные, обобществленные, даже стандартизованные и рождающиеся через быт.

Портретист ищет адекватную форму для изображаемого объекта, достоверную позу. Только она может дать художнику то, что ему нужно, и она подлежит творческому обнаружению. Личность пристрастна, поэтому жест всегда несет на себе оценку (уважения или пренебрежения, взгляд становится холодным, ласковым и т. д.). Это проявляется в жесте как во внешней форме, и лишь встреча, взаимодействие жеста и конкретной жизненной обстановки создают внутреннюю форму личности. Однако понимание личности не происходит «от внешнего к внутреннему», «внутреннее» мы видим «снаружи», но это особый акт.

Портрет воплощает в себе эти формы олицетворения, с помощью художественно-творческого акта в нем узнается и наглядно преподносится личность. То, как видит зритель личность на портрете, считает Н.И. Жинкин, не похоже на то, с чем человек обычно сталкивается в жизни или научной

деятельности. В жизни мы проходим мимо олицетворенной внешности человека, не умеем докапываться до формы; следовательно, портретный опыт познания личности есть своеобразный художественный акт.

В портрете изображение принимает ту же форму личности, что и у ее реального носителя. Но искусство в том и состоит, чтобы взять содержательную форму в ее чистом виде, для этого уничтожается всякий ее реальный носитель и портрет-вещь превращается в образ. Портрет становится художественным. То, что мы видим на портрете, гораздо больше, чем личность. Личность — только тема, как внешняя форма, за которой сгущается «образ». Он переплавляет личность в свое собственное видение, толкует ее, обсуждает, принижает или возвышает.

В работе «Проблема эстетических модификаций» можно выделить два положения, в дальнейшем развитых и конкретизированных в «Портретных формах»: 1) область эстетического — область игры со смыслами, их «подстановки» и перестановки. Модификации прекрасного строятся на основе субпозиций; 2) выделяя характерные особенности образа, Н.И. Жинкин подчеркивает его нейтральность. Эти подходы проявляются в «Портретных формах», когда автор раскрывает технику преобразования личности в портрете. По мнению Н.И. Жинкина, образ дается через «нейтрализацию» (выключение содержания портрета из сферы реальной делает его замкнутым, самостоятельным; все формы теряют своего начального носителя, и изображение из двойника превращается в образ). Образ дается через подстановку и игру между той или иной предметно-онтической формой и внешними выразительными средствами картины (фактура, плоскость полотна, цвет, линия, светотень и т. д.). Техника построения образа в основном состоит в смене этих подстановок. В заключение Н.И. Жинкин отмечает, что для создания портрета необходимо наличие форм олицетворения. Но для распознавания смысла портрета их исследования еще недостаточно, требуется установить конкретную структуру данного портрета как результата игры разных форм.

По мнению А.А. Губера, также работавшего над проблемой внутренней формы художественного произведения, знаком в поэтическом произведении является известный словесный контекст как носитель смысла. Но каждое изолированное слово тоже служит знаком, имеющим определенный смысл. Слово вне контекста обладает только одним понимаемым значением, которое в идеале представляет собой логическое понятие. В этом смысле слово не художественно. Попадая в контекст, слово получает ряд возможных свойств, которыми оно, будучи изолированным, не обладало. Под контекстом А.А. Губер понимает осмысленное словесное целое, в котором каждое отдельное слово имеет свое значение и место. Основной особенностью поэтического контекста является своеобразное подразумевание значения, но не слова как знака, а написанного, произнесенного или услышанного слова. Оставаясь графически и фонетически тем же самым, оно выполняет иную функцию, иное назначение. Следовательно, не в слове-знаке, а в слове-значении про-

исходят какие-то трансформации и замены. Такие переносы значений называются А.А. Губером тропами. Таким образом, тропичность — основной признак поэтической речи и поэтического контекста. Образ и значение в поэтическом контексте можно назвать означающим и означаемым, их взаимоотношение — обозначением. Выделяя различные виды связи образа и значения, А.А. Губер подробно раскрывает четвертый вид — взаимопроникновение, которое радикальным образом меняет взаимоотношение между знаком и обозначением. Он пишет, что значение изолированного слова — «уразумеваемое понятие», значение поэтическое — «усматриваемая идея». Идея усматривается в образе и через образ. Акт понимания отличается тем, что значимость образа предоставляет возможность усмотрения не одного-единственного понятия, а неопределенное множество понятий, объединенных одной идеей. Поэтическая значимость проявляется в полном слиянии образа и значения. Такое взаимопроникновение образа и значения, «тождества общего и особого» А.А. Губер называет символом. Символичность, таким образом, есть основной и существенный признак совершенного поэтического предмета. В символе, пишет А.А. Губер, тропы берут на себя функцию и обозначающего, и обозначаемого, чем достигается слияние и полное совпадение того и другого.

А.А. Губер вводит понятие «первичное значение». Он говорит о том, что слово в разных контекстах возможно только тогда, когда какое-то основное ядро присутствует неизменным во всех случаях применения данного понятия. Научная речь это ядро обычно обрабатывает в термин. Именно таким ядром понятия в слове оперирует формальная логика. В зависимости от контекста слово приобретает особенности в понимании основного ядра. Если в слове понимание осуществляется только через уразумение основного ядра, то в тропе это усложняется тем, что вместо одного слова используются другие.

Если можно свести слово к первичному слову — значению во всяком тропе, то, следовательно, каждый троп может быть обозначен как тот или иной случай формально-логической субпозиции. В поэтической форме есть логическая основа, на которой строится иная поэтическая форма. Она настолько видоизменяет смысл, что и само понимание его становится другим. Но за этим другим всегда как бы просвечивает первичное слово — значение со своей логической природой («воздушный океан» — небо).

В статье «Язык портретного изображения» А.Г. Цирес подходит к проблеме портретного языка, языка портретного изображения как проблеме структуры и состава портретного содержания (в его внутренних и внешних слоях). К этой проблеме, по мнению ученого, примыкает проблема видения и понимания портретного содержания, т. е. портретной герменевтики. Автор выделяет различные слои портретного содержания, или основные элементы, и подчеркивает, что общая сущность образа остается одинаковой в различных искусствах. При этом, считает А.Г. Цирес, для пластического образа важна не просто многослойность, а известная структура этой многослойности, опреде-

ленное соотношение между отдельными слоями. Анализируя способы данностей отдельных слоев портретного содержания, он выделяет группу содержаний, данных нам непосредственно и через определенные знаки. А.Г. Цирес вычленяет в портрете три основные категории знаков и раскрывает их специфику (слово, признак, художественный намек).

Каждый предмет в известном реальном контексте оказывается признаком неопределенного множества всевозможных обстоятельств и предметов. Язык признаков, играющий важную роль в живописном и скульптурном портретах, не обладает поэтому той определенностью смысла, которая присуща словесному языку. Признак является многосмысленным. Эта особая природа признака служит одной из причин своеобразия способа данности портретного содержания. В то же время в портретном изображении существует ряд моментов, которые ограничивают многозначность изображенных на портрете предметов-признаков. Это «канонизированные» признаки, т. е. признаки, значение которых установлено традицией, определяющей, на что они указывают в первую очередь или чем вообще исчерпывается смысл. Этот канон общепринятых в своем значении поз выражается в своеобразной для каждого социального слоя тенденции создать известный круг «манер». Чем наивнее человек, тем сильнее над ним власть знака в его канонизированном значении, тем сильнее в нем убеждение, что окружающие должны принять знак именно в данном, установленном традицией смысле. Существует, по-видимому, ряд признаков, на определенное понимание которых любым культурным зрителем художник может смело рассчитывать. Своеобразие роли контекста обуславливается одномоментностью, «внеисторичностью» пластического изображения. В портрете художник прибегает к особым симптомам-признакам, общим для данной художественной культуры (понятны без предварительного знания человека).

Художественный намек — указание на свойства портретной личности, которые содержатся в предмете, не находящемся ни в каком реальном отношении (как признак) с портретной личностью, и не имеют определенного конвенционального смысла (как слово). Например, мрачное небо — это намек на мрачное настроение. Общий принцип портретной герменевтики, по мнению А.Г. Циреса, заключается в том, что каждый изображенный на портрете предмет или его элемент, несущий на себе некоторую импрессиональную окраску, является намеком на те или иные моменты в образе портретной личности. В портрете не должно быть ничего импрессионально случайного, ничего импрессионально лишнего. Таким образом, А.Г. Цирес считает намек универсальной знаковой формой портретного изображения. Художественный намек по своей природе есть перенесение некоторого содержания из одного портретного слоя в другой. Направление намеков определяется назначением художественного произведения (направление на раскрытие личности). Значение каждого портретного знака раскрывается лишь в общем контексте созерцания портрета как некоего целостного единства. В художест-

венном созерцании портрета особая роль А.Г. Циресом отводится первому впечатлению, которое направляет расширение нашего «знания» о человеке, происходящее благодаря раскрытию значения отдельных портретных знаков. Центральным ядром первого впечатления, а следовательно, и композиционным ядром всего портретного пластического образа служит «выражение лица». А.Г. Цирес считает, что начинать анализ художественного произведения следует с аналитического раскрытия синтетического первого впечатления, в котором концентрируется смысл и обаяние данного произведения искусства. Первое впечатление может быть не единственным, так как при повторном взгляде на портрет, в другом настроении, создаются новое ядро художественного образа и новый ключ к интерпретации портретных знаков, а следовательно, и новый портретный образ.

По мнению А.Г. Циреса, психическая индивидуальность недоступна портретному изображению. На портрете не изображаются внутренняя драма личности, мотивация и причинность, эпоха в ее идейном содержании, прошлое личности и т. д. Интересной в этом плане представляется мысль А.Г. Габричевского, высказанная в его статье в этом же сборнике: «Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью. Поэтому вопросы о том, какие стороны живой индивидуальности доступны портретисту, а какие — нет, есть вопросы мировоззрения, гносеологии, психологии и т. д., но не искусства, ибо художественное изображение как художественное есть знак для постижения портретной индивидуальности, т. е. особого живописного образа, а не эмпирической личности, оно не есть прибор для исследования чего-либо лежащего за пределами этого образа» [3, с. 283–284].

Если Н.И. Жинкин, А.Г. Цирес и А.А. Губер основное внимание обращали на портретную живопись, то Б.М. Теплов стремился изучить роль символа в создании внутренней формы разных живописных произведений, выполненных и в разных технологиях. В работе «О психологических основах пунтуалистической живописи» он, основываясь на своих данных, а также на данных других ученых, изучавших зрительное восприятие, в частности восприятие цвета (работы К. Лемпки, Р. Рубина, Д. Катца, К. Буллоу и других), анализирует, особенности эффекта этого вида живописи по сравнению с традиционными картинами, написанными мазками, а не точками. Он приходит к выводу, что главный эффект достигается пространственным смешением цветов, в то время как в традиционной живописи эффект достигается смешением красок. Именно за счет этого и достигается та светлота и насыщенность, а также, что особенно важно для психологического и эстетического эффекта пунтуалистической живописи, создается ощущение блеска, вибрации, которые являются отличительным свойством таких картин. Разбирая технические особенности написания пунтуалистических картин, Б.М. Теплов рассматривает расстояния между пятнами разного цвета, размер этих пятен, сочетания хроматических и ахроматических тонов. Однако глав-

ным для него здесь становится уже не само по себе восприятие этих цветов, а анализ их эстетического воздействия на зрителя, исследование факторов, вызывающих не только узнавание определенного объекта, но и эмоциональную и эстетическую реакцию (не просто сад, а красивый, весенний, радостный) и т. д. Здесь, по мнению Б.М. Теплова, ведущую роль начинают играть как осознанные, так и бессознательные ассоциации, вызываемые у большинства людей определенными цветами и их сочетаниями. Он также рассматривает чисто эмоциональное, возбуждающее или успокаивающее, действие цвета, ссылаясь на работы Лейпцигского психологического института (работы Г. Стефанеску-Гоанга). Вообще, ссылки на труды гештальтпсихологов достаточно часто встречаются в работах Б.М. Теплова, что совершенно естественно, так как данная школа исследовала практически все ведущие свойства восприятия. В то же время в подходе к этому процессу ясно видно и отличие, так как гештальтпсихологи прежде всего обращают внимание на механизмы восприятия, обеспечивающие именно этот эффект от восприятия цвета, формы, приведения ее к «прегнантному» виду, к структурированности и т. д. Б.М. Теплов также не оставляет в стороне эти вопросы, однако анализ тезисов его докладов и материалов дискуссий, разворачивавшихся во время совместных заседаний психофизиологической 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 этой точки зрения теорию К. Буллоу о четырех типах восприятия цвета, он приходит к выводу, что ведущим является не эта врожденная типология, а социальная принадлежность зрителя и условия, в которых происходит восприятие. Таким образом, культурное сознание не только формирует в процессе восприятия живописи, но и определяет в дальнейшем эмоциональные пристрастия человека при восприятии художественных, в частности живописных, произведений.

В отличие от исследований А.Г. Габричевского или Н.Н. Волкова, базировавшихся на феноменологии или психоанализе, Б.М. Теплов опирался на экспериментальные данные, не изменяя своему принципу совмещения психологического анализа со строго научными и объективными измерениями. Поэтому мы не встретим у него положений о дионисийском и аполлоническом началах, определяющих восприятие времени и пространства, о роли Эроса и Танатоса, хаотического и гармонического начал у художника, проявляющихся в произведениях, характерных для А.Г. Габричевского или Н.Н. Волкова.

Анализ работ Б.М. Теплова в ГАХН показывает, что в восприятии живописи он выделял две эмоции — переживание плоскости (композиции, цветовых пятен, фактуры) и переживание пространства как единой

цельной непрерывной среды, связанное с чувством наслаждения от измерения пространства нашими зрительными и мускульными ощущениями. Эта точка зрения совпадает как с исследованиями Г.И. Челпанова о природе эстетического удовольствия, так и с работами А.Г. Габричевского, посвященными анализу живописи и архитектуры [1, 2]. Однако, в отличие от А.Г. Габричевского, Б.М. 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, в частности появление пунтуализма, связано со стремлением художников раздвинуть границы восприятия и, перечеркнув классические представления живописцев о симметрии и равновесии, добиться иного восприятия пространства, получить новый синтез времени и пространства, который даст возможность более сильного эмоционального воздействия на зрителя и выражения

собственных переживаний художника. Как и у А.Г. Габричевского, у Б.М. Теплова одним из важнейших компонентов не только музыки, но и живописи являются время и ритм. Общим у них оказывается и то, что время они воспринимают как музыку (недаром и обращение обоих к архитектуре, как застывшей музыке) и стремятся через анализ художественного произведения понять личность самого художника. Не удивительно поэтому, что в последние годы работы в ГАХН Б.М. Теплов обращается к опере. Интерес Теплова к театру не случаен. Синтетичность театрального искусства, в котором переплетаются цвет, фигура актера, его движения, его голос и музыка, отражающиеся в культурном образе, символе, вызывающем определенные ассоциации и эмоциональный отклик у зрителя, стала предметом исследования Б.М. Теплова. При этом и портрет, написанный художником, и музыкальный образ, созданный артистом, рассматриваются как наглядная модель психологии творчества, как синтез личности модели и художника (в портрете) или личности композитора и артиста (в опере).

Литература

1. Архив ГАХН. РГАЛИ, ф. 941.
2. Бюллетени ГАХН. 1925 – 1928. № 1–11.
3. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002.
4. Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. М., 1928.
5. Художественная форма / Под ред. А.Г. Циреса. М., 1927.
6. *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989.
7. *Шпет Г.Г.* Психология социального бытия. М.; Воронеж, 1996.
8. *Шпет Г.Г.* Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М., 2000.

The problem of inner form of masterpieces in works of State Academy of Arts (GAKhN)

T.D. Martsinkovskaya

Ph.D. in Psychology, professor, Head of the Psychology of Personality Laboratory at the Psychological Institute of the Russian Academy of Education

N.S. Poleva

Ph.D. in Psychology, associate professor, senior researcher at the Historical Psychology of Personality Laboratory at the Psychological Institute of the Russian Academy of Education

The article reviews the works of State Academy of Arts (GAKhN) dedicated to the problem of inner form which were carried out during 1920–1930s in Russia. The author shows the substance of two research directions, on literature (G.G. Shpet) and on painting (A.G. Gabrichevsky, N.I. Zhinkin, B.M. Teplov), in which the means of translating an artist's emotional experience were revealed in different ways, and various methods were used for evoking emotions of an audience. Understanding that sign and symbol are interrelated through the correlation between logical and poetical inner forms – that is what unites the two directions.

Keywords: internal form of work of art, logical form, poetical form, sign, symbol, aesthetic experiences.

References

1. Arhiv GAHN. RGALI, f. 941.
2. Byulleteni. GAHN. 1925–1928. № 1–11.
3. *Gabrichevskii A.G.* Morfologiya iskusstva. M., 2002.
4. Iskusstvo portreta / Pod red. A.G. Gabrichevskogo. M., 1928.
5. Hudozhestvennaya forma // Pod red. A.G. Ciresa. M., 1927.
6. *Shpet G.G.* Sochineniya. M., 1989.
7. *Shpet G.G.* Psihologiya social'nogo bytiya. M.; Voronezh, 1996.
8. *Shpet G.G.* Arhivnye materialy. Vospominaniya. Stat'i. M., 2000.